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

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

RECUEIL
TRIMESTRIEL

XX * 1951 * 3

DRIEMAANDELIJKSE
UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

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

COMMISSION CONSULTATIVE — RAADGEVENDE COMMISSIE

Mmes CRICK-KUNTZIGER ; G. FAIDER-FEYTMANS ; Melle H. DANTHINE ;
MM. P. BONENFANT ; A. BOUTEMY ; le Comte DE BORCHGRAVE D'ALTENA ;
J. DUVERGER ; J. LAVALLEYE ; le Chan. LEMAIRE ; H. NOWÉ ; E. SABBE ;
le Vicomte TERLINDEN ; l'Abbé THIBAUT DE MAISIÈRES ; L. VAN PUYVELDE

Direction : AD. JANSEN
79, rue Van Schoonbeke, Anvers

Directie : AD. JANSEN
79, Van Schoonbekestraat, Antwerpen

SOMMAIRE — INHOUDSTAFEL

Page-Bladz.

Stèles Funéraires Tournaisiennes Gothiques (Paul Rolland) 189

Twee Tapijtwerken uit het bezit van Margareta van Parma (Dr. Elisabeth Dhanens) 223

Osias Beert l'Ancien, Peintre de Fleurs (Marie-Louise Hairs) 237

CHRONIQUE — KRONIEK :

Académie Royale d'Archéologie de Belgique — Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België.
Rapports — Verslagen 253

BIBLIOGRAPHIE :

1. Ouvrages-Werken : Walter Oakeshott (Jean Squilbeck); Victoria and Albert Museum (Jean Squilbeck); Jean Alazard (L. van Puyvelde); Cyril Aldred (A. Mekhitarian) 256

2. Revues et Notices - Tijdschriften en korte stukken :

   a) Sculpture et Arts décoratifs - Beeldhouwkunst en Sierkunsten (Jean Squilbeck) 258

   b) Peinture-Schilderkunst (Edith Greindl) 261

   c) Varia (Ad. Jansen) 264

Stèles Funéraires Tournaisiennes Gothiques

A la suite des événements de 1940, démolitions, fouilles et décapages ont révélé, à Tournai, la présence de très nombreux monuments funéraires complets ou en fragments, parmi lesquels il convient de signaler quelques stèles murales. Celles-ci en effet se distinguent soit par leur technique, soit par leurs circonstances d'exécution — qu'aident à reconstituer des pièces d'archives —, soit surtout par leur sujet et leur style, qui les font entrer dans la précieuse documentation comparative touchant l'Ecole de peinture tournaisienne du XV^e siècle. Les rapports entre sculpteurs et peintres, que nous avions déjà esquissés ailleurs (1), s'en trouvent singulièrement confirmés. C'est pourquoi nous groupons ces pièces d'après leurs thèmes.

1. NATIVITÉ SCULPTÉE

Un sujet favori des artistes tournaisiens du XV^e siècle semble avoir été la Nativité. En sculpture, on connaissait déjà une très belle réalisation de ce sujet : le monument du Sart-de-Gerles (avant 1456), autrefois en l'église Saint-Nicolas de Tournai, aujourd'hui au Musée archéologique de Gand (Abbaye Saint-Bavon) (2).

La destruction des boiseries de l'église Notre-Dame a fait apparaître dans cette église, contre le mur de la cathédrale, à quatre mètres du sol, un exemplaire sans doute moins fourni mais tout aussi artistique de la même série d'œuvres (fig. 1) (3).

Exécuté en pierre blanche, naturellement rosée, ce monument, de 1,03 m. de haut sur 1,08 m. de large, présente, devant un fond de courtine soutenue par deux anges et sous une simulation de voûte à clef reliant deux pans de mur percés de portes, une figure de la Vierge, à gauche, et une de saint Joseph, à droite, se faisant face, à genoux. Entre ces deux figures, devant une crèche vers laquelle se penche la tête d'un animal dont on voit également les pieds à sabots, tandis qu'un autre animal a été arasé, est couché l'Enfant Jésus, sur le sol.

(1) Paul Rolland. *Les Primitifs tournaisiens, peintres et sculpteurs*; Bruxelles, 1932, p. 51 ss.
(2) Cf. Paul Rolland. *Op. cit.*, p. 72 et pl. VIII, fig. 15.
(3) Cette stèle a été déposée provisoirement à l'Académie des Beaux-Arts.

Derrière saint Joseph se tient, également agenouillé, un personnage représentant sans doute le donateur ou la donatrice, que domine de toute sa stature une figure aux cheveux longs et ondulés. Deux autres personnages, l'un debout, l'autre agenouillé, devaient faire pendant aux deux derniers, derrière la Vierge, de l'autre côté de la stèle. Mais ils ont été râclés, sans doute après détérioration, à une époque déjà lointaine, car de la polychromie recouvrait leur arasement, par ailleurs assez soigneusement exécuté.

C'est sans doute à cette première détérioration — qu'il convient de faire

Fig. 1. — Tournai, Eglise Notre Dame. — Nativité.

coïncider avec le saccagement des églises de Tournai par les Calvinistes les 23 et 24 août 1566 — qu'est également due la suppression des têtes des autres personnages et la disparition de l'Enfant Jésus primitif.

La restauration qui suivit quasi immédiatement cet événement amena le remplacement en plâtre de quelques-unes des parties manquantes. Mais de ces réfections il ne reste que l'Enfant Jésus actuel. Tout en ayant peut-être été moulé sur des fragments de l'original, cette petite figure n'en présente pas moins quelques caractères de la Renaissance. C'est d'ailleurs en écriture capitale de la Renaissance que l'épitaphe fut refaite à ce moment sous la scène et qu'elle consigna la restauration, ainsi que permettent de le croire les rares vestiges qui en subsistaient lors de la découverte: «REPARAVIT AVXITQUE...»

Fig. 2. — Tournai, Eglise Notre Dame. — Nativité (fond polychromé).

Toute la stèle était bordée d'un encadrement formé d'une grosse moulure en pierre de Tournai — donc en matériau différent — et portant cinq rosettes dans la gorge de sa partie inférieure, seule conservée.

Lors de sa mise au jour, la stèle présentait encore de très nombreuses traces de polychromie, notamment sur la courtine du fond, décorée rouge et or en brocart losangé et à l'intérieur du manteau de saint Joseph, peint en vert, l'extérieur de tous les vêtements ayant été revêtu d'or (fig. 2). Cette polychromie a quasi entièrement disparu à la suite de son retour à l'air.

Par suite de la dégradation de la partie supérieure, formant large bandeau, où ces éléments devaient se trouver, on ignore le nom du donateur de la stèle et la date d'exécution de celle-ci. Cette date semble toutefois devoir être placée vers le deuxième quart du XV^{e} siècle.

On ne peut faire sans attirer l'attention sur l'art consommé du sculpteur, aussi bien en ce qui concerne la netteté du détail (lattis de la crèche) que la souplesse des vêtements aux lourds plis, qui habillent la Vierge et encore davantage saint Joseph. A ce propos la stèle de Notre-Dame, déjà comparée à celle du Musée de Gand, plus « perspective » à d'autres égards, se rapproche étonnamment du drapé d'une Vierge assise figurant sur la stèle funéraire de Jean du Gardin (14..), conservée avant 1940 à l'Ecole Saint-Luc de Tournai. Le décor architectural, avec portes latérales et voûte à nervures, rappelle d'autre part celui d'une autre stèle du XV^{e} siècle, en la même Ecole Saint-Luc (1).

Mais, par dessus tout, on ne peut s'abstenir de penser immédiatement aux représentations de la Nativité réalisées par les peintres d'origine tournaisienne de la première moitié du XV^{e} siècle, c'est-à-dire à celle du Musée de Dijon, attribuée au Maître de Flémalle, à celle de la collection Pierpont-Morgan à New York, exécutée par Jacques Daret en 1434, et à celle du Musée de Berlin, exécutée par Roger de la Pasture vers 1444 (2).

*

* *

Peut-être pourrait-on classer dans la même catégorie que la stèle de Notre-Dame, une autre stèle en pierre blanche de grandes dimensions (hauteur : 1,70 ; largeur actuelle 1 m.) dont il ne reste malheureusement

(1) *Ibid.* pl. VII, fig. 13 et pl. XI, fig. 22.
(2) *Ibid.*, p. 72-73 et pl. VIII et IX (fig. 16, 17 et 18).

que des fragments quasi informes et qui a été découverte en l'église Saint-Brice, derrière l'autel de la deuxième chapelle de gauche (ancien croisillon nord) (fig.3). Son encadrement, méplat et coloré en rouge, est surmonté d'un arc surbaissé sommé d'un blason peint, tandis que sa partie inférieure (haute à elle seule de 0,32 m.) comportait l'épitaphe dont il ne reste plus que les vestiges suivants : « QVI SVI... DE SE... ICY EN... »

A l'intérieur, vers la gauche, subsiste un fragment vertical d'environ 0,40 m. de large où l'on peut voir un personnage devant un animal et un bouquet d'arbres stylisés. Apparemment a-t-on affaire à des vestiges d'une Nativité. Les montants sont percés des trous qu'ont laissés les gonds des volets peints.

Fig. 3.
Tournai, Eglise S. Brice.
Fragment de stèle

2. CHRIST DE SAINT GRÉGOIRE

Comme il a été dit ailleurs (1), l'église Notre-Dame, chapelle paroissiale de la cathédrale, a connu diverses vicissitudes relatives surtout au niveau de son sol intérieur. La dernière de ces transformations consista à obturer l'aile méridionale du cloître capitulaire qui passait sous cette chapelle et, somme toute, d'un socle vide, à faire à cette dernière un socle plein. Cette obturation, qui se produisit entre 1669 en 1672, fut réalisée au moyen de terres prises aux environs et dans lesquelles furent jetés pêle-mêle des débris de monuments funéraires trouvés sur place, c'est-à-dire au sud de l'ancien préau capitulaire. Ce préau, en effet, servait de temps immémorial à la sépulture des chanoines ainsi qu'à celle de quelques laïcs privilégiés, les châtelains par exemple ; des pierres tombales ou des stèles murales y rappelaient, dans les galeries adjacentes, la mémoire des disparus. De ces monuments funéraires, certains ont été sauvés lors des démolitions successives des galeries, pour être conservés soit à la cathédrale (2), soit au petit musée de l'Ecole Saint-Luc — où ils ont péri en 1940 (3); d'autres ont été détruits très tôt, tout en laissant cependant quelques traces dans la documentation écrite (4); d'autres enfin avaient complètement disparu.

De ces derniers un certain nombre de fragments ont été retrouvé lors des fouilles exécutées en 1941-1942 sous la chapelle paroissiale. La plupart de ces vestiges sont de dimensions fort réduites et il est impossible d'en tirer quoi que ce soit. Par contre, de grands morceaux remis au jour à des endroits fort curieusement éloignés l'un de l'autre, ont pu être rapprochés et ont permis de reconstituer une stèle funéraire en pierre blanche, de 0,90 m. de haut sur 0,96 m. de large, peu ordinaire à la fois par son sujet et par son style (fig. 4) (5).

Le sujet n'est autre, dans sa partie essentielle, qu'un « Bon Dieu de pitié », autrement dit un « Christ de saint Grégoire ». Emile Mâle a supérieurement

(1) Paul Rolland. *Cathédrale de Tournai. — La chapelle paroissiale et le cloître.* Recueil de Travaux du Centre de Recherches archéologiques. T. V. Anvers, De Sikkel, 1944.
(2) Par exemple la stèle de Tasse Saveris († 1426) et probablement celles de Liévin Bleckre (1425-1430), de Jean de Wastine († 1433) et de Jean Lamelin († 1470).
(3) Cf. E. J. Soil. *Tournai archéologique en* 1895 et Paul Rolland, *loc. cit.*
(4) Voir par exemple les dispositions testamentaires citées par A. de la Grange dans Ann. Soc. Hist. Tournai, II (1897) et IV (1899), passim. On trouvait dans le cloître notamment des monuments rappelant le souvenir des familles de Montflorit, Sartielle et Mussy.
(5) Cette stèle a été déposée provisoirement à l'Académie des Beaux-Arts.

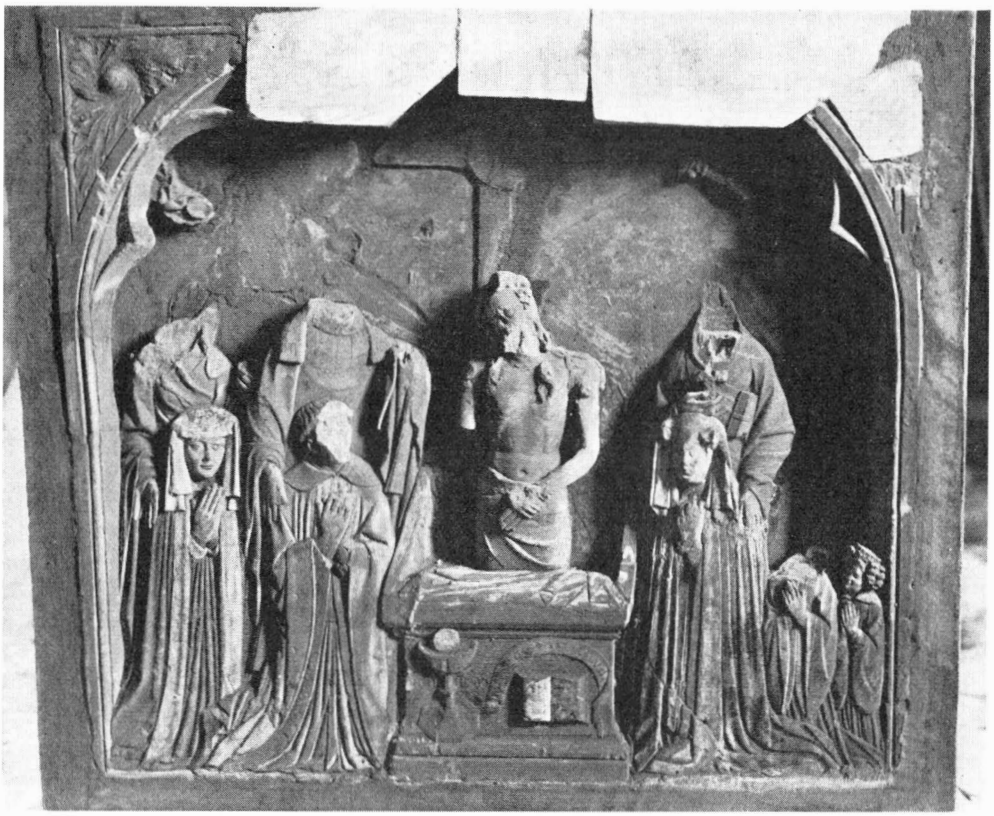


Fig. 4. — Tournai, Eglise Notre Dame. — Stèle funéraire en pierre blanche.

décrit l'origine et l'évolution de ce type de Christ, que la légende rapporte à une vision qu'aurait eue saint Grégoire le Grand en célébrant la messe. Jésus lui serait apparu sur l'autel, sortant de son tombeau et synthétisant en quelque sorte sa Passion par la croix, les mains croisées et percées, la plaie au côté etc. (1). C'est là la façon la plus ancienne de traiter ce motif iconographique et, bien qu'elle s'inspire d'une peinture qui reposait à Rome dans l'église Sainte-Croix, elle se présente, en Italie, au XIV^{e} siècle, surtout dans la sculpture et de préférence dans la sculpture funéraire. La raison du choix de cette dernière résidait dans l'importance considérable d'indul-

(1) Emile Male. *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris 1922, p. 98 ss.

gences attachées aux prières prononcées devant pareille représentation. « On voulait sans doute, suppose Emile Mâle, en priant devant le tombeau du défunt, obtenir pour son âme les indulgences promises au nom de saint Grégoire ».

Par la suite, en passant à d'autres pays et à d'autres techniques, le sujet se déforma en s'amplifiant. Le Christ s'entoura d'anges appitoyés voire même, comme nous l'apprend le primitif tournaisien auquel on donne le nom provisoire de « Maître de Flémalle », il vit venir à son secours Dieu le Père en personne, le soutenant sous les aisselles à la place des anges auxquels les Grandes Heures du duc de Berry attribuaient déjà cette fonction. Ce sommet de l'évolution du type prête aux panneaux flémalliens de l'Institut Staedel de Francfort et du Musée des Beaux-Arts de Louvain une souveraine grandeur (1).

D'autre fois encore ce n'est pas seulement l'objet même de la vision que l'on représente, c'est toute la scène de l'apparition, visionnaire compris ; on a alors exactement affaire à la « Messe de saint Grégoire ». Les peintres tournaisiens du XV^{e} siècle se sont aussi emparés de ce thème et il en est résulté notamment un autre tableau du même Maître de Flémalle, connu par une copie (2), ainsi qu'une œuvre de l'école de Roger (collection Quinet à Mons) (3).

Il n'est pas sans intérêt de constater que, tandis que les peintres locaux développaient ainsi le sujet de diverses façons — ce qui prouve au moins qu'il avait leur faveur — les sculpteurs lui conservaient sa forme primitive, strictement liée d'ailleurs à la destination funéraire qu'on leur avait réservée à l'origine en Italie. L'autel se confond ici avec le tombeau même et n'est évoqué que par le calice, l'hostie et le missel figurés idéologiquement sur la face antérieure de ce tombeau. A l'intérieur de celui-ci, sur le rebord duquel a été rejeté le linceul, surgit le Christ, tête inclinée à droite, mains croisées, portant les traces des clous, devant la croix. C'est la forme la plus pure du sujet.

---

(1) Reprod. dans FRIEDLANDER. *Die altniederländische Malerei* II, (Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle), Berlin, 1924, pl. LIV et LXI.

(2) Cf. *Ibid.* pl. LXII.

(3) Cette œuvre a figuré à l'Exposition archéologique de Mons en 1885 (catal. n° 418) et à l'Exposition rétrospective de Charleroi en 1911. Reprod. dans *Les Arts*, Paris, février 1912, p. 27. — On trouve dans l'Inventaire de Marguerite d'Autriche « ung petit tableau d'ung crucifix de saint Grégoire, faict de la main de Rogier ». Voir, à ce propos, DE LA GRANGE et CLOQUET, *Etudes sur l'Art à Tournai*, 1889, II, p.116,n°1.

Toutefois, celui-ci ne constitue qu'un élément, soit-il essentiel, de la décoration de la stèle, plus large que haute et dont le cadre forme un arc en anse de panier redenté. De part et d'autre, on retrouve les figurants traditionnels. Ils consistent ici, d'une part, en un couple agenouillé, présenté par deux saints patrons et, d'autre part, en une femme suivie de deux enfants, tous également à genoux et recommandés aussi par un protecteur. Malheureusement on ne peut identifier ces « introducteurs » célestes et la stèle a perdu tous les éléments épigraphiques ou héraldiques qui permettraient de mettre un nom sur ses donateurs. Comme le style, tout insolite qu'il soit à Tournai par son « tuyautage » des costumes, un peu à la façon des figures des Panathénées, n'autorise à situer qu'assez vaguement cette œuvre dans la première moitié du XV^e^ siècle (1), on est privé de toute précision chronologique permettant d'intercaler le sujet dans les représentations de l'espèce en général et dans les arts tournaisiens en particulier. Sa présence sur cette stèle n'en constitue pas moins un document iconographique nouveau, précieux à ces deux points de vue.

3. SAINT MICHEL ET SAINT FRANÇOIS

Tandis qu'on découvrait des peintures murales du XII^e^ siècle dans la salle qui surmonte le narthex de la porte Mantille (2), on retirait de cette salle, qui servait alors de remise, de nombreux fragments de sculpture sur bois et sur pierre. Parmi ces dernières il en est dont l'intérêt est réel. Il s'agit de deux pièces en pierre blanche à peu près égales en dimensions (hauteur: 0,90 et 0,83 m.; largeur à la base: 0,48 m. et 0,34 m.; au sommet 0,37 m. et 0,34 m.; épaisseur à la base: 0,40 m.) (fig. 5 et 6). Ces pièces ont fait partie d'un très grand monument funéraire polychromé dont la section centrale a disparu, ainsi que le couronnement et l'épitaphe, sans doute au moment du saccagement de la cathédrale par les calvinistes, les 23 et 24 août 1566. C'est en tout cas à un acte de vandalisme de l'espèce que sont dues les sérieuses détériorations des fragments subsistants, comme en témoigne surtout la rage qui s'est abattue sur les têtes des personnages. Ceux-ci, adossés de chaque côté à un fond d'arcatures tribolées encadrées de colonnettes peintes en rouge,

(1) Les écoinçons des arcs meublés de tourbillons de feuillage se rencontrent déjà à la fin du XIV^e^ siècle mais ce détail seul ne suffit pas pour faire remonter notre stèle à cette époque.

(2) Cf. PAUL ROLLAND. *Peintures murales du XII^e^ siècle à la cathédrale de Tournai*, Recueil de Travaux du Centre de recherches archéologiques, V, Anvers, De Sikkel, 1944.

Fig. 5. — Tournai, Cathédrale. - Saint Michel et un donateur.

Fig. 6. - Tournai, Cathédrale. - Saint François et un donateur.

portant des chapiteaux feuillagés et dorés, figurent deux donateurs, dont il ne reste malheureusement que le bas de l'effigie, présentés à une entité ou une personne céleste aujourd'hui disparue (la Sainte Trinité ou la Sainte Vierge) (1), d'un côté par un ange et de l'autre par un moine franciscain.

Comme les protecteurs particuliers sont d'habitude des saints patrons bien déterminés, en rapports étroits, soit avec le nom de baptême, soit avec la dévotion personnelle des défunts, il est permis de les identifier, d'une part avec saint Michel qui, beaucoup plus que ses collègues Gabriel et Raphaël et à l'exclusion des autres anges, prêtait son nom aux fidèles et était précisément l'objet d'un culte très suivi à la cathédrale de Tournai (2), et, d'autre part, saint François d'Assise auquel les Tournaisiens témoignaient une dévotion telle que, s'ils n'obtenaient pas toujours de reposer dans un couvent de son ordre, au moins désiraient-ils dormir dans sa bure leur dernier sommeil (3). Ce rôle de saint Michel comme introducteur des trépassés n'est d'ailleurs pas unique dans la sculpture funéraire tournaisienne. On le note encore sur la stèle funéraire de Hue de Walois (†1414), conservée aujourd'hui au Musée d'Arras (4). Quant à saint François, il figurait aussi comme patron sur la stèle de Jeanne Becquette et à titre individuel sur celle de Jean de Coulongne (†1403), Gille Ridoule (†1414), autrefois chez les Frères-Mineurs, aujourd'hui à la cathédrale de Tournai (5).

En dépit des dégradations qu'ils ont subies, ces deux fragments de monument funèbre sont remarquables et leur style fait immédiatement penser à celui des Primitifs tournaisiens, surtout à celui du Maître de Flémalle et de Roger de la Pasture (Van der Weyden). En plus des plis lourds et cassés des chutes de robes, communs aux deux défunts et à l'ange, l'attitude et le détail du vêtement de ce dernier sont très évocateurs. La longue robe, serrée à la taille, traversée par une étole diaconale et recouverte d'un manteau que retient sur la poitrine un fermoir carré posé sur angle, le rapproche notamment

(1) Au sujet des motifs centraux de l'espèce voir PAUL ROLLAND, *Les Primitifs tournaisiens, peintres et sculpteurs*, Bruxelles, 1932, p. 64.

(2) De la fin du XII^e siècle à la fin du XVIII^e la tribune du fond de la nef, où sont aujourd'hui installées les grandes orgues, s'identifia avec une chapelle Saint-Michel.

(3) A. DE LA GRANGE. *Choix de testaments tournaisiens antérieurs au XVI^e siècle*. Ann. Soc. Hist. Tournai, II, 1897, passim.

(4) SOIL DE MORIAME. *Les Anciennes Industries d'Art tournaisiennes à l'Exposition de* 1911, Tournai, 1912, p. 75 et pl. XXXIX. Cf. aussi PAUL ROLLAND, *op. cit.*, p. 82.

(5) La stèle de Jeanne Becquette (†1400) érigée chez les Frères Mineurs, est connue par le « Livre des Morts » de ce couvent, conservé avant 1940 à la Bibliothèque communale de Tournai (p. 17). Pour celle de Jean de Coulongne, provenant du même monastère et conservée à la cathédrale, cf. PAUL ROLLAND, *op. cit.*, p. 85 et fig. 39.

des anges de l'*Annonciation* de Mérode, de l'*Annonciation (Adoration des Mages)* de Munich, de l'*Annonciation* d'Anvers, du *Jugement dernier* de Beaune, du *Songe du pape Serge* (New York).

On ignore malheureusement le nom du sculpteur et celui du mécène avisé qui lui passa commande. Toutefois, on peut encore lire, gravées sur la tranche supérieure du fragment comprenant saint François, à la façon des marques de tâcherons, les lettres suivantes : WILLENSANZ. Peut-être aideront-elles un jour à retrouver les éléments d'identification utiles. Il est regrettable que le millésime, qui paraît annoncé par cette inscription, se trouve interrompu. Bien plus que des noms, une date aurait été précieuse pour intercaler la production que nous examinons dans la série des œuvres de style rogérien.

4. NOTRE-DAME DE MISÉRICORDE

En l'église Saint-Quentin, contre le chevet du croisillon droit, sous la première fenêtre, a été découverte une stèle funéraire sculptée du XV^e^ siècle, haute de 0,90 m. et large de 1,10 m. (1) (fig. 7). Elle était doublement cachée par les lambris des confessionnaux et une couche de plâtras pour l'application régulière de laquelle on avait même obturé de tuileaux les creux assez prononcés qu'elle présente. Déjà dégradée avant sa mise au rancart, au moins en ce qui concerne les têtes de ses trois personnages principaux, cette stèle, exécutée en pierre de Tournai et en demi-bosse, s'est délitée assez fortement au cours de l'incendie de mai 1940, qui consuma complètement les boiseries qui la dissimulaient. Cet accident affecta surtout des têtes d'enfants qui s'exfolièrent lors du dégagement du plâtras. Malgré cette détérioration cependant le monument présente un intérêt assez vif du chef de son sujet et des circonstances qui entourèrent son exécution.

La scène se groupe autour d'un personnage central énigmatique à première vue. Debout, imberbe, il est vêtu d'une longue robe serrée à la taille, à laquelle s'ajoute un ample manteau dont les pans s'ouvrent largement, en un signe de protection, au-dessus d'un certain nombre de petites figures que l'on prendrait pour des enfants. Ce personnage porte une haute couronne sur des cheveux ondulés retombant avec une certaine ampleur.

(1) Pour des raisons d'ordre pratique, cette stèle a été légèrement déplacée au cours de la restauration de l'édifice et posée contre le mur de retour du transept vers la nef.

Fig. 7. — Tournai, Eglise Saint Quentin. — Notre Dame de Miséricorde.

En réalité il s'agit d'une représentation de « Notre-Dame de Consolation», dite encore « Notre-Dame de Miséricorde », dont le culte se répandit au cours du XV^e siècle et qui couvre de son geste maternel des fidèles privilégiés (1).

De part et d'autre se tiennent, également debout, deux autres protecteurs. A gauche, c'est saint Jacques, barbu et reconnaissable à son bourdon de pèlerin; à gauche c'est saint Jean l'Evangéliste, imberbe, portant son calice traditionnel.

(1) Cf. Emile Male. *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, 1922, p. 199 ss. (fig).

On notera immédiatement que le premier était spécialement honoré à Saint-Quentin même, précisément dans le même croisillon droit, où de naïves peintures murales représentant les miracles du pèlerinage à Compostelle (le miracle du « Pendu dependu » notamment) ont également été découvertes après l'incendie de 1940 (1). Quant au second, il figure sur l'image de la Vierge au manteau (Chantilly) qu'Emile Mâle donne comme exemple du sujet et il semble occuper d'habitude pareille place.

Tout aussi normale est la présence, à genoux, devant chacun de ces protecteurs latéraux, du donateur et de sa femme. Derrière eux s'étend une multitude de petites figures qu'on ne peut prendre, vu leur nombre, pour leurs enfants. C'est apparemment le reste de la communauté des fidèles attendant, comme le couple défunt, de passer sous le manteau de la Vierge et de jouir ainsi de sa protection particulière.

La stèle présente de nombreuses traces de polychromie. Le fond en est encore complètement occupé par une teinte azur parsemée de fleurs de lys d'or. De la couleur vermillon ou orange, aux rinceaux noirs, formant brocart, garnit aussi les plis des vêtements des trois grands personnages, tandis que la plupart des petits sujets portent des fragments de coloration bleue ou verte.

Le cadre de la scène ainsi représentée est orné, sur le plat, de poissons gravés, de diverses espèces bien reconnaissables. En bas, il s'élargit pour laisser place à l'épitaphe, elle-même comprise entre deux autres poissons et expliquant le sujet de cette curieuse ornementation.

Voici cette épitaphe : « Chi gist Jehan de Bury en son temps poissonnier de mer et confrère de ceste cappielle dou saint vou de Luques, quy trespassa l'an M CCCC et XXXVI le jour de may et ausy demoiselle Jehenne Sauvage sa feme quy trespassa l'an MCCCCXXXIIII le XXI jour d'avril. Lesquels conjoins ont ordonné a tous jours de leurs biens I messe qui se dira cescun merquedy en le dite capielle tantost après le cloque du matin. Pries pour le salut des ames de eulx et de leurs amis carnes (2) et pour les trespassés ».

La personnalité du donateur n'est pas totalement inconnue. Son testament, malheureusement brûlé avec les archives communales, mais dont on avait, par bonheur, pris quelques extraits, nous apprend que Jean de Bury, bourgeois,

---

(1) Ces peintures, dont il ne restait que peu de choses, ont dû être sacrifiées au cours de la restauration. C'est à leur emplacement qu'a été transférée la stèle dont nous parlons. Sur leur sujet on consultera avec fruit l'article du R.P. DE GAIFFIER s.j., *Un thème iconographique : le pendu miraculeusement sauvé.* (Rev. belge d'Archéol. et d'Hist. de l'Art. XIII, Anvers 1943, p. 134 ss.).

(2) Amis charnels, c'est-à-dire les parents.

veuf de Jeanne le Sauvage, testa le 27 avril 1436 et que son testament fut « empris », c'est-à-dire officiellement entériné après décès, le 3 mai de la même année (1).

Une de ses dispositions prévoit, à l'intention du défunt, sa « sépulture en l'église Dieu et Mon Seigneur S. Quentin, au plus près du lieu où ma dicte feue femme est enterrée, èt au desoubz de la lame qui, pour l'enterrement de moy et d'icelle, y fait ensegnement ». Cette « lame » constituait la dalle funéraire posée à même le sol ; elle a été retrouvée et existe encore en place, on y lit clairement la date du décès de l'épouse : « l'an mil IIII^{c} et XXXIIII le XXI i(our) d'avril ». Quant à la stèle murale qui nous intéresse, le « tabliel », elle est nettement visée dans le compte de la mortuaire, dressé en 1439 et heureusement publié pour la partie qui nous concerne bien avant que l'incendie de 1940 le détruisît aussi (2). On y lisait ce qui suit : « A Allard du Moret, graveur de lammes, pour son sallaire d'avoir levé le lame du deffunct pour faire la fosse où le deffunct fut mis en terre, et en apriès le rasise comme elle estoit par-devant ; et aussy gravé en ladicte lame et ens ou tabelet de pierre faisant mémoire dudit deffunct et de sa femme, estant en ung mur devant ladicte lame, le jour et l'an que ledit deffunct trespassa ; est assavoir : pour lever et rassir ladicte lame, et repaver autour: XX s., et pour graver et taillier ledit trespas en ladicte lame : xij gros, et aussy audit tabliel, aultrez xij gros : sont xxxiiij s.
A Maistre Rogier, le pointre, pour sa déserte d'avoir doret d'or mat les lettres nouvelles faictes audit tabliel de la datte du trespas dudit deffunct: vij s.».

Aucun doute n'est possible sur l'identité du « tabliel » auquel le compte fait allusion. C'est si bien celui qui vient d'être retrouvé à Saint-Quentin que ce dernier porte des indices de taille postérieure, à l'endroit de la date du décès de Jean de Bury (élargissement des mots par suite de la disposition de trop d'espace et polissage moins soigné du fond).

Comme des anomalies analogues se présentent à propos de la date du décès de Jeanne le Sauvage (resserrement des lettres et fond martelé) il en résulte que ce tableau sculpté fut exécuté avant le décès de l'épouse (21 avril 1434). Après le décès de l'époux, c'est-à-dire après le 1er mai 1436, les lettres

(1) A. DE LA GRANGE. *Choix de testaments tournaisiens antérieurs au XVI^{e} siècle.* (Ann. Soc. Hist. Tournai, II, 1897, p. 221, n° 778).
(2) Voir A. PINCHART. *Quelques artistes et artisans tournaisiens des XIV^{e}, XV^{e} et XVI^{e} siècles.* (Bullet. Acad. Roy. Belg. 51^{e} an. 3^{e} sér. T. IV, 1882, p. 611). Pinchart date ce document de 1436. A. HOCQUET dans *Table alphabétique des testaments et des actes de tutelle et d'exécution testamentaire, XV^{e} s.* (Annal. Soc. Hist. Tournai, 1906, p. 143) donne la date de 1439.

marquant cette dernière date furent ajoutées par Allard du Moret et dorées par « Maistre Rogier le pointre » (entre 1436 et 1439).

Contrairement à ce que l'on croirait au premier abord, Rogier le peintre ne peut s'identifier avec Roger de la Pasture, celui-ci étant devenu le peintre de la Ville de Bruxelles avant le 2 mai 1436 (1), lendemain même du décès de Jehan de Bury.

Par contre, la personnalité du sculpteur qui exécuta l'œuvre se confond sans doute avec celle d'Allard du Moret, qui fut chargé des menus travaux de retouche à la dalle et à la stèle. Allard du Moret est rencontré ailleurs comme sculpteur (2) et il semble tout naturel que pour compléter l'inscription on se soit adressé à l'auteur de la pièce plutôt qu'à un étranger.

Quant à la chapelle, au culte de laquelle l'épitaphe fait allusion, c'était celle d'une confrérie dont l'existence a déjà été repérée en l'église Saint-Quentin et qui se trouvait en relations étroites avec le métier des poissonniers, dont Jean de Bury faisait partie.

Il s'agit de la confrérie de la Sainte Face ou Christ habillé bien connu de Lucques (Italie), honoré à Saint-Quentin de Tournai sous le vocable de Saint-Viaire (c'est-à-dire du Saint-Visage) mais dont on ignorait jusqu'ici l'appellation concomitante de « Saint Vou » (Voult=*vultus)*, provenant de la dénomination italienne *Santo Volto* .

La confrérie du Saint-Voult ou du Saint-Viaire possédait un autel (3), avec retable à volets peints en cours d'exécution de 1452 à 1455, ainsi que des reliques enchâssées et diverses orfèvreries dont on suit la trace jusqu'au XVIII[e] siècle. Parmi celles-ci figurait la plaque d'argent repoussé servant d'insigne au doyen de la corporation des poissonniers et dont le descendant

---

(1) Cf. PAUL ROLLAND. *Les Primitifs tournaisiens, peintres et sculpteurs*, Bruxelles, 1932, p. 8.

(2) En 1427 Allard du Moret exécute pour l'église des Frères Mineurs, la dalle de Catherine de Waudripont (compte d'exéc. testam.). En 1444 il livre à l'église S. Brice la lame de Jehan et de Nicolas au Touppet, ornée des effigies des deux défunts. (DE LA GRANGE et CLOQUET, *Etudes sur l'Art à Tournai*, T. I, p. 141 et 235 et SOIL DE MORIAME, *L'Eglise St. Brice à Tournay*, 1909, p. 444). En 1457 le même artisan, qualifié de marbrier, fournit deux dalles tumulaires, incrustées de laiton et armoriées, pour la cathédrale de Cambrai: celle du chanoine Toussaint le Mercier et celle de l'archidiacre Paul Bege (J. HOUDOY. *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai.* Paris, 1880, p. 261. Allard du Moret paraît être également l'auteur de la stèle funéraire d'Antoine Watiers (†1425) et de ses deux femmes (†1418 et 1420), conservée avant 1940 à l'Ecole S. Luc, à Tournai ; il est question de lui dans le compte d'exécution testamentaire du dit Watiers. Cf. SOIL DE MORIAME. *Les anciennes industries d'Art Tournaisiennes*, Tournai, 1912, p. 81, n° 21. Reprod. part. PAUL ROLLAND, *op. cit.*, pl. XXI, fig. 41 et 42.

(3) L'« austel du S. Viaire en ladite église (S. Quentin) » est déjà signalé dans le testament de Jacques de Breselaire daté du 7 juin 1426. A. DE LA GRANGE, *op. cit.*, p. 200, n° 691.

du dernier titulaire fit don au Musée archéologique de Tournai où cette orfèvrerie disparut au cours de l'incendie de mai 1940 (1). Par une revanche du sort c'est aux événements qui détruisirent cette pièce, la plus récente de la documentation concernant la confrérie, qu'est due la révélation d'une autre pièce, la plus ancienne, à savoir la stèle de Jean de Bury !

Assez curieusement, ces deux monuments archéologiques établissent un lien entre la confrérie du Saint-Viaire et la corporation des poissonniers. C'est qu'effectivement cette dernière corporation s'identifiait jusqu'à un certain point avec la confrérie de la Sainte-Face, dont elle occupa la chapelle jusqu'en 1727. La raison de cette quasi identité résidait-elle dans le fait que c'étaient les poissonniers de mer, comme Jean de Bury, qui avaient amené de Bruges, où elle avait été apportée à son tour par les marchands de Lucques, la dévotion à l'image de Nicodème ? C'est extrêmement probable, bien que l'on constate l'existence de la dévotion à « saint Voir », mais en l'église Saint-Nicaise, à Tournai, dès 1381 (2), c'est-à-dire avant que les Lucquois se fussent réellement établis en comptoir à Bruges en 1389. Ceux-ci n'auraient fait que développer le culte et l'auraient amené à se localiser dans la corporation des poissonniers de mer. Dès 1400 en tout cas, le sujet était suffisamment répandu à Tournai pour qu'on en usât dans la peinture ; un testament du 1er décembre de cette année fait allusion à « un tavlet mobile où est le Dieu de Lukes » (3).

On s'étonnera un peu de voir qu'en dépit de pareille dévotion, expressément consignée dans l'épitaphe et bien que le «Dieu de Lucques» ait effectivement été reproduit sur des stèles tournaisiennes aujourd'hui disparues (4),

---

(1) Sur la confrérie du Saint-Viaire à S. Quentin Cf. F. Desmons, *La confrérie tournaisienne du rachat des captifs*, (Revue tournaisienne, 1911, p. 38-39) et ID. *Le Saint-Viaire des Poissonniers*. (ibid. p. 101-104). C'est au passage à travers des intermédiaires que l'on doit les déformations assez bizarres de l'objet du culte ; la confrérie *du* saint « Viaire » se montre le plus souvent à Tournai sous la forme de « confrérie *de* saint Viaire » ou de saint Yvaire. L. Cloquet, *Tournai et Tournaisis*, Guides belges, p. 312, nº 2., pour devenir bientôt celle de « Monsieur saint Viacre », voire de « saint Fiacre ». Une transformation analogue se produit en France où le « saint Voult de Lucques » se métamorphose en « saint Vaudelu ».

(2) Testament de Jehan Medin : « que mes cors gise et soit entiérés en celi eglise S. Nicaise devant S. Voir ». 17 novembre 1381. A. de la Grange, *loc. cit.*, p. 101, nº 296.

(3) Testament d'Amaury Taquelin. 1er décembre 1400. A. de la Grange, *loc. cit.*, p. 136, nº 445.

(4) Testament de Jehan Mondet : « pour mon corps enterrer et sépulturer, je eslis lieu au cloistre de l'église Nostre-Dame, au devant du tableau du Dieu de Lucques ». 20 mars 1511. A. de la Grange. *Extraits de testaments tournaisiens*. Ann. Soc. Hist. Tournai, IV, 1899, p. 32, nº 34.

c'est à un autre motif iconographique que le sculpteur a eu recours pour orner la stèle funéraire.

Il ne peut être question, en effet, de penser ici au Christ de Lucques, fût-il déformé en cette étrange sainte barbue crucifiée, que le Moyen Age a connue jusque dans la région tournaisienne sous le nom de sainte Wilgeforte *(Virgo fortis)* (1). Tous les détails physiques et religieux du personnage central s'y opposent (2).

5. RÉSURRECTION

Stèle Funéraire de Jean Cambry (1506-1507)

Au chevet du croisillon gauche de l'église Saint-Quentin, sous la première fenêtre, l'enlèvement des boiseries a fait apparaître une lame de calcaire blanc, de 0,63 m. de hauteur sur 1,24 m. de largeur, gravée de 25 lignes de caractères gothiques, très réguliers, autrefois dorés (fig. 8).

Voici la transcription de son texte.

« Honorable homme Jehan Cambry bourgois de Tournay et demoiselle Jehenne Fornier sa femme gisant devant l'ymage de la vierge Marie en ceste église Saint-Quintin et au devant de ceste représentation ont en leur vivant conjoinctement ensemble donné à la dicte église à tousiours héritablement onze libvres à prendre annuellement sur certains héritages seans tant en ceste ville de Tournay comme en l'eschevynage de Marquain et de Honnevain à la charge que la dicte église sera tenue à tousiours faire chanter devant la dicte ymaige le vendredy de cescune sepmaine ungne messe de l'office Nostre Dame de pité à la charge aussy de deux fois l'an c'est à savoir aux Pasques et Dedicasse faire escurer le Chandeler estant devant la dicte ymaige que jadis donnèrent Guillaume Cambry le père et le dict Jehan Cambry son fils. Ont oussy les dicts conjoincts donné à la dicte église noef cens et une vergue de terre à disme Dieu gisant au dict Marquain. Item encore ung bonnier et XXXI vergue de terre aussy à disme Dieu gisant ou dict Marquain et six hoteaulx de bled fourment a XII den parisis du milleur

(1) On voit encore une sainte de ce nom à Estaimpuis. Sur ce motif iconographique cf. J. GESSLER. *La Vierge barbue : La légende de sainte Wilgeforte* ou *Ontcommer*, Bruxelles, 1938.

(2) N.D. de Miséricorde figurera encore en 1682 sur le monument funéraire de la famille Bernard, à la cathédrale. A. DE LA GRANGE, *loc. cit.*, p. 167, nº 481. Nous remercions ici bien sincèrement Monsieur le Chanoine Van Haudenard, doyen de Notre-Dame et curé de Saint-Quentin, des notes qu'il a bien voulu nous communiquer concernant la confrérie du saint Viaire.

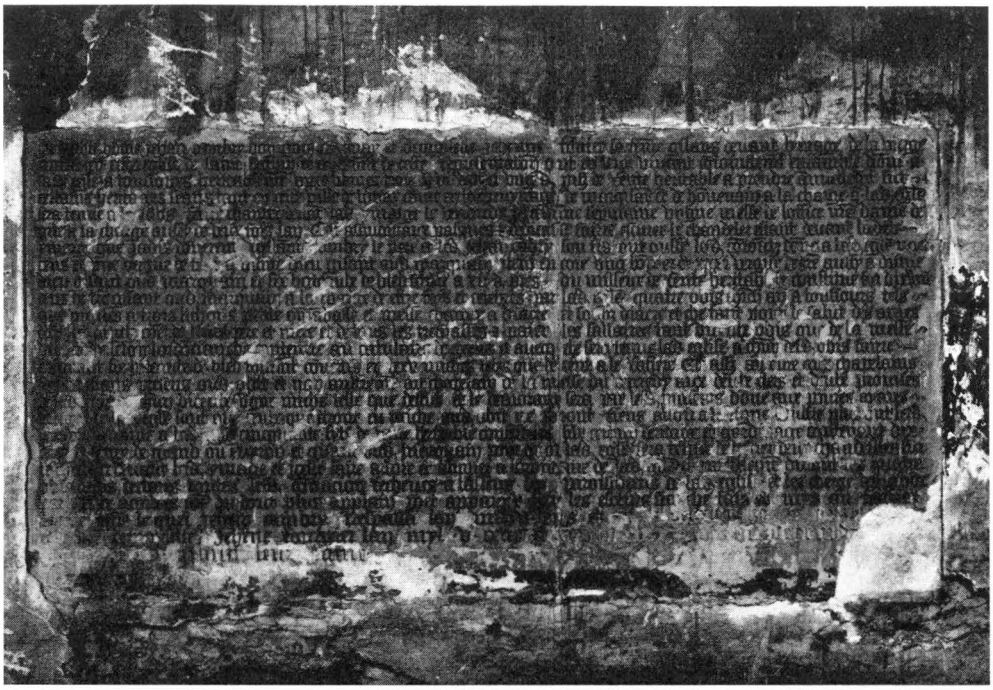


Fig. 8. — Tournai, Eglise Saint Quentin. — Epitaphe de Jean Cambry.

de rente héritable et constitue sur dix wit cens de terre gisant oudict Marquain à la charge de estre fais et célébrés par la dicte église quatre fois chescun an a tousiours tels que vigiles à trois lichous petites commendasses et messe chantée a diacre et soubs diacre et che tant pour le salut des âmes des dits conjoincts comme de leur père et mère et de tous les trépassés et payer les sallaires tant d'iceulx obit que de la messe du vendredi selon l'ordonnanche contenue au cartulaire de chéens et avecq che sera tenue la dicte église à chescun des dicts obis faire distribuer six hoteaulx de bled fourmant convertis en LXXV miches tels que de cent à le rasière, c'est a savoir au curé, aux chapelains fondés estans présens oudict obit et non aultrement, au chapelain de la messe du vendredi, aux deulx clercq et deulx proviseurs de la dicte église chescun d'iceulx ungne miche telle que dessus et le demorans sera par lesdits proviseurs donné aux pauvres ayant l'enseigne de la dicte église sauf que ceux que aront eu miche au dict obit ne porront riens avoir à l'enseigne. Oultre plus ont les dicts conjoincts donné à la dicte église cincquante

soustournois de rente héritable constitués sur certain héritage et gardenage contenant dix cens et demy de grand ou environ et gisans oudict Marquain. Pourquoy la dicte église sera tenue de placer deux chandeilles sur le chandelier devant la dicte ymaige et icelle faire ardoir et alumer à l'ordinaire de la dicte église et pareillement durant les quatre obits dessus déclarés. Toutes les dites donations recheues à l'assens des paroischéens de la dicte église et les cherge desusdite par iceulx acordés comme du tout plus aplain poet apparoir par les escrips sur che fais et mys ou ferme de cheste eglise. Lequel Jean Cambry trespassa l'an mil V cens et [IX le deuxième jour de mars] et ladicte demisielle Jehenne Fournier l'an myl V cens et [XXXVIII le X^e^ jour de décembre. Pries Dieu pour leur ame] ».

Les mots entre crochets ayant été ajoutés par la suite, en peinture pour Jean Cambry et en gravure plus large pour Jeanne Fournier, nous nous trouvons bien en présence d'une stèle originale, exécutée du vivant des donateurs et complétée après leurs décès respectifs.

Le nom de Jean Cambry n'était pas inconnu des archéologues tournaisiens. La documentation archivistique heureusement publiée avant mai 1940 permettait de connaître un contrat passé devant le prévôt de Tournai, le 17 septembre 1506, par lequel un personnage du même nom commanda à Martin Daret, tailleur d'images, une stèle funéraire en pierre blanche d'Avesnes, munie de volets mobiles et représentant la Résurrection, ainsi que le donateur, sa femme et ses enfants, d'après un projet établi par le peintre Roger de Hoste (1).

(1) Voici le texte de ce contrat : « Le XVII^e^ jour de septembre l'an mil Cc et VI par devant sire Guillaume de Landas, prévost, et en la présence de Loys Saint-Genois, demoiselle Marie de la Crois, vesve de feu Jehan Fournier, Rogier de Hostes et Michel Cambry, Jehan Cambry, bourgois demorant à Tournay, a marchandé a Martin Daret, tailleur de ymaiges aussy demorant en Tournay, lequel a entreprins faire et tailler ung épitaphe en bonne pierre de Advennes, contenant les personnaiges de le Résurrection, ensemble les personnaiges du dit Jehan Cambri, sa femme et ses enfants, le tout selon le contenu de certains patrons faits à ce proppos par Rogier de Hostes, et mieulx se faire se peult; lequel épitaphe doit estre de cinq pieds carret sans les scriptures de dessoubz, et sans le piet que le dit Daret doit livrer, tailliés en telle pierre que dessus, le tout selon certains patrons faits à ce proppos par icelluy Daret et délivré au dit Cambri ; lequel épitaphe le dit Daret a promis livrer parfait, furny de pentures et huisseries en dedens le Chandeler prochain venant, en l'église St. Quentin à Tournay et illec aiddier à asseoir en ladite église, en tel lieu qu'il plaira audit Jehan Cambry; et ce pour le pris et somme de cincq livres de gros, monnoie de Flandres ».
Publié par A. DE LA GRANGE dans Bullet. Soc. Hist. Tournai, XXI, 1886, p. 125 ; id. *Etudes sur l'Art à Tournai*, I, p. 220 ; PAUL ROLLAND. *Les Primitifs Tournaisiens ; Peintres et Sculpteurs*, p. 58.

Comme cette dernière stèle était destinée aussi à l'église Saint Quentin et que le jeu des dates s'y prêtait (mort du donateur, d'après la lame, le 2 mars 1510 n.s.; placement du monument, d'après le contrat, entre le 17 septembre 1506 et le 2 février 1507) on pouvait se croire fondé à ne voir qu'une seule et même personne dans le Jean Cambry signalé sur la lame et par les archives. On pouvait se demander ensuite si la lame ne faisait précisément pas partie de la stèle de 1506, dont elle aurait constitué le «piet» qui est, dans le contrat, l'objet d'une stipulation particulière. Cette hypothèse était d'autant plus recevable que l'inscription, en signalant que les donateurs ou tout au moins — car le texte n'est pas clair — l'un d'entre eux gisait « au devant de ceste représentation », fait allusion à une scène qui ne peut s'identifier d'aucune façon avec la lame même, simplement chargée de l'épitaphe, ni, non plus, avec « l'ymage de la vierge Marie », objet d'une donation antérieure. Il était même permis d'imaginer que si la lame occupait encore son emplacement primitif, la stèle à « représentation » devait avoir laissé au-dessus d'elle, sinon des fragments plus ou moins importants, au moins la trace de son passage.

Une fouille pratiquée par nous dans le mur a confirmé l'exactitude de cette supposition. Immédiatement au-dessus de la lame, dans un espace de même largeur qu'elle, entre des gonds de volets (prévus par le contrat) et sur une hauteur telle qu'il est permis d'obtenir une superficie d'environ « cincq piets quarret » (repris également au contrat) on a trouvé, retournés contre le mur, des blocs de dimensions variables, en « bonne pierre de Advennes ». Ces blocs sont malheureusement mutilés. Mais on y remarque encore différents sujets, parmi lesquels de gracieuses figures d'anges, des morceaux de trois grands personnages et des groupes de plus petites personnes (au nombre de six) représentant des enfants (fig. 9): La stèle était bordée d'une moulure à gorge profonde, à plusieurs faces, dont les angles supérieurs étaient arrondis. Des ornements très délicats, notamment des chardons fleuris et des enroulements de forme déjà renaissante meublent cette gorge. De plus, une polychromie fort riche, accompagnée de dorure en feuille, rehausse le travail de la sculpture. Le fond de la gorge principale est bleu d'outremer, tandis que les fleurs de chardons et les rinceaux sont dorés. Devant l'art de pareilles pièces exécutées par Martin Daret, on éprouve un vif regret de ne pouvoir reconstituer l'ordonnance du sujet établi et polychromé par Roger de Hostes.

Fig. 9a.
Tournai, Eglise Saint Quentin.
Fragment de la stèle de Jean Cambry.

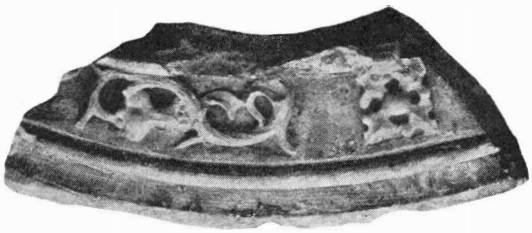


Fig. 9c.
Tournai, Eglise Saint Quentin.
Fragment de la stèle de Jean Cambry.

Fig. 9b.
Tournai, Eglise Saint Quentin.
Fragment de la stèle de Jean Cambry.

Fig. 9d.
Tournai, Eglise Saint Quentin.
Fragment de la stèle de Jean Cambry.

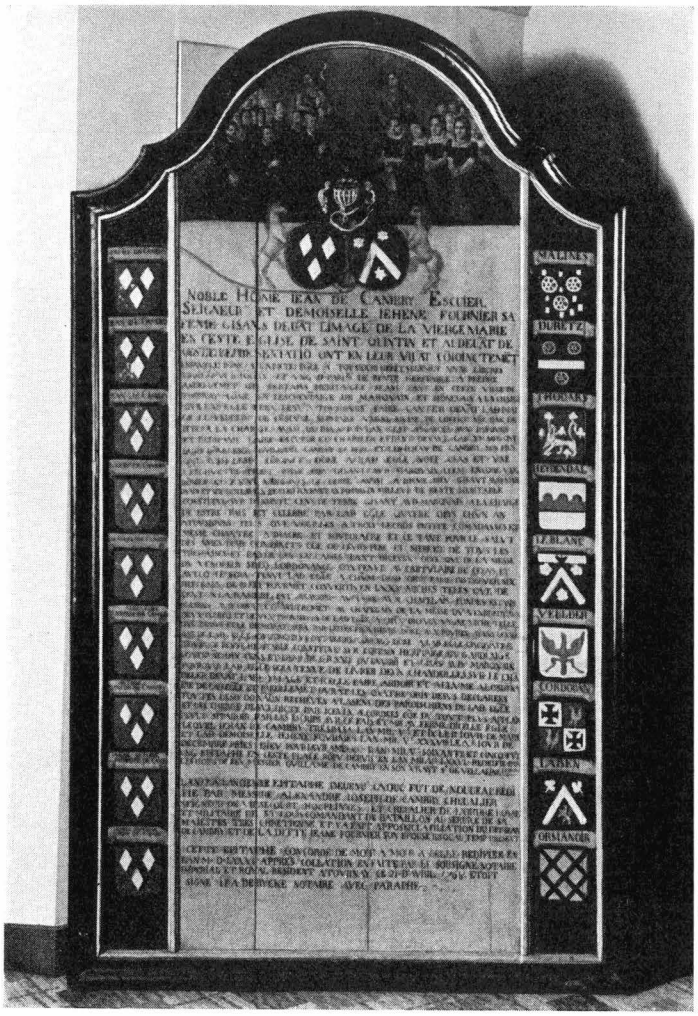


Fig. 10. — Tournai, Eglise Saint Quentin.
Mémorial de la famille de Cambry.

L'église Saint-Quentin possède encore un mémorial en bois (1), datant de 1768, relatif à la même famille et transcrivant, somme toute, l'épitaphe de 1506, endommagée, d'après lui, en 1565 (2) (fig. 10). De fait, si l'on se rapporte aux débris de la stèle sculptée et aux griffes qui balafrent la lame, l'ensemble du monument découvert en 1940 a dû subir de sérieux outrages. Mais la date de cet événement paraît plutôt s'identifier avec l'année 1566 qu'avec l'année 1565, la première de ces deux années ayant été marquée par le saccagement des églises de Tournai par les Calvinistes (23 et 24 août) et l'église Saint-Quentin ayant même eu particulièrement à souffrir à cette occasion.

Le même mémorial nous apprend que l'« épitaphe » ainsi déterminée fut remplacée en 1576 par les soins des héritiers de Guillaume de Cambry — sans doute mus aussi par un sentiment de réparation morale, le fils de Guillaume, Gabriel, petit-fils de Jean, ayant été décapité pour hérésie en 1568 (3) — et qu'en 1768 le même pieux devoir fut rempli à nouveau par un descendant encore plus lointain du premier donateur.

La transcription de 1768 est certifiée, par notaire, conforme au texte de 1576. S'il en est bien ainsi, c'est à cette année 1576 qu'il faut reporter la légère différence qui distingue son texte de celui de 1506 et qui consiste à truffer naïvement de particules, de qualités et de titres nobiliaires une version primitive qui n'en portait pas (4), les Cambry n'ayant été anoblis

---

(1) Cf. Soil de Moriame. *Inventaire des objets d'art... de Tournai*, II, Charleroi, 1924, p. 60, n° 376.

(2) Voici l'ensemble des renseignements, qui suivent la transcription approximative de l'épitaphe de 1506 : «... leurs âmes. — l'an mil Vc soixante et cincq fut ung épitaphe en ceste place rompu. Depuis en l'an mil Vc LXXVI redéifié par les hoirs de feu Messier Guillame de Cambry en son vivant Sr de Vellaeine et du Bus. L'an 1768 l'ancienne épitaphe devenue caduc fut de nouveau redifié par Messire Alexandre Joseph de Cambry, chevalier, seigneur de Viesecourt, Houplinnes et chevalier de l'Ordre Royal et Militaire de St. Louis, comandant de bataillon au service de Sa Majestés très chrestienne et y a fait apposer la filiation dudit Jean de Cambry et de la ditte Jeanne Fournier son épouse iusqu'au temps présent. Cette épitaphe concorde de mot à mot à celle redifiée en l'an MDLXXVI après collation en faite par le soussigné notaire impérial et royal résident à Tournau. Ce 21 d'Avril 1768. Etoit signé I.F.A. De Rycke notaire avec paraphe

(3) Voir Ad. Hocquet. *Tournai et le Tournaisis au XVIe siècle.* Mém. Acad. Roy. Belgique, Lettres, in 4°, Bruxelles 1906, p. 125 n° 3.

(4) Comparez les mots « Noble homme Jean de Cambry, écuyer, seigneur », avec les mots primitifs « Honorable homme Jehan Cambry, bourgeois de Tournay » etc. Goethals dans son *Dictionnaire Généalogique et héraldique des familles nobles du Royaume de Belgique* I, Bruxelles, 1849, v° Cambry, a édité l'épitaphe de 1768 tout en la faisant précéder d'une épitaphe abrégée qu'il dit être la « première », bien qu'elle comprenne déjà les termes nobiliaires incriminés, et en se trompant que les dates de première destruction et de premier remplacement (1576 et 1665 d'après lui). La « première » épitaphe de Goethals n'est en réalité que l'épitaphe intermédiaire, c'est-à-dire celle de 1576, abrégée.

qu'entretemps. La juxtaposition de l'original, retrouvé, et de la copie, sauvée, est amusante à cet égard.

Le mémorial de 1768 a, enfin, cet avantage de représenter en peinture, sur son fronton, Jean Cambry et Jeanne Fournier, assistés de leurs patrons respectifs (saint Jean-Baptiste et sainte Jeanne ?) et accompagnés de vingt-cinq enfants (15 garçons avec le père et 10 filles avec la mère). En présence de la stipulation du contrat de 1506 et des vestiges retrouvés de la stèle, on peut croire que ces éléments figuraient au complet sur le monument primitif et que l'idée en fut reprise de lui par l'intermédiaire du monument de 1576, qu'une déclaration officielle datant de 1623 affirme d'ailleurs pourvu de ces éléments (1).

6. VIERGES CENTRALES

Indépendamment des stèles déjà citées trois autres stèles ont encore été remarquées au cours des restaurations de Saint-Quentin et de Saint-Piat. Elles sont toutes trois en très mauvais état.

La première (fig. 11), à vrai dire, n'était pas totalement inconnue ; sa partie supérieure émergeait du sol au fond du jardin de la cure, contre le mur de clôture de l'ancien cimetière de Saint-Quentin. Plusieurs auteurs l'avaient déjà signalée (2). Mais les récents travaux ont permis de la dégager complètement et de sauver ce qui en restait (3).

Exécutée en pierre de Tournai, et de forme très allongée (hauteur 0,89 m., largeur 1,24 m.), elle représente une Vierge debout, couronnée, largement

(1) Cf. GOETHALS, *loc. cit.* Le monument de 1768 disparut momentanément durant la Révolution Française (en juillet 1794) « pour cause bien notoire du temps ». Cf. HOVERLANT. *Essai chronologique pour servir à l'Histoire de Tournai*, T. 28, 1808, p. 131. On trouvera dans le même auteur, p. 126 à 187, ainsi que dans GOETHALS, *loc. cit.* et HOCQUET, *op. cit.* de nombreux renseignements sur les de Cambry. On y apprendra notamment que Jean Cambry, fils de Guillaume, succéda à son père comme bourgeois de Tournai le 11 août 1474, qu'il épousa Jeanne Fournier et mourut le 2 mars 1509 à l'âge de 60 ans, tandis que sa femme le suivit dans la tombe le 10 décembre 1538, âgée de 84 ans. Jean Cambry était membre de la confrérie aristocratique des Damoiseaux de Tournai en 1503.

(2) Cf. L. CLOCQUET. *Tournai et Tournaisis* (Guides Belges) Bruges 1884, p. 319 et SOIL DE MORIAME, *Inventaire des objets d'art... de Tournai*, III, Charleroi 1924, p. 59.

(3) Elle a été transférée à l'intérieur de l'église et placée dans le croisillon gauche, symétriquement à la stèle de Jean de Bury, à l'emplacement de l'ancienne peinture murale représentant l'Entrée de Jésus à Jérusalem. Sur celle-ci voir PAUL ROLLAND. *Peintures murales en l'église S. Quentin à Tournai* dans Recueil de Travaux du Centre de Recherches archéologiques, III, Anvers 1942.

Fig. 11. — Tournai, Saint Quentin. — Stèle funéraire.

drapée et tenant l'Enfant Jésus sur le bras droit. Un ample dais la surmontait autrefois.

De part et d'autre de ce motif central s'agenouillent les défunts. D'une part, c'est l'époux, un chevalier en armure, qui a déposé son casque aux pieds de la Madone et que suivent — ou plus exactement suivaient — quatre fils en robes. D'autre part, c'est l'épouse, aux cheveux ramenés en boucles sur les oreilles, suivie à son tour de deux filles.

La différence du nombre d'enfants de chaque sexe provoque une regrettable dissymétrie dans la disposition du sujet. Toutefois celle-ci est un peu corrigée par le fait que dans le registre supérieur, consacré aux blasons de tous les défunts, au-dessus de celui du père un grand heaume contrebalance le décalage du dais de la Vierge. De ce chef, le centre de la composition est ramené à la figure de l'Enfant Jésus.

La stèle était encadrée d'une forte moulure à gorge parsemée de rosettes; il n'en subsiste malheureusement que quelques sections. En bas, cette moulure s'élargit, tout en s'aplatissant, pour laisser place à l'épitaphe. Celle-ci, composée de trois lignes de lettres en relief, est devenue pratiquement illisible: on n'y lit que les mots « sire » et, tout à la fin, « quatre ». Les armoiries donnent, comme meubles, une croix ancrée pour les personnages masculins et un sautoir cantonné de fleurs de lis pour les personnages féminins. Ces éléments ne suffisent pas non plus pour identifier exactement les défunts. La pièce ne peut donc être datée que par comparaison avec des productions analogues et semble remonter ainsi au début du XV^e siècle. Elle n'est pas d'un style excellent mais la Vierge, par son manteau, suggère un rapprochement avec « Notre Dame aux malades » du porche occidental de la cathédrale (fin XIV^e siècle).

*
* *

Dans une dépendance située à droite du déambulatoire de la même église Saint-Quentin, contre le mur extérieur du croisillon droit, se trouvait, derrière une boiserie que l'incendie de 1940 a consummée, une autre stèle en pierre de Tournai, très belle cette fois, mais que le feu a malheureusement calcinée et qui, depuis lors, se désagrège de jour en jour (fig. 12).

Sa forme est presque carrée (hauteur 0,94 m.; largeur 1,10 m.) et son encadrement est également fait d'une moulure dont la gorge est entrecoupée de rosettes.

La scène représente la Vierge, assise sur un trône que surmonte un dais à trois pans, fort ouvragé. Elle est revêtue d'un manteau dont les plis très amples retombent sur ses pieds. L'Enfant Jésus, qu'elle entoure de son bras gauche en le retenant de la main droite, est assis lui-même sur ses genoux.

De part et d'autre se tiennent les défunts agenouillés ; l'époux et son fils, à droite de la Madone, l'épouse, seule, à gauche. Derrière les deux premiers personnages se dressent, debout, deux saints patrons, à la barbe ornementée et que relie un phylactère dont l'inscription est devenue illisible. Derrière la dernière il ne paraît jamais y avoir eu qu'un protecteur ou une protectrice.

Tout élément d'identification manque mais on peut dater du deuxième quart du XV^e siècle cette œuvre d'un très beau style. Les saints barbus,

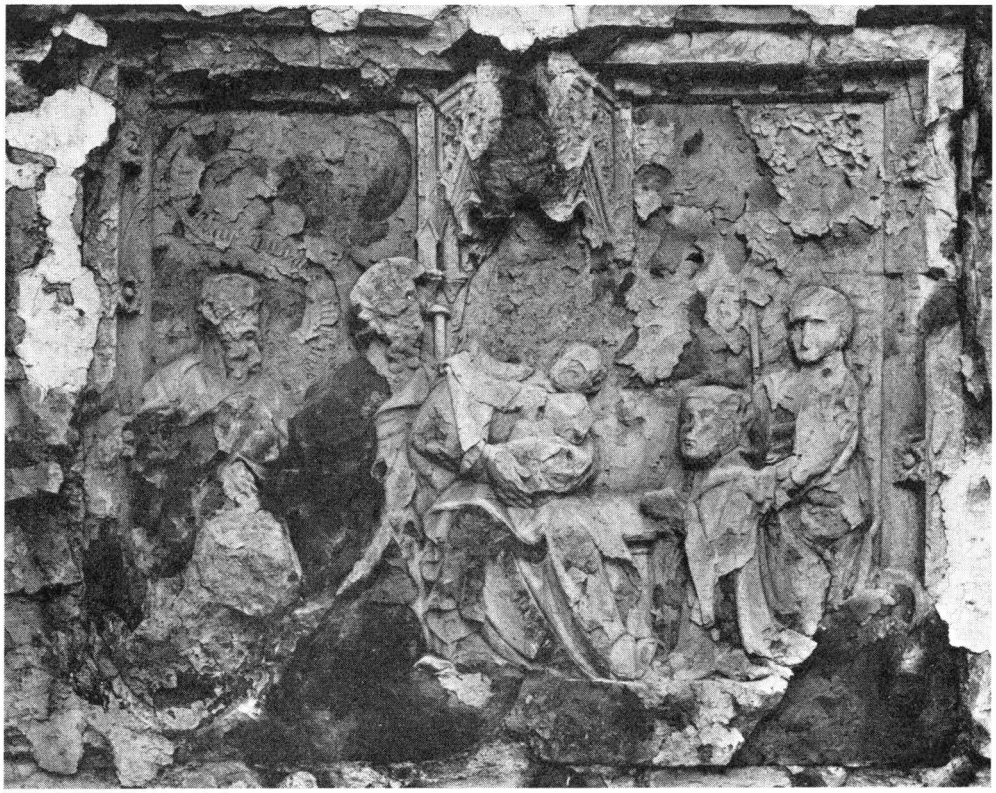


Fig. 12. — Tournai, Saint Quentin. — Stèle funéraire.

notamment, peuvent soutenir la comparaison avec le saint Jean-Baptiste de la stèle de Jehan du Bos (avant 1438) à la cathédrale de Tournai (1)?.

*
* *

Au cours des travaux de réfection du collatéral droit du chœur de Saint-Piat, on a découvert en 1945, à proximité de l'enfeu de Marc Villain et sous une fine boiserie du XVIII^e^ siècle, une stèle malheureusement fort détériorée mais qui a dû être d'un travail remarquable (fig. 13) (2).

(1) Cf. Paul Rolland. *Les Primitifs tournaisiens*, pl. III, fig. 5.
(2) Cette stèle est provisoirement déposée au Bureau d'Urbanisme, Quai des Salinnes.

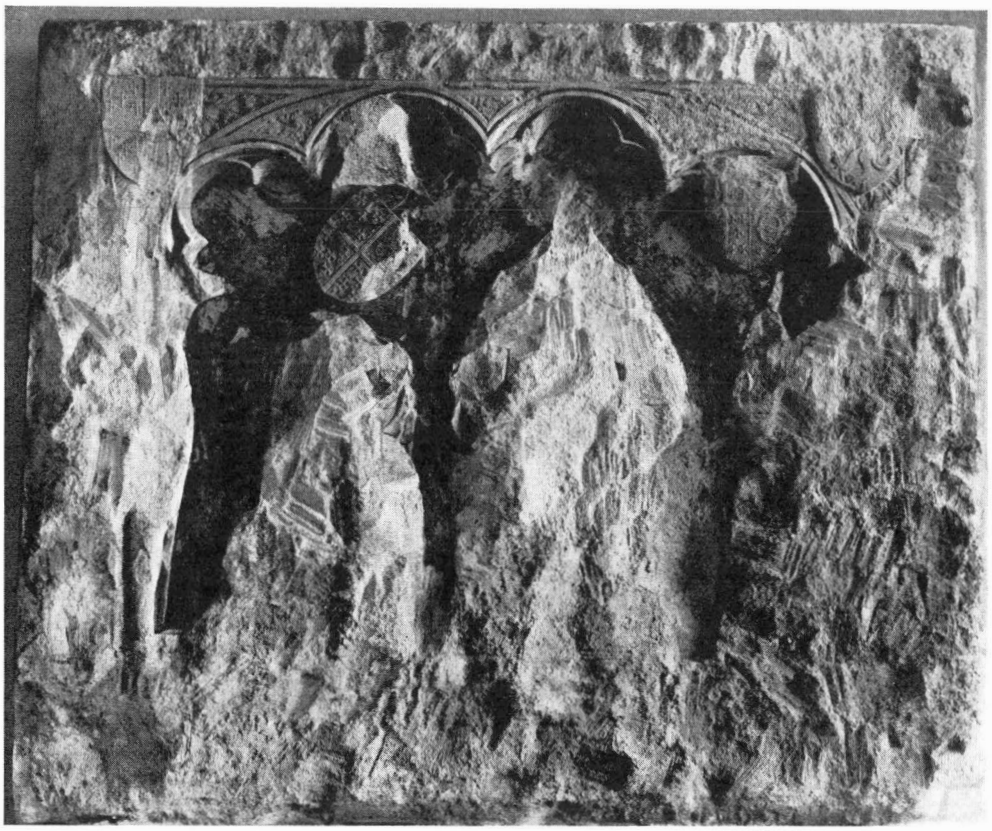


Fig. 13. — Tournai, S. Piat. — Stèle funéraire.

Elle est exécutée en calcaire blanc d'Avesnes. Son sujet est abrité sous un grand arc en anse de panier, redenté de quatre arcs trilobés. Cet encadrement la rapproche de la stèle au Christ de saint-Grégoire mais sa facture est beaucoup plus précise et plus soignée. Des feuillages en tourbillons meublent également les écoinçons des arcs, ici plus nombreux. Les deux grands écoinçons d'angle sont, de plus, surchargés de deux écus.

Sous l'encadrement général on peut encore deviner l'ordonnance d'une scène fort régulière dominée par une Vierge tenant l'Enfant Jésus et qu'encadraient des défunts agenouillés présentés de part et d'autre par un saint protecteur. A gauche c'est le groupe du donateur masculin, dont l'écu incliné est surmonté d'un heaume ; à droite c'est celui de son épouse, dont les

armoiries pendent, bien verticalement, sous une des arcatures redentées. L'empâtement plus grand du groupe latéral, vers la droite, trouve son pendant, à gauche, dans une sorte de tronc d'arbre qui flanque le jambage de l'arc. Toute cette partie a été malheureusement ravalée par les ouvriers chargés d'appliquer les boiseries contre la muraille.

Faute de connaître tous les détails iconographiques et vestimentaires de cette stèle, tout l'intérêt se porte sur sa polychromie, qui subsiste aux endroits épargnés et qui est remarquable. Elle comprend en ordre essentiel un fond d'or fin moulu appliqué à la colle de fromage sur toute la pierre et recouvert, avec la même colle, 1°/ de bleu d'outremer pour l'extérieur des vêtements, certains détails héraldiques et une partie du lambrequin (ce bleu de lapis-lazzuli est d'une luminosité et d'une profondeur remarquables, mais il est parfois adouci en bleu tendre par l'adjonction de gros blanc ou blanc d'Espagne); 2°/ de vermillon pur ou nuancé de minium, d'outremer ou de noir pour l'intérieur des vêtements, d'autres détails héraldiques et l'autre partie du lambrequin ; 3°/ de noir de vigne pour le cadre et le fond du monument, simulant autrefois un brocard noir et or (1).

C'est à dessein que nous avons réservé pour la fin le détail des armoiries car elles peuvent fournir des indications utiles (2).

1° Celles de l'écoinçon supérieur de gauche se décrivent comme suit : d'azur à la croix d'or cantonnée de 20 croisettes recroisettées, au pied fiché, du même, 5 dans chaque canton. Ces armoiries peuvent être attribuées à une famille Mouton (cf. de Renesse).

2° Sur le grand écoinçon supérieur de droite broche un blason d'hermine au lion de gueules. Les seules armoiries locales apparentées à celles-ci sont celles de la famille de Calonne: d'hermine au léopard de gueules, armé et lampassé d'or.

3° L'écu du donateur est d'azur à la croix cantonnée aux 1, 3 et 4 de 15 croisettes potencées, au pied fiché, du même, 5 dans chaque canton, et au 2 d'hermine au lion de gueules contourné (par respect pour la Vierge).

---

(1) Nous savons particulièrement gré à M. A. Hergo, attaché au Service des Travaux communaux et spécialiste en la matière, d'avoir bien voulu nous éclairer sur les conditions techniques de polychromie du sujet.

(2) Nous devons cette description précise à l'obligeance de M. Lucien Fourez, Secrétaire de la Société royale d'Histoire et d'Archéologie de Tournai, qui a bien voulu, au surplus, effectuer toutes les recherches relatives à l'identification des écus. Nous l'en remercions ici bien vivement.

Cet écu combine les armes des Moutons et des Calonne (?). Il est sommé d'un heaume abîmé, avec lambrequin d'azur et de gueules en forme de capeline

4° L'écu surmontant la donatrice est parti: au 1 d'azur à la croix d'or cantonnée au 1 d'hermine au lion de gueules et aux 2, 3 et 4 de 15 croisettes potencées au pied fiché d'or; au 2 de gueules semé de trèfles d'or et chargé de 3 fermaux du même. Les armes aux trois fermaux sont celles des Wettin (1). On aurait ici un rappel des familles Mouton, de Calonne (?) et Wettin.

Il en résulte que le couple des donateurs serait Mouton-Wettin, le mari étant issu de Mouton-de Calonne (?).

Malheureusement ces indications n'ont pu, jusqu'ici se prêter à aucune identification d'alliance ni à aucune datation. D'autre part, quelques lettres apparues à la base du monument sont trop frustes pour permettre une lecture quelconque. La stèle n'en est pas moins de la première moitié du XV^e siècle.

7. FRAGMENT

Enfin, nous avons pu acquérir à des ouvriers un fragment (0,38m. × 0,22m) de stèle en pierre de Tournai dont nous ignorons la provenance exacte, mais qui mérite de retenir l'attention par le rythme de quatre personnages agenouillés ayant concouru à former la partie gauche d'une stèle à sujet central sacré. Ce fragment est encore entièrement couvert de la teinte vermillon de fond sur laquelle on appliquait généralement l'or. Le XV^e siècle convient à cette pièce.

8. ANNEXE

Tympan d'entrée de la chapelle de Michel de Gand.

Quoi qu'il ne s'agisse pas ici d'une stèle proprement dite, on ne peut faire sans classer ce document, d'ailleurs unique, parmi les monuments funéraires muraux (fig. 14).

Tout d'abord il s'intègre dans l'ornementation de la chapelle que le fondeur de cuivre tournaisien Michel le Maire, dit de Gand, se fit ériger en l'église Saint-Piat peu avant 1447 et qui existe encore. Lorsque nous avons

(1) Voir la torche des Damoiseaux à la cathédrale et CHOTIN, *Histoire de Tournai*, I, 1849, p. 277 (1331).

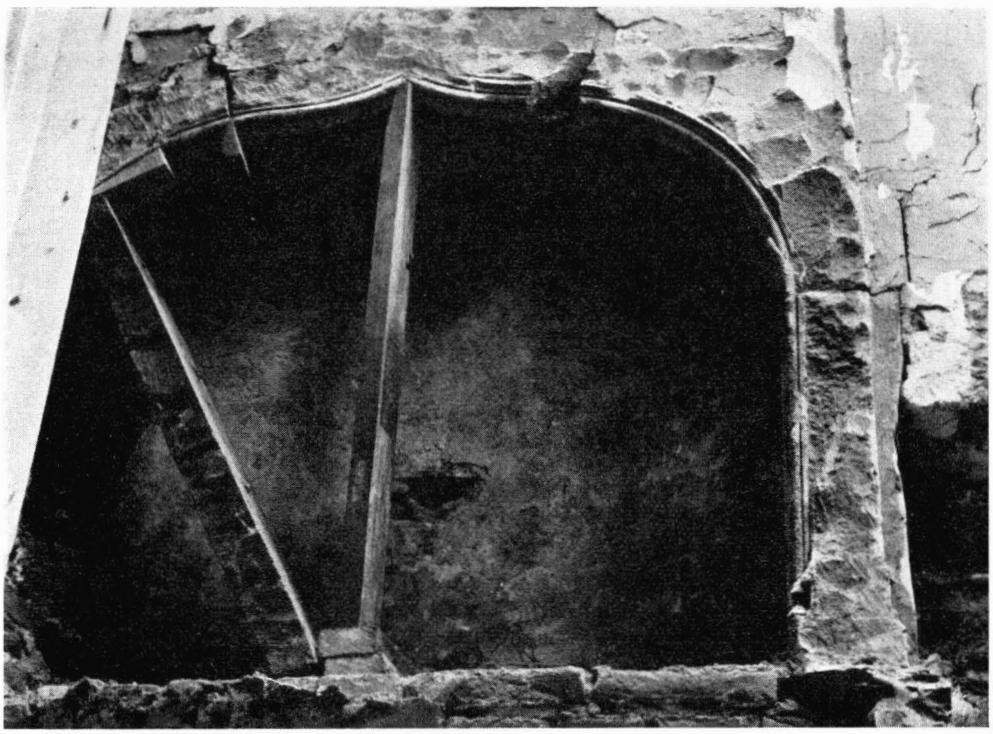


Fig. 14. — Tournai, S. Piat. — Entrée de la chapelle de Michel de Gand.

analysé cette chapelle en 1933 (1), ce vestige, qui surmontait la porte d'entrée vers l'extérieur, c'est-à-dire vers le collatéral sud du chœur (autrefois chapelle S. Nicolas, aujourd'hui chapelle du S. Sacrement), était dissimulé sous le plâtre ; les travaux exécutés en 1945 l'ont remis au jour pour le faire disparaître à nouveau dans la réfection complète du mur. Il n'en reste aujourd'hui que des débris informes, retirés de leur emplacement.

De plus, la forme et les dimensions de cette arcade en pierre blanche, à la courbe élégante, finement moulurée, formant niche à fond plat, laissent supposer qu'elle devait abriter une scène en ronde bosse. On sait, par le testament du fondateur, daté du 10 février 1474, que la chapelle était décorée

(1) Paul Rolland. *La chapelle funéraire de Michel de Gand à l'église Saint Piat à Tournai* (Rev. belge d'Archéol. et d'Hist. de l'Art, III, 1933, p. 346 ss.).

en « figure, mémoire et remembranche du très disne Sépulcre de Nostre Seigneur Dieu estans en Jhérusalem ». Deux places se présentent à l'esprit pour localiser la figuration d'un « sépulcre », c'est-à-dire probablement d'une Mise au Tombeau, que semble indiquer ce texte. C'est le dessous du grand enfeu qui s'ouvre à l'intérieur et le dessus de porte que nous signalons ici.

Nous avons penché pour la première hypothèse dans notre étude précitée, nous appuyant sur le même testament où Michel de Gand déclare avoir fait « décorer par dedans » sa chapelle érigée en mémoire du Saint-Sépulcre. Nous avouons toutefois que l'intérieur de l'enfeu, dans une chapelle funéraire privée telle que celle-ci, se prête mieux au placement d'un gisant que d'une scène sacrée. C'est ce qu'ont pensé d'ailleurs les dessinateurs Day et Haghes, auteurs d'une belle lithographie de l'époque romantique (1), tout en s'inspirant peut-être au surplus d'un souvenir antérieur à la Révolution. Dans ce cas, pour situer la représentation de la Mise au Tombeau, on doit se rabattre sur le tympan de porte extérieur et interpréter autrement qu'on ne l'a fait jusqu'ici le passage du testament qui s'y rapporte (2). Plus que jamais s'offre l'occasion de rappeler la vogue que connut ce sujet chez les Primitifs tournaisiens et notamment le projet que fournit, d'une de ces exécutions en relief, un dessin conservé au Musée du Louvre (3). Michel de Gand avait lui-même réalisé en cuivre, en 1427 « l'ymage et personnage de Nostre-Seigneur » pour le sépulcre ornant l'entrée de la Halle des Consaux (Hôtel de Ville). Fit-il de même pour la porte de sa propre sépulture qui, comme on le sait, fut décorée de son vivant ? C'est très possible et s'il en est ainsi nous aurions à regretter encore davantage la brutalité avec laquelle fut autrefois vidée la niche sur laquelle notre attention vient d'être attirée.

PAUL ROLLAND

---

(1) Reproduite dans notre étude, p. 348.

(2) Voici ce passage du testament des époux Michel le Maire, dit de Gand et Agnès Ghadebert. Ils expriment la volonté d'être « enterrez, mis et ensevelis l'un emprez l'autre en la chapelle que, en honneur et mémoire du mistère de la disne Passion de nostre Seigneur Jhésu-Crist, nous avons japiécha fait fonder, faire et édefyer joingnans l'église paroichial de Saint-Piat, en laditte ville de Tournay, tenant au cuer et à la chapelle de Saint-Nicolays en icelle église, laquelle chapelle, ainsi par nous faicte édifyer et décorer par dedens que l'on a peu et puet veoir, fait figure, mémoire et remembranche du très disne Sepulcre de Nostre Signeur Dieu estans en Jhérusalem » *loc. cit.* p. 353.

(3) Reproduit notamment dans notre ouvrage *Les Primitifs tournaisiens, peintres et sculpteurs*, Bruxelles 1932, fig. 26.

Twee Tapijtwerken uit het bezit van Margareta van Parma

in het Palazzo del Quirinale te Rome

De trots van de tapijtenverzameling van het Quirinaal is de « Geschiedenis van Scipio » uit de ateliers van G. Van der Strecken en Jan van Leefdael, waarmede de wanden van de grote ontvangstzaal bekleed zijn. In een der kleinere salons echter bevinden zich twee tapijtwerken van bescheidener formaat, die door hun decoratief karakter de aandacht wekken en een bijzondere indruk maken.

Zij behoren tot het pergola-type : het ene (398 cm × 515 cm) stelt een episode voor uit de Perseus-legende ; het onderwerp van het andere (405 cm × 455 cm) houdt verband met de Ceres-cultus. Ongetwijfeld behoren zij tot een zelfde reeks en hebben zij een zelfde oorsprong. Zij vertonen dezelfde algemene compositie en tonaliteiten, gelijkaardige decoratieve elementen en hetzelfde wapenschild in de bovenste hoeken.

Beide zijn uitgevoerd in wol en zijde, en zijn met talrijke goud- en zilverdraden doorweven. De heldere kleuren, voornamelijk het warme rood, zijn op gelijkmatige wijze over het vlak verdeeld.

Op het einde van vorige eeuw bevonden deze tapijten zich in de Reggia te Firenze (Koninklijke verzamelingen), waar zij door Gentili werden gerestaureerd.

*
* *

HIER VIEREN DE DRYADEN HUN FEESTEN MET VERSCHILLENDE SNAARINSTRUMENTEN EN OFFEREN IN HET GEWIJDE BOS AAN DE GODIN CERES

Door het opschrift wordt ons het onderwerp van dit sierlijke tapijtwerk duidelijk : de jonge vrouwen, bedoeld als dryade-nimfen, vieren de voorjaarsfeesten ter ere van Ceres, de godin van de vruchtbaarheid der aarde (Demetrieën) (afb. 1).

In de middenas van het tapijt bevindt zich een pergola die in de diepte naar een weids-golvend landschap voert. Deze pergola is overdekt door twijgen met vruchten. De twee voorste pijlers, een gedrukte boog schragend, worden door hermen geflankeerd. Deze laatste hebben de gedaante van bosnimfen, het onderlijf in de vorm van een boomstam met wortels, en handen uitlopend in eikebladeren die het hoofd omkransen. Twee kleine saters staan op de hoeken van de attiek, aan weerszijden van de boog.

Uit de pergola komen vier jonge meisjes met sierlijke haartooi en kledij (afb. 2). De eerste tokkelt een luit ; de tweede, een weinig verder, bespeelt een viool ; de derde, met kleine harp, en de vierde komen zopas van tussen de zijpijlers van de pergola. Links in een nevengalerij treden nog twee meisjes aan, de ene een mandje met een heester torsend, wellicht een mirt. Boven op deze zijgalerij bevindt zich een ruime vogelkooi, bekroond door een heraldische adelaar tussen twee ooievaars.

Rechts, in het boomrijke landschap, ziet men een groep dartele meisjes en kinderen : zij versieren een majestatische eikeboom met mirtekransen of plagen elkaar speelsgewijze met twijgen — een vruchtbaarheidsritus in de Ceres-cultus.

De voorstelling is met allerlei bekoorlijke details omgeven : sierlijke planten en bloemen, een vogel hier en daar, een otter met een vis in de bek nabij het brugje over de beek.

*
* *

PERSEUS VERZOCHT DRINGEND OM GASTVRIJHEID IN HET HUIS VAN ATLAS
DE GEWELDIGE DRAAK BEWAAKT DE GOUDEN APPELEN

Hier wordt een gedeelte voorgesteld van de Perseus-legende, naar de Metamorphosen van Ovidius (boek IV, kap. IV.), namelijk het verzoek van Perseus om gastvrijheid en wat rust in het huis van Atlas. Deze laatste, vrezend dat de zoon van Jupiter zijn gouden appelen zou roven, zoals het orakel het had voorspeld, weigert Perseus in zijn domein te ontvangen (afb. 3). Het einde van de geschiedenis, namelijk de wraak van Perseus, die Atlas met het Medusa-hoofd versteent, is hier niet voorgesteld.

Een pergola van drie traveeën, gedragen in het midden door vier kariatiden, rechts en links door zuilen, geeft uitzicht op een heuvelachtig landschap, waarin de bosschages afwisselen met lusthoven. De voorste

Afb. 1. - Rome, Quirinaal : Ceres-tapijt

kariatiden steunen op twee om elkaargestrengelde visstaarten, terwijl zij een arm omhoog heffen om het balkgestel vast te houden. De twee andere kariatiden zijn ruggelings gezien en hebben een mantel om de schouders.

De pergola is overdekt door wijngaarddranken met druiventrossen, met in het midden een cartouche van rolwerk met de datum 1559.

In de as van de middentravee bevindt zich een opene halle waarin men het gastmaal van Atlas ziet ; in de nabijheid ervan, de dienaars met spijs en drank en de muzikanten.

Op het voorplan, de geweldige draak die de tuinen met de gouden appelen moet bewaken, op een zeer decoratieve wijze voorgesteld. Rechts koning Atlas, met kroon en schepter, die zijn argumenten aan Perseus, voorgesteld als krijger, uiteenzet (afb. 4). Links twee vrouwen en een man die voor de draak vluchten : de toegang van Atlas' tuinen was aan alle vreemdelingen ontzegd.

Er valt op te merken dat men, zonder de titulus in de rand, niet onmiddellijk aan de Perseus-legende zou gedacht hebben. Van de gewone attributen van Perseus, gevleugelde schoenen, medusa-hoofd, enz. is er geen enkele voorgesteld, en de gouden appelen van Atlas zoekt men tevergeefs. Zelfs zou men redelijkerwijze mogen twijfelen wie eigenlijk Perseus is, de krijger naast Atlas of de vluchtende man links.

*
* *

De *rand* van de tapijtwerken is tamelijk breed en op weelderige wijze versierd. Tussen de louter decoratieve elementen zijn kleine compartimenten met landschapjes en dieren ingeschakeld. De onderwerpen ervan staan niet in verband met het voornaamste onderwerp van de tapijten zelf. In het midden van de bovenste rand bevindt zich een cartouche van rolwerk en vruchten met de titulus. In de beide hoeken ziet men een gekroond wapenschild, dat verder behandeld wordt.

Vooraleer de rand verder in detail te beschrijven moet worden opgemerkt dat, wellicht tengevolge van een restauratie, sommige gedeelten ervan niet op hun oorspronkelijke plaats werden teruggebracht. Bij de wedersamenstelling zijn er fragmenten van het ene tapijt naar het andere verwisseld. Men mag aannemen dat de linkerranden van de beide tapijten samen horen, zoals ook de rechterranden van de tapijten samen horen. Bij een eenvoudige confrontatie behoeft dit slechts een kort betoog : de mantel van het wapenschild links wordt door twee putti gehouden ; rechts door een enkele herme.

Afb. 2. - Rome, Quirinaal : detail van Ceres-tapijt

De versiering onder het wapenschild bestaat, links uit een herme met vruchtenkorf op het hoofd, symmetrisch uitgewerkte grottesken met menselijke figuren, dieren en vruchten ; rechts één grote weelderige bloemvaas.

De benedenste helft der zijranden bestaat verder uit gelijkaardige elementen. Twee vrouwelijke figuren in een kleine pergola — met een overvloedshoorn, een luit, een bazuin. Daaronder ziet men een compartiment met landschapje, geflankeerd door twee kleine hermen. Het benedenste element van de zijranden bestaat uit twee hurkende saters, die met opgeheven armen de hele rand schijnen te torsen. Tussen hen, onder een baldakijntje, een uil op een voetstukje.

De landschapjes in de compartimenten, evenals de elementen van boven- en benedenrand der twee tapijten zijn verschillend.

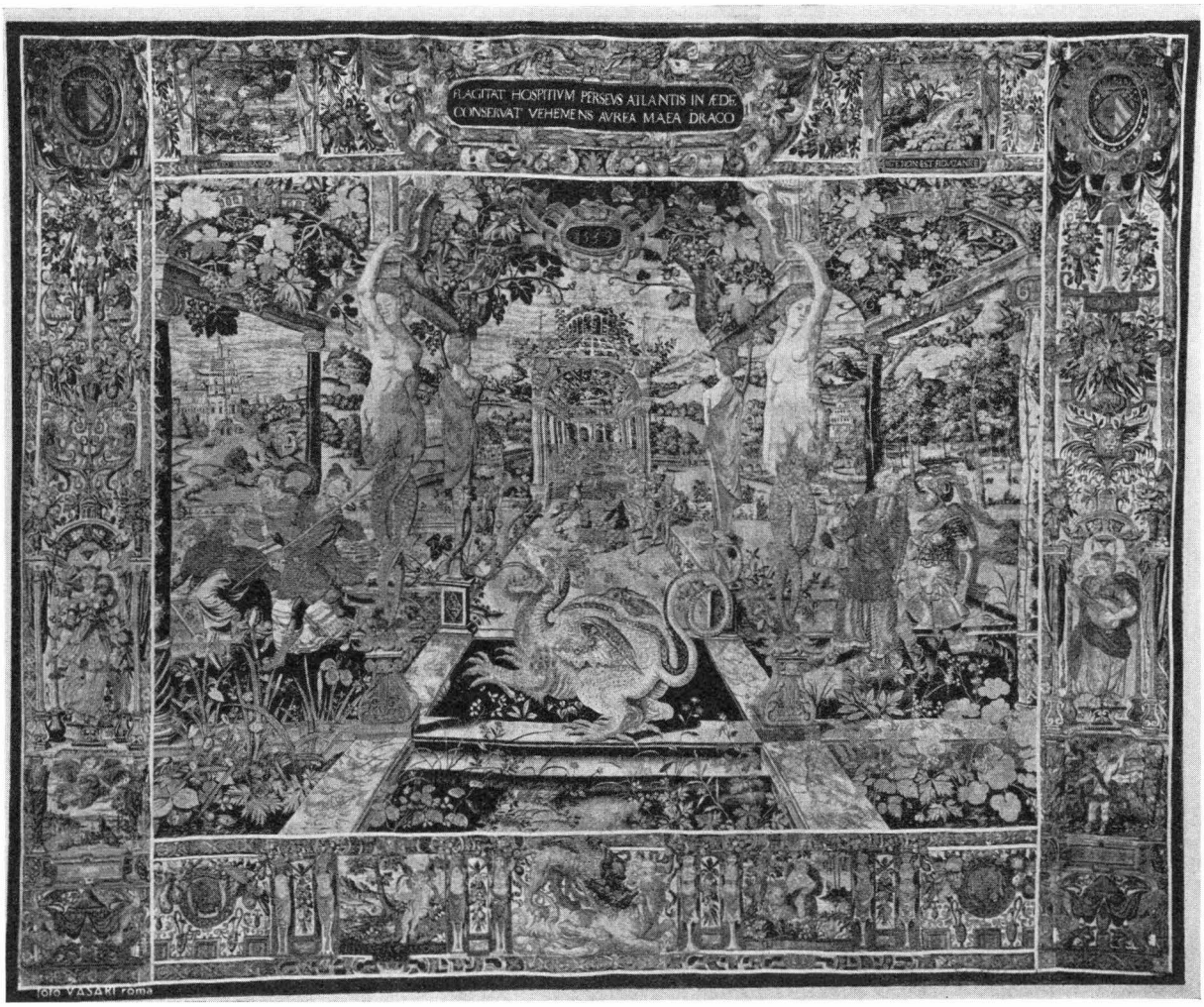
Op het Ceres-tapijt ziet men links een fluitspelende putto, met het onderschrift « In statuam Bacchi »; rechts een vos die een vogel in de bek houdt, twee andere vogels in de lucht en een kikvors links. Het moeilijk te ontcijferen onderschrift is wellicht een spreekwijze die met de voorstelling verband houdt. In het midden van de onderste rand, een slapende reus omringd door gewapende dwergen ; aan weerszijden een herme en weelderige vruchtenfestoenen.

Op het Perseus-tapijt ziet men in de linker zijrand de Ontvoering van Ganymedes, die door zijn hond huilend wordt nagestaard ; in de rechter zijrand, Amor met boog en pijl, « Vis amoris ». In de bovenste rand, links, een landschapje met arend en een kleinere roofvogel, en de tekst « Merito temeraria cadut » ; rechts een fantastisch dier, een soort basilisk, en de tekst « Vite non est fiducianre ». In de onderste rand, links een putto, « Potentia amoris », in het midden een griffoen die een paard aanvalt, en rechts een jongen op een ram, wellicht Phrixos die de Hellespont overgezwommen heeft en de tekst « Dives indoctus ». Deze kleine voorstellingen hebben geen verband met de voorstelling van het tapijt zelf. De betekenis ervan kan niet steeds met zekerheid uitgemaakt worden, en de onderschriften verduidelijken het geval niet altijd.

Oorsprong.

Er zijn ons geen gegevens bekend waaruit met zekerheid zou blijken dat deze tapijtwerken herkomstig zouden zijn uit het bezit van Margareta van Parma (1).

(1) De inventaris van het Paleis van Parma, ± 1680, gepubliceerd door G. Campari, Raccolta di Inventarii inediti di cuadri. Modena 1870, vermeldt alleen schilderijen; —



Afb. 3. - Rome, Quirinaal : Perseus-tapijt

Nochtans zijn er twee materiele elementen voorhanden die m.i. niet anders kunnen geinterpreteerd worden dan in verband met deze landvoogdes, natuurlijke dochter van Keizer Karel. Dit zijn : het wapenschild dat men op beide tapijtwerken in de bovenste hoeken aantreft en de datum 1559 op het Perseus-tapijt.

In de geschiedenis der Nederlanden is het jaar 1559 gekenmerkt door drie belangrijke feiten die in onderling verband staan : de Vrede van Cateau-Cambresis, het vertrek van Philips II naar Spanje en de aanstelling van Margareta van Parma tot landvoogdes.

Het wapenschild is ruitvormig : het wijst dus op een vrouwelijke drager. Het is voorzien van een prinselijke kroon : de drager behoort dus tot een zeer vooraanstaande familie.

Het gedeeld schild — de heraldische rechterflank van keel met een dwarsbalk van goud, de linkerflank met schuinbalken van goud en zilver — komt, op de kleuren na (1) overeen met dit van Oostenrijk-Boergondië. In deze vorm behoort het wapenschild oorspronkelijk tot Maria van Boergondië, gehuwd met Maximiliaan van Oostenrijk (2).

Evenwel wordt dit wapenschild in de loop der XVI^{e} eeuw, in deze oorspronkelijke en vereenvoudigde vorm nog gebruikt door de leden van ons vorstenhuis. Ik vind het, bij voorbeeld, op het doksaal van Walcourt (1531), gecombineerd met de adelaar en de keizerskroon, klaarblijkelijk bedoeld voor Keizer Karel, die naar de heersende traditie het doksaal zou

---

Ch. Piot, Inventaire des joyaux et autres objets de prix trouvés dans la succession de Marguerite de Parme, in Bull. Commission royale d'histoire, 1895, blz. 328-356 vermeldt hoofdzakelijk edelsmeedwerk en kledingstukken ; — A. Cauchie, Inventaires des archives de Marguerite de Parme, in Bull. Commission royale d'histoire, 1907, blz. 61-135 vermeldt hoofdzakelijk archiefstukken, boeken en munten ; — In de twee grote inventarissen van het Farnesisch archief, A. Cauchie en L. Van der Essen, Inventaire des Archives Farnésiennes de Naples au p.d.v. de l'histoire des Pays-Bas catholiques. Brussel 1911 en L. Van der Essen, Les Archives Farnésiennes de Parme au p.d.v. de l'histoire des Anciens Pays-Bas catholiques. Brussel 1913 noteerden wij enkele bundels waarin, hetzij over het meubilair van Margareta, hetzij over de aankoop van tapijtwerken melding wordt gemaakt. De Napelse bundels werden echter tijdens de laatste oorlog vernield. De stukken te Parma werden welwillend nagezien door de Heer O. de Smedt. Zij hebben geen betrekking met deze tapijten.

(1) De reproductie heeft de tonaliteiten der vier wapenschilden enigszins verschillend weergegeven. Dit is vermoedelijk te wijten aan een verschil in materiaal, tengevolge der restauratie.

(2) De Heer Dr. O. le Maire is van oordeel dat, behalve het Oostenrijks-Boergondisch huis, alleen de familie de Jauche in aanmerking kon komen. Wij danken hem voor zijn mededeling.

Afb. 4. - Rome, Quirinaal : detail van Perseus-tapijt

geschonken hebben. Ook Margareta van Parma gebruikte het, zoals blijkt op het cachet van een van haar brieven (1). Alexander Farnese, zoon van Margareta, voerde dezelfde elementen in het tweede en derde kwartier van zijn wapenschild (2).

Wanneer men wapenschild en datum te samen in aanmerking neemt, schijnt het nagenoeg zeker dat deze tapijtwerken op een of andere manier in verband staan met Margareta van Parma : hetzij zij zelf deze tapijtwerken bestelde, hetzij dat deze tapijtwerken haar werden aangeboden door een of andere groep van hare onderhorigen (3).

Thans stelt zich de vraag naar de *ontwerper* van deze tapijtwerken.

Reeds elders had ik de gelegenheid er de nadruk op te leggen hoe relatief de toeschrijving der ontwerpen van tapijtwerken aan een bepaalde kunstenaar steeds blijft, omwille van de tussenkomst van verschillende personen : een klein ontwerp van een min of meer vooraanstaand kunstenaar werd vaak door een kartonschilder op ware grootte gebracht (4). Bestaande kartons werden soms gedeeltelijk herbruikt of gecopieerd. Kreeg een schilder een bepaalde opdracht, dan kon hij zich door een andere schilder doen helpen, zoals dit het geval was met Jan Cornelis Vermeyen, die zich voor zijn ontwerpen voor de « Slag van Tunis » vermoedelijk door Pieter Coecke van Aalst liet helpen (5). Ontwerpen bleven niet de eigendom van de schilder, doch wel van de legwerker of van de besteller, en konden verkocht worden.

Deze bedenkingen hebben in dit geval een zeker belang. Immers reeds bij een eerste oogopslag maakt men een vergelijking van de bestudeerde tapijtwerken met de beroemde reeks van « Vertumnus en Pomona », waarvan

---

(1) Koninklijke Bibliotheek van België, Handschriften afdeling, nr II 3063, blz. 7-8*v*°, brief van Margareta van Parma aan Alexander Farnese van 15-5-1573. Deze referentie werd mij medegedeeld door de Heer Conservator L. Bril, waarvoor ik hem hier mijn oprechte dank betuig.

(2) Cfr. O. De Wree, La généalogie des Comtes de Flandre. Brugge 1642, pl. 144 ; — cfr. ook L. Van der Essen, Alexandre Farnèse, Brussel 1933-37, dl. I, pl. II, b : armes telles qu'elles se présentent à la mort d'Alexandre Farnèse.

(3) Wij noteren, zonder evenwel gewaagde deducties te doen, dat Willem de Pannemaker, met de steun van de prinses — trouwens zelf kleindochter van een legwerker — in 1559 een enkwest deed openen tegen Nicolaas Hellinck, beticht van tapijtwerken van Edingen in Antwerpen te koop te hebben gesteld als zijnde Brussels werk. Cfr. A. Wauters, Les Tapisseries de Bruxelles et leurs marques in L'Art, XXVI (1881) blz. 243.

(4) Cfr. E. Dhanens, Jan Van Roome alias van Brussel, schilder, in Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, XI (1945-48) blz. 41-146.

(5) Cfr. A. Corbet, Pieter Coecke van Aalst. De Sikkel Antwerpen 1950, blz. 26 en 41-42.

de voornaamste exemplaren te Madrid en te Wenen worden bewaard, en waarvan de ontwerpen door M. Crick-Kuntziger worden toegeschreven aan J.C. Vermeyen (±1500-1559) (1). Een tweede reeks, deze der « Tuingezichten» zonder figuratie, eveneens uit het midden der XVIe eeuw komt ook in aanmerking ter vergelijking (2).

Onze Quirinaalse tapijten behoren evenals de Vertumnus-reeks en de Tuingezichten, tot het *pergola-type* dat omstreeks het midden dezer eeuw een bijzonder succes kende. Dit type zal jarenlang opgeld maken ; dergelijke stukken — soms XVIIde eeuwse — vindt men in talrijke collecties terug.

De drievoudige pergola van het Perseus-tapijt sluit zeer nauw aan bij deze van nummers 146 en 147 der Vertumnus reeks (3). De vrouwelijke cariatieden met de om elkaar gestrengelde visstaarten vinden wij terug op « De vereniging van Vertumnus en Pomona » (4). De omhoog gestrekte arm omvat hier een vaas, zodat de beweging meer verantwoord is dan op het Perseus-tapijt. De bosnimfhermen op het Ceres-tapijt vindt men eveneens terug op het zopas geciteerde Vertumnus-tapijt. De middenboog met attiek en kleine saters op de hoeken zien wij terug op « Vertumnus nadert Pomona als visser » (5). Ook daar is de houding der saters beter verantwoord daar zij er festoenen houden. Kan men, ten slotte een zekere verwantschap bespeuren in de algemene lijn van het vrouwelijk type en de kledij van Pomona en de Driaden, toch hebben deze laatste niet dit zeer karakteristieke profiel van Pomona met vooruitstekende lippen en kin. Het aangezicht der Driaden is ronder en delicater.

Het perspectief-element der Quirinaalse tapijten is, in vergelijking met de Vertumnus-tapijten, verder doorgevoerd. De bewegings-elementen der Vertumnus-tapijten zijn hoofdzakelijk paralleel met het vlak betoond. In de Perseus- en Ceres-tapijten is daarentegen het diepte-accent zeer sterk betoond. In dit opzicht sluit een der Tuingezichten (6) nauw aan bij het Perseus tapijt.

---

(1) Cfr. E. Tormo Monzo & F.J. Sanchez Canton, Los Tapices de la Casa del Rey. Madrid 1919, pl. XXXII ; — L. Baldass, Die Wiener Gobelin-Sammlung. Wenen 1920, nr 146 tot 154 ; — M. Crick-Kuntziger, L'auteur des cartons de Vertumne et Pomone. Oud-Holland, 1927, blz. 159-173 ; — Tapisserie de l'« Histoire de Vertumne et Pomone » in Bull. Mus. roy. d'art et d'histoire, 1929, blz. 74-79.
(2) Cfr. L. Baldass, o.c., nr 140 tot 145.
(3) L. Baldass, o.c.
(4) L. Baldass, o.c. nr 154.
(5) L. Baldass, o.c. nr 152.
(6) L. Baldass, o.c. nr 144.

Indien wij in de beide bestudeerde tapijten talrijke elementen aantreffen die ontegensprekelijk aan de Vertumnus-reeks ontleend zijn, toch zijn wij niet geneigd te besluiten dat zij van een zelfde ontwerper stammen.

Het landschap dat de achtergrond vormt is totaal verschillend en sluit aan bij de Brabantse landschappen zoals men ze kent in talrijke tapijtwerken uit de XVI^{e} eeuw.

De rand heeft niets gemeens met de maureske randen van Vermeyen. Deze in compartimenten opgeloste rand vindt men veelvuldig terug in tapijtwerken van het midden en de tweede helft der XVI^{e} eeuw, o.m. in de reeks der Zeven Deugden (Wenen) en de Geschiedenis van Romulus (Brussel, Kon. Mus. v. Schone Kunsten). In verband met deze rand, voornamelijk met de kleine landschapjes, mag ongetwijfeld de naam van Willem Tons vooropgezet worden. Van deze schilder zegt Van Mander dat hij « uitnemend was in het schilderen met waterverf en in het maken van patronen met allerlei boomen, planten, dieren, vogels, arenden en dergelijke, alles zeer goed naar het leven gedaan » (1).

Andere elementen, rolwerk en grottesken, stammen van de ornamentmeesters Pieter Coecke en Cornelis Floris : In 1549 was de « De seer wonderlijcke, schoone, triumphelijcke Incompst van den hooghmogenden Prince Philips in de stad Antwerpen » uitgegeven door Cornelius Scribonius Grapheus en ook de Floris-decoratie was reeds door de gravure verspreid (2).

Aan J.C. Vermeyen herinnert de figuur van Koning Atlas, de langgebaarde man, die zijn intrede in de XVI^{e} eeuwse tapijtkunst deed met het zelfportret van Vermeyen — « Hans met den baard » — op een der tapijtwerken van de Tunis-reeks (Madrid).

Daarom zijn wij van oordeel dat de onbekende kartonschilder, in het vaarwater werkend van de Brabantse decoratieschilders van het midden der XVIde eeuw, verschillende elementen uit het werk van zijn tijdgenoten heeft overgenomen, en meer bepaald sommige details van de reeds bestaande Vertumnus-reeks heeft aangewend.

---

(1) C. Van Mander, Het Schilderboek, uitgave A.F. Mirande en G.S. Overdiep, Amsterdam 1936, blz. 237.

(2) R. Hedicke, Cornelis Floris und die Floris-dekoration, Berlijn 1910 ; — D. Roggen en J. Withof, Cornelis Floris, in Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, VIII (1942) blz. 79 en IX (1943) blz. 133 ; — I. von Roeder-Baumbach, Versieringen bij Blijde Inkomsten. Antwerpen De Sikkel, 1943, blz. 12 en 46.

Ten slotte vermelden wij nog dat de algemene rode tonaliteit van de bestudeerde stukken gans verschilt van de overwegend gele tonen der Vertumnus-reeks.

Ten overstaan van de voortreffelijke ambachtelijke uitvoering dient, volledigheidshalve, de vraag naar de identiteit van de *legwerker* te worden gesteld.

De blauwe rand der tapijten werd, wellicht tijdens de restauratie van Gentili, op het einde der XIXde eeuw door een bruine rand vervangen. De oorspronkelijke rand bleef echter gedeeltelijk onder de nieuwe bewaard.

Op de rand van het Dryaden-tapijt, rechts beneden, heeft men het oude weversmerk, dat nog op de oude rand aanwezig is, gecopieerd. Men mag aannemen dat het merk nagenoeg getrouw weergegeven is. Het is moeilijk na te gaan, want de draden van het nieuwe merk zijn dwars door het oude merk gestoken.

Het lijdt geen twijfel dat dit het merk is van een lid der familie Van den Hecke. Men kent het merk van Frans Van den Hecke (1). Göbel (2) reproduceert drie merken die nauw verwant zijn aan het onze ; twee ervan schrijft hij toe aan Jan Van den Hecke, die stierf in 1633, en een aan Leo Van den Hecke, die werkzaam was omstreeks 1575.

Men weet hoe het weversmerk, mits een lichte wijziging of toevoeging, van vader op zoon werd overgeërfd. Maar anderzijds moet men er rekening mede houden dat het merk van een zelfde legwerker niet altijd identisch werd uitgevoerd.

Voor de periode die ons interesseert — het midden der XVIde eeuw — beschikt men over weinig vaststaande gegevens nopens de merken. Wij zijn geneigd als hypothese voorop te stellen, dat de beide bestudeerde tapijten het werk van een oudere Jan Van den Hecke ofwel van de reeds vermelde Leo Van den Hecke zouden kunnen zijn.

Dr. Elisabeth DHANENS

---

(1) Cfr. A. Wauters, o.c. XXVII (1881) blz. 34.

(2) H. Göbel, Wandteppiche. Die Niederlände. Leipzig 1923, pl. 4 en 5.

Het is mij een aangename plicht de Heer O. de Smedt van harte te bedanken voor zijn tussenkomst met het oog op de uitvoering der foto's, evenals voor de verbetering van de Italiaanse samenvatting.

SAMENVATTING

Due arazzi fiamminghi appartenenti alla collezione del Palazzo del Quirinale a Roma. L'uno rappresenta Perseo chiedente l'ospitalità di Atlante, l'altro una scena del culto di Cerere. Ambedue sono del tipo detto « a pergola ». Essi sarebbero appartenuti a Margarita di Parma. Tale ipotesi sembra convalidata dalla presenza sugli arazzi stessi di uno scudo femminino austro-borgognone nonchè della data 1559, lo stesso anno cioè in cui Margarita fu nominata Reggente dei Paesi Bassi.

L'ignoto pittore bozzettista ha prelevato vari elementi dalla serie degli arazzi di Vertumno e Pomona (Vienna e Madrid). Egli ha pure adoperato taluni altri ornamenti di uso corrente verso la metà del cinquecento.

L'arazziere appartiene alla famiglia Van den Hecke, di Brusselle.

Tributiamo i nostri più vivi ringraziamenti al Comm. Elmo Paci per averci autorizzati ad esaminare e riprodurre gli arazzi in parola, nonchè al Comm. A. Vasari che gentilmente s'incaricò di fotografarli.

Osias Beert l'Ancien, Peintre de Fleurs

Depuis une quinzaine d'années progresse la connaissance des natures-mortes d'Osias Beert l'Ancien (1) ; mais on n'a guère étudié son œuvre comme peintre de fleurs (2). Il doit l'avoir été puisqu'un inventaire du dix-septième siècle mentionne, parmi les biens d'une bourgeoise d'Anvers défunte : « Een stuck van blommen op een groote 16 stuyvers maet, van Osias Beet » (3). Cet inventaire date des 5 et 7 juillet 1627. Il s'agit de fleurs exécutées par Osias Beert l'Ancien : son fils, Osias le Jeune, n'avait alors que cinq ans.

Ce document est le seul texte relatif à l'activité d'Osias Beert en tant que peintre de fleurs. Il existe d'autres pièces d'archives dont le témoignage ne constitue qu'un apport de données biographiques. Les registres corporatifs des peintres anversois nous procurent suffisamment d'indications pour situer entre 1596 et 1624 la carrière de l'artiste dans la métropole flamande. En 1596, un certain André van Baseroo le fait inscrire en qualité d'apprenti travaillant sous sa direction : « Osyas Bert by Andris van Baseroo, schilder » (4). Sept ans plus tard, en 1602, le nom d'Osias Beert figure parmi ceux des nouveaux maîtres reçus dans la corporation : « Osias Beet, schilder » (5). Ces dates permettent de supposer que l'artiste naquit vers 1580 : les jeunes peintres atteignaient en général l'étape de la maîtrise vers leur vingt-cinquième année.

---

(1) Voir l'article de C. Benedict, *Osias Beert*, dans L'Amour de l'Art, t. XIX, 1938, pp. 307-313.

(2) Ib., *o.c.*, p. 312a ; *Ashmolean Museum. Catalogue of the Collection of Dutch and Flemish Still-Life Pictures bequeathed by Daisy Linda Ward*, Oxford, 1950, p. 38.

(3) J. Denucé, *Les Galeries d'art à Anvers aux 16e et 17e siècles. Inventaires*, Anvers, 1932, p. 40.

(4) Ph. Rombouts & Th. van Lerius, *De Liggeren en andere Historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, Anvers, 1872, t. I, p. 395.

(5) Ph. Rombouts et Th. van Lerius, *o.c.*, p. 419.
On rencontre dans les documents trois orthographes du nom du peintre : *Bert*, *Beet*, *Beirt*. Les signatures sont *Beert* et *Beet*. L'existence de ces variantes n'a rien d'étonnant : l'orthographe à cette époque, était encore instable. Rombouts et van Lerius ont lu : *Osyas Beert*, dans plusieurs autographes de l'artiste (*o.c.*, t. I, p. 680).

Osias Beert épouse Marguerite Ykens, à Notre-Dame d'Anvers, le 8 janvier 1606 (1). Il va former six élèves, le premier, en 1605, le dernier, en 1617. Ses meilleurs disciples seront le neveu de sa femme, François Ykens, peintre de fleurs et de natures-mortes, et le graveur Paul Pontius, qui furent ses apprentis en 1615 et 1616 (2). Le maître habitait, à la naissance de son fils Osias, en 1622, la maison dite : « Le Roi des Maures », sise sur le « Pont de la Prison », et pratiquait, en même temps que son art, le commerce du liège (3). Il mourut en 1624, puisque les registres corporatifs mentionnent, à l'actif de cette année, le payement de la dette mortuaire, effectué le 7 novembre 1625, par la veuve de l'artiste (4).

On sait depuis toujours que ce dernier peignit des natures-mortes : celle du Prado, signée «O. BEET F» (5), fut longtemps la seule œuvre connue. Son style présente quelques qualités particulières. Le maître juxtapose plutôt qu'il ne les groupe, verreries, vaisselle, boîtes et aliments, sur une table vue en perspective plongeante et garnie d'un tapis vert. Il s'attache aux difficultés picturales : coquilles d'huîtres nacrées, jeux de reflets, précieuses coupes vénitiennes et coque de marron transparaissant au travers d'une de ces coupes ; mais l'ordonnance régulière de la composition est archaïque et le coloris s'avère gris et trop égal (6).

A cette *Nature-Morte* s'ajoutent trois tableaux de fleurs nouvellement découverts et qui portent, comme elle, la signature complète de l'artiste. Leur trouvaille confirme le témoignage écrit relatif à Osias Beert, peintre de fleurs. Ils représentent trois types de composition différents : une nature-morte d'objets domestiques parmi lesquels figure un bouquet, une coupe avec des roses, un haut vase garni d'une gerbe.

La *Nature-Morte*, propriété de la galerie Paech d'Amsterdam en 1939, est signée : « O. Beert fecit » et conçue dans le même esprit que celle du Prado *(fig. 1)*. Le maître étale, sans chercher une composition organique, verres

(1) Ib., *o.c.*, p. 516, n. 2.
(2) Ib., *o.c.*, pp. 432, 467, 470, 477, 516, 520, 528.
Les autres apprentis furent : Jean Ykens (1605), François van der Borch (1610), Pierre Doens (1611) et Joes Willemssen (1617).
(3) F.J. van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Anvers, 1883, I, p. 1118.
(4) Th Rombouts et Ph. van Lerius, *o.c.*, t. I, p. 600 ; t. II, p. 185.
(5) N° 1606. Bois, 54×43. Inscrit au catalogue sous le nom d'Osias Beert le Jeune.
(6) L'examen du style établit que cette œuvre fut exécutée aux Pays-Bas, au début du dix-septième siècle. L'auteur n'est donc pas Osias Beert le Jeune auquel l'attribue le catalogue du Prado, mais son père, Osias l'Ancien.

Fig. 1. — OSIAS BEERT — Nature-Morte
(Bois, 63 × 14·)

Amsterdam, galerie W. Paech

à vin, assiettes de fruits, hanap d'orfèvrerie, bouteille en porcelaine de Chine contenant deux roses et cinq tulipes. Ce bouquet peu serré, véridique, est bien différent des gerbes opulentes qu'Osias Beert élabore comme unique sujet d'autres tableaux, mais la facture des fleurs est analogue : les tulipes ont des formes ondulantes, capricieuses et les roses ploient à l'extrémité de tiges en vrille caractéristiques. Il est curieux de noter le rapport iconographique de ce vase de fleurs avec certains bouquets de Jean Bruegel comme celui de Wringfield Castle, œuvre signée autour de laquelle gravite tout un cycle de répliques.

Un deuxième tableau de fleurs, signé : « Beert F.», est une *Coupe avec des Roses* et se trouvait jadis à Berlin *(fig. 2)*. Le plat, délicatement incrusté, supporte un amas de roses, d'églantines, au centre d'une table de bois sur laquelle Osias Beert éparpille une libellule, un œillet nain, des pétales qu'il détaille en festons réguliers. Il plaque sur le fond neutre un papillon blanc. Les fleurs sont claires et le peintre recherche timidement un effet de masse en fonçant celles de droite. Il réalise un type de composition tout autre que

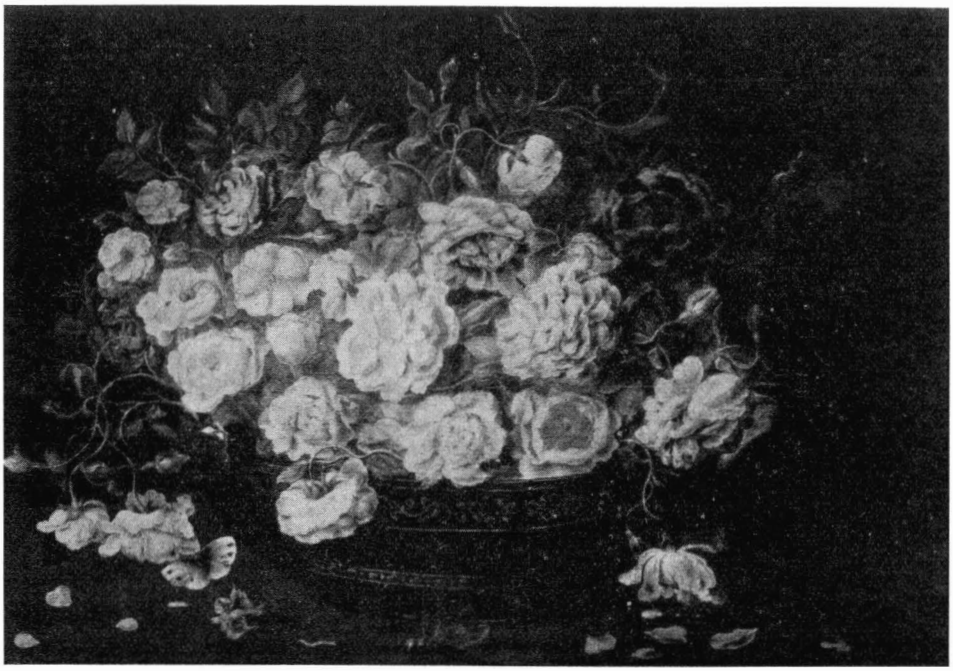


Fig. 2. — OSIAS BEERT — Coupe avec des Roses
(Bois, 52 × 74)

Berlin, galerie van Diemen

celui des corbeilles fleuries de Jean Bruegel : Osias Beert étage les roses en forme de trapèze et ne tente pas, comme Bruegel, d'établir un rapport entre la table et la coupe. Il représente vase et fleurs à niveau de l'œil tandis que la table, toute entière, est vue d'en haut. La perception de la fleur est originale: nombre de pétioles en vrille, auréole de capricieux feuillages, roses légères aux pétales ébouriffés, créent un ensemble d'une fantaisie tourmentée qui ne manque point de charme.

Le troisième tableau de fleurs, signé: «OBEERT. F» est un *Vase de Fleurs* que possédait en 1948 la galerie londonienne W.E. Duits *(fig. 3)*. Une gerbe touffue, archaïque, jaillit d'une poterie mouchetée. Quantité de fleurettes s'y mêlent aux iris, roses et tulipes. Deux feuilles de géranium-lierre s'inclinent au bord du vase ; romarin et feuillage de rosier auréolent la gerbe. Une jonchée de pétales, un papillon, une libellule, animent la table et les montants

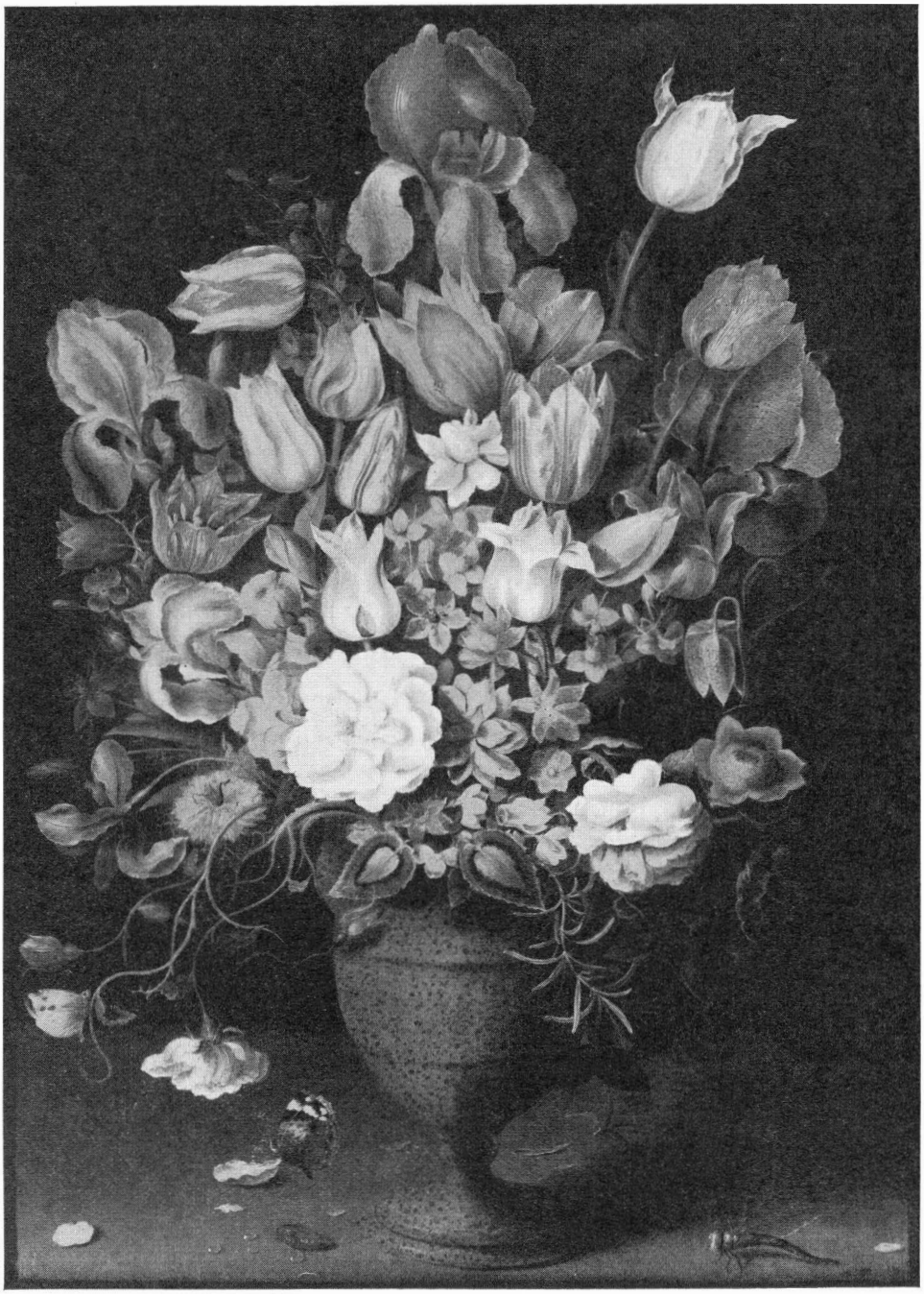


Fig. 3. — OSIAS BEERT — Vase de Fleurs
(Bois, 75 × 52,5)

Collection particulière anglaise (anciennement galerie W.E. Duits)

d'une niche flanquent le bouquet. La composition de ce dernier est rythmée par le jeu d'une masse de fleurs rondes appuyées au col du vase et contrastant avec l'élan des tulipes, des iris qui les surmontent. L'opulence et l'archaïsme de cette gerbe rappellent ceux des *Vases de Fleurs* dont Adrien Collaert et Théodore de Bry répandirent les gravures aux Pays-Bas vers 1600. On retrouve les multiples vrilles et les formes capricieuses observées dans la *Coupe avec des Roses.*

Ces trois tableaux signés représentent, heureux hasard, trois types de composition d'Osias Beert autour desquels on peut grouper une douzaine d'œuvres, non signées, de même style.

Le premier des trois groupes ainsi formés a comme centre la *Nature-Morte* d'Amsterdam et comporte trois tableaux.

Le musée de Grenoble conserve sous le nom de Louise Moillon, quatre *Natures-Mortes* de même format et de même genre, dont l'une est égayée de fleurs (1). MM. Pierre de Boer (2) et Carl Benedict (3) les ont restituées à Osias Beert. Et pour de bonnes raisons : les éléments choisis comme sujet du tableau, la manière de les disposer et de les peindre sont typiques de son art. Le maître joignit aux objets complaisamment étalés dans l'une de ces compositions, un verre garni de roses, une bouteille en porcelaine de Chine dont le col étroit supporte une touffe d'anémones et de tulipes. Une certaine maladresse préside à l'érection de ces deux bouquets, de même hauteur, parallèles et verticaux, sur un même plan. Le vase chinois rappelle celui de la *Nature-Morte* d'Amsterdam, mais les fleurs qui le coiffent d'une houppe symétriquement ordonnée, manquent ici de souplesse et de grâce. Les deux bouquets ont un aspect de véracité que n'offrent pas tous les vases de fleurs de l'artiste, mais seulement les fleurs qu'il introduit dans ses complexes natures-mortes.

On retrouve dans le *Déjeuner* de la collection Rothmann, de Londres, les assiettes d'huîtres et de fruits, les coupes vénitiennes et l'humble miche des compositions d'Osias Beert. Le modeste verre de fleurs qui les accompagne est, lui aussi, simplement réaliste.

Le deuxième groupe de tableaux gravite autour de la *Coupe avec des Roses*, signée, de Berlin. On peut rapprocher de cette œuvre deux *Corbeilles de Fleurs.*

---

(1) N° 74, 75, 76, 77. Bois, 52×73.
(2) Voir le catalogue de l'exposition *Die Jungeren Brueghel und ihr Kreis*, Vienne, 1935, p. 16.
(3) C. Benedict, *o.c.*, p. 310.

Fig. 4. — OSIAS BEERT — Vase de Fleurs
(Bois, 83,5×60)

Bruxelles, collection Comte Jean de Bousies

L'une, également avec des roses, se rencontrait en 1935 sur le marché d'art berlinois. On remarque en la comparant à la peinture signée, même composition, même déséquilibre de perspective entre la table et la vannerie, même amas de roses en forme de trapèze, auréolé de feuilles et compliqué de tiges en vrille. Une libellule est accrochée non plus au bois de la table, mais au feuillage. Le second de ces tableaux, un *Panier de Fleurs*, est exposé sous le nom de Jean Bruegel, à la Galerie Harrach de Vienne. Il n'est guère possible d'accepter cette attribution en dépit du monogramme JB que signale le catalogue. Rien n'évoque ici les corbeilles typiques de Bruegel: on cherche en vain ses touffes légères de fleurettes, la rondeur vaporeuse de ses roses, les menues herbacées couronnant le monceau fleuri dont lui seul est alors capable d'exprimer avec quelle poésie, la molle et ferme douceur ! Avec raison, M. Pierre de Boer a restitué à Osias Beert ce *Panier de Fleurs* de Vienne (1). On y reconnaît les caractères de la *Coupe avec des Roses*, signée, qui se trouvait à Berlin : même perspective, même équilibre, même fantaisie des vrilles, papillon identique, branche de roses analogue.

Le troisième groupe de tableaux de fleurs a comme prototype le *Vase de Fleurs* signé de la galerie W.E. Duits, précédemment signalé. Ce groupe est le plus important : on peut y classer six, peut-être sept *Bouquets* non signés. Cinq de ces *Bouquets* offrent d'étroites ressemblances avec la gerbe au bas de laquelle le maître apposa une signature. L'un est entré avec le legs Daisy Linda Ward, à l'Ashmolean Museum d'Oxford ; deux furent exposés, l'un à Amsterdam, en 1934, l'autre, à Vienne, en 1935 ; le quatrième se trouve à Bruxelles, chez le Comte Jean de Bousies; le cinquième appartient à la Pinacothèque ambrosienne de Milan. Les *Bouquets* d'Oxford et de Vienne, couronnés d'une lourde fritillaire, se rangent, à première vue, dans l'œuvre d'Osias Beert. Le *Vase de Fleurs* de Bruxelles est tout particulièrement apparenté à celui de Vienne *(fig. 4)*. L'artiste ordonne sous la couronne impériale du sommet nombre de fleurs variées qui forment un bouquet touffu; les feuilles de géranium-lierre s'appuient comme ailleurs, au col du vase à pied, garni de reliefs. Quelques pétales jonchent la table. La composition est celle d'une œuvre légèrement archaïque, de facture soignée, parfois inhabile : le pot est-il en terre-cuite ou bien en métal ? Le coloris est chaud : les tons rouges et orangés s'opposent au fond qui est d'un vert très foncé ; la note discrète et froide de quelques touches d'azur met en valeur l'éclat général du bouquet.

(1) Voir le catalogue de l'exposition *Die Jungeren Brueghel*, Vienne, 1935, p. 16.

A l'exposition d'Amsterdam, « De Helsche en de Fluweelen Brueghel », en 1934, figurait sous le nom d'Abraham Bosschaert, un *Vase de Fleurs* posé dans une niche. M. Pierre de Boer, à bon escient, l'a depuis lors restitué à Osias Beert. La comparaison avec le bouquet signé de la galerie W.E. Duits et ceux qui viennent d'être groupés autour de ce dernier, ne laisse aucun doute sur l'exactitude de cette restitution.

Il existe à la Pinacothèque ambrosienne de Milan, une *Gerbe de Fleurs* très analogue, conservée sous l'appellation : « Manière de Bruegel ». Les deux tableaux sont de dimensions identiques; les similitudes de l'iconographie et du style en font presque des répliques : niche jonchée de pétales, vase de verre, présentation, ordonnance et caractère du bouquet. Certains détails rappellent le *Vase de Fleurs* de la galerie W.E. Duits : les deux feuilles de géranium-lierre et la touffe de narcisses presque semblable qui les surmontent, un bluet échevelé, une rose, à droite, la fritilla. On remarque au centre du bouquet, un groupe de tulipes qu'Osias Beert introduit volontiers à cette même place. Une rose, à gauche, et la couronne impériale du sommet ressemblent fort à celles qu'on voit dans la gerbe conservée à l'Ashmolean Museum. Il nous semble qu'on puisse inscrire le tableau de Milan au catalogue d'Osias Beert ou de son atelier.

On pourrait leur restituer encore un *Vase de Fleurs* qui se trouvait avant 1938 sur le marché d'Amsterdam, sous le nom d'Abraham Bruegel. On y retrouve, sinon la niche, du moins un vase de verre analogue à celui vu dans les deux tableaux précédents. Le style de la gerbe est bien celui d'Osias Beert : opulent bouquet dont les tulipes forment le centre, masse de fleurs rondes qui les soutiennent, pesante fritillaire du sommet aux pétales ondulants, géranium-lierre, lourd papillon brun, facture des roses et des tulipes. Dernier détail : le support et les dimensions de cette peinture sont identiques à ceux des deux *Vases de Fleurs* précédents.

Il serait enfin possible qu'un septième *Bouquet* assez différent fût également l'œuvre d'Osias Beert auquel M. de Boer l'attribue. Son iconographie, son opulence et le style de ses tulipes évoquent les caractères de l'artiste.

Dans un autre tableau, *Corbeille et Vase de Fleurs*, d'une collection privée de Bâle, Osias Beert juxtapose panier et poterie, sur une table de bois semée de pétales et de menues pensées *(fig. 5)*. Le vase moucheté est à gauche, au premier plan; la vannerie a plus d'importance, mais se trouve en retrait, à droite. Roses et tulipes s'enchevêtrent avec d'autres fleurs, des feuillages.

Fig. 5. — OSIAS BEÉRT — Corbeille et Vase de Fleurs
(Bois, 53× 72,5)

Bâle, collection privée

L'opulence de la composition et les formes capricieuses relèvent du charme archaïque, un peu tourmenté d'Osias Beert. L'exactitude de l'attribution est indiscutable.

Une quinzaine de tableaux de fleurs du vieux maître anversois, exécutés entre 1602 et 1624, sont ainsi connus et caractérisés par leur style original. On a vu que l'artiste représente des vases ou des coupes avec des fleurs, et qu'il introduit des bouquets dans certaines natures-mortes. Le bouquet joint à ces compositions est simple et les fleurs ne sont pas une reproduction faite d'après nature : la répartition symétrique des roses, des tulipes en témoigne dans les *Natures-Mortes* de la galerie Paech et de Grenoble. La composition des vases de fleurs choisis comme thème unique de tableau, est au contraire,

opulente, complexe. Le peintre multiplie autour des roses, des tulipes, ses préférées, nombre de fleurs observées avec un soin patient. Il couronne presque toujours d'une pesante fritillaire leur échafaudage serré. Il dispose avec régularité les fleurs de taille semblable et comble de fleurettes les intervalles que les premières n'ont pu remplir. Il répartit les roses à la base de la gerbe et réunit les tulipes, les iris, vers le sommet de son exubérante architecture. Une ou deux feuilles typiques de géranium-lierre retombent sur le col du vase. L'exécution de chaque élément du bouquet est réaliste et son ordonnance générale pleine de fantaisie, d'« impossibilités ». Ce mélange de vie et d'irréalisme caractérise nombre de *Vases de Fleurs*, à cette époque : Jean Bruegel, Ambroise Bosschaert ou Roland Savery ne conçoivent pas autrement leurs grandes gerbes. On trouve aussi chez Bruegel peintre de fleurs, comme on l'a vu chez Osias Beert, de simples bouquets et d'autres où surabonde la richesse de l'invention. La formule d'Osias Beert est celle de ses contemporains, mais il l'interprête d'une façon originale, qui semble plus archaïque que la leur.

La composition des coupes avec des fleurs diffère de celle de Jean Bruegel. Désaccord de perspective entre la coupe et la table, choix des fleurs réduit à des roses, sauf dans le tableau de Bâle, amoncellement serré en forme de trapèze en sont les traits distinctifs.

La forme, chez Osias Beert, est peut-être l'élément le plus original de son style. Le galbe de ses fleurs est plein de caprice : le maître dissèque les roses en pétales ondulants, ébouriffés autour des étamines, il les suspend à des tiges en vrille dont la chute équilibre le bouquet. Ses tulipes, ses iris, sa couronne impériale, ses feuillages, le moindre brin de muguet, de myosotis, affectent les mêmes formes sinueuses. Les pétales épars ont des bords soigneusement festonnés. Cette écriture personnelle, irrégulière assure à l'œuvre une grâce un peu tourmentée : elle est à la fois charmante et systématique.

Comme ses contemporains, Osias Beert entoure ses fleurs d'une auréole de feuillages dont les teintes foncées servent de repoussoir aux fleurs et s'efforce ainsi d'en faire « tourner » la masse. L'étude des valeurs atmosphériques en est encore à ses débuts. On apprécie dans la *Nature-Morte* du Musée de l'Etat d'Amsterdam (1), la juste répartition de la lumière, le passage nuancé de l'ocre du premier plan au fond obscur. On retrouve ces qualités

(1) N° 922 E1. Bois, 46,5 × 79. Anciennement attribué à Georges Flegel. Voir C. Benedict, *o.c.*, pp. 310, 312, 313.

dans les natures-mortes de même genre qu'Osias Beert enrichit d'un bouquet. Il semble que ses vases et ses coupes avec des fleurs ne les possèdent pas au même degré. La lumière, moins savamment dosée, tombe de gauche et l'ombre portée s'étend à droite.

Une telle originalité du style nous pousserait à éliminer en les comparant aux œuvres authentiques, certaines peintures présentées sous le nom de l'artiste. L'attribution de deux natures-mortes semble assez douteuse. La première appartient au musée de Détroit : elle représente avec une subtile beauté coloriste (1), une assiette de fraises, une petite bouteille contenant deux roses allégées de romarin, des cerises et des papillons. Il nous semble qu'il manque à cette composition le raffinement et la complexité de celles d'Osias Beert, leur étalage d'objets domestiques, souvent précieux; le peintre ne fit, à notre connaissance, aucun bouquet du genre de celui-là.

La seconde de ces deux natures-mortes se trouvait en 1940 à Enschede, dans la collection H.B.N. Ledeboer. On y dénombre sur une table posée de biais, de la vaisselle, des fruits, un pain et six œillets dans un verre. Une certaine maladresse fausse la mise en perspective des assiettes et quelques erreurs de forme contrastent avec la sûreté d'une œuvre authentique comme la *Nature-Morte* de la galerie W. Paech.

Une troisième *Nature-Morte* signalée à Munich en 1928, sur le marché d'art, n'est certainement pas d'Osias Beert auquel on l'attribua, peut-être à cause de la présence d'une boîte en fibre de bois rappelant celle que l'on voit dans le tableau signé du Prado. Ni la très sobre composition, ni la coupe pleine de jasmin et de branchettes de fruits ne peuvent se comparer à celles du maître anversois. La peinture, de style plus évolué, plus tardif, est de date plus récente.

Une *Coupe avec des Fleurs*, jadis dans la collection Jozefus Jitta, passa du catalogue d'Osias Beert à celui de Jean Bruegel. Il ne convient de l'attribuer ni à l'un ni à l'autre, bien que sa conception, sa mise en page et sa perspective soient dans la tradition du second. La facture des fleurs n'est pas celle d'Osias Beert : on ne trouve ni ses tiges nombreuses, tournées en vrille, ni ses roses typiques, ni ses formes sinueuses.

---

(1) W.R. Valentiner, *Still-Life Painting Detroit*, dans Bulletin of The Detroit Institute of Arts of the City of Detroit, XV, fasc. 4, janvier 1936, p. 49a.

ESSAI DE CATALOGUE DES TABLEAUX DE FLEURS D'OSIAS BEERT

I. ŒUVRES AUTHENTIQUES

A) TABLEAUX SIGNÉS

NATURE MORTE

Bois, 63 × 114. Signé : O. Beert fecit
Amsterdam, galerie W. Paech
Appartint à la collection Speelmann de Londres
Repr. : C. Benedict, *o.c.*, fig. 3, p. 308.

COUPE AVEC DES ROSES

Bois, 52 × 74. Signé : Beert F.
Berlin, galerie van Diemen
Repr. : C. Benedict, *o.c.*, fig. 10, p. 311.

VASE DE FLEURS

Bois, 75 × 52,5
Signé : OBEERT. F
Collection privée anglaise
Appartint à la galerie W.E. Duits de Londres.

B) TABLEAUX NON SIGNÉS

VASE DE FLEURS

Bois, 74 × 52
Exposé à Amsterdam, galerie P. de Boer, Exposition *De Helsche en de Fluwelen Brueghel*, 1934, nº 247, avec attribution à Abraham Bosschaert
Repr. au cat. de cette exposition.

VASE DE FLEURS

Bois, 72 × 52
Amsterdam, galerie M. Wolff, avec attribution à Abraham Bruegel.

VASE DE FLEURS

Amsterdam, galerie P. de Boer (avant 1945).

CORBEILLE ET VASE DE FLEURS

Bois, 53 × 72,5
Bâle, collection particulière
Appartenait en 1947 à la galerie M. Schultess, de Bâle.

CORBEILLE DE ROSES

Toile, 60 × 82
Berlin, vente de la galerie van Diemen et Cº, 25 janvier 1935, nº 3.
Exposé à Amsterdam, galerie P. de Boer : Exposition *De Helsche en de Fluweelen Brueghel*, 1934, nº 240 (avec mention d'une signature).

VASE DE FLEURS

Bois, 83,5 × 60
Bruxelles, collection Comte Jean de Bousies.

NATURE-MORTE

Bois, 52 × 73
Grenoble, musée, nº 74, avec attribution à Louise Moillon
Recueilli par l'Administration départementale lors de la fondation du musée en 1798. Exposé à Paris, au Petit Palais : Exposition *Les Chefs-d'Œuvre du Musée de Grenoble*, 1935, nº 95.
Atribué par M. Charles Sterling à Georges Flegel (Exposition *Les Peintres de la Réalité en France*, Paris, 1934, p. 127).
Restitué à Osias Beert par MM. Pierre de Boer et C. Benedict.

NATURE-MORTE

Bois, 53 × 66
Londres, collection Rothmann
Exposé à Amsterdam, galerie P. de Boer : Exposition *Bloemstukken van Oude Meesters*, 1935, nº 13
Repr. au cat. de cette exposition.

VASE DE FLEURS

Bois, 74 × 51
Milan, Pinacothèque ambrosienne, nº 12, avec attribution : « Manière de Jean Bruegel ».

VASE DE FLEURS

Bois, 61 × 45
Oxford, Ashmolean Museum, legs Daisy Linda Ward, nº 7
Repr. : *Ashmolean Museum. Catalogue of the Collection of Dutch and Flemish Still-Life Pictures bequeathed by Daisy Linda Ward*, Oxford, 1950, p. 39.

CORBEILLE DE FLEURS

Bois, 54 × 75. Signature : JB
Vienne, Galerie Harrach, nº 10, avec attribution à Jean Bruegel de Velours.

VASE DE FLEURS

Bois, 78 × 54
Vienne, galerie Sankt Lucas : Exposition *Die Jungeren Brueghel und ihr Kreis*, 1935, nº 10 Parut en vente à Bruxelles : vente A. de L. et M.A., chez Fernand Fiévez, 8 avril 1930, nº 28, avec attribution à Jean Bruegel de Velours
Repr. aux cat. de ces vente et exposition.

C) ŒUVRES MENTIONNÉES DANS LES DOCUMENTS ET NON RETROUVÉES

FLEURS

Anvers, maison mortuaire d'Antoinette Wiael, veuve de Jean van Haecht, décédée le 19 juin 1627. Mentionné dans l'inventaire rédigé les 5/7 juillet 1627.

II. ŒUVRES DOUTEUSES

NATURE-MORTE

Bois, 28 × 41
Détroit, The Detroit Institute of Arts of the City of Detroit, nº 426.
Parut vente Baumann et autres amateurs, La Haye, 28 avril 1930, avec attribution à Abraham Bosschaert. Exposé à Amsterdam, galerie P. de Boer : Exposition *Bloemstukken van Oude Meesters*, 1935, nº 14. Offert par Edgar B. Whitcomb au musée de Détroit, en 1935.

NATURE-MORTE

46 × 80
Enschede, collection H.B.N. Ledeboer
Appartint à la galerie P. de Boer d'Amsterdam.

III. ŒUVRES NON AUTHENTIQUES

COUPE AVEC DES FLEURS

47,5 × 61,5
Amsterdam, galerie J. Denys (1942), avec attribution à Jean Bruegel de Velours.
Appartint à la galerie N. Beets d'Amsterdam et à la collection Jozefus Jitta.

NATURE-MORTE

Bois, 50 × 61,5
Appartint à la galerie Fleichmann de Munich
Vente Francfort-sur-Main, galerie Helbing, 11 mai 1936, nº 148, avec attribution : « Maître allemand du XVII^e siècle »
Egalement attribué à Fl. van Schooten.
A rapprocher d'une *Nature-Morte* (Bois, 45 × 66), signée : « P^rr van der Hulst 1658 » (Amsterdam, galerie Keezer).

Université de Liège MARIE-LOUISE HAIRS

CHRONIQUE — KRONIEK

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
KONINKLIJKE BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU DIMANCHE 11 FÉVRIER 1951

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DE L'ASSOCIATION SANS BUT LUCRATIF

La séance s'ouvre à 14 heures 30 à Bruxelles à la Fondation Universitaire sous la présidence de M. le Chan. Lemaire, Président.

Présents : MM. le Chan. Lemaire, président, Van Puyvelde, vice-président, Jansen, secrétaire, de Beer, trésorier, Bonenfant, Mme Crick, MM. le comte de Borchgrave d'Altena, de Gaiffier, Melle Greindl, MM. Hasse, Hoc, Laes, Melle Ninane, MM. Poupeye, Sabbe, Squilbeck, Terlinden, van den Borre.

Excusé : M. van de Walle.

Le procès verbal de la séance du dimanche 17 décembre est lu et approuvé ainsi que le rapport du trésorier M. de Beer, après vérification des comptes par deux controleurs MM. Hasse et Terlinden.

Communication est donnée de lettres émanant de Melle Greindl, MM. Bonenfant, de Gaiffier et Squilbeck, nommés membres titulaires.

Le secrétaire montre la nouvelle couverture de la Revue. Plusieurs membres font des suggestions.

Le secrétaire donne ensuite lecture d'une lettre de M. Léon Halkin qui demande de déposer à la Bibliothèque de l'Université de Liège le Manuscrit sur les Dieux de la Gaule Belgique, commencé par l'épigraphiste français Allner et complété par H. Schuermans, afin de le mettre à la disposition des érudits, tout en sauvegardant le droit de propriété de l'Académie. Tous les membres présents se déclarent d'accord.

Sur la proposition de M. le Vicomte Terlinden l'assemblée décide de fixer les réunions de l'Académie aux mois de février, avril, juin, octobre et décembre.

A l'unanimité M. le Vicomte Terlinden est élu vice-président pour l'année 1951.

La séance est levée à 15 heures.

Le Secrétaire Général,
AD. JANSEN

Le Président,
R. LEMAIRE

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 11 FÉVRIER 1951

La séance est ouverte à 15 heures à la Fondation Universitaire sous la présidence de M. le Chan. Lemaire, président.

Présents : MM. le Chan. Lemaire, président, Van Puyvelde, vice-président, Jansen, secrétaire, de Beer, trésorier, Bonenfant, Mme Crick, MM. le comte de Borchgrave d'Altena, de Gaiffier, Melle Greindl, MM. Hasse, Hoc, Laes, Melle Ninane, MM. Poupeye, Sabbe, Squilbeck, Terlinden, van den Borre, membres titulaires, MM. Boutemy, Mme la Comtesse d'Ansembourg, MM. le Vicomte de Jonghe d'Ardoy, Fourez, Jadot, Laloux, Leconte, Mme Maquet-Tombu.

Excusés : M. van de Walle, membre titulaire ; Mmes Faider, Clerckx-Lejeune, M. le Chan. Tambuyser, membres correspondants.

Le procès verbal de la séance du dimanche 17 décembre est lu et approuvé, ainsi que le rapport du secrétaire sur l'exercice 1950.

Le Chan. Lemaire annonce la nomination du Vicomte Terlinden en qualité de vice président pour 1951 et cède le fauteuil présidentiel à M. L. Van Puyvelde.

Celui-ci remercie et inaugure sa présidence par une communication sur Les Apports des Italiens et des Flamands au développement de l'art pictural. La Renaissance est un phénomène européen qui se produit aussi bien en Flandre qu'en Italie. Le réalisme, qui est une de ses caractéristiques, se remarque en Flandre, mais aussi en Italie. La différence entre l'art du Nord et du Sud est en grande partie la conséquence de la technique. Les Italiens de la Renaissance conservaient la technique de la fresque ; Les Flamands emploiaient la peinture à l'huile pour les fresques et l'œuf pour peindre dans les livres et sur panneau. Ces différentes techniques conduisent à un style différent : on peut le constater au modelé, dans le choix des couleurs et dans le rendu de l'espace. Ainsi les Flamands ont apporté aussi bien que les Italiens des éléments nouveaux dans l'élaboration de la Renaissance.

M. le Chan. Lemaire souligne l'importance de cette communication, remercie l'orateur et lève la séance à 16.30 heures.

Le Secrétaire Général, — *Le Président,*
AD. JANSEN — R. LEMAIRE

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU DIMANCHE 22 AVRIL 1951

La séance est ouverte à 14.30 heures dans la salle des réunions des Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles sous la présidence de M. L. Van Puyvelde.

Présents : MM. Van Puyvelde, président ; Jansen, secrétaire ; Mme Crick-Kuntziger, le Comte de Borchgrave d'Altena, Melle Greindl, MM. Hoc, Laes, le Chan. Lemaire, Melle Ninane, MM. Poupeye, Squilbeck, l'Abbé Thibaut de Maisières, van den Borren, van de Walle.

Excusés : MM. Bautier, le R.P. de Gaiffier, Lavalleye, le Vicomte Terlinden, Winders.

Le Président ouvre la séance en faisant l'éloge funèbre de M. Henri Velge, membre correspondant de l'Académie depuis 1927 et membre titulaire depuis 1936.

Le procès verbal de la séance du dimanche 11 février 1951 est lu et approuvé. Le secrétaire communique une lettre de la Fondation Universitaire annonçant qu'un subside de 20.000 fr. a été octroyé à l'Académie pour la publication de la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. Le président attire l'attention sur les changements apportés à la Revue, qui dès cette année paraîtra de nouveau quatre fois par an. Il demande aux membres de confier leurs études à l'Académie pour publication dans la Revue. Après quelques suggestions concernant la Revue on procède à la nomination de nouveaux membres : Melle Bergmans, membre titulaire ; Melle Danthine, MM. De Visser, Masai et Van Camp membres correspondants.

La séance est levée à 15 heures.

Le Secrétaire Général, — *Le Président,*
AD. JANSEN — L. VAN PUYVELDE

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 22 AVRIL 1951.

La séance est ouverte à 15 heures sous la présidence de M. L. Van Puyvelde dans la salle des réunions des Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles.

Présents : les membres titulaires déjà nommés et Melle Calberg, MM. Jacobs van Merlen, Jadot, Joosen, Lacoste, Laloux, Leconte, Mme Maquet-Tombu, le Chan. Tambuyser, Mme Schouteden Wéry, Melle Verhooghen, membres correspondants.

Excusés outre les membres titulaires cités plus haut : M. Denis, Mme Faider et M. Fourez, membres correspondants.

Le procès verbal de la séance du dimanche 11 février 1951 est lu et approuvé. Le président donne la parole à Mme Crick-Kuntziger qui étudie les Tapisseries de l'Histoire de Jacob, d'après Bernard van Orley. Après avoir fait ressortir l'importance exceptionnelle de l'entrée dans nos collections nationales d'une suite de cette époque et de cette valeur artistique, Mme Crick expose ce que l'on sait de l'histoire de cette tenture, passée (selon Bottrigari) par héritage, au palais que possédait à Rome le Cardinal Lorenzo Champeggi, puis (selon Lessing) par voie d'achat, à la fin du XIXe siècle au château de Mosschen (Silésie) appartenant au Comte Tiele-Winckler ; ce dernier les fit transporter ensuite à sa propriété de Meggen (Suisse).

Mme Crick abordant l'étude du style de ces tapisseries, montre, en illustrant sa démonstration au moyen de clichés comparatifs, la place éminente qu'elles occupent dans l'œuvre de Bernard van Orley, à sa période d'apogée, c.à.d. au début du second quart du XVIe siècle.

Passant ensuite à la question, qui n'avait jamais été posée, de l'identité du fabricant de ces pièces magnifiques, constituant la plus belle édition actuellement connue et la seule complète de cette tenture, elle attribue celles-ci au moyen d'arguments convaincants à la manufacture de Willem de Kempeneere ; elle émet l'hypothèse d'une première édition, disparue, ayant appartenu à Charles-Quint, une acquisition par le Cardinal Campeggi ne pouvant se placer vraisemblablement qu'après 1530 et avant 1537. Elle signale également les éditions postérieures du XVIe et du XVIIe siècle.

Cette communication est suivie d'une visite guidée au cours de laquelle Mme Crick attire notamment l'attention sur la riche iconographie de cette tenture et sur le sens préfiguratif des multiples épisodes représentés.

Le président remercie Mme Crick et invite les membres à se rendre au bureau du Comte de Borchgrave d'Altena. Le Conservateur en Chef des Musées royaux d'Art et d'Histoire souhaite la bienvenue aux membres de l'Académie et fait l'historique de l'achat des Tapisseries récemment acquises par les Musées. Il insiste sur le rôle de Mme Crick. Il présente ensuite un vin d'honneur ; le président remercie le Conservateur en Chef du bienveillant acceuil qu'il a bien voulu réserver aux membres de l'Académie.

Les membres quittent le Musée vers 18 heures.

Le Secrétaire Général,
AD. JANSEN

Le Président,
L. VAN PUYVELDE

VISITE A L'EXPOSITION D'ART MOSAN ET DES ARTS ANCIENS DU PAYS DE LIEGE

Dimanche 9 septembre 1951.

Le Comte de Borchgrave, président du Comité organisateur de cette exposition a eu l'obligeance d'inviter les membres de l'Académie à visiter sous sa direction la remarquable exposition d'Art Mosan. Malheureusement plusieurs membres étaient empêchés de se rendre à Liège le jour indiqué.

Le matin fut consacré à l'étude des œuvres exposées dans le Cloître de la Cathédrale Saint Paul, où l'on peut suivre l'évolution de l'art mosan à son apogée. Les organisateurs y ont réuni les ivoires et les orfèvreries. L'après-midi, le Comte de Borchgrave nous a conduit au Musée des Beaux Arts. Les membres ont pu y admirer un groupe de Madones et des statues du Christ vraiment imposants. Puis l'on passa en revue les miniatures, le mobilier et les peintures. En l'absence du Président le secrétaire remercia le Comte de Borchgrave d'Altena pour cette visite guidée et insista sur l'importance de ses études sur l'Art Mosan et son rôle dans l'organisation de cette exposition.

Le Secrétaire Général,
AD. JANSEN

Le Président,
L. VAN PUYVELDE

BIBLIOGRAPHIE

I.

OUVRAGES - WERKEN

WALTER OAKESHOTT, *The Sequence of English Medieval Art illustrated chiefly from MSS*, 650-1450, Faber and Faber Ltd, Londres, 1951, in 4°, XI et 55 pp, 87 ill., dont 16 en couleurs, prix £ 35.

Ce livre est d'actualité, dans ce sens qu'il reflète bien les tendances actuelles de l'archéologie. Depuis que l'humanité n'a plus de terres inconnues à découvrir, elle explore le passé avec une espèce d'intention d'y trouver une sensation rétrospective d'exotisme. Le XIX^e^ siècle a redécouvert, au delà de la Renaissance, la splendeur du gothique, jadis tant décrié. Puis, on s'est avisé de l'existence au XII^e^ siècle d'une véritable renaissance médiévale. Poursuivant cette exploration dans le temps, nous portons actuellement notre admiration jusqu'au seuil de la période barbare qui, au moins par son orfèvrerie, intéresse encore. Il n'est plus question d'une nuit de mille ans, mais au contraire d'une apogée presque continue. C'est ce que l'auteur paraît avoir voulu exprimer par le terme *Sequence*, dérivé d'un terme latin signifiant suite et qui dans la langue liturgique désigne une hymne rythmée. Les strophes de ce poème admirable sont la période northumbrienne (650-850) — celle de l'enluminure dite irlandaise — les périodes anglo-saxonne récente, romane, celle du gothique primitif et celle du gothique tardif. M. Oakeshott a parfaitement réussi dans son effort d'objectivité visant à juger chaque style d'après les conceptions esthétiques de l'époque. Ainsi s'estompe un peu la notation d'alternance des périodes de préparation — celles de primitifs, si ce mot avait conservé son sens initial — et les périodes d'efflorescence, mais il faut reconnaître que des ouvrages tels que celui-ci font faire de grands progrès à la compréhension de l'art médiéval. L'auteur partage l'idée que la grande faille ne serait pas entre la Renaissance et le gothique, mais entre l'art qui tend surtout à exprimer des idées par des symboles et l'art qui met l'accent sur la forme concrète. Récemment, on a attribué cette révolution à l'abandon de la philosophie à tendances platoniciennes, représentée par saint Augustin, en faveur de celle d'Aristote, réhabilitée en Occident par saint Thomas d'Aquin. Nous aurions objecté que si l'évolution des idées peut avoir eu son influence sur l'art, celle du sentiment importe, peut-être, encore plus et qu'on a probablement négligé à tort le facteur de la littérature, notamment l'éclosion d'une sentimentalité exacerbée avec le roman de Tristan et Yseult, mais le livre de M. Oakeshott tendrait à nous faire placer plus haut qu'on ne le pensait jusqu'ici le changement d'orientation de l'art médiéval. Ainsi cet ouvrage qui n'est pas long est riche en enseignement. Les éloges que l'auteur adresse à son éditeur, pour ses efforts pour atteindre une parfaite fidélité des planches en couleurs, semblent entièrement mérités.

JEAN SQUILBECK

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. *Georgian Furniture* — introduction par R. EDWARDS. Londres, 1947, in 8°, 20 pp, 163 ill, prix 7/6.

Pour mettre en valeur leurs grandes collections publiques, les Anglais consacrent un gros effort aux publications de ces institutions. Sur le plan scientifique, ils éditent peu ou pas d'annuaires ou de revues propres à un seul musée, ce qui leur a permis d'accélérer la publication des catalogues. Pour l'éducation du grand public, ils propagent de bons guides-

itinéraires, mais ce qui semble une idée spécifiquement anglaise, c'est d'avoir songé à l'*honnête homme*, qui n'a aucune intention de se spécialiser, mais qui veut avoir des lumières nettes sur tout sujet faisant partie de la culture générale. Dans ce genre, la brochure que nous signalons ici constitue une réussite parfaite. En treize pages, c'est-à-dire l'équivalent d'une longue causerie, M. Edwards expose d'une façon complète l'évolution du mobilier anglais entre 1720 et 1820. Il épargne à ses lecteurs tout étalage inutile d'érudition, mais l'effort de vulgarisation ne porte pas atteinte à la haute tenue intellectuelle de l'exposé. Il n'esquive pas les problèmes sous prétexte de simplifier. Aussi les archéologues du continent trouveront à la fois profit et agrément à lire ces pages. En effet, les styles anglais n'ayant eu qu'une très faible influence à l'étranger, on les connaît généralement fort mal. Il y a cependant d'intéressantes comparaisons à faire. Après la défaveur du gracieux et sobre style Queen Anne, les Anglais ont recherché une somptuosité assez proche de celle du Louis XIV, mais ils sont restés réfractaires aux outrances du Louis XV. Le prestige des ébénistes français leur faisait affecter de se meubler à la française, mais ce n'était qu'une formule et ils restaient dans un goût national. Quand les efforts d'un Locke paraissent sur le point d'aboutir, la réaction contre le rococo est déjà déclanchée en France et les frères Adams lancent le style néo-classique. Notons ici que M. Edwards n'attribue pas une origine anglaise au style Louis XVI. Pour terminer, signalons une faute d'impression. Le nom de Cuvilliés est devenu Cuvillier. On peut regretter cette coquille, mais nous retiendrons plutôt que l'auteur rend justice à notre compatriote, en le considérant comme le grand représentant, avec Meissonier, du style rocaille.

JEAN SQUILBECK

JEAN ALAZARD. *Ingres et l'Ingrisme.* Paris, Albin Michel, 1951, 112 pp.

On croît tout connaître d'Ingres, parce que tant d'ouvrages lui ont été consacrés, et que les historiens d'art l'ont classé avec David comme l'initiateur de l'académisme et l'ont rendu responsable du traditionalisme le plus étroit.

Mais il n'y a, dans l'histoire de l'art, aucun problème qu'on ne puisse reprendre et considérer d'un point de vue nouveau. Le professeur Alazard l'a fait pour Ingres. Il a compulsé les documents connus, les a vus d'un œil frais et critique, et en a trouvé de nouveaux. Au point de vue esthétique il a repensé les idées admises et en a ajouté bien d'autres.

Et après lecture de cet ouvrage, aussi scientifique que bien écrit, il nous apparaît un autre Ingres que l'Ingres classique : Un Ingres vivant, un Ingres savant dont Jean Alazard, le spécialiste de l'art italien, fait remonter le style non à Raphaël, mais à la chapelle Brancacc de l'église des Carmes de Florence.

Cet ouvrage est un modèle de monographie.

LEO VAN PUYVELDE

CYRIL ALDRED, *Middle Kingdom Art in Ancient Egypt.* London, Alec Tiranti, 1950, in-16, VIII-56 pages, 83 figures hors texte. Prix : 6/-.

Ce manuel fait suite au petit livre du même auteur : *Old Kingdom Art in ancient Egypt* (1949), auquel il est, à mon avis, supérieur autant par la qualité du texte que par le choix des illustrations. Sans doute l'auteur met-il l'accent sur la sculpture en ronde-bosse : l'architecture est totalement absente, les arts graphiques et mineurs sont faiblement représentés ; mais, par compensation, nous avons ici plusieurs pièces inédites ou peu connues, notamment quelques objets du musée d'Edimbourg.

L'on ne peut demander à un ouvrage de vulgarisation d'apporter du nouveau, et l'auteur lui-même reconnaît avoir suivi, pour l'attribution des sculptures à tel ou tel règne, la thèse d'Evers dans *Staat aus dem Stein.*

Ce qui est attrayant dans le texte de M. Aldred, c'est la clarté avec laquelle il décrit l'évolution de l'art du Moyen Empire égyptien depuis la froideur et la sécheresse du début — dues au caractère de petite ville de province qu'avait Thèbes avant de devenir la capitale du royaume — jusqu'à l'idéalisme de la XII^e dynastie, apporté peut-être de Memphis quand la résidence royale s'est installée plus au nord, dans le Fayoum.

Deux points de détail méritent d'être relevés. Le premier concerne les sculptures de Tanis, dont on a si souvent discuté la date et l'origine. En les classant dans le style « réaliste et officiel » de la XII^e dynastie, l'auteur se demande si elles ne proviendraient pas d'Héliopolis ou de quelqu'autre site du Delta. La théorie est défendable, mais elle dénote, chez M. Aldred, une préoccupation qui apparaît tant le long de son exposé : celle de distinguer plusieurs « écoles » locales. Le second problème est relatif à ce qu'il est convenu d'appeler des « statues-bloc », considérées ici moins comme des œuvres que des ex-voto destinés aux temples, notamment à celui d'Osiris à Abydos. Peut-on, en Egypte, faire une démarcation aussi nette entre le culte funéraire et le rituel divin ? L'auteur pressent l'objection quand il émet l'hypothèse que la statue-bloc pourrait bien être l'imitation, en petit et pour les particuliers, de la statue osiriaque du pharaon.

Dans son ensemble, la présentation de l'art du Moyen Empire, si schématique qu'elle soit dans le livre de M. Aldred, est d'une lecture agréable et instructive.

A. MEKHITARIAN

II.

REVUES ET NOTICES - TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUKKEN

1. SCULPTURE ET ARTS DÉCORATIFS
BEELDHOUWKUNST EN SIERKUNSTEN

En entreprenant de nous donner la première monographie complète de *La Collégiale Notre-Dame à Dinant*, M. l'abbé Evariste HAYOT devait fatalement aborder des problèmes de l'histoire de la sculpture en Belgique. Cet excellent archéologue souligne d'abord l'intérêt des figures placées au XIII^e siècle dans les archivoltes de l'ancien portail méridional, aujourd'hui enclos dans le baptistère. On ne saurait assez déplorer avec lui la mutilation du portail septentrional, qui par son thème iconographique, comme par son époque, doit être rapproché du rétable de Saint-Servais de Maestricht. Le XIV^e siècle avait doté la collégiale d'une importante statuaire. Celle du porche méridional a aussi beaucoup souffert. De celle de la façade occidentale, il ne reste plus qu'un linteau représentant la résurrection des morts, ce dont il faut déduire que le tympan représentait le Jugement dernier.

Le mobilier de l'église est soigneusement décrit et étudié. Il comporte une Sainte Anne et une Sainte Begge du XV^e siècle, œuvres de facture très sobre qui fait contraste avec le style emphatique de quatre autres statues dues à Simon Cognoulle et à Renier Rendeux. L'art qui a fait la prospérité et la gloire de la ville n'est représenté que par des œuvres récentes : un lutrin coulé en 1731 par Gérard Collart d'après un modèle de François Sacré (attribution nouvelle due à l'auteur) et deux paires de chandeliers monumentaux par Nicolas Bello et une autre paire par Hubert Grognart. Outre quatre calices, deux ciboires, deux ostensoirs et un encensoir presque tous sans poinçons, le trésor, reconstitué au XVII^e et au XVIII^e siècle, compte un chef-reliquaire de saint Perpète ouvré par l'orfèvre athois Philippe le Noir et un reliquaire du même saint, qui pourrait servir de preuve nouvelle de la longue survivance du style Louis XIV dans le pays mosan. Il est, en effet, l'œuvre

de Gilbert de Nalines qui semble avoir travaillé assez tard dans le XVIII[e] siècle. Quelques vêtements liturgiques ont survécu aux pillages de l'époque révolutionnaire. *(Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, tome II, 1951, pp 7-75).

— Après avoir longuement et minutieusement décrit les stalles de la collégiale d'Aarschot, M. l'abbé J. Steppe et M.F. Van Molle procèdent à une étude critique des théories au double sujet de la provenance et de l'auteur de ces œuvres de tout premier ordre. Le jonkheer L.S. Witsen Elias avait été frappé des analogies entre ces stalles et celles de l'église Saint-Pierre d'Oirschot en Brabant néerlandais, commandées en 1508 à Jan Borchmans d'Eindhoven et détruites au cours de la dernière guerre. Ce Jan Borchmans faisant un peu figure d'entrepreneur de travaux de menuiserie, il se peut donc qu'il n'utilisait pas partout les mêmes collaborateurs mais les auteurs estiment qu'au moins une des mains à travaillé aux deux ensembles. Cette première opinion admise et confirmée, il en restait une autre à examiner. Selon certains, les stalles d'Aarschot proviendraient de l'abbaye d'Averbode. En effet, la ville d'Aarschot ayant été mise à sac par les Gueux, en 1578, les stalles ont pu disparaître et être remplacées par d'autres. Cependant les auteurs précisent qu'en 1528 les stalles d'Aarschot étaient déjà célèbres. Ceci ne constitue pas une preuve, mais, par contre, les thèmes iconographiques se rapportent exclusivement à la Vierge tandis qu'à Averbode, si l'on vénérait la mère du Sauveur, saint Jean le Précurseur était patron du lieu. Ainsi l'hypothèse du transfert qui semblait sur le point d'être confirmée par la preuve que les stalles d'Aarschot sont de Jan Borchmans, alors que précisement celles d'Averbode ont été exécutées par ce maître de 1510 à 1513, est néanmoins rejetée par MM. Steppe et Van Molle. Ils préfèrent souligner le fait que de 1513 à 1517 et de 1518 à 1528 il y a deux périodes, durant lesquelles on ne parvient pas à retrouver où le huchier était occupé. Ce peut donc être à Aarschot. Evidemment les stalles de la collégiale Notre Dame ont été remaniées, mais cela ne prouve pas suffisamment qu'elles viennent d'un autre sanctuaire. Elles ont perdu leurs « parties hautes » qu'on a dit, sans preuve, se trouver en Angleterre, mais c'est peut-être une conséquence du vandalisme des Gueux *(De Koorbanken van de Onze Lieve Vrouwkerk te Aarschot — Een Bijdrage tot de Studie van de Laat Gotische Koorbanken in Brabant, Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites, tome* II, 1950, pp 199-250).

— Les participants du congrès archéologique d'Anvers ont eu l'agréable surprise de recevoir un second volume d'Annales. Il est consacré aux *Visites et Excursions* faites au cours des diverses journées et ces assises. *(Fédération Archéologique et Historique de Belgique*, XXXII[e] session, Congrès d'Anvers, Juillet 1947, *Annales*, tome II, Anvers, 1951, in 8°, 144 pp. et 81 ill.). M. A. Jansen expose comment le cercle organisateur de la réunion s'était proposé d'offrir aux souscripteurs un guide de la ville et de ses environs. Si le projet n'a pu être réalisé immédiatement, nous n'avons rien perdu à attendre car le programme initial a été considérablement amplifié. Nous avons presque l'équivalent de ce que réalise la Société des Monuments français en consacrant son programme annuel à l'étude exclusive d'une ville ou d'une région.

A titre de preuve qu'il ne s'agit pas d'un simple guide, signalons d'abord l'étude de M.C. Van Herck, consacrée au mobilier de la cathédrale Notre-Dame. L'auteur ne s'y contente pas de décrire les pièces encore actuellement en place, mais il donne des indications précieuses sur les trésors d'art qui ont fait jadis la parure de l'édifice. Il est bon de rappeler ainsi que ce que nous possédons encore ne constitue que les vestiges d'une surabondance d'œuvres d'art sans cesse renouvelées après les dévastations *(Het Meubilair van de Antwerpse O.L. Vrouwkerk*, pp 37-56).

M. A. Jansen fait remarquer que l'église Saint-Paul nous permet de nous rendre parfaitement compte de l'évolution de l'art baroque à Anvers au cours des trois phases de ce style. La tâche de l'auteur était difficile, parce que les archives du couvent des Dominicains ont été détruites, mais notre Secrétaire Général a suppléé très ingénieusement à cette lacune

par ses recherches dans les documents communaux *(Het Meubilair van de Antwerpse St. Pauluskerk*, pp 69-74).

On lit avec non moins d'intérêt les recherches érudites de M.M. E. TRALBAUT sur les lambris et les confessionnaux de l'église Saint-Charles, mais le problème n'étant pas définitivement clos, il serait prématuré de porter un jugement sur ces pages *(Over de houten Wandbekleding en Biechtstoelen van Michel van der Voort de Oude in de St. Carolus Borromeuskerk te Antwerpen*, p 85-100).

M. l'abbé E. SLEDSENS donne un bref aperçu sur les œuvres d'art de la jolie ville de Geel *(Kunstwerken te Geel*, pp. 125-126).

Mgr. J. BAUWENS a fait faire aux congressistes une visite détaillée de l'abbaye norbertine de Tongerloo que Sanderus qualifiait de plus célèbre de toute la Campine et qui, malgré ses épreuves, a conservé une importante galerie de tableaux. Le prélat commente en outre, quelques bons morceaux de sculpture, quelques pièces d'orfèvrerie et quelques ornements liturgiques *(Een bezoek aan Tongerloo*, pp. 127-135).

— Les ducs de Bourgogne de la maison de Valois ont par leur mécénat favorisé l'éclosion d'un art très caractéristique dont on a voulu donner un aspect complet en une somptueuse exposition itinérante qui a eu son siège tout d'abord à Dijon, puis à Amsterdam et achevera sa brillante carrière à Bruxelles.

Le Musée de Dijon a édité sous la direction de M. Pierre QUARRÉ, un beau catalogue portant le titre *Le Grand Siècle des Ducs de Bourgogne* (Dijon, 1951, in 8º, 104 pp. et 40 pl.). Dans la préface M. Lucien FEBVRE retrace d'une façon très brillante les circonstances historiques qui ont provoqué l'ascension de la maison de Bourgogne. La brièveté forcée du texte et l'abondance des faits à évoquer n'empêchent pas l'auteur d'émettre des idées très originales et très profondes.

En exposant *Quelques vues sur le mécènat des Grands Ducs de Bourgogne*, M.H. DAVID nous fait passer par une habile transition de l'histoire à l'histoire de l'art. Nous n'avons pas à parler du choix des peintures exposées, mais celui des sculptures a été très heureux. Autour des œuvres de Claus Sluter, qu'on n'avait pas à faire venir de loin, on a réuni des témoins de l'art de ses précurseurs, comme le maître des prophètes de l'Hôtel de Ville de Bruxelles et Jacques de Baerze de Termonde, mais surtout des œuvres qui montrent sa triple influence en Bourgogne, dans les Pays-Bas du Nord et du Sud. Pour autant que l'on puisse parler de trois écoles issues du maître de Haarlem, la plus slutérienne nous semble celle de Bourgogne. L'atelier de Dijon a visiblement changé l'orientation de la sculpture de la région, tandis que dans les anciens Pays-Bas, Sluter apparait comme le plus brillant représentant d'un art nouveau, qui sans lui n'aurait pas atteint son sommet, mais qui aurait existé, même sans lui. Comme il n'a laissé aucune œuvre capitale dans sa patrie, son influence n'y aura jamais été que médiate. tandis qu'il lui doit incontestablement sa formation première, soit aux ateliers de Haarlem, soit plus vraisemblablement à ceux de Bruxelles. Les industries d'art sont aussi bien représentées que la sculpture. Comme elles sont l'indice d'une grande prospérité, elles donnent la supériorité aux états les plus riches des ducs, c'est-à-dire aux Pays-Bas et encore plus spécialement à ceux du Sud.

— Si les auteurs du catalogue de Dijon n'ont pas hésité à qualifier la période bourguignonne de « Grand Siècle », à Amsterdam on a choisi un titre non moins éblouissant et évocateur : *Bourgondische Pracht*, la magnificence, la splendeur des temps bourguignons (Rijksmuseum, Amsterdam, 1951, in 8º, 100 pp, et 66 pl). Après un bref avant-propos du Jhr. D.C. RÖEL, directeur général du Musée royal des Pays-Bas, le Dr R. VAN LUTTERVELD reprend approximativement les titres des deux préfaces du catalogue dijonnais, mais fait œuvre entièrement originale, surtout quand il traite de l'impulsion donnée à l'art par les ducs.

Les notices des pièces exposées sont conçues selon la même méthode scientifique que précédemment. Il n'y a de descriptions que dans la mesure où elles aident à l'intelligence du style. Ce que nous trouvons surtout ce sont des commentaires critiques bien appuyés sur des références, de sorte que nous avons un véritable manuel pour l'étude de l'art frandro-bourguignon. S'il n'était pas possible de transporter au loin les tombeaux de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur, les organisateurs hollandais ont emprunté de nombreuses pièces qui, étant moins connues et moins accessibles, constituent pour les archéologues une riche compensation.

JEAN SQUILBECK

2. PEINTURE — SCHILDERKUNST

— *Un grand enlumineur du X^e siècle, l'abbé Odbert de Saint-Bertin* est étudié à fond par M. ANDRÉ BOUTEMY, dans une communication faite au Congrès d'Archéologie et d'Histoire, tenu à Anvers en 1947 et dont les Annales parurent en 1950. Les œuvres principales de cet artiste, le *Psautier*, signé, et les MSS II et 107, sont à la bibliothèque de Boulogne (voir *Annales*, t. I, pp. 247-254).

— M. L.H. GRONDIJS s'attache à démontrer la relation entre l'iconographie franciscaine du *Christ mort sur la Croix* et celle de l'art byzantin, dans le même volume I, pp. 225-258.

— Un triptyque flamand d'un suiveur de *Roger van der Weyden* est récemment entré dans les collections du musée The Cloisters, annexe du Musée Métropolitain de New-York. Il représente une *Nativité*, et sur le même panneau la Sibylle de Tibur avec l'empereur Auguste et les Mages contemplant l'apparition de la Vierge avec l'Enfant ; sur les volets se voient la *Visitation* et l'*Adoration des Mages*. La figuration est nettement empruntée à Roger van der Weyden et particulièrement au triptyque Bladelin, des Musées de Berlin. Il s'agit d'une œuvre d'un suiveur de Roger van der Weyden, et non d'un élève travaillant dans l'atelier du maître : c'est ce que dit M. THÉODORE ROUSSEAU, dans *The Metropolitan of Art Museum Bulletin*, juin 1951, pp. 270-283.

— A propos de la composition incomplète d'une *Pieta* par *Hugo van der Goes* des Musées de Berlin, le Dr. M. J. FRIEDLÄNDER fait connaître dans Oud-Holland, 1950, fasc. V, pp. 167-171, le fragment manquant qu'il a retrouvé dans une collection parisienne. Il considère ces deux panneaux comme ayant formé primitivement un diptyque, les rapproche du diptyque de même sujet par Memlinc, conservé à Grenade, et insiste sur les enrichissements de style apportés à cette composition par le peintre brugeois dans les trois exemplaires qui nous en sont parvenus. Que Memlinc ait fait des emprunts de forme à van der Goes est également manifeste, selon l'auteur, dans *La Vierge et l'Enfant*, de la collection de Lady Ludlow.

— Une *Adoration des Mages* est attribuée à *Gérard David* par M. J.L. BRANTS, dans *The Burlington Magazine*, avril 1949, pp. 105-107. La composition s'apparente à celle du tableau des Musées Royaux de Bruxelles. Une particularité intéressante est signalée par l'auteur : un des volets figurerait saint Gall accompagné de deux ours. Si ceci est exact et si l'attribution se confirme, on devrait croire à un séjour de l'artiste en Suisse. Mais avant de pousser l'hypothèse aussi loin, il resterait à examiner si ce prétendu saint Gall ne serait pas un saint Joseph — absent sur le panneau central — et si les deux ours ne sont pas dûs à une transformation du bœuf et de l'âne traditionnels ?

— Une *Annonciation* par *Gérard David* jadis dans la collection Harkness, vient d'entrer au Musée Métropolitain, de New-York. Dans le *Bulletin* de ce musée, mai 1951, pp. 225-229, Miss MARGARETTA SALINGER consacre à ces deux panneaux une étude condensée. Elle observe très judicieusement que l'ange est semblable à celui de l'Annonciation de la collection Lehman, de New-York, tandis que la Vierge en est différente. L'examen de la forme et du coloris de ces panneaux, en parfait état de conservation, l'amènent à situer ces œuvres dans la maturité de l'artiste.

— Le panneau de *La Déploration du Christ* par le *Maitre de la Vierge parmi les Vierges*, conservé à l'Hôpital Saint-Nicolas, d'Enghien, est étudié par M. J. LEEUWENBERG, dans *Oud-Holland*, 1950, fasc. VI, pp. 117-119. En dépit de son état de conservation précaire, l'auteur le considère comme le meilleur exemplaire des diverses versions connues de ce thème par ce maître de second rang.

— Deux dessins à la plume, figurant des *Vues panoramiques alpestres*, attribuées à *Pierre Bruegel l'ancien*, sont entrés récemment dans la collection du comte Antoine Seilern, à Londres. M. A. E. POPHAM les étudie minutieusement, dans *The Burlington Magazine*, novembre 1949, pp. 319-321, et situe le premier vers 1553.

— Sur *La Tempête* de *Pierre Bruegel l'ancien*, M. PAUL FIERENS écrit un article dans les *Miscellanea Jean Gessler*, s.l. 1948, parus en 1950, pp. 483-490. Il y décèle le modernisme de la vision et de la technique de ce grand maître.

— Une *Fuite en Egypte*, portant le monogramme du paysagiste *Lucas Van Gassel*, et la date de 1540, a été retrouvée dans les dépôts de la Pinacothèque de Munich par M. F. S. E. BAUDOIN. Au cours d'une étude fouillée, parue dans *Oud-Holland*, 1950, fasc. IV, pp. 151-158, l'auteur analyse cette œuvre et la compare avec celle de même sujet, portant la date de 1542 et se trouvant actuellement dans le commerce d'art, à Amsterdam.

— M. LÉO VAN PUYVELDE, dans les *Miscellanea Jean Gessler*, pp. 1026-1029, étudie une collection de dessins qu'il a trouvée à la Bibliothèque Royale du Château de Windsor. Ces dessins ont été faits pour le livre le plus richement illustré par nos graveurs flamands : *Evangelicae Historiae imagines*, de Natali, Anvers, 1593. Il les attribue au meilleur graveur de cette école : *Jerôme Wiericx*.

— A *Pierre Furnius*, graveur liégeois du XVI^e^ siècle, M. JEAN PURAYE consacre une excellente étude dans le même volume, pp. 1016-1026.

— *D. Lampsonius et l'Italie* est le sujet d'une étude de M^elle^ S. SULZBERGER, dans l'ouvrage précité, pp. 1187-1189.

— Il sera utile de rappeler que l'humaniste *Dominique Lampson* a écrit des choses intéressantes sur l'art dans une vie de Lambert Lombard, et qu'il a édité une collection de gravures donnant les portraits de nos principaux peintres : c'est ce que rappelle M. JEAN PURAYE dans une communication au Congrès d'Archéologie et d'Histoire d'Anvers, publiée dans les *Annales*, t. I, pp. 289-293.

— Sur *Rubens*, on pourra trouver du neuf dans *L'Atelier et les Collaborateurs de Rubens* par M. LEO VAN PUYVELDE. Dans cette longue étude, — publiée par la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXV, fasc. 984, 992, 994, sortie de presse en 1951 —, l'auteur s'attaque à la tradition de « l'usine de Rubens », tradition propagée dès la mort du maître, lorsque plusieurs peintres flamands se vantaient d'avoir été ses « élèves ». Son argumentation très serrée est basée sur l'examen des documents écrits et, plus longuement, sur celui du style, particulièrement dans les tableaux de grandes dimensions. L'auteur retrouve l'esprit et la facture des esquisses dans les œuvres de grand format, excepté dans celles qui datent des années 1618 à 1623, lorsque l'artiste, débordé par les commandes, songea momentanément à organiser son atelier dans le sens où la plupart des historiens l'ont compris.

— De *Paul Van Somer*, on nous fait connaître trois *Portraits d'Homme*, signés et datés. Deux d'entre eux sont reproduits et étudiés par M. JOHN STEEGMAN, dans *The Burlington Magazine*, février 1949, pp. 52-54. Le troisième, — qui représente William Herbert, troisième comte de Pembroke —, l'est à son tour par M. OLIVER MILLER, dans le même périodique, octobre 1950, p. 294.

— Le *Portrait d'un jeune Commandant* par *Van Dyck*, des Musées de Vienne, est généralement considéré par les érudits comme représentant le duc de Mantoue, Ferdinand I (1587-1626). M. STEPHEN V. GRANCSAY, dans *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, mai 1951, pp. 270-273, a reconnu dans cette figuration une cuirasse en métal doré, faite par un armurier italien de la seconde moitié du XVI^e^ siècle, conservée au Musée Métropolitain. Il note combien le peintre flamand a fidèlement retracé les détails de cette armure.

— Dans *The Burlington Magazine*, avril 1951, pp. 125-126, M. OLIVER MILLER étudie une œuvre peu connue de *Van Dyck : La Continence de Scipion*, conservée à la Christ Church, d'Oxford. Le Dr. GUSTAV GLÜCK l'avait jadis rangée parmi les œuvres de la période italienne du maître. Un nettoyage récent amène M. Oliver Miller à la situer parmi les œuvres exécutées avant le départ de l'artiste pour l'Italie, en raison du coloris clair et de la facture. M. O. Miller ne semble pas tenir compte des dernières études sérieuses, concernant le style de jeunesse de van Dyck.

— Sur *Van Dyck, peintre original* (« Van Dyck, een zelfstandig Kunstenaar »), M. LEO VAN PUYVELDE a prononcé un discours au Congrès d'Archèologie et d'Histoire d'Anvers, en 1947. Il a paru dans les *Annales* de ce Congrès, t. I, pp. 29-40. Il y a là des pages à lire par tous ceux qui considèrent encore cet artiste comme « l'élève » de Rubens.

— Dans les *Miscellanea Jean Gessler* déjà cités, MM. J. DUVERGER et A. DE GROOTE signalent (pp. 437-443) des œuvres de *Van Dyck* qui appartinrent à l'Abbaye des Dunes et des travaux de *Van der Goes* qui ont été mentionnés à Bruges. Ils apportent des pièces d'archives concernant les tableaux de van Dyck vendus par l'Abbaye des Dunes.

— De *Thomas Willeboirts Bosschaert*, M. J.G. van Gelder publie dans *Oud-Holland*, 1950, fasc. VI, p. 248, un dessin inédit figurant *Un Cavalier montant en selle*, signé et daté 1643, de la collection du Dr. A. Welcker, d'Amsterdam. Cette esquisse témoigne des affinités avec l'esthétique des portraits équestres de van Dyck.

— Mme S. SPETH-HOLTERHOFF étudie, d'après des tableaux représentant des galeries, *Trois collectionneurs anversois du XVII^e^ siècle*, et fait connaître les œuvres d'art qu'ils possédaient, dans une communication faite au Congrès d'Archéologie et d'Histoire d'Anvers, en 1947, publiée dans les *Annales*, t. I, pp. 318-324. Il s'agit des tableaux de galerie peints par *Francois Francken le Jeune* qui représente la galerie de Sébastien Leerse, par *Corneille de Baellieur* qui figure une partie de la collection de Rubens, et celui de *Willem Van Haecht*, qui montre la collection de Corneille van der Geest.

— Un *Repos à la Fuite en Egypte* est attribué à *David Vinckeboons* au Musée de Glascow, quoique ne portant ni signature ni date. M. ARTHUR LAES commente ce tableau dans les *Miscellanea Jean Gessler*, pp. 693-696. Il le situe parmi les œuvres d'Abraham Govaerts, avec quelque réticence cependant.

— Un *Paysage avec Tobie et l'Ange*, signé par *Gaspard van der Lanen*, de la collection E. Slatter, de Londres, est brièvement analysé par M. F.J. DUBIEZ, dans *Oud-Holland*, 1950, fasc. III, pp. 120-122. L'auteur y relève l'analogie de conception avec les payasages de Paul Bril, et plus encore avec celui de même sujet, signé et daté 1610, par Denis van Alsloot, au Musée Royal d'Anvers.

EDITH GREINDL

3. VARIA

MARCEL VANHAMME. *Bruxelles*, 1100-1800. *Promenades dans le Passé.* — Bruxelles, Office de Publicité, 1949, 104 pp.

IDEM, *Environs de Bruxelles.* — Bruxelles, 1950, 96 pp.

Après avoir écrit trois volumes sur l'Histoire de Bruxelles, M. Vanhamme eut l'heureuse idée de compléter ses publications par deux nouveaux livres, consacrés aux vestiges du passé de la ville et de ses environs. Se basant sur les monuments encore existants, sur des reconstructions et sur des documents iconographiques il fait connaître la capitale en 10 promenades, ordonnées selon 10 grandes périodes de l'histoire de la ville. Partant de la première enceinte murale du XII[e] siècle il conduit ses lecteurs jusqu'à « Bruxelles en style classique ».

Le deuxième volume forme le complément indispensable du premier. L'auteur nous présente les chateaux, églises, vieilles fermes, abbayes, sans oublier d'attirer l'attention sur le charme des sites pittoresques, donnant pour chaque édifice les détails historiques indispensables à la compréhension du monument. C'est surtout en historien et en archéologue que l'auteur parcourt la ville et ses environs.

Ajoutons-y que des planches documentaires aussi nombreuses que variées, exécutées avec le plus grand soin, augmentent l'utilité de ces deux guides.

HENRY BAILLIEU. *Tongres, la plus ancienne ville de Belgique.* — Tongres, 82 pp.

Dans la première partie de ce petit volume l'auteur retrace l'histoire de la ville pour la période romaine, le moyen-âge et les temps modernes, la période contemporaine. On y trouve un exposé succinct des évènements, des institutions et des situations sociales. Dans la seconde partie M. Baillieu décrit la basilique Notre Dame avec son cloître et son trésor, les collections archéologiques et enfin les autres curiosités de la ville : les murs d'enceinte, le béguinage Ste Cathérine, l'hôpital St Jacques, l'église St Jean, le marché et la grand'place. L'auteur réserve ensuite quelques pages aux environs de Tongres. Pour terminer cet exposé : une bibliographie des études sur Tongres récemment parues. Les dessins à la plume sont dus à Florent Ulrix.

AD. JANSEN

PUBLICATIONS DE L'ACADEMIE

Série in 8°

Bulletin et Annales I (1843) **à IV** (1897).
Annales V (1848) **à LXXVII** (7e série VII) (1930).
Bulletin 2e série des Annales I (1858) à 5° série des Annales 2° partie V (1902).
Bulletin 1902 (VI) **à** 1928 (1929).

Série in 4°

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

Série in 8° carré

Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. I. (1931) **à XIX** (1950) (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 à la direction 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.

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 l'Abonnement :
4 fascicules d'au moins 64 pages : 225,— frs. belges.

Prix par fascicule : 60,— frs.

Adresses — Abonnements :
IMPRIMERIES LLOYD ANVERSOIS
14, rue Vleminckx, Anvers
(C.C.P. 1423.41)

Correspondance :
DIRECTION DE LA REVUE.

Service d'Echange et Ouvrages pour compte rendu :
ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
1, rue du Lion de Flandre, Anvers

Pour les Tomes I à XIX, ainsi que pour les autres publications de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique s'adresser à la Direction.

De Directie 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.

Prijs van het Abonnement :
4 afleveringen van minstens 64 bladzijden 225,— Belgische franks.

Prijs per aflevering : 60,— fr.

Adressen — Abonnementen :
DRUKKERIJ LLOYD ANVERSOIS
14 Vléminckxstraat, Antwerpen
(P.C.R. 1423.41)

Briefwisseling :
DIRECTIE VAN HET TIJDSCHRIFT.

Ruildienst en werken voor boekbespreking :
KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIE
1, Leeuw van Vlaanderenstraat, Antwerpen

Voor delen I tot XIX, alsmede voor de andere uitgaven van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België zich wenden tot de Directie.