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 * 4

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.

Le casque mérovingien de Trivières (G. Faider-Feytmans et A. France-Lanord) 265

Le chevet de la Collégiale de Nesle, l'Architecture scaldienne et les Influences allemandes en Picardie (Pierre Héliot) 273

Le Paysage de la Nativité du Maître de Flémalle à Dijon (Gaston Van Camp) 295

Twee Tekeningen voor een Erepoort te Brussel uit 1744 (Dr. R. van Luttervelt)) 301

BIBLIOGRAPHIE :

1. *Ouvrages-Werken :* Henri Rolland (G. Faider-Feytmans); L. S. B. Leaky (M. E. Mariën); M. D. & L. S. B. Leaky (M. E. Mariën); Birket-Smith, Kap. (Dr. J. Weyns); Gauthier Marie-Madeleine-S. (Jean Squilbeck); Deschamps, Paul et Thibout, Marc (Jean Squilbeck); Réau Louis (Léo van Puyvelde); Léo van Puyvelde (Dr. J. Van Herck); Canticum Canticorum (Frank van den Wyngaert); Dr. L. Brummel (Frank van den Wyngaert); Charles Van den Borren (René B. Lenaerts); Léo van Puyvelde (Gaston Van Camp); Anthony Bertram (Gaston Van Camp); Reginald G. Haggar (J. Helbig); Abbé André Lanotte (J. Helbig); H. Gerson (J. Helbig) .. 311

2. *Revues et Notices — Tijdschriften en korte stukken :*

   a) Sculpture et Arts industriels — Beeldhouwkunst en Nijverheidskunsten (Jean Squilbeck et S. Collon-Gevaert) 327

Sommaire Tome XX (1951) — Inhoudstafel Boekdeel XX (1951) 331

Le casque mérovingien de Trivières

Lors des fouilles du cimetière mérovingien de Trivières (Hainaut), exécutées en 1908 et 1909, fut découvert un casque dans une sépulture à inhumation en terre libre. Il avait été déposé sur l'épaule droite du guerrier défunt, et le mobilier funéraire comptait en outre une épée, une framée, une francisque, un petit couteau, une boucle de ceinturon en potin, à anneau ovale et un vase biconique (1). Ces objets, ainsi que toutes les pièces recueillies à Trivières à cette occasion, sont conservés au Musée de Mariemont.

L'état de conservation du casque a nécessité dernièrement un traitement qui en a permis l'étude approfondie. (2)

Le casque de Trivières, qui ne comporte pratiquement plus de fer à l'état métallique, est constitué par une coiffe réalisée au moyen de tôles de fer assemblées à l'aide de deux pattes se croisant au sommet et réunies à leur partie inférieure par une bordure de fer. L'aspect extérieur était celui d'une masse d'oxydes brun-rouge où se découvraient de nombreuses traces d'activité sous l'action de l'humidité de l'air. Lors d'une première restauration, le casque avait été traité à l'huile de lin bouillante, méthode jadis très employée et qui a eu le mérite d'en assurer une assez bonne conservation. Après le lavage, rendu nécessaire pour le débarrasser de ces masses d'huile durcie qui avaient formé avec la poussière une couche épaisse, l'ensemble en apparence homogène se révéla comme un assemblage constitué par une vingtaine de morceaux dont certains même étaient formés de carton épais recouvert de plâtre teinté. Au cours du nettoyage, la colle s'étant dissoute, ces morceaux se sont séparés. Ils ont été parfaitement débarrassés de la terre et des concrétions calcaires qui les enveloppaient ; constitués d'oxydes de fer, ils avaient conservé exactement la forme de l'objet et l'épaisseur du métal employé. Ils ont été, au cours du nouveau traitement, assemblés à l'aide d'un ciment cellulosique et les parties manquantes ont été refaites au mastic

(1) Baron de Loë, dans *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, XXIII (1909), pp. 469-475. Id., *Catalogue de la Belgique ancienne. Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, t. IV, 1939, pp. 114-115, fig. 16 et 17.

(2) Laboratoires du Musée Lorrain, à Nancy.

cellulosique, consolidé par des armatures de fine toile de cuivre, pour qu'ils offrent une bonne résistance malgré leur faible épaisseur. Une mince couche du même mastic a été étalée à l'intérieur du casque pour en soutenir l'assemblage ; extérieurement, il n'a subi aucun traitement, sauf un léger décapage destiné à mieux en faire apparaître la monture et une imprégnation totale d'un vernis à base de polystyrène.

Après traitement, le casque a été placé sur une coiffe épousant parfaitement sa forme intérieure et destinée à servir en même temps de support. Cette coiffe est en plexiglas et a été moulée sur l'intérieur du casque de la façon suivante : tout d'abord il a été garni intérieurement de feuilles d'aluminium minces, puis toute la surface a été recouverte de feuilles de cire présentant l'épaisseur de la coiffe à réaliser ; c'est à l'intérieur de cette calotte de cire que le plâtre a été coulé pour

Fig. 1. — Vue arrière droite

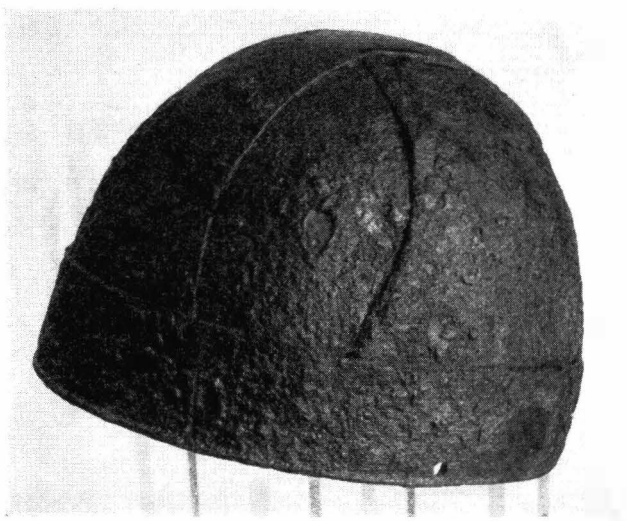


Fig. 2.—Vue de face gauche

former le moule. La chaleur dégagée par le plâtre pendant sa prise a ramolli la cire, ce qui a permis de retirer facilement le casque; débarrassé de la cire, le moulage de plâtre a pu servir à réaliser la coiffe de plexiglas qui a été fixée sur un support de telle sorte qu'une fois en place le casque se présente suivant l'inclinaison même qu'il affectait sur la tête du guerrier qui le portait (fig. 1 et 2).

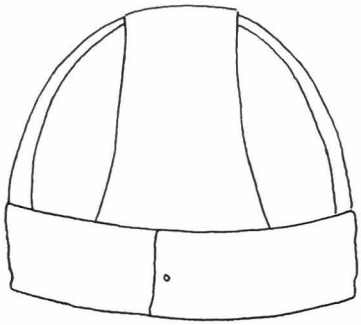
L'étude de la surface du casque de Trivières a permis de constater qu'il fut jadis entièrement recouvert de cuir, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Si le fait est général pour l'intérieur des casques anciens, le recouvrement de cuir extérieur constitue une particularité qui jusqu'ici n'a été observée que sur le casque de Trivières.

Le casque est entièrement en fer. La calotte est formée de quatre segments de tôle d'une épaisseur de 2 à 3 mm., assemblés par des pattes de même métal se croisant au sommet (1) ; le tout est fixé sur une couronne de fer un peu plus épaisse. Tous les assemblages ont été réalisés par soudure à la forge; le seul rivet visible est celui qui fixe les deux extrémités superposées de la couronne. Les divers éléments se recouvrent légèrement pour donner une certaine solidité aux soudures, mais ce recouvrement n'excède pas 6 mm. Les segments et les pattes qui les fixent affectent une forme telle que leur assemblage donne au casque un aspect harmonieux : les pattes croisées sont en effet plus larges à la base qu'au sommet. Ceci contribue également à donner à l'ensemble une plus grande solidité et permet d'obtenir une forme épousant parfaitement celle du crâne (fig. 3). C'est là encore une particularité du casque de Trivières, à l'opposé des autres casques qui s'adaptent plus ou moins à la forme de la tête : il semble fait sur mesure. Considéré de profil, il présente une forme enveloppante pour la partie qui couvre l'occiput et arrive jusqu'à la nuque, alors que la partie antérieure est plus plate. Le bord avant descend jusqu'aux sourcils et les oreilles étant protégées, les cache-oreilles qui garnissaient en général les casques de cette époque sont inutiles. Les deux trous visibles de part et d'autre servaient simplement à fixer la jugulaire. Ainsi placé sur la tête, le casque de Trivières offrait une excellente protection et emboîtait parfaitement le crâne: casque de combat, il est beaucoup plus strictement équilibré que les autres types contemporains dont nous parlerons et qui étaient des casques de parade.

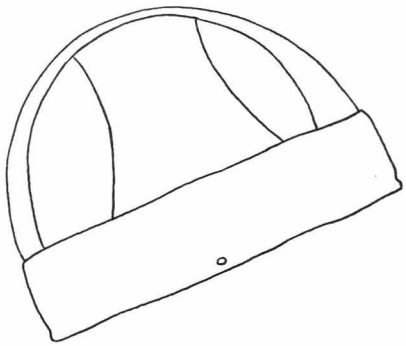
---

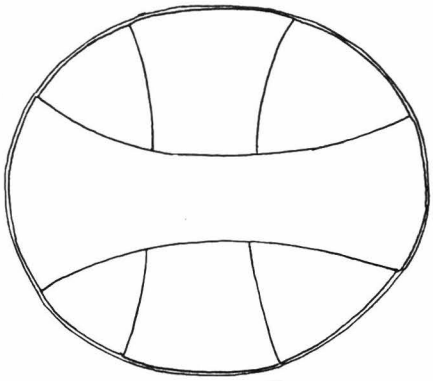
(1) Le schéma publié par DE LOË, *op. cit.*, fig. 17 est donc erroné ; par contre, le schéma du casque de Trivières montrant les deux pattes s'entrecroisant au sommet de R. STAMPFUSS est exact *(Die Franken*, dans *die Vorgeschichte der deutschen Stämme*, 1940, p. 232*)*.

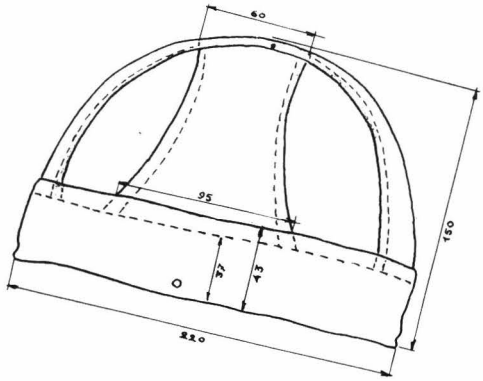
Vue arrière



Vue latérale droite







Vue supérieure Fig. 3. Vue latérale gauche

La perfection de la forme permet de conclure que le casque de Trivières a été réalisé spécialement à l'intention d'un guerrier dont on peut déterminer les dimensions crâniennes. En estimant l'épaisseur de la coiffe intérieure de cuir à 5 mm., on arrive aux résultats suivants : diamètre transversal maximum, 17,4 cm.; diamètre antéro-postérieur, 19,5 cm.; indice céphalique, 89,2. On peut donc conclure à de l'hyperbrachycéphalie.

Aucune des sépultures du cimétière mérovingien de Trivières ne peut se situer avant l'an 500. La céramique, la verrerie, les bijoux, les armes, les objets de bronze qui y ont été découverts datent tous du VIe siècle ou

du début du VIIe. La seule trouvaille monétaire se réduit à une imitation fourrée d'un *triens* d'or Justinien, ayant servi de médaillon (518-527) (1).

L'ensemble du mobilier funéraire de la sépulture du guerrier au casque, qui comprenait en ordre principal des armes, ne contenait que des objets du début du VIe siècle : le vase biconique ne peut en aucun cas être reporté au Ve. Ce mobilier est du reste étrangement semblable à celui qui accompagnait un autre casque presque identique à celui de Trivières, le casque de Bretzenheim (arrondissement de Mayence, Hesse rhénane) (2). G. Behrens, comme R. Stampfuss, (3) sont d'accord avec nous pour situer typologiquement ces sépultures au début du VIe siècle. Certains archéologues, dont récemment J. Werner (4), les placent à la fin du Ve siècle, alors que rien ne justifie cette chronologie prématurée.

Si un même principe de structure a présidé à l'élaboration des casques de Trivières et de Bretzenheim, ils diffèrent néanmoins par quelques détails d'exécution : l'assemblage du casque de Bretzenheim est maintenu par des rivets et une seconde bande de métal règne autour du bord inférieur de la pièce. Ces deux casques forment néanmoins un groupe très différent des casques contemporains, et spécialement des casques de type scandinave formés d'une calotte de plaques de fer rivées et décorées, fixées à une bordure de fer et de bronze (casques de Vendel et de Sutton-Hoo), ou des casques de type anglo-saxon formés d'une armature de bandes de fer rivées, retenant une calotte constituée de plaques de corne (casque de Benty-Grange).

Les casques de Trivières et de Bretzenheim se rapprochent plutôt de la série des casques à bandeau, dits *Spangenhelme*, du type de Baldenheim, Dix-sept exemplaires, entiers ou en fragments, en ont été retrouvés jusqu'ici (5).

---

(1) Sur la chronologie des cimetières mérovingiens du Hainaut, cfr G. Faider-Feytmans, *Le cimetière mérovingien de Tertre*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XII (1942), pp. 113-130.

(2) G. Behrens, *Germanische Kriegergräbe*, dans *Mainzer Zeitschrift*, XIV (1919), pp. 6-7, pl. II, 3,1.

(3) R. Stampfuss, *op. cit.*, p. 232 ; Id., dans *Mannus*, XXIX (1937), pp. 143-144.

(4) J. Werner, *Zur Herkunft der frühmittelalterlichen Spangenhelme*, dans *Praehistorische Zeitschrift*, 34/35, 1949/1950, pp. 178-193.

(5) L'article de Werner, *loc. cit.*, résume tous les articles précédents traitant du même sujet. Dans son inventaire des casques du type Baldenheim, il ne tient pas compte du casque appartenant au Metropolitan Museum (cfr S.V. Grancsay, *A Barbarian Chieftain's Helmet*, dans *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1949, pp. 272-281) qui, d'après lui, serait un faux ; ce casque est néanmoins cité par P. Bouffard dans son étude *Le casque à bandeau du Lac Léman au Musée national suisse*, dans *Revue suisse d'art et d'archéologie*, vol. X, 1948-1949, pp. 121-130.

Ils sont caractérisés par un bandeau, généralement en fer, recouvert d'une plaque de bronze décorée de reliefs, enserrant la base du casque ; un assemblage de quatre, ou plus souvent de six segments de fer, est fixé par une armature de bronze rivée, dont les éléments sont réunis au sommet par une pièce souvent munie d'une protubérance destinée à porter plumet. De plus, tous les casques du type de Baldenheim sont munis de cache-oreilles.

Le principe de structure des casques de Trivières et de Baldenheim peut paraître voisin, mais en fait il diffère profondément. En effet, le casque de Trivières est réalisé tout en fer ; il ne porte aucune décoration ; les pattes qui en maintiennent l'armature sont soudées et s'entrecroisent à leur sommet; il n'a pas de cache-oreilles ; il a été recouvert de cuir.

Les théories sur l'origine du groupe Trivières-Bretzenheim n'ont pas manqué. Certains archéologues, tels Behn et plus récemment P. Bouffard, croient pouvoir l'apparenter au casque de Brême. Mais celui-ci est nettement postérieur et date du moyen âge (1). Au type de Brême se rattache directement le casque de Groningue, encore plus typiquement germanique (2). D'autre part on a rapproché ce groupe, des casques datant du bas-empire et retrouvés à Dunapentele en Hongrie (3) ; mais ces derniers sont faits de deux segments de fer formant hémisphère et unis par un bandeau supportant un large cimier : type complètement différent, comme on peut aisément le constater. Enfin, rapprochant le groupe Trivières-Bretzenheim du type Baldenheim, des archéologues ont recherché depuis plusieurs années une origine orientale à tous ces casques. Les conclusions auxquelles ils sont arrivés paraissent valables pour le type Baldenheim, mais pas pour le casque de Trivières. Ebert, puis de Baye situaient l'origine du type Baldenheim dans le Bosphore et en Russie méridionale (4), Arendt la plaçait chez les nomades d'Asie (5), mais Alföldi a décelé pour ce type de casques une origine plus précise et

---

(1) A. Lonke, *Ein Spangenhelm aus Bremen*, dans *Praehistorische Zeitschrift*, XVI (1925), pp. 196-197, pl. 8 ; F. Behn, *Germanische Stammeskulturen der Völkerwanderungszeit*, 1937, p. 15 ; P. Bouffard, *o.c.*, p. 127 ; J. Werner, *o.c.*, p. 179, n. 8.

(2) Le casque, encore inédit et dont l'existence nous à été très obligeamment signalée par M. le professeur A.E. van Giffen, a été découvert en juillet 1941 lors du creusement du Starkenborgkanaal au N.O. de Groningue.

(3) L. von Marton, dans *Praehistorische Zeitschrift*, IV (1912), p. 185, fig. 3 à 5.

(4) M. Ebert, *Die frühmittelalterlichen Spangenhelme vom Baldenheimer Typus*, dans *Praehistorische Zeitschrift*, I (1909), pp. 65 et s.; de Baye, *Les casques de l'époque barbare et leur répartition géographique en Europe*, dans *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, LXIX (1909), p. 23 et s., LXX (1910), p. 104 et s.

(5) W. Arendt, *Der Nomadenhelm des frühen Mittelalters in Osteuropa*, dans *Zeitschrift für hist. Waffen- und Kostumkunde*, V (1936), p. 36.

qui paraît très vraisemblable : la Perse sassanide (1). On sait en effet qu'à partir du IIIe siècle l'armement des légions romaines se transforma, influencée directement par l'armement iranien. De multiples documents prouvent leur parenté. J.Werner, plus récemment, abondant dans le même sens, rapproche les casques à bandeau d'un casque retrouvé à Ninive et qui date du IVe siècle; il est formé de quatre segments ovoïdes encadrés d'une armature de bronze transversale, le tout maintenu par des rivets. Ce type de casque, modifié par les atelier byzantins, a dû pénétrer en Europe occidentale par l'Italie ostrogothique (2).

Le casque de Trivières pose peut-être le problème d'une manière différente. Il est, rappelons-le, recouvert de cuir. Sa forme, sa technique permettent d'envisager le fait qu'il reprend le galbe et le mode de construction de casques réalisés entièrement en cuir. En effet, une calotte en cuir épais destinée à emboîter exactement le crâne ne peut être réalisée qu'au moyen de segments de cuirs montés sur un bandeau et réunis par des bandes transversales, le tout étant cousu ensemble. La forme très étudiée, tant au point de vue de la construction que de l'efficacité, du casque de Trivières constitue en fait une résultante dont nous n'avons retrouvé jusqu'ici aucun prototype, ce qui autorise à penser qu'ils ont disparu parce qu'ils étaient d'une matière périssable : le cuir. En apparence, il se rapproche du type de Baldenheim mais a été forgé par un artisan infiniment plus habile qui visait avant tout à réaliser un casque de combat pour un guerrier déterminé, et non un casque de parade fabriqué en série. Que cette fabrication ait été propre aux Francs, nous ne saurions l'affirmer, encore que les deux casques connus — Trivières et Bretzenheim — aient été découverts dans des sépultures franques ; mais en tout cas, il n'est pas nécessaire pour en expliquer le style de faire intervenir une tradition orientale.

Sous le bas-empire, des casques de cuir ont été portés par des guerriers. En effet, alors que, par la fragilité même de leur matière, aucun d'eux ne nous est parvenu dans son intégrité, la tombe de chef de Monceau-le-Neuf (Aisne), datée par des monnaies du IVe s. contenait, enfouie au pied du

(1) A. Alföldi, *Ein spätrömische Helmform und ihre Schicksale im Germanisch-Romanischen Mittelalter*, dans *Acta Archaeologica*, V (1934), pp. 99-144 ; voir aussi J. Eisner, *Historica Slovaca*, III/IV (1945-1946), p. 1 et ss. et J. Werner, *Zur Herkunft der Mitteleuropäischen Spangenhelme*, dans *Munzdatierte austrasische Grabfunde*, 1935, p. 66-68.

(2) J. Werner, *Zur Herkunft der frühmittelalterlichen Spangenhelme*, pp. 184-192, pl. 4-6.

défunt, dans une coupe de céramique, la garniture formée de défenses de sanglier, montées en argent, d'un casque de cuir, qui a disparu ([1]).

Nous savons par Agathias (*De imperis et rebus gestis Justiniani II, 5)*, que peu de barbares portaient le casque. Mais d'autre part, le texte, du début du VIIème s. d'Isidore de Séville (*Origines*, XVIII, 14, 2), qui distingue deux types de casques : *cassis de lamina est*, *galea de corie* (*cassis*, casque de métal, *galea*, casque de cuir), n'est pleinement valable, semble-t-il, que pour le bas-empire ou le haut moyen-âge. En effet Ovide, pour un même casque emploie esuccessivement les deux termes *cassis* et *galea* (Mét. VIII, 25) ; Cicéron (Verrines, VI, 44) et Virgile (Enéïde, V, 491) parlent de *galeae aereae* (casques d'airain) et Virgile encore d'un *galea* d'or (id. IX, 50), de *galeae* qui reflètent les rayons lunaires (id., IX, 374) ou qui résonnent sous le choc (id., IX, 667) et sont donc en métal. Chez d'autres classiques, le même terme se rapporte à des casques de cuir, mais toujours portés par des guerriers légendaires ou primitifs: Properce (l. IV, 10, 20) parle du casque de Romulus, fait de peau de loup ; Valerius Flaccus, (VI, 379), d'un *galea ferrina* (casque fait de peau de bêtes sauvages). Seul Tacite (Germanie, VI, 10) distingue, sans préciser toutefois, les deux types de casques: *Paucis loricae vix uni alterive cassis aut galea* (très peu ont des cuirsasses, à peine l'un ou l'autre porte-t-il le *cassis* ou le *galea*). Comme *cassis* a durant toute l'époque classique le sens de casque de métal (sens que reprend du reste Isidore de Séville) on peut avancer qu'ici *galea* a le sens de casque de cuir.

On peut donc conclure de ces différentes observations :

1° que si les Romains doublaient de cuir leurs casques de métal ([2]), ils considéraient les casques de peau ou de cuir comme propres aux peuples primitifs et que Tacite en signale dans sa Germanie ;

2° que des casques de cuir existaient dans nos provinces sous le bas-empire ;

3° que les deux types étaient également utilisés, mais nettement différenciés. par leurs termes durant le haut moyen-âge ;

4° que le casque de fer de Trivières, recouvert, rappelons-le, extérieurement et intérieurement de cuir, relève, par sa forme et son mode d'assemblage, de la technique du cuir et que son origine doit être cherchée dans nos provinces et peut-être au bas-empire.

G. Faider-Feytmans et A. France-Lanord
Conservateur du Domaine de Mariemont *Conservateur au Musée Lorrain à Nancy*

([1]) J. Werner, *Eberzier von Monceau-le-Neuf*, *Acta archaeologica*, 1949, p. 248-257.
([2]) *Daremberg et Saglio*, Art. *Galea* (S. Reinach), p. 1439.

Le Chevet de la Collégiale de Nesle, l'Architecture scaldienne et les Influences allemandes en Picardie

Le bourg de Nesle en Vermandois (1) tirait jadis son lustre de deux établissements qui y prirent naissance au cours du XIe siècle : une puissante seigneurie et une abbaye de chanoines réguliers fondée l'an 1021 par un grand propriétaire de la contrée : Hardouin de Croy, évêque de Noyon. Les religieux ne tardèrent pas beaucoup à secouer les rigueurs de la règle car ils se sécularisèrent dès 1166. Si le monastère ne survécut point à la Révolution, son église n'a disparu que de nos jours ; les Allemands l'ont effectivement fait sauter en 1917 au moyen d'une mine à retardement, sans l'ombre d'un motif plausible. Ce vandalisme est d'autant plus déplorable que l'édifice n'avait encore inspiré aucune analyse approfondie. Nous ne pouvons désormais utiliser que la brève monographie composée d'après des notes prises avant le désastre et publiée quelques années après la première guerre mondiale, sous la triple signature de Camille Enlart, Roger Rodière et Georges Durand (2). L'histoire du monastère est en outre mal connue ; quelques érudits locaux, compilateurs plutôt qu'historiens, s'y attachèrent seuls, mais pour ne l'esquisser qu'à larges traits (3). La valeur du présent opuscule se ressentira gravement des énormes et nombreuses lacunes de nos connaissances.

L'église abbatiale, puis collégiale Notre-Dame était un monument très simple dont l'auteur — ou les auteurs — associa le thème traditionnel de la basilique à des éléments d'origine complexe. Elle se recommandait bien moins par sa valeur artistique et ses vertus techniques que par certaines dispositions insolites. Elle était aussi l'une des très rares grandes églises

(1) Chef-lieu de canton du département de la Somme.

(2) Dans *La Picardie historique et monumentale*, VI (1923-1931), 267 et sqq. Voir aussi une note sur la crypte publiée par Duthoit dans le *Bull. de la Soc. des antiquaires de Picardie*, XIV (1880-1882), 273.

(3) Il suffit de se reporter à l'abbé P. Decagny, *Hist. de l'arrondissement de Péronne et de plusieurs localités circonvoisines* (Péronne et Amiens, 1865-1869), II, 414 et sqq..

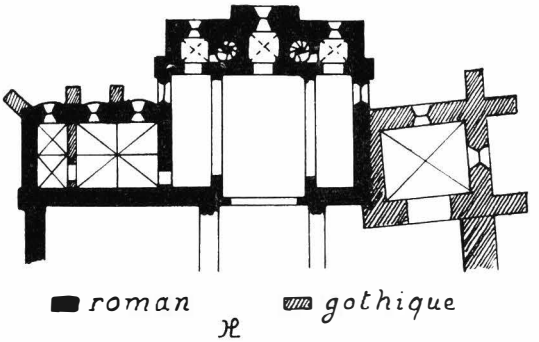
romanes du nord de la France qui eussent, récemment encore, résisté aux ravages du temps et des hommes. Cette considération supplémentaire lui donnait un prix élevé, à tel point qu'on s'étonne en constatant que les archéologues lui ont accordé fort peu d'attention. Ses dates de construction nous sont inconnues, aucun texte ne nous permettant de les retrouver, même de façon approximative.

Dans son état primitif notre collégiale comprenait une nef à collatéraux, un transept allongé, enfin un chœur surmontant une crypte et entouré d'annexes. On dut bâtir le tout en allant de l'est à l'ouest suivant l'usage. La chapelle souterraine, le sanctuaire principal et ses accessoires accusaient la seconde moitié ou la fin du XIe siècle. L'appareil soigné des murailles, la bonne exécution des voûtes, la netteté des tracés, la corbeille élancée, mais grossièrement sculptée des chapiteaux : tout cela nous reporte à cette époque. Le reste était légèrement postérieur : la nef semblait remonter aux alentours de l'année 1100 et le portail occidental au début du XIIe siècle.

Il n'y a pas à revenir, je pense, sur la nef qui ne soulève point de problème difficile, ni sur le transept que des remaniements répétés avaient rendu quasi-méconnaissable. Il en est autrement du chœur et du chevet dont l'ordonnance bizarre et la complexité m'ont longtemps intrigué. En désespoir de cause je me suis adressé à notre meilleur spécialiste en architecture française préromane : M. Jean Hubert. Mon excellent confrère m'a mis sur la voie avec sa coutumière obligeance, en m'orientant vers l'art de la Lotharingie et de l'Allemagne occidentale. Je suis donc maintenant en mesure d'expliquer ces anomalies de façon plausible, ce qui me donne double motif de lui rendre grâces. Ceci dit, décrivons ce chœur et ce chevet dans leurs lignes-maîtresses.

L'ensemble recouvrait exactement une crypte. Salle rectangulaire profonde de trois travées et entièrement voûtée d'arêtes, celle-ci se divisait en cinq vaisseaux parallèles que séparaient deux files de colonnes au centre et deux groupes de piliers sur les flancs. Le nef centrale et les bas-côtés extrêmes aboutissaient à trois réduits : celui du milieu plus profond que les autres, tandis que les bas-côtés jouxtant la nef centrale butaient contre des massifs de maçonnerie, dans lesquels s'enroulait probablement l'étage inférieur des escaliers à vis que nous retrouverons bientôt.

Egalement rectangulaire, le chœur s'accompagnait de deux collatéraux de longueur identique. Ces annexes, séparées des croisillons par une muraille pleine, ne paraissent avoir eu d'abord aucune issue, si ce n'est dans le sanctuaire principal et dans les oratoires du chevet. Aux premières années de ce siècle chacune d'entre elles s'ouvrait largement sur le chœur, au moyen



Plan du chevet de Nesle au XIXe siècle d'après E. Corroyer (fig. 1)

d'une arcade dont la portée atteignait près de huit mètres. Aux dires de mes prédécesseurs, ces arcades furent lancées après coup, sans doute vers 1300. Qu'ont-elles remplacé ? Soit des arcades plus étroites et groupées deux par deux ou trois par trois, soit des murs percés de simples portes. Les piliers carrés qui délimitaient les bas-côtés externes de la crypte avaient assurément pour mission de soutenir ces murs ou bien les organes porteurs des arcades ; cette obligation justifiait peut-être seule leur présence, car pourquoi n'avoir pas élevé tout simplement des colonnes en cet endroit comme dans les travées voisines ?

Le chœur et ses collatéraux donnaient accès en trois petites pièces voûtées d'arêtes : exactes répliques des réduits précédemment signalés. A en juger d'après des indices encore visibles vers 1900 la salle centrale était jadis surmontée d'un étage, tandis que les salles voisines occupaient le rez-de-chaussée de deux petites tours inachevées ou dérasées. Deux massifs de maçonnerie les séparaient ; ils contenaient autant d'escaliers à vis qui desservaient assurément la crypte et les étages supérieurs.

On peut donc distinguer en ce chevet trois éléments distincts, juxtaposés pour des motifs qui m'échappent encore : la crypte, le chœur et ses collatéraux, enfin les salles du fond. Examinons séparément ces éléments et tentons de déterminer leur filiation. J'essaierai, chemin faisant, d'expliquer leur raison d'être.

*

* *

La crypte ne nous retiendra guère. Dérivée d'un modèle analogue à celui qu'offrait Saint-Maur de Verdun depuis les environs de l'an mille ([1]), elle appartenait à une famille dont je connais plusieurs autres exemplaires, bâtis dans le nord de la France durant la seconde moitié du XIe siècle et au début du suivant : à l'abbatiale augustine de Notre-Dame à Boulogne ([2]), à la collégiale Saint-Pierre de Lille ([3]) et à l'abbatiale flamande de Messines ([4]). Les grandes cryptes de Saint-Bertin à Saint-Omer ([5]) et de Saint-Bavon à Gand, contemporaines des précédentes et partiellement hors d'œuvre, reproduisaient le même thème, mais amplifié par l'addition d'un déambulatoire rectangulaire. Il y a lieu d'insister sur le triple oratoire qui caractérise le chevet de la plupart de ces monuments et qu'on relève déjà sur quelques cryptes carolingiennes ([6]). Ce chiffre quasi-fatidique n'a-t-il pas été choisi en l'honneur de la sainte Trinité, en vertu d'un symbolisme qui n'aurait rien de surprenant ?

Il en est autrement du chœur. Sa largeur insolite et l'étranglement de son accès nous suggèrent l'idée d'une primitive division tripartite. A l'origine il dut — je le répète — se composer d'un sanctuaire encadré de deux annexes placées sous son étroite dépendance, puisqu'elles ne s'ouvraient que sur lui, et séparées de lui par un mur percé, sur chaque côté, d'une porte ou de quelques arcades. Cette hypothèse me paraît s'imposer impérieusement. Mais à quoi destinait-on les salles latérales ? On n'a pas pris soin de nous le dire. Et c'est ici que gît la première difficulté.

On est d'abord tenté de voir à Nesle l'une des applications d'un type bien connu d'église cloisonnée : celui même qui juxtapose au chœur plusieurs absidioles qu'enserrent des murailles parcimonieusement ajourées. Je n'ai pas à résumer en cet opuscule les origines orientales de l'église cloisonnée, ni les étapes de sa propagation en Occident dès le Bas-Empire ; je me

---

([1]) A. Boinet dans le *Bull. de la Soc. des antiquaires de France* (1919), 171.

([2]) C. Enlart, *Les monum. anciens de Boulogne*, dans *Boulogne-sur-Mer et le région boulonnaise* (Boulogne, 1899), I, 171.

([3]) E. Théodore, *L'église collégiale de St-Pierre de Lille*, dans le *Bull. de la Soc. d'études de la prov. de Cambrai*, XXXI (1931), 40 et 57.

([4]) Flandre-Occidentale. Voir le F. Firmin [De Smidt], *De romaansche kerkelijke bouwkunst in West-Vlaanderen* (Gand, 1940), 143.

([5]) P. Héliot, *Eglises et chapelles de l'abbaye de St-Bertin antérieures au XIIIe s.*, dans le *Bull. archéol. du Comité des travaux hist.* (1936-1937), 623.

([6]) A St-Quentin. St-Médard de Soissons et St-Philbert de Grandlieu. Cf. J. Hubert, *L'art pré-roman* (Paris, 1938), 58 et 59.

contente de me référer sur ce point au beau livre de M. Baltrusaitis ([1]). Toutefois les absidioles s'ouvrent largement, soit sur les croisillons, soit — à défaut de transept — sur les bas-côtés de la nef, tandis qu'ici les annexes du chœur sont rigoureusement distinctes du transept grâce à l'interposition d'une muraille aveugle. Je sais bien qu'à la basilique de Steinbach ([2]) dans l'Odenwald, consacrée l'an 827, les absidioles s'adossent à des chapelles carrées, complètement fermées sur les collatéraux et communiquant chacune au moyen d'une arcade avec la travée droite du chœur ; néanmoins les dispositions ne laissent pas de différer sensiblement de celles que j'ai relevées à Nesle puisque le transept fait défaut. Je dois rappeler aussi qu'à la prieurale de Saint-Désiré ([3]), construite vers la fin du XIe siècle aux confins du Bourbonnais et du Berry, les deux chapelles qui encadrent le sanctuaire n'ont d'issue que sur ce dernier, mais elles occupent l'étage supérieur, au dessus des couloirs d'accès de la crypte, ce qui empêcha le maître d'œuvre de les faire communiquer directement avec les croisillons ; encore s'ouvraient-elles sur ceux-ci par le truchement de fenêtres bouchées après coup ([4]). Je suis donc fort tenté d'assigner aux annexes de Nesle la mission utilitaire de sacristie ou de salle de trésor. Cela nous expliquerait d'ailleurs fort clairement les motifs, et de leur étroite dépendance à l'égard du chœur, et de leur isolement vis à vis du reste de l'église.

Ces dispositions : nous en constatons l'existence en quelques monuments des bassins de la Meuse et du Rhin. Voici d'abord l'abbatiale de Werden-sur-la-Ruhr dont, entre 809 et 830, on allongea le chœur, ce dernier flanqué par la même occasion de deux salles rectangulaires dont l'unique porte donnait sur le sanctuaire principal ([5]). On a bâti des salles presque semblables à la

---

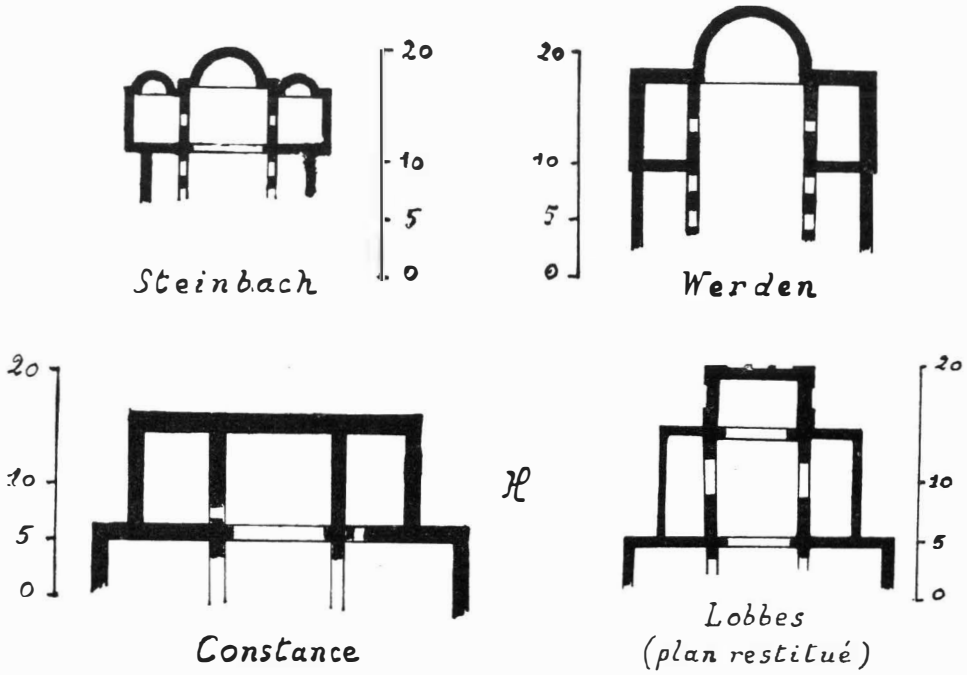
([1]) J. Baltrusaitis, *L'église cloisonnée en Orient et en Occident* (Paris, 1941); voir notamment les pp. 65 sqq. et 71 sqq.. Cf. en outre E. Male, *La fin du paganisme en Gaule et les plus anciennes basiliques chrétiennes* (Paris, 1950), 116.

([2]) Hesse. Voir E. Lehmann, *Der frühe deutsche Kirchenbau* (Berlin, 1938), pp. 73 et 124, pl. 36. On peut considérer les chapelles de Steinbach, issues de prototypes orientaux, comme des spécimens de croisillons d'un transept cloisonné, mais, même si l'on admet cette version, ce thème ne semble pas s'apparenter à celui de Nesle où coexistaient le transept véritable et le chœur à collatéraux ; cf. L. Grodecki, *Le « transept bas » dans le premier art roman et le problème de Cluny*, dans *A Cluny : congrès scientifique en l'honneur des ss. abbés Odon et Odilon, 1949* (Dijon, 1950), 266.

([3]) Allier. Voir F. Deshoulières, *St-Désiré*, dans le *Congrès archéol.* de l'Allier (1938), 162.

([4]) La formule de St-Désiré est donc une variante de celle des *Nebenchöre* bas-rhénans du XIe siècle qu'E. Lehmann étudia dans son op. cit., 62. Dans ces édifices germano-néerlandais le couloir d'accès de la crypte descend du chœur et non du transept, ce qui a permis d'ouvrir largement les chapelles de l'étage sur les croisillons.

([5]) *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz* (Dusseldorf, 1892 et sqq.), t. III, fasc. 3, p. 80. Voir aussi Lehmann, op. cit., p. 18 et pl. 36.



Plans de chevets (fig. 2)

cathédrale de Constance entre 1054 et 1069 (1), à la collégiale de Munstereifel (2) au XIIe siècle, à l'abbatiale de Merten (3) vers 1200 et dans celle de Neuwiller (4) à la même époque. Ces monuments offrent des variantes, et personne ne s'en étonnera. A Werden, à Constance et à Neuwiller il n'y a qu'une salle sur chaque flanc, tandis qu'on en compte deux à Munstereifel et qu'à Merten l'unique salle du côté nord a pour pendant une véritable absidiole au sud. La plupart des salles n'ont pas de communication directe avec le transept (5). Plusieurs, sinon la majorité d'entre elles ont certainement abrité

(1) LEHMANN, op. cit., p. 122 et pl. 49.
(2) Province Rhénane. Voir les *Kunstdenkmäler* cit., t. IV, fasc. 2, p. 86.
(3) Ibid.. Voir le même ouvrage, t. V, fasc. 4, p. 132.
(4) Bas-Rhin. Cf. J. BANCHEREAU, *Neuwiller*, dans le *Congrès archéol.* de Metz-Strasbourg-Colmar (1920), 256-257.
(5) L'une des salles de Constance et de Neuwiller a seule une issue sur le transept.

le trésor, la sacristie ou bien un dépôt de mobilier ecclésiastique comme les édicules qui, dans l'abbatiale de Limbourg-en-Hardt (1), œuvre du XIe siècle également, séparaient le chœur des absidioles greffées sur les croisillons. La chose semble évidente à Constance, Munstereifel et Merten, tandis qu'à Neuwiller elles contenaient tout simplement les escaliers qui descendaient dans la chapelle basse érigée derrière le chevet. En outre, à Constance comme à Nesle, le chœur et ses annexes s'inscrivaient à l'intérieur d'un rectangle et butaient contre un mur de chevet rectiligne. On retrouve des dispositions presque identiques à Neuwiller.

Je me demande s'il ne convient pas d'ajouter à la série Saint-Ursmer de Lobbes, près de Charleroi. Cette collégiale, juxtaposée à un monastère bénédictin, fut effectivement gratifiée d'un chœur consacré l'an 1095 et encadré par deux salles rectangulaires, accessibles seulement au moyen d'arcades qui s'ouvrent sur le sanctuaire. Ces salles sont-elles, comme le propose M. Brigode, d'anciennes chapelles désaffectées, à l'instar de celles de Steinbach et Saint-Désiré (2)? C'est assez probable quoique on puisse recevoir également l'hypothèse selon laquelle leur destination de débarras et de sacristie remonterait à l'origine même de l'édifice.

Nous avons donc le choix entre trois interprétations. A Nesle les salles servaient : soit de chapelles, soit de couloirs conduisant aux oratoires du chevet comme à Neuwiller (3), soit de sacristies ou de trésor. La première hypothèse semble à rejeter par suite de l'absence de toute issue vers le transept et les autres endroits accessibles à la masse des fidèles. Les deux dernières me paraissent seules dignes d'être retenues, et sans doute conjointement. Ces salles fournissaient effectivement le seul passage commode vers la plupart des oratoires du chevet. Leur largeur étonne puisque ces couloirs, fermés à la foule, étaient réservés à un petit nombre d'élus. C'est pourquoi j'incline fort à leur assigner au surplus la qualité de sacristie ou de trésor, conformément d'ailleurs à d'anciennes traditions d'origine orientale.

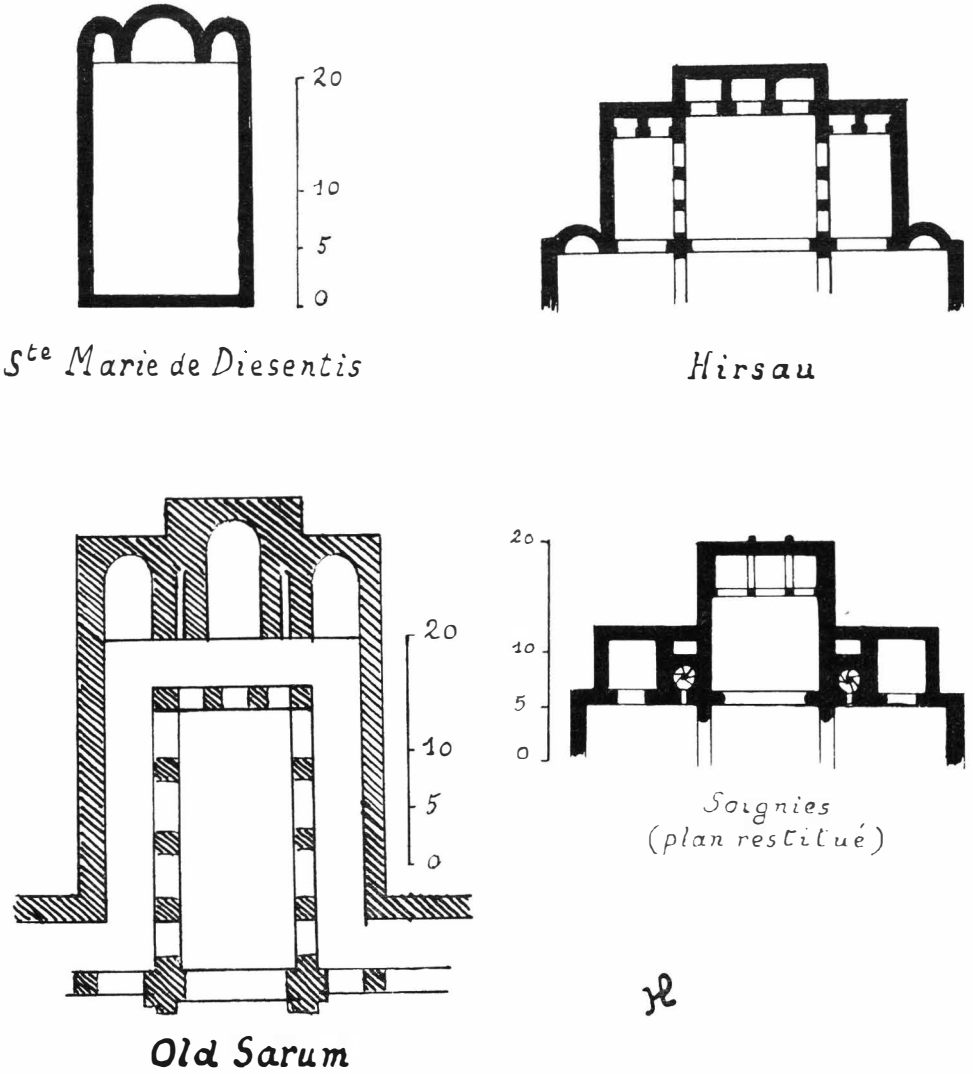
*

* *

(1) Palatinat Rhénan. Voir LEHMANN, op. cit., pl. 46, pp. 54 et 123.

(2) S. BRIGODE, *L'architecture religieuse dans le S.-O. de la Belgique*, I (Bruxelles, 1950), 81 et 89. Ces salles ont une autre ressemblance avec les chapelles de St-Désiré : les fenêtres qui s'ouvrent sur les croisillons bâtis en contrebas.

(3) Dispositions à rapprocher de celles de St-Désiré et des églises bas-rhénanes précitées, où les chapelles jouxtant le chœur surmontent des couloirs descendant à la crypte.



Plans de chevets (fig. 3)

Les trois oratoires du chevet ne sont guère moins énigmatiques, encore que je puisse en proposer une généalogie acceptable. En Occident la multiplication des oratoires au chevet des églises est un phénomène qui se manifesta dès le VIIe ou le VIIIe siècle. Les pays rhénans et l'Italie septentrionale l'accueillirent à leur tour. On y bâtit en effet, aux VIIIe, IXe et Xe siècles, toute une série d'églises dans lesquelles deux ou trois absidioles se juxtaposaient au fond du chœur : toutes s'alignant sur un mur de chevet droit : exemples à Saint-Martin et Sainte-Marie de Disentis dans les Grisons, à Saint-Jean de Munster dans la même région (1), à l'abbatiale de Mittelzell dans la Reichenau (2), en l'église paroissiale Saint-Clément qui attenait au monastère de Werden-sur-la-Ruhr (3), à la chapelle italienne de Saint-Benoît à Malles (4) et à Saint-Etienne de Bologne (5). Au début du XIe siècle le fameux abbé Oliva appliqua le thème au déambulatoire rectangulaire de Saint-Michel de Cuxa en Roussillon (6). Ces absidioles font saillie au dehors, sauf à Werden et à Malles où, creusées dans un épais massif de maçonnerie rectiligne, elles ressemblent à de simples niches : carrées ici, là demi- circulaires. J'imagine qu'elles avaient pour mission d'abriter des autels. La chose est même certaine à Malles où les autels carolingiens sont restés en place. Mais je me demande si, dans ceux de ces édifices auxquels on avait donné de grandes dimensions, il ne s'agissait pas d'autels secondaires établis derrière le maître-autel. Cela ne fait pas de doute à Bologne et Cuxa. Pour les autres monuments l'hypothèse semble justifiée lorsqu'on invoque l'exemple de l'abbatiale de Saint-Riquier : celle que construisit Angilbert, gendre de Charlemagne. Ici le sanctuaire oriental se divisait en trois parties nettement différenciées et se succédant l'une derrière l'autre : d'abord le carré du transept où siégeait l'autel Saint-Pierre ; ensuite la travée droite du chœur qui contenait les tombeaux des saints Riquier, Caïdoc et Frichor ; enfin l'abside en hémicycle où l'on avait érigé l'autel consacré au patron du monastère. Une barrière séparait même les sépulcres et le second autel :

---

(1) LEHMANN, op. cit., pp. 11, 110 et 131, pl. 33.

(2) Ibid., pp. 16 et 136, pl. 35.

(3) Ibid., pp. 29 et 143, pl. 39.

(4) P. VERZONE, *L'architettura religiosa dell'alto Medio Evo nell'Italia settentrionale* (Milan, 1942), 119.

(5) Ibid., 121.

(6) Pyrénées-Orientales. Voir J. PUIG I CADAFALCH et G. GAILLARD, *L'église St-Michel de Cuxa*, dans le *Bull. monumental*, XCIV (1935), 356, 359 et 371.

c'était une poutre horizontale soutenue par six colonnes, le tout en cuivre et servant de réceptacle à treize reliquaires ([1]).

Le cloisonnement en largeur de l'illustre basilique picarde paraît s'être quelquefois répété dans la région scaldienne. A la collégiale Saint-Vincent de Soignies ([2]) le chœur rectangulaire, bâti vers 957 ou dans la seconde moitié du Xe siècle, était bipartite ; plusieurs indices nous inclinent fortement à penser que, dans son état primitif ,le sanctuaire principal aboutissait à trois arcades transversales qui l'unissaient à la pièce où l'on conservait les reliques de l'établissement ([3]). Précédée ou non d'arcades, cette sorte d'estrade semble s'être rééditée pour un motif identique au chevet de plusieurs autres églises belges, telles que Sainte-Gertrude de Nivelles et Saint-Ursmer de Lobbes ([4]). En l'ex-abbatiale hennuyère d'Aubechies ([5]), légèrement postérieure à 1077, elle surmontait un caveau voûté qui fortifie l'hypothèse. Les fouilles récemment pratiquées dans les ruines de l'ancienne collégiale de Thourout ([6]), dont on avait probablement renouvelé le chœur à la fin du XIe siècle, nous suggère l'existence ancienne de dispositions analogues qu'on retrouvait peut-être aussi à Saint-Bavon de Gand.

Le cloisonnement longitudinal s'est lui aussi perpétué jusqu'aux alentours de l'année 1100, comme nous le prouvent deux abbatiales wurtembergeoises : Alpirsbach et Hirsau. La première, rééditant un thème antérieurement adopté dans l'église lombarde de Saint-Pierre à Civate ([7]), associait un large chœur et trois chapelles ; celles-ci creusées dans l'épaisseur d'un massif chevet demi-circulaire et assez basses pour laisser place à une tribune qui ne laisse point d'évoquer Nesle ([8]). Quant à la seconde, on y préféra la formule de Saint-Benoît de Malles, sauf à l'étendre aux collatéraux du sanctuaire, de

---

([1]) G. Durand, *St-Riquier*, dans *La Picardie hist. et monumentale*, IV (Amiens, 1907-1911), 171 et 184.

([2]) Hainaut. Voir Mgr. Maere et L. Delférière, *La collégiale St-Vincent à Soignies*, dans la *Rev. belge d'archéol. et d'hist. de l'art*, VIII (1938), 18 et sqq. — Brigode, op. cit., 61-63.

([3]) Un mur percé de trois arcades séparait jadis la nef et le chœur dans la basilique déjà nommée de Steinbach, bâtie entre 821 et 827 (Lehmann, op. cit., 125). Je crois toutefois que les choses étaient ici assez différentes car le maître-autel devait se trouver derrière la clôture, alors qu'à St-Riquier, Soignies et ailleurs on l'avait placé devant. Les ressemblances étaient donc purement structurales et non fonctionnelles.

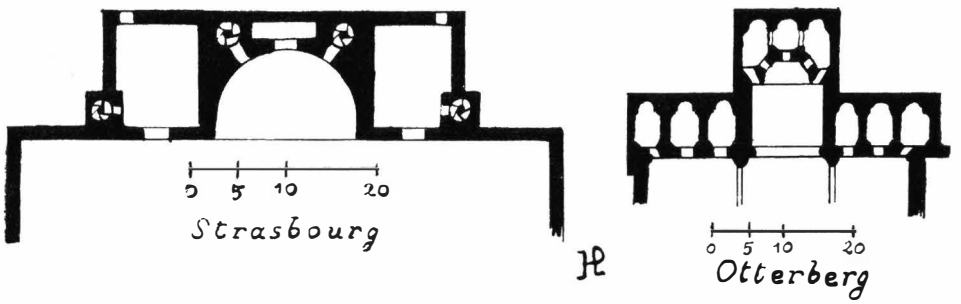
([4]) Brigode, op. cit., 63 et 81.

([5]) Ibid., 92.

([6]) Flandre-Occidentale. Cf. R.P.G. Meersseman et Fr. Firmin [De Smidt], *De kerk van Torhout in het licht der jongste opgravingen*, dans le *Recueil de travaux du Centre de recherches archéol.*, II (1942), 50.

([7]) C. Ricci, *Romanesque archit. in Italy* (Londres, 1925), p. xvii.

([8]) W. Hoffmann, *Hirsau und die « Hirsauer Bauschule »* (Munich, 1950), 59.



Plans de chevets (fig. 4)

telle sorte que sept oratoires se succèdent au fond de la basilique : quatre au bout des bas-côtés et trois derrière le chœur ([1]). La tribune d'Alpirsbach, destinée à recevoir des reliques, se répétait à Hirsau et dans l'abbatiale de Ruggisberg, près de Berne, également construite à la fin du XIe siècle ([2]).

Ces monuments dispersés dans l'espace et le temps m'ont bien l'air d'appartenir à la même famille que le chevet de Nesle, quoique ici l'on ait beaucoup accentué le cloisonnement. Mais il en est d'autres, sis également dans la région rhénane, qui offrent des ressemblances structurales encore plus intimes. Dans la cathédrale de Strasbourg reconstruite au début du XIe siècle, à compter de 1015, le chevet formait un ensemble complexe aux contours strictement rectangulaires. L'abside en hémicycle s'engageait dans un épais massif de maçonnerie, qu'encadraient deux chapelles presque carrées et probablement surmontées de tribunes ; elle donnait accès dans un réduit assez mystérieux, logé derrière la rotonde et flanqué de deux escaliers à vis qui descendaient dans la crypte ([3]). Nous reconnaissons ici, en dépit d'un agencement différent, les éléments les plus caractéristiques de Nesle : le chevet plat à l'extérieur, la crypte, la petite salle établie au delà de l'abside, entre les escaliers du sanctuaire souterrain. Les chapelles de Strasbourg n'évoquent-elles pas aussi les oratoires latéraux de Nesle ? Et la tribune qu'on leur prête n'eût-elle point répondu à l'étage de notre oratoire central ? On soupçonne enfin le chœur alsacien d'avoir porté une tour tandis qu'on se demande si

([1]) Ibid., 16.
([2]) Voir une communication de M.E. Fels dans *A Cluny*, op. cit., 19.
([3]) H. Reinhardt, *La cathédrale de l'évêque Wernher*, dans le *Bull. de la Soc. des amis de la cathédrale de Strasbourg*, 2e série, fasc. II (1932), 46, 56 et sqq..

celui de l'église picarde n'était pas flanqué de deux tours. Les analogies sont vraiment troublantes. Strasbourg et Nesle semblent ressortir à deux concepts différents issus d'une même souche. Et, si la formule de Nesle ne fut peut-être appliquée qu'une seule fois, l'autre fut rééditée, mais non sans modifications, au chœur occidental de l'abbatiale déjà nommée de Mittelzell : élément principal d'un *Westwerk* consacré l'an 1048 et au milieu duquel se dresse un puissant clocher (1). Il n'est pas jusqu'à l'abbatiale de Neuwiller, elle aussi précédemment citée, qui ne s'apparente à la même lignée, car le chœur y sert de vestibule à une chapelle romane un peu plus âgée, alors que les couloirs latéraux conduisent à la crypte de ladite chapelle.

L'Angleterre ne nous a-t-elle pas offert d'autres variantes du même thème ? On est conduit à l'admettre après avoir examiné quelques grandes églises du commencement du XIIe siècle : la cathédrale d'Old Sarum (2), les abbatiales de Chertsey (3) et de Romsey (4). Toutes trois se faisaient remarquer par un chœur rectangulaire, enveloppé d'un déambulatoire tracé de façon identique, et surtout par les trois chapelles arrondies et juxtaposées qui se greffaient sur la branche transversale de la carole.

On distingue maintenant quelques échelons d'une généalogie provisoire. Disentis et Saint-Riquier peuvent représenter les générations primitives. Strasbourg et Nesle en descendraient ou, du moins, procèderaient d'aïeux aussi lointains. Mais, en vieillissant, le thème se serait enrichi, compliqué d'éléments étrangers à l'idée première, modifié par croisement. Il convient maintenant de rechercher à quels mobiles obéit le maître d'œuvre de Nesle lorsqu'il conçut son étrange chevet.

*

* *

Une chose nous frappe tout d'abord. Dans son état neuf notre collégiale était une église de type basilical et couverte en charpente ; on n'y voyait de voûtes que sur la crypte — ce qui est d'ailleurs tout naturel — et sur les petites salles élevées derrière le chœur. Faut-il expliquer cette disparité par

(1) LEHMANN, op. cit., 120. — H. JANTZEN, *Ottonische Kunst* (Munich, 1947), 52.
(2) Wilts. Voir sir A.W. CLAPHAM, *English romanesque archit. after the Conquest* (Oxford, 1934), 23 et 45.
(3) Surrey. Voir ibid., 45 et 47.
(4) Hampshire. Cf. ibid., 45, et F. BOND, *Introd. to english church archit. from the XIth to the XVIth cent.* (Oxford, 1913), I, 121.

une insuffisance de ressources ou par la timidité du constructeur ? En d'autres termes, renonça-t-on à voûter l'ensemble de l'édifice parce que la fabrique jouissait de maigres revenus ou parce que l'architecte n'osait couvrir en pierre de larges espaces ? Ces conjectures sont plausibles. On sait d'ailleurs que les bâtisseurs du nord de la France ne se risquèrent pas à voûter de grandes surfaces avant le XIIe siècle. Mais n'y eut-il pas d'autres motifs, indépendants de toute préoccupation financière ou technique ? Dans un ouvrage récent qui a singulièrement éclairé l'évolution, auparavant très obscure, de l'art chrétien durant ses six ou sept cents premières années d'existence, M. Grabar a révélé le rôle capital joué par les monuments funéraires dans l'évolution de l'architecture religieuse : non seulement ceux qui servaient de mausolées aux saints et aux grands de ce monde, mais encore ceux qui contenaient de minuscules reliques. L'éminent archéologue a noté que, dès le Bas-Empire, on couvrait les églises en charpente, tandis qu'on voûtait par principe les constructions abritant les corps saints et même leurs annexes. Cette différence, maintenue en Occident jusqu'en plein âge roman, procédait de deux traditions distinctes : celle des *martyria* et celle des églises ordinaires. Elle subsista longtemps, malgré la fusion des deux types réalisée par étapes (1). Je me demande alors si notre collégiale ne porte pas la marque de son influence; autrement dit, si la diversité de sa structure ne résulte pas principalement d'une fidélité aux anciens usages. On ne nous a malheureusement pas laissé les moyens de répondre catégoriquement à cette question.

Quoi qu'il en soit, le chevet trahissait en plusieurs endroits l'empreinte persistante de l'architecture funéraire. On sait que les chrétiens de l'Antiquité et du Moyen Age s'efforçaient volontiers de se faire inhumer aussi près que possible des reliques des saints et que les fidèles de rang élevé se réservaient naturellement les meilleures places. Cette compétition donna naissance à toute une série de bâtisses mortuaires avoisinant les tombeaux sacrés et les autels : édicules, tantôt creusés dans le sol, tantôt érigés à l'air libre et qui progressivement s'incorporèrent au principal — c'est à dire à l'église elle-même — jusqu'à perdre toute individualité (2).

A Nesle la crypte insérée sous le chœur appartenait assurément à la même catégorie. A quoi destinait-on cette cave à demi souterraine, accessible à la fois par des escaliers en colimaçon et par les degrés descendant des croi-

(1) A. Grabar, *Martyrium : recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique* (Paris, 1943-1946), I, 521 et sqq..
(2) Ibid., I, 493 et sqq..

sillons ? A recevoir les vénérables restes de quelque saint homme dont nul ne paraît avoir jamais soufflé mot ? A consolider le sanctuaire supérieur ? Ces hypothèses sont bien fragiles. Il faut bien admettre qu'à l'exemple de tant de cryptes romanes la nôtre n'avait d'autre objet que d'abriter la dépouille de personnages importants, clercs ou laïcs (1). On y a d'ailleurs découvert des tombeaux, mais, à part un seul, anonyme et probablement antérieur, tous ceux de leurs destinataires qu'on a réussi à identifier étaient des seigneurs du lieu, dont le plus ancien vivait au XVe siècle (2). Néanmoins, si ces puissants barons se faisaient inhumer en un tel endroit à la fin du Moyen Age, n'était-ce pas en vertu d'un privilège remontant au XIe siècle ? La conjecture est fort plausible.

Et les trois réduits alignés derrière le chœur ? Celui du milieu, déjà très exigu, mesurait deux mètres de large et un peu plus de long, tandis que les deux autres, carrés, n'avaient même pas deux mètres de côté. Quelle pouvait être leur mission ? Certainement pas celle d'une chapelle, en raison de leurs dimensions extrêmement réduites. Voulait-on y ménager des sépultures *ad sanctos* comme on l'avait déjà fait aux flancs du chœur ou de la crypte de certains monuments plus âgés (3) ? Cela pourrait aisément s'entendre du réduit central, mais moins des autres dans lesquels, ne l'oublions pas, débouchaient des escaliers et où la circulation réduisait notablement le maigre espace disponible. Reste une solution : celle d'oratoires meublés d'un autel renfermant des reliques. Or les oratoires-reliquaires agglomérés autour du sanctuaire principal n'étaient plus alors une nouveauté. L'abbatiale d'Hexham en Northumberland, bâtie à la fin du VIIe siècle, s'annexait en effet une rotonde plantée derrière son chevet et cantonnée de quatre ailes dans chacune desquelles se superposaient deux oratoires étroits, accessibles par des escaliers à vis et sanctifiés par un dépôt de reliques. Ce monument ne laisse pas d'évoquer notre chevet. Si l'exécution en fut différente, le thème en était sans doute identique, en son principe du moins, d'autant qu'à Nesle des indices nous permettent de supposer qu'il y avait une ou trois salles à l'étage (4). Rappelons à ce propos certaines réflexions pertinentes de M. Grabar : « Tout compte fait, a-t-il écrit, dans mainte église d'Orient et d'Occident,

(1) Voir à cet égard F. Deshoulières, *Les cryptes en France et l'influence du culte des reliques sur l'architecture religieuse*, dans les *Mélanges F. Martroye* (Paris, 1941), 235.
(2) Leroy-Morel, *Note sur les tombeaux de la crypte de l'église de Nesle*, dans le *Bull. de la Soc. des antiquaires de Picardie*, VIII (1862-1864), 461.
(3) Cf. Grabar, op. cit., I, 511 et sqq..
(4) Ibid., I, 513-520 et 529-532.

« des autels se dressaient dans ces petites salles hautes et plus ou moins « *secrètes*, parce qu'elles étaient moins accessibles que les chapelles du « rez-de-chaussée. Partout où on les installait, c'est la volonté de multiplier « les lieux de culte secondaires sur la périphérie du chœur, qui amenait « la multiplication des plans dans l'élévation du chevet, et opposait ainsi « l'ordonnance plus complexe de celui-ci à l'élévation à plan unique du grand « vaisseau qui le précédait » (1). M. Hubert a noté à son tour qu'à l'époque carolingienne la mode s'introduisit de fragmenter les reliques, afin d'en distribuer les parcelles entre les différents étages des églises monastiques (2); or à Nesle la crypte et l'église supérieure, dont l'existence est certaine, formaient deux étages distincts.

Au reste le principe même de la chapelle à étage n'était pas inconnu dans le nord de la France. Malgré la disparition presque totale des grandes églises préromanes et romanes de nos contrées, il nous est encore possible d'en citer plusieurs exemplaires : les absidioles de Saint-Remi de Reims — œuvres de la première moitié du XIe siècle —, de Saint-Lucien de Beauvais — élevées vers 1100 — et de toute une série de grandes églises de la première période gothique : Notre-Dame-la-Grande à Valenciennes, cathédrales d'Arras, Cambrai, Soissons et Laon. Même la prieurale d'Hautem-Saint-Liévin, en Flandre-Orientale, qui, à la différence des grandes basiliques précédentes, était dénuée de tribunes, a conservé, par une exception peut-être unique en Belgique, un étage sur son absidiole et sur l'oratoire qui s'adosse à la tourelle d'escalier attenant au chœur (3).

Récapitulons maintenant mes conclusions. A Nesle la crypte fut destinée à recevoir la dépouille mortelle des seigneurs du lieu. Les collatéraux du sanctuaire étaient des couloirs unissant ce dernier à la crypte et aux oratoires du chevet ; peut-être servaient-ils en outre de sacristie et de trésorerie. Les réduits ou petites salles du chevet étaient des oratoires-reliquaires : ceux de l'étage — s'il y en eut vraiment — aussi bien que ceux de la crypte et

(1) Ibid., I, 532.

(2) J. Hubert, « *Cryptae inferiores* » et « *cryptae superiores* » *dans l'architecture religieuse de l'époque carolingienne*, dans *Mélanges d'hist. du Moyen Age dédiés à la mémoire de L. Halphen* (Paris, 1951), 355-357.

(3) P. Rolland, *Un groupe belge d'églises romanes : les églises bicéphales à tourelles orientales*, dans la *Rev. belge d'archéol. et d'hist. de l'art*, XI (1941), 144 et 155. Il ne me semble pas nécessaire d'attribuer, à l'exemple de l'auteur, cette particularité a une origine britannique puisque le nord de la France en fournissait des spécimens antérieurs à ceux d'outre Manche.

du rez-de-chaussée. Ce ne sont, je le répète, que des hypothèses puisque les documents susceptibles de les étayer me font presque absolument défaut, mais elles me paraissent plus vraisemblables que toutes autres, bien que nous ignorions totalement le nombre, la valeur et jusqu'au nom des reliques que détenait le monument.

L'ordonnance compliquée de ce chevet semble donc dériver d'une double source. La sacristie, la trésorerie et les oratoires-reliquaires conviendraient aisément à une église abbatiale, tandis que la crypte funéraire témoignerait de relations intimes entre le monastère et la dynastie féodale qui dominait le pays. Je sais bien que les puissants sires de Nesle ne participèrent point à la fondation de l'établissement, mais leur château se dressait en face de la basilique. Que ce voisinage ait engendré des conflits, je n'en doute pas ; toutefois il provoqua certainement des gestes réciproques de confiance et d'amitié, sinon des libéralités en faveur des moines. Une pareille alternance s'inscrivait dans l'ordre naturel des choses. Et l'existence d'une chapelle castrale, à laquelle d'anciens auteurs accolaient à tort ou raison l'épithète de romane ([1]), n'eût point détourné les fiers barons de solliciter l'honneur de reposer après décès dans l'église d'une abbaye, ni même de payer aux religieux la construction de leur caveau de famille.

On se demande s'il ne convient pas de mettre en parallèle Saint- Quiriace de Provins et Notre-Dame de Nesle. A Provins régnaient les comtes de Champagne, protecteurs intéressés et bienfaiteurs émérites du chapitre de chanoines séculiers installés aux portes même de leur propre palais. Les comtes financèrent la bâtisse de la collégiale, notamment du chœur élevé entre 1157 et 1166. Or ce chœur, tracé en hémicycle, s'emboîte dans un chevet droit et le déambulatoire dessert trois petites chapelles rectangulaires adossées au mur de chevet. Ces dispositions insolites semblent s'apparenter à celles de Nesle. On incline d'autant plus à ratifier ce jugement que, là encore, il s'agit d'un établissement religieux jouxtant la résidence d'une puissante maison féodale. En fait les analogies ne sont cependant pas aussi étroites qu'il paraît au premier abord, car la chapelle d'axe remonte seule au XIIe siècle. Les chapelles latérales ont en effet remplacé au siècle suivant des dépendances basses qui abritèrent peut-être à l'origine le trésor et la sacristie, tandis que les énigmatiques caveaux pratiqués sous ces annexes ne présentent

([1]) Decagny, op. cit., 486. On détruisit cette chapelle vers 1814.

aucun vestige qu'on puisse croire antérieur à ce même XIIIe siècle (1). Les ressemblances sont donc plutôt négligeables.

Si justes qu'elles soient, ces explications n'enlèvent quand même à Notre-Dame de Nesle qu'une partie de son mystère. Ce monument exprime-t-il une tentative originale visant à transformer le thème des multiples oratoires de chevet sous l'empire de circonstances particulières et se traduisant par le rigoureux cloisonnement dont j'espère avoir démêlé les raisons ? Ou bien résulte-t-il de traditions conservées au delà de leur terme habituel ? S'il fut original, il convient d'avouer que l'incorporation du *martyrium* à l'église de type basilical péchait en l'occurrence par maladresse. Mais je crois plutôt qu'il s'agit ici d'une œuvre archaïque, fort intéressante par le vénérable héritage dont elle portait la marque, voire unique par ses dispositions insolites, toutefois à demi manquée elle aussi. L'auteur en effet a gauchement amalgamé les éléments empruntés aux âges antérieurs ; il n'a pas su les fondre dans un ensemble cohérent et harmonieux. En définitive le fruit de ses efforts est plus curieux qu'heureux.

*

* *

La question se pose enfin de rattacher notre chevet à l'architecture d'une région déterminée. Les édifices qui lui ressemblaient le plus — je l'ai déjà noté — s'élevaient dans le bassin du Rhin. Faut-il conclure de ces incontestables affinités à des influences issues d'Allemagne ou de l'ex-Lotharingie, puis véhiculées, soit directement, soit par des voies détournées ? Cette explication s'offre immédiatement à l'esprit. Je me demande cependant si elle mérite de s'imposer, puisqu'à ma connaissance aucun évènement historique ne vient l'étayer. Je me défie par principe des solutions faciles lorsqu'elles prétendent répondre à des problèmes complexes. Je sais bien que Cambrai gisait en terre d'Empire et que la vieille cité, dont la juridiction s'étendait jusqu'au cœur du Brabant, fut un véritable foyer de rayonnement politique au profit des césars germaniques durant la majeure partie du XIe siècle. Or, de Cambrai à Nesle, il n'y a pas plus de quatorze lieues et l'on se rappelle que les frontières de ce temps-là n'étaient rien moins qu'imperméables.

(1) Marquise A. de Maillé, *Provins : les monum. religieux* (Paris, 1939), I, 68, 70, 122, 143 et 158.

Je n'ignore pas non plus l'emprise rhéno-mosane sur l'enluminure de nos contrées à compter de la fin de ce même XIe siècle (1). On pourrait sans doute en dire autant de l'orfèvrerie artésienne s'il n'en subsistait quasi-rien pour la période antérieure à la seconde moitié du siècle suivant (2). Mais il est plus facile de transporter des thèmes décoratifs, des livres et des objets mobiliers que des formules d'architecture. Et, si je soupçonne l'auteur du déambulatoire à la cathédrale de Thérouanne d'avoir puisé vers 1132 son inspiration dans les pays du bas Rhin (3), le seul témoignage à peu près formel d'un emprunt aux contrées de l'Est que j'ai noté sur nos monuments de la Somme et du Pas-de-Calais, c'est l'abside de la prieurale de Lucheux (4), bâtie vers le second quart du XIIe siècle. Georges Durand a cru discerner la marque rhéno-mosane sur beaucoup d'églises romanes à bas-côtés de la Picardie orientale : de celle qui, comme Nesle, ressortissait à l'évêque de Noyon (5) ; cela m'a tout l'air d'une conjecture gratuite, malgré tout le respect que j'éprouve à l'égard de mon savant aîné. Franchissons les limites de nos provinces et faisons quelques pas dans les pays limitrophes. On invoque volontiers l'exemple des croisillons demi-circulaires des cathédrales de Tournai, Noyon, Soissons et Cambrai, outre celui de Notre-Dame-la-Grande à Valenciennes ; il n'est toutefois nullement certain qu'ils dérivent de Sainte-Marie-au-Capitole de Cologne (6).

---

(1) Voir A. Boutemy, *Un trésor injustement oublié : les mss. enluminés du N. de la France*, dans *Scriptorium*, III (1949), 115 et 117, outre le chapitre que le même auteur a consacré à la miniature dans l'*Hist de l'Eglise en Belgique*, par le R.P.E. de Moreau, II (2e éd., Bruxelles, 1947), 328 et 330-332. Voir aussi J. Porcher, *Les mss. à peintures*, dans le *Catalogue de l'exposition : l'art du Moyen Age en Artois* (Arras, 1951), 37-38.

(2) Cf. l'abbé J. Lestocquoy dans l'*Hist. des territoires ayant formé le département du Pas-de-Calais* (Arras, 1946), 358, et dans le *Catalogue* précité, 68-70.

(3) P. Héliot, *Le chevet de la cathédrale de Thérouanne*, dans le *Bull. monumental*, CVIII (1950), 110-111 et 114-116 ; du même, *Le chevet d'Heisterbach et les rapports artistiques franco-rhénans :* article à paraître prochainement.

(4) Somme. Les contreforts plats de ce chevet et les arcades qui les réunissent me paraissent porter la marque rhéno-mosane.

(5) G. Durand, dans *La Picardie hist. et monum.*, loc. cit., p. iii. A vrai dire l'auteur a reconnu que ces édifices ressortissaient à la tradition carolingienne, mais avait-il besoin de conjecturer que cette dernière avait été transmise par les pays rhénans, *via* la Lorraine et la Champagne ? Il convient en outre de faire d'importantes et nombreuses réserves sur les conclusions d'un article de C. Enlart : *De l'influence germanique dans les premiers monuments gothiques du N. de la France*, dans les *Mélanges Paul Favre* (Paris, 1902), 258 et sqq..

(6) Je partage sur ce point le scepticisme du regretté Paul Rolland ; voir son étude sur *La cathédrale de Tournai et les courants architecturaux*, dans la *Rev. belge d'archéol. et d'hist. de l'art*, VII (1937), pp. 4 et sqq. du tiré à part. Il est préférable de retenir des monuments tels que St-Lucien de Beauvais, outre, pour les absides tournaisiennes, Notre-Dame de Soissons et la Trinité de Caen, comme l'a judicieusement proposé M.E. Gall dans sa thèse : *Niederrheinische und normännische Architektur im Zeitalter der Frühgotik*, 1e partie : *Die niederrheinischen Apsidengliederungen nach normännischem Vorbilde* (Berlin, 1915), 68 et sqq..

Au fond le problème me paraît assez mal posé. On oublie couramment que, sur le territoire de l'ancienne Francie, l'architecture romane a succédé à l'architecture carolingienne et que la seconde a laissé sur la première une empreinte profonde et durable. Personne ne conteste l'importance capitale des traditions carolingiennes, encore vivaces au XIIIe siècle, dans les églises de l'ex-Lotharingie et d'outre Rhin. Pourquoi ne pas admettre qu'il en fut en quelque mesure de même en Flandre, Picardie, Normandie et dans le bassin séquanien ? La disparition de la quasi-totalité des grandes basiliques bâties entre l'an mille et 1150 sur la surface que délimitent le pas de Calais, l'Escaut, la haute Meuse et la Loire moyenne, ne doit quand même pas nous voiler le cours naturel des choses. L'architecture de la Neustrie et de ses confins aux VIIIe, IX et Xe siècles : nous commençons à la connaître avec précision par le truchement d'édifices tels que les cathédrales d'Auxerre et de Reims, des abbatiales de Saint-Denis et de Saint-Riquier, de la Trinité de Fécamp, de Saint-Germain d'Auxerre — toutes désormais familières aux archéologues — et de quelques monuments de la Belgique occidentale récemment révélés au monde savant : Saint-Donatien de Bruges (1), Sainte-Gertrude de Nivelles (2), l'église de Thourout (3), Saint-Ursmer de Lobbes (4) etc. (5). Or les plus importantes des prétendues influences rhéno-mosanes relevées sur nos églises romanes s'appliquent à des éléments implantés sur notre sol dès les règnes de Charlemagne et de Louis le Pieux : ainsi les cryptes hors œuvre (6), les clochers-porches (7) et les tours centrales (8) flanqués de tourelles d'escalier, enfin les tours encadrant le chœur (9).

A mesure que se développent mes recherches, je me persuade chaque année davantage que les similitudes observées entre les églises romanes du nord de la France, d'une part, et les édifices contemporains du royaume anglo-normand et de la Lotharingie, de l'autre, résultent moins souvent

---

(1) P. Rolland, *La première église St-Donatien à Bruges*, dans la *Rev. belge d'archéol. et d'hist. de l'art*, XIV (1944).
(2) Chanoine R. Lemaire, *Les avant-corps de Ste-Gertrude à Nivelles*, dans le *Recueil de travaux du Centre de recherches archéol.*, III (1942), 29.
(3) R.P.G. Meersseman et Fr. Firmin, op. cit..
(4) Chanoine R. Lemaire, *De karolingische S. Ursmaruskerk te Lobbes*, dans les *Mededelingen van de Konink. vlaamsche Acad. van België* (1949) — Brigode, *L'archit. religieuse*, op. cit., 35.
(5) Cf. Brigode, op. cit., 53, et *Les églises romanes de Belgique* (Bruxelles, 1944), 10.
(6) Exemples à St-Bertin de St-Omer et St-Bavon de Gand.
(7) Comme à la cathédrale de Cambrai, à St-Sauve de Montreuil, à Dudzeele (Flandre-Occidentale) et à St-Pierre d'Ypres.
(8) Ainsi à St-Bavon de Gand et à l'abbatiale de Messines.
(9) Exemples : St-Germain-des-Prés à Paris, St-Leu-d'Esserent, l'abbatiale de Morienval, la cathédrale et Notre-Dame de Châlons.

d'influences exercées par une région privilégiée que par un point de départ commun, fourni par les monuments carolingiens de la Gaule septentrionale (1). Notre connaissance de l'architecture préromane, singulièrement élargie et approfondie depuis quinze ou vingt ans, nous invite impérieusement à reviser des conclusions prématurées, échafaudées voici déjà une cinquantaine d'années et trop souvent admises sans discussion, aujourd'hui encore. Le chevet de Nesle apporte-t-il sa pierre à ma thèse ? S'il cousinait incontestablement avec plusieurs basiliques voisines du Rhin, il s'apparentait aussi avec quelques absides scaldiennes, sinon à un groupe de déambulatoires britanniques, outre qu'il descendait peut-être du chevet de la célèbre abbatiale qu'Angilbert bâtit à Saint-Riquier en Ponthieu. Quant à la crypte qui l'accompagnait, fruit de la même campagne de travaux, elle répondait à un type indigène.

Néanmoins c'est avec l'Allemagne occidentale que les affinités étaient les plus nombreuses et les plus étroites. L'abbatiale cistercienne d'Otterberg, dans le Palatinat cisrhénan, nous donnera peut-être la clé du problème. Elle nous offre un chœur simple — je veux dire : dénué de collatéraux —, mais, derrière son abside polygonale, on a relevé les vestiges encore reconnaissables de trois chapelles basses, logées au dedans d'un épais mur de chevet rectiligne (2). Tout cela date seulement d'environ 1190-1210. Comment ne pas voir ici néanmoins l'écho tardif d'anciennes traditions, surtout quand on sait à quel point les disciples germaniques de saint Bernard restaient alors fidèles à leur art national ? La conception bizarre de cette bâtisse accuse, non pas un essai d'adaptation du thème du déambulatoire à chapelles rayonnantes (3), mais l'influence persistante des oratoires de chevet préromans. La parenté avec Nesle me semble évidente, dans la structure sinon la fonction de ces annexes, car le maître d'œuvre germanique s'était sans doute donné pour unique mission de multiplier les autels conformément aux méthodes de son pays, sans se soucier d'ériger des édicules funéraires ni de multiplier les cellules pour reliquaires. Selon les apparences ces chapelles complétaient tout bonnement celles qu'il greffait sur les croisillons. Nous reconnaissons donc ici, sauf la tribune, la formule caractéristique des basiliques bénédictines

(1) Cf. P. Héliot, *La Normandie et l'architecture romane du N. de la France*, dans la *Rev. archéol.* (1951), 60 et sqq..

(2) E. Hausen, *Otterberg und die kirchliche Baukunst der Hohenstaufenzeit*, dans les *Veröffentlichungen der Pfälzichen Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften*, XXVI (1936), 25. On voit encore distinctement les traces des passages qui unissaient jadis les chapelles à l'abside.

(3) Selon l'hypothèse de M. Hausen.

d'Alpirsbach et d'Hirsau, élevées quelque cent ans auparavant. Et, si Nesle faisait dans le nord de la France figure d'exemplaire isolé, Otterberg s'inscrit tout naturellement dans les courants de l'architecture allemande.

En dernière analyse le chevet de notre collégiale représentait un spécimen tardif de ces églises produites par la juxtaposition et la compénétration de deux monuments qui, à l'âge paléochrétien, eussent été séparés : une basilique du type dit latin, couverte en charpente et un *martyrium* voûté. Il rééditait donc un phénomène qui avait principalement affecté l'époque carolingienne — le rapprochement des édifices cultuels auparavant dispersés —, qui s'était en outre traduit notamment par la vogue des massifs de façade et des cryptes hors œuvre (1). Les constructeurs de l'Europe occidentale s'efforcèrent dès le Xe siècle de fusionner ces éléments disparates. On sait qu'ils y réussirent parfaitement. Au XIe ils se montraient déjà capables de concevoir des bâtisses à tel point homogènes que la filiation de leurs différentes parties échappa jusqu'à ces dernières années aux archéologues. Plus conservateurs, les territoires d'Empire, et la Flandre à leur exemple, vécurent beaucoup plus longtemps sur l'héritage carolingien. Ils continuèrent d'élaborer des ordonnances compliquées jusqu'au jour où l'art gothique eut définitivement détrôné l'architecture prestigieuse, mais démodée, de Charlemagne, d'Otton le Grand et de Frédéric Barberousse. Nesle ressortit à leur manière et non à celle de chez nous. Le style en est bien français, mais l'ordonnance du chevet y trahit quand même une inspiration étrangère.

En conclusion il me paraît juste d'invoquer un parrainage d'outre Meuse à propos de notre chevet. Reste à savoir comment l'influence germano-lotharingienne a pu s'exercer jusqu'en plein Vermandois, sur un petit monastère dont les relations ne s'étendaient peut-être pas bien loin. La Champagne accueillait volontiers ce qui lui venait de l'est, dans la construction religieuse autant, sinon plus que dans le vitrail. Servit-elle d'intermédiaire ? Je pense spécialement à Reims qui entretenait alors des rapports suivis avec les centres ecclésiastiques et les foyers artistiques de l'ancienne Austrasie ; Reims, métropole de diocèses dont le territoire s'étendait jusqu'à Bruxelles, Gand et Abbeville. Donnerai-je la préférence à Cambrai dont l'évêque fut longtemps champion de l'empereur aux Pays-Bas ? Et pourquoi ne pas mentionner aussi le grand axe de communications suivi par les clercs, les pélerins et les commerçants, qui unissait Paris et Saint-Denis aux contrées

(1) Cf. P. Francastel, *A propos des églises-porches : du carolingien au roman*, dans les *Mélanges Halphen*, op. cit., 247 et sqq..

du bas Rhin et à la Westphalie, *via* Bapaume ou Arras ? (1) Les véhicules d'idées, de modes et de techniques ne manquaient donc pas entre les deux nations. Et si, dans l'état actuel de mes connaissances, je n'ai nulle raison de choisir l'un plutôt que l'autre, cette ignorance ne porte aucun préjudice à ma thèse. De même que la Champagne, la Flandre et l'Angleterre, la Picardie a cédé çà et là au prestige de l'art impérial des dynasties ottonienne et franconienne.

Nesle nous transmet donc l'écho d'une emprise sensible encore à l'époque où nos contrées commençaient de subir un ascendant d'une bien autre portée : celui de l'architecture rénovatrice de la Normandie et du bassin de la Seine. L'archaïsme de son chevet saute aux yeux de qui le compare aux monuments contemporains bâtis dans les provinces moins septentrionales. Cette bâtisse compliquée témoignait effectivement d'un conservatisme obstiné car, selon toute apparence, elle obéissait à des traditions remontant à l'âge mérovingien et qui visaient à éloigner systématiquement des fidèles les reliques conservées dans les églises. On eût dit qu'ici, comme en d'autres basiliques de Belgique et d'Allemagne, le clergé s'ingéniait à pratiquer dans l'intimité le culte et l'exposition des restes sacrés, tandis qu'en Angleterre et dans la majeure partie de la France il ne craignait point d'y associer le public. Les principes de la crypte aux larges issues et de l'ample déambulatoire ne s'opposent-ils pas au cloisonnement précautionneux de Nesle, de Soignies et d'Hirsau qui rappelle un peu les chicanes des donjons romans ? Et c'est à cette formule nouvelle qu'était réservé l'avenir (2).

PIERRE HÉLIOT

---

(1) L. SCHÜRENBERG, *Die Bedeutung der Pilgerstraszen für die westfälische Architektur*, dans *Die Heimat : Zeitschrift des westfälischen Heimatbundes*, IX (1927), 212-213. L'auteur n'a fait état que de documents des XIIe et XIIIe siècles ; on peut admettre sans crainte de se tromper que ces routes étaient déjà suivies au XIe.

(2) Je me fais un plaisir de rendre ici hommage à la complaisance du Dr Fried MÜHLBERG, qui s'est donné la peine de rouvrir à mon profit plusieurs ouvrages que je n'avais plus sous la main.

Le Paysage de la Nativité du Maître de Flémalle à Dijon

On a souvent tenté de retrouver dans les paysages et les fonds des primitifs de notre XVe siècle sinon des villes au moins des monuments connus. Presque toujours ces recherches se sont révélées décevantes et l'on peut aisément faire le décompte de ce qui a pu être identifié de façon certaine en s'en tenant à St-Sauveur de Bruges ou au beffroi de la Venise du Nord, à Ste-Gudule et à quelques autres édifices. Faut-il rappeler les recherches, et en fait demeurées vaines, au sujet de la ville dans « La Vierge au Chancelier Rolin »?

Que dire alors des sites ? Des sites figurés forcément sous un angle de vue spécial commandé par la mise en page et réduits à petite échelle ? Des sites que les évênements modifiaient lentement ou brutalement au cours de siècles ou au cours de peu d'années ? Les chroniques ne peuvent guère nous aider et le secours de la gravure ne nous permet pas de remonter au delà du XVIe siècle. Dès lors on ne peut que s'en remettre à la confrontation du site avec les gravures plus tardives d'un siècle ou deux qui le représentent, — et en tenant compte de ses composantes essentielles et persistantes à travers le temps.

C'est en procédant ainsi que nous avons voulu tenter d'interpréter le paysage que le Maître de Flémalle semble avoir voulu décrire ou tout au moins suggérer dans sa « Nativité » de Dijon.

Or que peut-on y déceler ? Un fleuve large et déjà naviguable aux rives bordées de collines ; en profil, comme un décor, un rocher surmonté d'un château, et au pied de ce rocher, une ville entourée de murs et de tours de rempart ; et dans la ville, entre le rocher et le fleuve, une église. Ce sont bien là des composantes essentielles et qui permettent d'établir pour le moins la topographie élémentaire d'un site.

Si ce paysage appartient à nos régions, ne peut-on s'arrêter à Huy, cette deuxième ville de la principauté de Liége et se livrer à quelques investigations du côté de la gravure ? Parmi les plus révélatrices nous en retiendrons trois. Une gravure anonyme d'après Hogenberg, de vers 1595, « Huij wird von den Spanschen wider gewonnen », la gravure de Merian « Huy en 1646 », et une

(Photo P. Bytebier, Bruxelles)

Fig. 1. — MAITRE DE FLÉMALLE « La Nativité » (détail)
Musée de Dijon

gravure anonyme dans Blaeu «Novum ac magnum theatrum urbium Belgicae regiae...», de 1649.

Dans ces trois gravures, les composantes du paysage de cette « Nativité » s'inscrivent : le fleuve déjà large, la roche et son château (avec la même allure générale et la même seconde enceinte sur la pente d'accès), la ville avec son enceinte et les tours de celle-ci, et l'église. Et en l'occurence cette église serait donc Notre-Dame, achevée au XIVe siècle, atteinte par l'incendie de 1499, restaurée, et qui se retrouve dans les gravures des XVIe et XVIIe siècles avec la flèche et les clochetons que l'on voit aussi dans le tableau. Mais ici une réserve s'impose car dans la « Nativité » la tour n'est pas dans l'axe du vaisseau central et occupe la place de la première travée du bas-côté méridional. Cependant il ne semble pas que l'on puisse trouver chez nos peintres du XVe siècle la reproduction fidèle et intégrale d'une ville avec ses principaux monuments. A titre exemplatif qu'on se souvienne de

« L'Adoration des Mages » dite « La Perle de Brabant », de Thierry Bouts le Vieux (et non de Thierry II quoiqu'on en ait dit), de la Pinacothèque de Munich : on y retrouve incontestablement l'Hôtel de Ville de Louvain, monument dont la silhouette toute spéciale ne peut prêter à confusion ; or, toute proche se dresse une tour qui devrait être celle de St-Pierre et il semble impossible de ramener l'allure de celle-ci à son état entre la date d'achèvement de l'Hôtel de Ville et l'an 1500.

Pour le reste le paysage de la « Nativité » semble accuser un caractère plutôt mosan et les aspects de l'ensemble des constructions ne contre-disent pas cette impression. Et tout en haut à gauche, ne pourrait-on voir comme un vignoble et son enclos, attenant à un cabaret, si l'on en juge par les enseignes de cette maison ? Vignoble à hauts tuteurs serrés, comme on le retrouve curieusement dans « Le Travail de la Vigne » du Livre des Prouffitz champêtres, de Pierre de Crescens, du XVe siècle ([1]), mais qui se présente

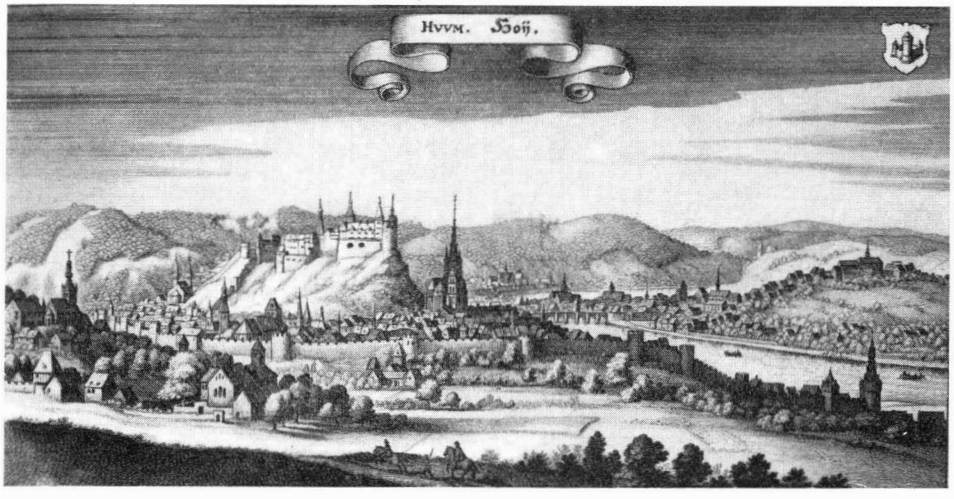


Fig. 2. — Gravure anonyme dans *Blaeu* «Novum ac magnum theatrum urbium Belgicae regiae...» de 1649

Bruxelles, Bibl. Roy., Cab. des Estampes

([1]) Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. fr. 5064.

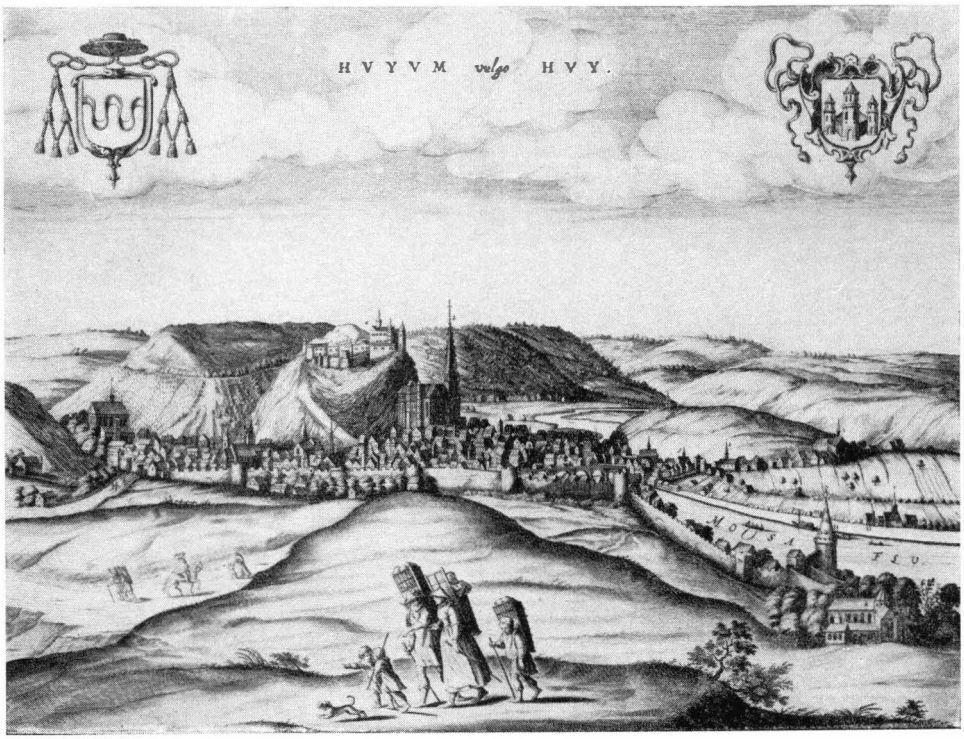


Fig. 3. — Gravure de *Merian* « Huy en 1646 »

Bruxelles. Bibl. Roy., Cab. des Estampes

ici dans son dépouillement hivernal. Si les vignobles existaient en divers endroits de la vallée mosane, la région hutoise fut longtemps encore favorisée à ce point de vue, comme on le sait et comme le montrent de nombreuses gravures.

Déjà von Tschudi dans ses études sur le Maître de Flémalle parues en 1898 (²) avait, sans avoir cherché à l'identifier, attiré l'attention sur ce paysage qu'il considérait comme l'un des plus beaux du maître et l'un des plus curieux peut-être dans la peinture de l'époque. Il fait remarquer à juste titre que ce paysage est dépouillé de sa verdure et de sa parure d'été et qu'on y sent

(²) *Jahrbuch des Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Berlin, 1898, pp. 8-34 et 89-116.

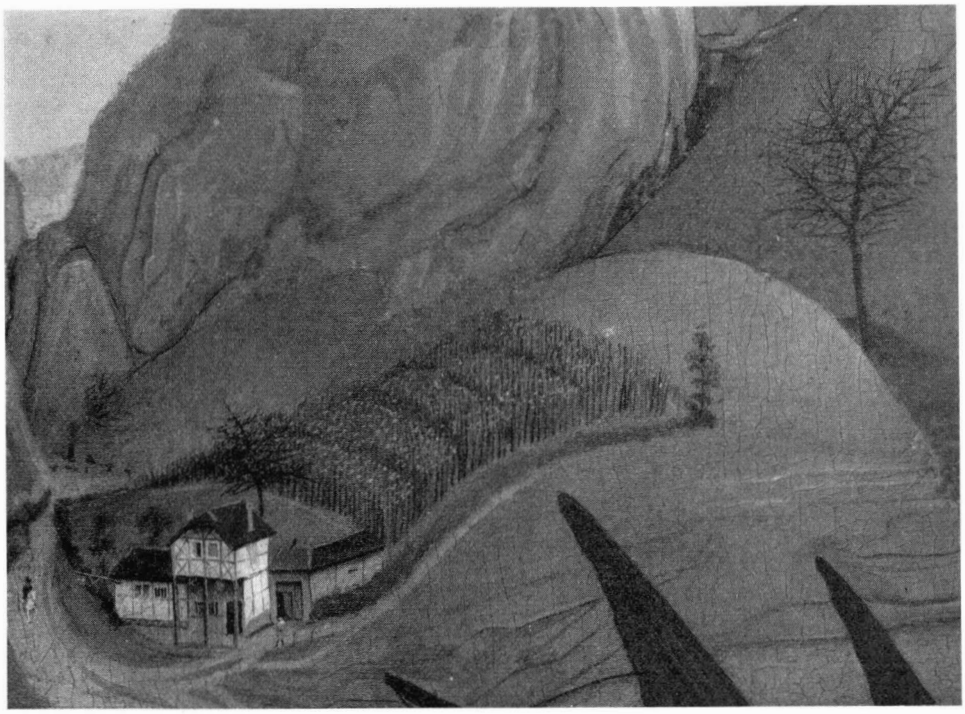
comme un pâle soleil d'hiver règnant dans un ciel froid sur une nature déjà endormie.([3])

Et tout cela ne concourt-il pas à écarter l'idée d'un site entièrement imaginaire ?

Si notre interprétation du paysage est exacte on ne peut se défendre de songer à ce nom de Maître de Flémalle proposé par Tschudi et dû à l'origine traditionnelle des panneaux de Francfort. Origine encore contestée du fait de l'absence d'une abbaye à Flémalle comme beaucoup l'on fait remarquer, ce que fait encore Winkler dans son très érudit article du tome des « Meister mit Notnamen » du Lexikon Thieme Becker, paru tout récemment, et ou l'auteur parle encore de la « nicht existierenden » abbaye.

Fig. 4. — Gravure anonyme d'après *Hogenberg*, de vers 1595
« Huij wirdt von den Spanscher wider gewonnen ».
Bruxelles, Bibl. Roy., Cab. des Estampes

([3]) L'étoile dorée des Bergers (surpeint) arrêtée sur l'étable ne doit évidemment pas être prise pour le soleil.



(Photo P. Bytebier, Bruxelles)

Fig. 5. — MAITRE DE FLÉMALLE « La Nativité » (détail)

Musée de Dijon

Or — et nous croyons qu'on l'a déjà dit — il ne faut pas oublier qu'il a existé à Flémalle une maison des Templiers qui, après la condamnation de cet ordre et la confiscation de ses biens, passa à l'Ordre des Chevaliers de Malte, ordre militaire et religieux, ce qui pouvait prêter facilement à confusion dans l'opinion publique amenée ainsi à considérer la maison de cet ordre comme une abbaye. Si donc encore une fois notre interprétation devait correspondre à une intention réelle du peintre, on reconnaitra — sans qu'elle puisse actuellement apporter un élément quant à l'origine du maître — qu'elle ne pourrait que conférer à cette désignation de « Maître de Flémalle » une signification nouvelle et plus pertinente : car, et le fait mérite d'être souligné, Flémalle se trouve sur la route de Liége à Huy.

octobre 1951. Gaston Van Camp

Twee Tekeningen voor een Erepoort te Brussel uit 1744

Het betekende het voortzetten van een traditie, toen keizerin Maria Theresia in 1744 haar zuster Maria Anna bij gelegenheid van haar huwelijk met Karel Alexander van Lotharingen benoemde tot gouvernante van de Zuidelijke Nederlanden. Op vijf vorstinnen uit het Habsburgse Huis immers had reeds het gouvernement over deze gebieden gerust en België bewaarde de beste herinneringen aan haar. Het was ook het voortzetten van een eeuwenoude traditie dat, zodra de benoeming van aartshertogin Maria Anna en haar echtgenoot in de Oostenrijkse Nederlanden bekend werd, de bevolking zich opmaakte om de inkomste van de nieuwe landsbestuurders zo feestelijk te maken als de gewoonte in deze landen voorschreef.

Uitvoerige beschrijvingen zijn ons overgebleven, waarin alle optochten en plechtige missen, de saluutschoten, illuminaties en vuurwerken, de podia, baldakijnen en erepoorten, die voor deze gelegenheid more majorum werden opgericht, staan opgetekend. Ter verkrijging van zulk een onmisbare entourage werden beeldende kunstenaars te hulp geroepen. Dit sprak van zelf : het was bij vorige gelegenheden ook gebeurd. Doch in tegenstelling tot sommige van de vroegere joyeuses entrées is van die in 1744 in beeld slechts weinig bekend. Ditmaal zette geen graveur zich ertoe, de erepoorten en andere tijdelijke versieringen van de openbare weg te vereeuwigen, zoals de bekwame Theodoor van Tulden het deed met de erepoorten van Rubens ter opluistering van de « Pompa introïtus Ferdinandi » binnen Antwerpen in 1635.

Des te meer betekenis krijgen voor ons twee grote tekeningen, welke zich in de Atlas van Nederlandse Historieprenten in het Rijks Prentenkabinet te Amsterdam, de zogenaamde Atlas Frederik Muller, bevinden. In deze verzameling behoren zij eigenlijk maar in zijdelings verband thuis, want ze beelden niet direct geschiedkundige gebeurtenissen af uit de Noordelijke Nederlanden, waartoe Muller zich indertijd beperkte. Oorspronkelijk hebben de tekeningen dan ook geen deel van de collectie uitgemaakt. Pas in het supplement van catalogus werden ze door de verzamelaar beschreven, en wel onder nº 3772A en 3777B. Zij waren toen, in 1882, eigendom van de Koninklijke Bibliotheek te 's-Gravenhage.

Afb. 1. — Allegorie op het huwelijk van Aartshertogin Maria Anna en Karel van Lotharingen

Beide tekeningen zijn op bruin papier in zwart en wit krijt uitgevoerd en hier en daar met sepia opgewerkt. De omlijsting werd in rood krijt aangegeven. De bladen meten respectievelijk 78.3-79.7 bij 46-46.8 en 72.8-74 bij 41.7 cm. Bovenin de hemel staat op beide exemplaren een opschrift, dat kennelijk door een latere hand werd neergeschreven, want de inhoud van deze teksten is gedeeltelijk onjuist. Op de ene tekening leest men : « Tableau Placé devant l'Hotel de Ville a Bruxelles Lors de la Feté a l'occasion du Marriage de Francois duc de Lorraine et Marie Therese Fille de l Empereur Charles VI». Boven de andere staat: «Tableau Placé devant l Hotel de Ville a Bruxelles Lors de l Inauguration de Marie Therese Reine d'Hongrie et de Boheme». In navolging van deze inscripties beschreef Muller de tekeningen als : «Huwelijk van Frans, Hertog van Lotharingen », en Maria Theresia, dochter van Keizer Karel VI» en als: « Inhuldiging van Maria Theresia als Hertogin v. Lotharingen, Braband, Limburg enz. te Brussel ». Beide betitelingen blijken evenwel bij nader onderzoek fout te zijn.

Een juiste interpretatie van de voorstellingen geeft niettemin geen problemen. Op het eerste blad ziet men links een troon, waarop Maria Theresia staat. Zij draagt een kleine koningskroon op het hoofd en houdt

een gezegeld document in de uitgestrekte rechterhand. Naast haar haar echtgenoot, keizer Frans I, gekleed in een harnas, waarover de mantel en de keten van het Gulden Vlies (Heraldisch gesproken is het laatste niet juist). Vóór de troon reiken een man en een vrouw elkaar de rechter hand. Men herkent hen terstond als Maria Theresia's zuster aartshertogin Maria Anna Eleonora Wilhelmina Josepha en haar echtgenoot Karel Alexander van Lotharingen. Karel is geharnast, evenals zijn broer Frans. Een knielende page, in het midden vooraan, draagt zijn helm. Op de achtergrond groepen talrijke figuren bijeen, onder wie geheel rechts twee dames en, wat lager, een heer, die kennelijk portretten zijn. Op de wolken rijdt de godin van het huwelijk Juno in haar door een pauw getrokken wagen. Juist boven de hoofden van het hand in hand staande paar vliegt een genie, die een huwelijksfakkel houdt. Onder de voorstelling leest men een latijns opschrift: « Gemino tuta est hoc Belgica nexu ». Het tafereel laat aan duidelijkheid niets te wensen over: het is een allegorie ter gelegenheid van het huwelijk van Maria van Habsburg en Karel van Lotharingen. Zij trouwden de 7de Januari 1744, acht jaar nadat hun respectievelijke zuster en broer Maria Theresia en Frans van Lotharingen in de echt verbonden waren. Zeker niet is hier het huwelijk van laatstgenoemd paar voorgesteld, zoals het opschrift

Afb. 2. — Allegorie op de aanvaarding van het bestuur door aartshertogin Maria Anna (met overplakte Maagd van Brussel)

ons doen wil geloven, want Maria Theresia en Frans I staan niet hand in hand en de huwelijksgodin en -genie zweven niet boven hun hoofden.

Maria Theresia verhief haar zuster en zwager bij hun trouwen plechtiglijk tot gouverneurs van de Oostenrijkse Nederlanden als opvolgers van haar op 26 Augustus 1741 overleden tante aartshertogin Maria Elisabeth. Deze benoeming wordt op de tekening gesymboliseerd door het document, dat de keizerin op het punt staat over te reiken.

Op de tweede tekening ziet men eveneens op de linker helft een troon. Hierop staat — zij is gemakkelijk te herkennen — Maria Anna. De aartshertogelijke kroon met hermelijnen rand ligt naast haar op een tafel. Rechts op de achtergrond is een gebogen muur aangebracht met vijf nissen, waarin vrouwenfiguren staan. Onderschriften verklaren wie zij voorstellen : van rechts naar links Margaretha van Savoie, Maria van Hongarije, Margaretha van Parma, Isabella van Spanje en Maria Elisabeth van Oostenrijk. Het zijn de vijf regentessen, die vóór Maria Anna de Zuidelijke Nederlanden hadden bestuurd. In de hemel vliegt een adelaar. Hij houdt het gekroonde Habsburgse wapenschild met een lauwertak in de linker klauw, terwijl hij in de uitgestrekte rechter poot een document heeft. Boven dit document zweeft een duif. Op de grond voor de troon knielt een allegorische vrouw in een gedrapeerd gewaad, een stedenkroon op het hoofd. Achter haar ligt een leeuw. Zij is zó geplaatst dat zij als het ware beschermd wordt door de wand met de vijf regentessenbeelden. Deze vrouw schijnt de tekenaar enige moeite te hebben gegeven. Het oorspronkelijke ontwerp is n.l. overplakt en de figuur werd opnieuw getekend. Ook toen voldeed zij echter nog niet. Ten tweede male werd zij overplakt doch nu zodanig met een scharnier, dat de tweede tekening onder de derde zichtbaar bleef. De laatste is mogelijk van een andere, meer klassiek geschoolde hand. Deze gaf de maagd met de stedekroon in opgerichte, meer zelfbewuste stand weer. Zij strekt de rechter arm uit naar aartshertogin Maria Anna, terwijl de linker met een zinrijk gebaar naar de beeltenissen van de vorige gouvernantes wijst. Een leeuw loopt grommend naast haar.

De bedoeling van deze tekening is zonneklaar: het is een allegorie op de ambtsaanvaarding van Maria Anna als regentes der Zuidelijke Nederlanden en niet, zoals het opschrift vermeldt, een symboliek op de inhuldiging van Maria Theresia.

Aartshertogin Maria Anna en Karel van Lotharingen zijn na hun huwelijk op 23 Februari 1744 uit Wenen naar de Nederlanden vertrokken.

Na bezoeken aan Antwerpen en Mechelen reisden zij op 26 Maart door naar Brussel. Reeds de 14de December 1743 had het bestuur van deze stad ([1]) «geautoriseert de Heeren TT en RR (tresaurieren en rentmeesters) tot het maecken der noodige preparatie voor den intré van hunne D.Hoogheden den Prince Carel van Lorrijne & de Aertshertogginne Marie Anne van Oostenrijck op den voet als is geschiedt van Wylen HD H: Marie Elisabeth». Ruim twee maanden later, op «Veneris 28 Febr: 1744» werd door de vroede vaderen «geaggreeert de condisien nopende het aenbesteden van alle Wercken van Triomph ende Logien dienende tot de Intrée van hunne Doorluchtighste Hoogheden; Welckers modellen alhier sijn gesien, ende geaggreeert alles aente besteden den 2 meert naestkomende ten thien uren voor noen ; Authorisereende ten fine voors : de HH : TT. ende RR ». Vervolgens, op « Mercurij 4 martij 1744 » werd «nopende d'incomste van H D Hoogheden» een uitvoerig protocol vastgesteld.

Afb. 3. — De Maagd van Brussel, oorspronkelijk ontwerp, waaroverheen de staande figuur van dezelfde Maagd later los werd aangebracht.

([1]) Stadsarchief Brussel, Resolutieboeken n° 13 (1742-1745).

Onder de vele plannen tot feestversieringen, die ter tafel kwamen, was er o.a. een « om te doen in staet stellen eene arcke triomphael representerende de artshertoginne maria anna aen de munte ».

Voor deze triumphboog zijn de twee tekeningen in het Amsterdamse Prentenkabinet ontwerpen geweest. Wellicht behoorden zij tot de «modellen», die het stadsbestuur op 28 Februari 1744 bekeken had. Het woord «model» was immers toentertijd gebruikelijk voor : schetsontwerp. Dat de tekeningen voor de boog bij de Munt gediend hebben, blijkt uit een van de uitvoerige beschrijvingen van de intocht van Maria Anna en Karel van Lotharingen, n.l. die door M.F. Vermeren (1). In zijn boek getiteld « La joyeuse et magnifique entrée de leurs altesses roiales Marie Anne archiduchesse, et le prince roial Charles Alexandre de Lorraine » vertelt de auteur : « Leurs altesses aiant passés la Rue Neuve arrivérent à la Place de la Monnaye, où on avoit construit une des plus magnifiques Arcs de Triomphe, representant une Princesse assise (2) sous un Trône dans un Magnifique Salon, ou la Genie de Bruxelles lui rend ses Hommages, aiant près d'elle le Lion de Brabant, sous lequel étoit écrit His tuta sub Alis. Dans le fond de ce Salon étoient representées les Portraits de cinq Pricesses Gouvernantes Générales des Pays-Bas, la Première l'Archi-Duchesse Marie Elisabeth, Tante de Nôtre Auguste gouvernante d'aujourd'hui. La 2. Isabelle Infante, la 3. Margerite de Parme, la 4. Marie, Reine d'Hongrie, & la 5. Margerite d'Austriche ».

Deze beschijving stemt nauwkeurig overeen met het tafereel op de tekening te Amsterdam. De boogversiering is dus precies zo uitgevoerd, als de schets aangeeft. Alleen het opschrift « His tuta sub alis » ontbreekt op het ontwerp. De ereboog werd bekroond door een Caritas-figuur met drie kinderen, die blijkbaar op een koepelvormig dak troonden. Lager waren nog andere allegorische beelden aangebracht.

Eén ding is bij dit alles niet duidelijk : nadrukkelijk zegt Vermeren een erepoort te beschrijven. Hoe was hierbij het allegorische tafereel met aartshertogin Marie Anna toegepast ? Twee mogelijkheden zijn denkbaar : òf het schilderij vulde de boog, die dan geen eigenlijke boog meer was, maar een pronkwand,

---

(2) M. F. Vermeren, *La joyeyse et magnifique entrée de leurs altesses roiales Marie Anna archiduchesse, et le prince roial Charles Alexandre de Lorraine et de Bar, &c. &c. au gouvernement des Pais-Bas*, blz. 6.

(3) Blijkbaar een slordigheid van de schrijver. Op de tekening te Amsterdam *staat* de aartshertogin.

êf het doek sierde een van de zijkanten van de erepoort, terwijl aan de andere zijde een tweede tafereel was aangebracht, dat onze zegsman om de een of andere onnaspeurlijke reden niet heeft beschreven. Aangezien de twee tekeningen te Amsterdam wat onderwerp, uitvoering en afmetingen betreft ongetwijfeld bij elkaar behoren, ligt de laatste veronderstelling het meest voor de hand.

Helaas vermeldt Vermeren niet, welke kunstenaar de poort beschilderde. Een ander, niet minder uitvoerig verslag van de intocht, samengesteld door Joannes Emmanuel Loovens (1), licht ons hierover evenmin in en het resolutieboek van het stadsbestuur zwijgt eveneens op dit punt (2). De tijdgenoten interesseerden zich blijkbaar alleen voor de voorstelling op de boog, de ontwerpers en uitvoerders waren voor hen anonieme handwerkslieden. Bij gebrek aan schriftelijke gegevens staat ons slechts de stijlcritiek ter beschikking om de naam van de maker van de twee ontwerptekeningen te weten te komen. Een uitgebreide keus van kunstenaars is er niet, want in het midden der 18de eeuw had de Zuid-Nederlandse schilderkunst een dieptepunt bereikt. De late nabloei van Rubens' school liep ten einde, de vernieuwing, die het klassicisme en later de romantiek zouden brengen, had nog niet ingezet.

Als ontwerper van de beide erepoort-decoraties komt in aanmerking Balthasar Beschey. Hij werd geboren in 1708 te Antwerpen, de stad, waar hij zijn hele leven gewoond heeft (3). Pas in 1753 is hij daar als lid van het gilde ingeschreven. Reeds twee jaar later werd hij een van de zes directeuren van de Academie voor Schone Kunsten in zijn vaderstad en weer een jaar daarna trad hij op als deken van het gilde. Uit deze snelle opeenvolging van feiten valt te concluderen, dat Beschey een meester van naam geweest moet zijn, toen hij als lid van het gilde werd ingeschreven. Hij was trouwens toen op gezeten leeftijd en had al tal van werken voltooid. Zo behoeft men er zich niet over te verwonderen, dat de kunstenaar belangrijke opdrachten uitvoerde, vóórdat hij officieel tot de schildersconfrérie toetrad. De gunsten, die hij van Karel van Lotharingen genoot, zouden ook van reeds vóór 1753 kunnen dateren.

---

(1) J. E. Loovens, *Practycke, stiel ende maniere van procederen In Haere Majesteyts Souvereynen Raede van Brabant.* Brussel 1745, deel I, blz. 452.

(2) Rekeningen van de onkosten, gemaakt ten behoeve van de intocht, zijn niet over. Zie Ch. Pergameni, *Les archives historiques de la ville de Bruxelles*, Bruxelles, z.j., blz. 379.

(3) Biographie nationale, II, Bruxelles 1868, kolom 348 ; Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, III, 1909.

Karakteristiek voor Beschey's wijze van werken zijn op de Amsterdamse tekeningen détails als de slappe handen met spitse vingers, de somtijds even naar het klassieke neigende driekwart-profielen van enkele koppen, de wijze waarop de haren van de keizerin en de aartshertogin, alsmede de parelsnoeren op de japon van Maria Theresia zijn weergegeven, en ook de in zware plooien vallende gewaden en draperieën. Evenals vele van zijn stadgenoten stond Beschey bekend als een bewonderaar van Rubens. Vooral diens figuur-stukken boeiden hem. Rubens' voorbeeld heeft Beschey niet alleen nagevolgd, hij heeft ook van zijn waardering voor het Antwerpse genie blijk gegeven, door diens werken te copieëren. Aan Rubens ontleende de tekenaar van 1744 o.a. het motief van de boogvormige muur met beelden. Het herinnert aan de « Porticus Caesareo Austriaca », die bij de Blijde Inkomste van Ferdinand van Habsburg in 1635 te Antwerpen was opgericht. Beschey zal deze feest-decoratie gekend hebben uit het beroemde prentwerk van Van Tulden.

Verder had onze schilder grote verering voor de kunst van Paul Veronese. Ook diens werk heeft hij gecopieëerd, soms naar prenten. Invloed van figuren als de statige tronende Venetia met haar in brede plooien neervallende en met snoeren juwelen opgesierde kledij, uit het Dogenpaleis, werkt in de tekeningen te Amsterdam tot op zekere hoogte na.

Zo zocht de kunstenaar in zijn feestversieringen aansluiting bij de traditie, zonder echter tot slaafse namaak te vervallen. Het gebruik om de blijde inkomsten der vorsten op te luisteren met pompeuse erepoorten, die gedecoreerd werden met toepasselijke taferelen, was in het midden van de 18de eeuw nog volkomen levend. Heel het bekende répertoire van antieke godenfiguren had de mensen van toen nog iets te zeggen en de vermenging van allegorische wezens met personen uit de eigentijdse geschiedenis vond men helemaal niet vreemd, evenmin als dit voor vorige generaties, die van Rubens vooraan, vreemd was geweest.

De grandiose entrée van de nieuwe gouverneur en gouvernante binnen Brussel is een van de prachtigste festiviteiten geweest, welke in de 18de eeuw in de Zuidelijke Nederlanden gevierd werden. Doch voor het prinselijk paar heeft dit, gelijk bekend is, niet een periode van geluk mogen inluiden. Toen Maria Anna en Karel in de Nederlanden kwamen, was de oorlog tegen Frankrijk in volle gang. Terstond na de eedsaflegging vertrok Karel van Lotharingen naar het leger te velde, zijn jonge vrouw als regentes achterlatende. De bevolking heeft haar nauwelijks meer gezien, want zij overleed reeds op 16 December 1744 bij de geboorte van haar eerste kind, dat niet

levensvatbaar was. Prins Karel resideerde als weduwnaar nog jaren lang in Brussel. De bescherming en stimulering der schone kunsten is niet het minst belangrijke deel van zijn regering geweest. Onder zijn bewind bloeide de Lodewijk XVI-stijl in de Zuidelijke Nederlanden op. Dat hij Balthasar Beschey een warm hart toedroeg, werd reeds vermeld. Hun kennismaking zou uit 1744 kunnen dateren.

De versieringen bij zijn officiële intocht schijnen indruk op Karel gemaakt te hebben. Mogen zij misschien als eerste stimulans voor's prinsen maecenaat worden beschouwd ?

Dr R. VAN LUTTERVELT

BIBLIOGRAPHIE

I.
OUVRAGES - WERKEN

HENRI ROLLAND. Fouilles de Saint-Blaise (Bouches-du-Rhône). Centre national de la Recherche Scientifique, Paris, 1951, 290 p. in-4°, 186 fig., deux plans.

Depuis le moment où, grâce à une législation bien comprise, des fouilles systématiques et importantes peuvent se poursuivre en France métropolitaine, plusieurs sites archéologiques ont été étudiés et ont donné lieu à de bonnes publications. Mais rares sont ceux qui présentent un intérêt aussi divers que le plateau de Saint-Blaise, aujourd'hui désert, qui sépare, éperon acéré, les étangs de Lavalduc et de Citis et domine toute la plaine de Crau, des Alpilles à l'Etang de Berre et au Rhône.

Ce site exceptionnel servit à diverses époques d'habitat, de refuge ou d'oppidum, car sa situation, très avantageuse, assurait l'accès au Rhône et le contrôle du trafic le long du fleuve. C'est à l'étude systématique du sol de St-Blaise que s'est livré ,depuis plusieurs années M. H. Rolland,étude dont les résultats remarquables viennent d'être édités et forment le 3e volume d'une série brillamment inaugurée par la publication des fouilles de *Glanum* due à M. Rolland également et par celle du *Trophée de La Turbie*, restauré par M. Formigé.

Des traces d'occupation datant des époques énéolithiques furent relevées au plateau de St-Blaise, et quelques tessons prouvent le passage, en ces régions, de navigateurs rhodiens du VIIe s. Un habitat permanent s'est établi sur le plateau au VIe s. De nombreux tessons ioniens et étrusques témoignent des échanges auxquels se livraient une population vivant de l'exploitation des salines et de l'exportation du sel. Vers cette même époque apparaissent les premières traces d'influence massiliote. En effet « Marseille tendait à se créer un domaine territorial dont l'accès direct lui était fermé par les collines de son arrière-pays, mais auquel elle pouvait être reliée par la route du littoral dont St-Blaise commandait le passage dans la région des étangs et près de la mer ». Le nécessité de fortifier Saint-Blaise s'imposa et, au début du IVe siècle un rempart de 1200 m. de tour, bâti en magnifique appareil, fut érigé sous la direction d'architectes spécialisés. La conception savante de cette fortification est nettement apparentée à celle qui a présidé à la construction des fortifications hellènes contemporaines de Sélinonte, de Syracuse, d'Euryale. Elle est donc « le plus ancien témoignage monumental de l'hellénisation de la Gaule méridionale ». L'oppidum subit un siège au 1er siècle avant notre ère et fut déserté après la défaite de Marseille en 49 avt J. C. A cette période d'abandon due à la paix romaine, correspond un démantèlement lent. Les troubles de l'Empire finissant forcèrent les populations des plaines à se réfugier à nouveau sur le plateau et à construire une nouvelle enceinte, sur les vestiges de la citadelle hellénique ; elle entoura l'agglomération d'Ugium et son usage se prolongea bien au delà de l'époque carolingienne. Les substructions d'une église paléochrétienne du Ve siècle, et une nécropole utilisée du Ve au VIIe ou VIIIe siècle, prouvent la permanence de cet habitat durant le haut moyen-âge.

On conçoit dès lors l'importance de l'œuvre accomplie par M. Rolland et l'intérêt de la publication, abondamment et intelligemment illustrée, de ses fouilles de St-Blaise dont la portée historique est indéniable. En effet, ces trouvailles dépassent le cadre archéologique et apportent à la connaissance du passé d'une région clef de l'Europe occidentale un élément essentiel, déjà entrevu par les textes, mais magnifiquement confirmé par l'étude du sol. Fouilles et publication de Saint-Blaise font honneur à la science française.

G. FAIDER-FEYTMANS

L. S. B. LEAKY. *Olduvai Gorge, a Report on the evolution of the Hand-Axe Culture in Beds I-IV* (with chapters on the Geology & Fauna by Prof. H. RECK & Dr. A.T. HOPWOOD). Cambridge University Press, 1951 ; in-4°, 163 pp.

L'attention des anthropologues avait déjà été attirée sur le ravin d'Olduvai ou Oldaway, dans la plaine du Serengeti (Afrique Orientale), par les découvertes de H. Reck, de Berlin, en 1913. Depuis alors, L. Leaky a exécuté dans ce site une série de campagnes de fouilles qui lui ont permis d'y découvrir un site parfaitement stratifié, recélant dans ses couches superposées des industries humaines dont la succession est ainsi parfaitement établie. Dans la couche de base, Leaky a découvert une civilisation à galets rudement taillés, dénommée par lui la civilisation d'Oldowan. Suivent alors six autres phases d'évolution du matériel lithique, phases permettant de suivre le développement de l'outillage depuis des bifaces de type chelléo-acheuléen jusqu'à des types acheuléens accomplis, de technique avancée. Ce travail jette donc une lumière très vive sur une grande tranche du Paléolithique de l'Afrique Orientale ; détail à souligner, le matériel provient d'un site étendu à stratification très nette. Ce travail extrêmement important est édité de façon luxueuse et comporte une abondante illustration.

M.-E. MARIËN

M. D. & L. S. B. LEAKY. *Excavations at the Njoro River Cave, Stone Age cremated burials in Kenya Colony.* Oxford, Clarendon Press, 1950 ; 78 pp., XIV pll., 22 fig.

Ce rapport des fouilles de la grotte du Njoro River vient ajouter des éléments nouveaux à nos connaissances du Mésolithique et du Néolithique d'Afrique Orientale : Mr et Mrs Leaky ont constaté dans ces régions, pour la première fois, le rite de la crémation. Il semble que les corps aient été placé sur le bûcher, après avoir été ligotés dans une position contractée ou ultra-contractée, à l'aide d'une large corde tressée. Près des restes de chaque individu se trouvait un bol de pierre, un broyeur et une meule. Près des ossements se trouvaient aussi des colliers dont certains grains étaient de quartz, de chalcédoine ou d'agathe; la perforation de ces grains devait poser des problèmes techniques considérables. L'étude des crânes a révélé que la tribu du Njoro River se distinguait nettement non seulement de la race nègre, mais aussi des négroïdes de l'Afrique Orientale. Cet excellent rapport est illustré de très beaux dessins de la main de Mrs Leaky.

M.-E. MARIËN

BIRKET-SMITH, KAJ. *De Weg der Beschaving. Inleiding tot de Ethnologie.* — 16 × 23,5 cm; 403 blz. plus bibliogr. (blz. 404-425), naam- en zaakregister (blz. 427-438) en geografisch en ethnologisch register (blz. 439-442); 350 afb. op platen buiten tekst. Inleiding van Prof. Dr. J.J. Fahrenfort. — Uitg. Van Ditmar, Amsterdam-Antwerpen 1950.

Dit is een gewichtig boek, niet enkel voor de belangstellenden in de ethnologie of volkenkunde, maar voor elkeen die weetgierigheid betoont voor wat « des mensen » is.

Prof. Dr. Kaj BIRKET-SMITH, bestuurder van het Nationale Museum te Kopenhagen, is een der grote namen uit de hedendaagse ethnologie. Weinigen beheersen gelijk hij het ontzaglijke, wereldomvattende volkenkundige materiaal en paren aan deze kennis zo veel doorzicht en objectiviteit.

Deze « Inleiding tot de Ethnologie » is een meesterlijke synthetische schildering van « De Weg der Beschaving » : het beeld van de kultuur als zodanig in haar geheel, van haar ontwikkeling en haar wegen in ruimte en tijd. De ontwikkeling is voor Birket-Smith het eigenlijke kernprobleem van het kultuuronderzoek en in deze ontwikkeling krijgen zowel onze Europese voorgeschiedenis, de hoogkulturen der Oudheid als de lagere kulturen der zgn. primitieven hun plaats.

De inleiding gaat over betekenis, historiek, methode, hulpwetenschappen van het kultuuronderzoek (of ethnologie) alsmede over begrip, voorwaarden, groei, uitbreiding, verval en kenmerken van de kultuur. Dan volgt de ontwikkelingsgang van alle aspekten der menselijke kultuur, nl. van alle feiten uit het materiële, sociale en geestelijke leven. Een schildering van de cultuurlagen en cultuurstromingen over alle werelddelen besluit dit meesterlijke boek.

De talrijke illustraties maken de uitgave voor de leek zeer bevattelijk en zijn voor de vakman zeer kostbaar want schier alle tonen voorwerpen uit het Deense Nationale Museum, dat een der belangrijkste en alleszins de oudste ethnografische verzameling ter wereld bevat.

Het Nederlands lezende publiek zal uitgever en vertaler (die zich beiden zeer goed van hun taak kweten) zeer dankbaar zijn, omdat zij dit werk, het beste dat totnogtoe in onze taal over dit onderwerp verscheen, hebben toegankelijk gemaakt, te meer daar de andere belangrijke Nederlandstalige uitgave over deze materie, OLBRECHTS' *Ethnologie* (1936), sedert lang is uitgeput.

Dr. J. WEYNS

GAUTHIER MARIE-MADELEINE-S. *Emaux limousins champlevés des XIIe, XIIIe et XIVe siècles*, préface de Pierre Verlet Paris, Gérard Le Prat, s.d., 170 pp, 64 pl. dont plusieurs en couleurs.

A lui seul, le chapitre consacré à l'étude de la technique suffirait à attirer notre attention sur cet ouvrage. Tout d'abord Mme Gauthier y expose comment les émailleurs obtenaient les principales couleurs. Après avoir montré la différence entre le travail cloisonné et le travail champlevé, elle conclut que les deux procédés étant étroitement apparentés, ils étaient souvent employés conjointement comme à la reliure de l'évangéliaire de Nancy et au reliquaire de Conques. S'étant demandé si l'on pratiquait la division du travail dans les ateliers limousins, l'auteur tend à se prononcer pour l'affirmative. Nous ne pouvons cependant pas inférer qu'il en est de même pour l'orfèvrerie mosane, au sujet de laquelle le même problème se pose. Les ateliers limousins avaient un caractère plus commercial que ceux de notre pays. L'emploi de poncifs se trahit par des gestes gauchers et des inscriptions inversées. Les figures en relief auraient souvent été obtenues à l'aide de matrices et non coulées. Comme les limousins doraient très superficiellement leurs œuvres, elles sont souvent dépréciées par une patine très sombre parce que le métal utilisé est du cuivre que Mme Gauthier dit presque pur. Faut-il entendre par là qu'il était sommairement affiné ? En effet, la mauvaise qualité des dorures pourait être due à la présence d'une proportion importante de plomb. Les émailleurs de Limoges n'avaient peut-être pas des connaissances très étendues en matière d'alliage des métaux. Peut-être ignoraient-ils les propriétés du laiton qu'au moyen âge on croyait fabriqué d'après un secret d'alchimistes, indice qu'il aurait été moins connu que nous ne le pensions jusqu'ici.

Exception faite de G. Alpais, auteur du magnifique ciboire du Louvre, et de Johannes Garnerius, signataire d'un crucifix, les orfèvres limousins sont restés anonymes et ne reçurent pas l'impulsion d'artistes illustres comme Renier de Huy, Godefroid de Huy, Nicolas de Verdun et Hugo d'Oignies. Aussi la thèse que développe Mme Gauthier est l'unité de style. Cette unité constitue précisément une des difficultés de la datation des émaux limousins. Pour beaucoup il suffira d'indiquer le XIIIe siècle. L'expression *Opus lemotivicum* apparaît dès 1167, mais outre que pour cette époque il subsiste un doute sur le sens de l'expression, elle n'est vraiment fréquente qu'au XIIIe siècle. Peu d'œuvres peuvent être approximativement datées comme la remarquable lame funéraire de Godefroid Plantagenet. Mme Gauthier donne cependant certains critères, les émaux sur fonds unis et dorés seraient les plus anciens (châsse de Bellac), puis seraient apparus les fonds vermiculés, tandis que les figures de métal appliquées sur un fond émaillé indiqueraient le XIIIe siècle.

Un des mérites de l'auteur est d'avoir bien étudié l'évolution du décor ornemental. On utilisera certainement ses remarques pour des travaux n'ayant rien de commun avec ceux traitant de l'émaillerie limousine.

A en juger d'après la préface, cet ouvrage laisserait encore de la place pour un autre plus complet. Nous comprenons que les archéologues français estiment que le sujet n'est pas épuisé, mais pour notre part, nous sommes reconnaissant à Mme Gauthier d'avoir élagué le sujet et de nous en avoir donné une synthèse, ni trop sommaire, ni trop poussée. Elle nous a permis de nous faire une opinion exacte sur la production des ateliers de Limoges et d'établir des comparaisons avec celle des ateliers mosans. Comme le dit M. Pierre Verlet, l'auteur a été magnifiquement secondé par son éditeur. En effet, les planches en couleurs sont très fidèles, malgré les difficultés techniques.

Jean SQUILBECK

DESCHAMPS PAUL et THIBOUT MARC. *La peinture murale en France, Le haut Moyen Age et l'époque romane.* Paris, Librairie Plon, in-8° carré, 180 pp., LXXII pl. et 61 fig. dans le texte.

Les auteurs se défendent d'avoir eu l'intention de nous présenter une étude complète d'un sujet très vaste, très complexe et dont, à leur avis, il serait prématuré de vouloir donner une synthèse définitive. Cependant nous serions étonné s'il n'y avait pas unanimité absolue pour reconnaître qu'ils ont complètement renouvelé le problème, apportant ainsi une des plus importantes contributions à la revision de l'histoire de l'art du haut Moyen Age et de la période romane. M.M. Paul Deschamps et Marc Thibout sont, en effet, parmi les archéologues décidés à passer au crible d'une critique sévère la manière de dater beaucoup d'œuvres prégothiques qu'ils estiment rajeunies d'une façon complètement arbitraire.

Les divisions de l'ouvrage prouvent bien que c'est là leur objectif. Ils en appellent d'abord au *Témoignage des textes*, qui permet certainement de dire : « L'art de la peinture murale n'a subi aucune interruption : il fut toujours en honneur ». Ainsi il en est fait du jugement a priori, selon lequel il ne pourrait rien subsister de certaines périodes considérées comme très pauvres en œuvres d'art. Ainsi le lecteur est préparé à aborder la seconde partie de l'ouvrage : *Le témoignage des œuvres.*

Les peintures murales de la crypte de Saint-Germain à Auxerre, tout en restant provisoirement les plus anciennes de France (avant 857) entrent désormais dans un groupe composé de celles de Ternant, de Saint-Michel d'Aiguihle, de Saint-Pierre-les-Eglises et de Saint-Pierre-Colamine (fin du Xe siècle).

Dans une espèce de poussée en avant *Les premiers temps de l'art roman* récupèrent les peintures du château des Allinges (vers 1058), de l'abbaye de Saint-Chef, de la Cathédrale du Puy, de Poitiers et d'autres.

En abordant l'époque romane, MM. Paul Deschamps et Marc Thibout ont eu à traiter d'œuvres plus connues et mieux étudiées, mais cela ne les a pas empêchés de donner des idées souvent très neuves. La chronologie des fresques de Saint-Savin nous semblait hier encore bien difficile à établir, mais désormais il faudra admettre que cet incomparable ensemble aura été probablement exécuté au cours d'un laps de temps beaucoup plus court qu'on ne le pensait. De même les travaux de décoration auront suivi de près les progrès de l'édifice.

Evidemment, la Belgique comme d'ailleurs beaucoup de régions de la France elle-même, n'a pas beaucoup de peintures murales comparer avec celles qui sont étudiées ici, mais cela ne constitue pas une raison pour négliger un ouvrage dont on ne saurait exagérer la portée ni la richesse de ses informations. Il servira à l'étude de nos enluminures pré-romanes

et romanes. Il sera non moins utile pour l'examen du système iconographique de l'art mosan que l'on a dit empreint de traditions carolingiennes. Ainsi, nous constatons que la représentation des quatre fleuves du paradis terrestre, si fréquente dans notre art du XIIe siècle, était un thème favori de l'art carolingien.

Jean SQUILBECK

RÉAU (LOUIS). *L'Art religieux du Moyen-Age. La Sculpture.* Paris, Collection « Merveilles de l'Art », 190 p., 128 illustr.

M. Louis Réau, l'érudit professeur à la Sorbonne, a brossé un magistral panorama de l'évolution de la sculpture religieuse française du XIe au XVe siècle et a relevé de ses chefs-d'œuvres un convaincant inventaire. Il en a réussi la difficile synthèse, en un résumé large et bien établi.

Lorsqu'au XIe siècle, l'Eglise leva l'interdit porté sur la sculpture antique par l'esprit chrétien, l'apprentissage de cet art oublié fut extrêmement pénible. Les artistes s'évertuèrent à copier les modèles que leur offraient d'autres disciplines artistiques : mosaïques, fresques, miniatures, étoffes, ivoires ou pièces d'orfèvrerie. La sculpture médiévale, d'abord intimement liée à l'architecture, partira du bas-relief à méplat. Peu à peu la saillie s'accentuera, et aboutira, au XIIIe, à la ronde-bosse. Enfin, cet art s'émancipe de sa tutelle architecturale et religieuse pour retrouver une vie indépendante. C'est toute l'histoire de cette passionnante reconquête que nous retrace l'ouvrage de M. Réau.

L'auteur fait remarquer que c'est la localisation du décor plastique dans les tympans de portails et les chapiteaux historiés, qui imposa au sculpteur son style, et notamment cette disproportion des figures, que réclama par ailleurs également le principe de hiérarchie spirituelle. Des considérations judicieuses montrent que, dans la sculpture romane, la pure suggestion du mouvement produit un effet plus dynamique que le rendu exact de la sculpture gothique. Ce sont les consignes d'ordre et de clarté données par la scolastique qui vont caractériser la nouvelle esthétique de l'art gothique. Il en résultera le jeu d'équilibre des merveilleuses cathédrales, avec les statues-colonnes suspendues en l'air, comme affranchies des lois de la pesanteur.

Dès le XIVe siècle, la sculpture d'intérieur se développe au détriment de la sculpture en plein air. Le mobilier d'église supplante la statuaire monumentale liée à l'architecture. La pratique du moulage des cadavres, pour la confection des monuments funéraires, va promouvoir le développement du portrait. Bientôt le goût du pathétique, voire du macabre, va remplacer le goût du glorieux. Et ce seront les images du Christ souffrant, des Vierges de Pitié, des Pleurants encapuchonnés dans leurs frocs de deuil, des innombrables saints représentés dans leurs occupations journalières.

Longtemps la sculpture gothique résistera à la poussée de la Renaissance, surtout dans la sculpture en bois, qui s'avèrera plus conservatrice. Les calvaires bretons résisteront jusqu'au cœur du XVIIe siècle.

De très nombreuses reproductions, toutes fort belles, appuient éloquemment les claires et intéressantes considérations de l'auteur.

LEO VAN PUYVELDE

LEO VAN PUYVELDE. *Kunst en Kunstgeschiedenis.* Antwerpen, De Nederlandsche Boekhandel, 1950. — 408 blz., 36 afbeeldingen.

Een bonte afwisseling van studiën over schilderkunst (337 blz.), afgesloten door een paar artikels over bouw- en beeldhouwkunst. Prof. Leo van Puyvelde bracht hier samen allerlei bijdragen, meestal verschenen in de « Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke

Vlaamse Academie» tussen de jaren 1910 en 1947. Deze bonte verscheidenheid dekt chronologisch heel de tijd van het ontstaan en de versteviging van de Kunstgeschiedenis als streng wetenschappelijk vak aan onze Universiteiten. En hierin ligt ook wel enigszins het gevaar van dergelijke publicaties. Elke bijdrage, hoe diepgaande ook, is een schakel, die vertrekt van de status quaestionis en er een « schepje » nieuws aan toevoegt. Maar de wetenschap staat niet stil. Zo zijn enkele theses en beschouwingen niet meer up to date. Prof. van Puyvelde heeft het zelf aangevoeld, wanneer hij zegt in nota van blz. 72 : « Hiervan is schrijver niet meer overtuigd ». Het ware toch een onmisbare aanvulling geweest, indien schrijver aan het slot van iedere bijdrage had medegedeeld wat er sedert de datum der publicatie door latere geleerden is aan het licht gebracht. Zo b.v. waar hij schrijft op blz. 73: « Een uitvoerige documentatie over onze kunstenaars (in Italië) werd.... door Dr. G. J. Hoogewerff samengebracht », ware het nuttig in een nota te verwijzen naar Hoogewerff's « Vlaamsche Kunst en Italiaansche Renaissance » (1935) en... naar zijn eigen werk « La Peinture Flamande à Rome », dat bij het verschijnen van « Kunst en Kunstgeschiedenis » (1950) wel ongeveer persklaar op zijn werktafel zal gelegen hebben.

Hier volgt nu een schematisch overzicht over de bijzonderste bijdragen. Drie ervan pogen door te dringen tot het wezen van de kunst onzer Primitieven (blz. 20-116) en een meer genuanceerde uitleg te verstrekken over de dubbele karakteristiek van hun kunst : realisme (sensualiteit) en spiritualiteit. Daarop volgt de ontleding van bepaalde werken of meesters: b.v. het Laatste Oordeel van Diest, dat schrijver situeert tussen 1420 en 1430. Voor de Renaissance ontleedt de schrijver een « Bekoring van St-Antonius » (private verzameling te Brussel) en de zekere werken van A. Van Noort, die nog altijd voor enkelen een problematieke figuur blijft. Rubens wordt bedacht met een paar algemene artikels en een nieuwe « Aanbidding der Herders » in de St-Pauluskerk te Antwerpen. Na een poging om Jordaens tot op heden anoniem werk toe te schrijven, en een ontleding van een tafereel met « Spreuken » van Seb. Vranckx, wordt de Barokperiode afgesloten met « Vondels Gedachten over de Plastische Kunst », een kritiek op een prijsvraag der Vlaamse Academie.

Hieraan worden een zestal studiën over hedendaagse kunstenaars toegevoegd. De bijdragen over Bouw- en Beeldhouwkunst vallen zowat buiten het raam van het boek.

Op vele problemen biedt het werk een klare kijk en brengt nieuw materiaal tot uitdieping samen. De 36 illustraties, meestal detailopnamen, laten toe de opinies van Prof. van Puyvelde aan de werken te toetsen.

Dr J. Van Herck

CANTICUM CANTICORUM. Uitg. Mij N.V. Standaard-Boekhandel, Antwerpen, 1949.

Het was een uitstekend idee van de directie dezer vennootschap, naar aanleiding van haar vijf en twintigjarig bestaan als uitgeverij, een fac-simile-druk te brengen van dit vermaarde vijftiende-eeuwse blokboek.

De lof van het Canticum Canticorum, deze parel van de Vlaamse houtsneekunst en van het xylografisch boekwerk in 't bijzonder, moet niet meer gemaakt worden. Wie met de productie van onze vijftiende-eeuwse xylografie enigszins vertrouwd is, kent de onvolprezen schconheid van deze twee en dertig houtsneden, verdeeld over zestien pagina's, waarin de mystieke ziel van het laat-Gothische Vlaanderen, naast het geschilderd œuvre van Hans Memlinck, haar innigste en esthetisch onberispelijkste uitdrukking vond.

Hoewel aan de reproductie van deze houtsneden grote zorg werd besteed, zullen de uitgevers van dit mooie werk toch willen toegeven dat het in de schaduw staat van het verbazend getrouwe fac-simile, dat in 1922 door het befaamde Marées-Gesellschaft te München van hetzelfde blokboek werd gebracht. Dat hieraan wellicht beperkingen van allerhande aard ten grondslag liggen, willen wij gaarne aannemen. Critiek sluit deze confrontatie dan

ook niet in zich. Want ook in deze vorm kan de reproductie van het Hooglied de kunstliefhebber bekoren.

Het was een gelukkig idee het blokboek in een paar afzonderlijke opstellen te laten commenteren, wat indertijd door het Marées-Gesellschaft was verzuimd, tenzij laatstgenoemde uitgave als een volstrekt bibliofilische aangelegenheid wordt beschouwd.

De belangrijkste bijdrage is ongetwijfeld die van Dr M. Meertens C.U.S. die het Canticum Canticorum « als godsdienstig kunstwerk » onderzoekt, het met wetenschappelijke nauwkeurigheid belicht als product van zijn tijd, er de verschillende edities van vermeldt en vooral een systematische beschrijving van de houtsneden geeft die, om haar scherpzinnigheid en eruditie, een voorbeeld in het genre mag genoemd worden. Wanneer deze auteur, steeds met dezelfde competentie, bovendien nog wijst op de herkomst van het werk en op zijn culturele waarde, dan bleef er voor de tweede commentator, A. J. J. Delen, die het blokboek « als graphisch kunstwerk » bespreekt, niet veel ruimte over voor originele studie of bespiegeling. Hij bepaalt zich dan ook tot algemeenheden van cultuur- en kunsthistorische aard, die niet steeds critiekloos te aanvaarden zijn, en maakt zich van zijn eigenlijk onderwerp, het Canticum Canticorum, af met enkele zinsneden, die dikwerf maar een herhaling zijn van wat reeds door zijn medewerker werd gezegd.

Alles bij elkaar doet deze uitgave in royaal 4°-formaat, gepresenteerd in portefeuille in simili-perkament, eer aan de goede smaak, waarvan de Standaard-publicaties steeds getuigen.

Frank VAN DEN WIJNGAERT

DR L. BRUMMEL. *Sinnepoppen van Roemer Visscher.* 's Gravenhage, Martinus Nyhoff, 1949 ; XXXVIII + 222 pp., 184 ill.

Het is ons niet bekend welke motieven aanleiding gaven tot deze fac-simile-druk van Roemer Visscher's « Sinnepoppen » naar de eerste uitgave van dit werk in 1614 bij Willem Iansz. te Amsterdam verschenen. Wellicht zijn zij van literair-historische aard. In elk geval zal het wel niet geweest zijn om de specifieke schoonheid van het drukwerk, al moet van meet af worden toegegeven dat de Firma Nijhoff eens te meer haar beste zorgen aan deze uitgave heeft besteed.

De Emblema-literatuur, waartoe ook deze « Sinnepoppen » behoren en die zo welig bloeide in de 16e en aanvangende 17e eeuw, werd in een voortreffelijke inleiding door Dr L. Brummel toegelicht. Wie zich uit letterkundige gronden aan dit specifieke genre interesseert, zal moeilijk veiliger gids ontdekken. Ook de persoonlijkheid van Roemer Visscher en de geest van zijn tijd worden in synthetische, doch rake trekken opgeroepen. Tevens beamen wij gaarne dat deze « Sinnepoppen » « een door en door Hollandse schepping » zijn, al komt het ons wel wat gewaagd voor er de buitenlandse literatuur bij te betrekken.

Van belang voor ons is echter niet zozeer de verdienste van dit werk op 't literaire plan, dan wel de plaats die het mag toegewezen worden in de evolutie van het geïllustreerde boek. Want, zoals algemeen bekend, is in de Emblema-literatuur de illustratie even belangrijk als de korte teksten, die zij telkens vergezelt. Wat beduidt dat het hier meer dan elders is geboden volstrekte eenheid tussen tekst en beeld na te streven. Deze eenheid in het kader van de bladspiegel werd door Christoffel Plantin in zijn Emblema-uitgaven van Alciatus en Sambucus zinvol bereikt. Hetzelfde kan niet van deze « Sinnepoppen » gezegd worden. Zulks vloeit in hoofdzaak voort uit het gebruik van een oblong formaat, waarop Claes Jansz. Visscher's illustraties voordelig tot hun recht kwamen, doch onvermijdelijk moeilijkheden moesten scheppen met een tekst die ofwel niet ruim genoeg was om de linkerzijde van de bladspiegel te dekken, ofwel daarvoor te uitgebreid, zodat hij uit een kleiner korps dan het « normale » moest worden gezet. Doch zelfs in 't « ideaal geval » dat tekst en illustratie qua afmetingen elkaar compenseren, treft het dat de gewenste eenheid tussen beide nog

niet werd bereikt en het beeld de typografie blijft domineren. Afgezien hiervan willen wij aan de prentjes van Claes Jansz. Visscher al het recht laten wedervaren dat zij, beschouwd als *zelfstandige* kunstwerkjes, verdienen en zelfs toegeven dat zij « van grote betekenis geweest [zijn] voor de ontwikkeling van een meer realistische wijze van landschaptekenen en -schilderen ». De vraag is nu wel zeer of zij niet, juist daardoor, te kort schoten aan hun essentiële functie, nl. een dienend element te zijn onder vele in de algemene architectuur van het boek.

Fr. VAN DEN WIJNGAERT

CHARLES VAN DEN BORREN. Pièces polyphoniques profanes de provenance liégeoise (XVe siècle) transcrites et commentées. Bruxelles. Librairie encyclopédique, 1950, in 4°, 76 blz.

De bewerker van deze interessante verzameling, die reeds zoveel baanbrekende studies wijdde aan de 15de-eeuwse muziek uit de Nederlanden, brengt ons hier een bundel, die van aard is om onze kennis van het repertorium uit 1400-1450 wezenlijk te verrijken. Het betreft 35 korte stukken voor drie stemmen — op één tweestemmig werk na — getrokken uit de codices Oxford Can. 213, Parijs 4379, Bologna Cod. 73 en 37 (Q15), en van de hand van Arnold en Hugo de Lantius en Johannes de Gemblaco. Met uitzondering van enkele stukken, zijn al deze chansons onuitgegeven. Sommige anoniemen konden door vergelijking met andere bronnen geïdentificeerd worden. Buiten vier Italiaanse van Hugo de Lantius, zijn al deze chansons op Franse teksten gecomponeerd, maar de herkomst van deze teksten kon niet verder worden nagegaan.

In een zeer degelijke inleiding bespreekt Prof. van den Borren zijn bronnen, het œuvre van de componisten en hun betekenis in de evolutie van de stijl uit de eerste helft der 15de eeuw. Vooral Hugo de Lantius houdt zijn aandacht gaande, om de vooruitstrevende techniek, die zijn schrijfwijze kenmerkt.

Bij het overbrengen van deze chansons in moderne notatie heeft de bewerker de oude sleutels vervangen door G en F-sleutels, maar de oude notenwaarden bewaard, zodat de partituur bijna uitsluitend hele, halve en brevisnoten te zien geeft. Dit komt weliswaar beter het uitzicht van de oude notatie nabij, maar het moet bij de uitvoering toch storend werken. De meeste dezer chansons werden in tamelijk vlug tempo gezongen, en voor de moderne lezer hebben lange notenwaarden toch een geheel andere gevoelswaarde. Beter ware het o.i. geweest, de oude waarden tot de helft te reduceren.

Ook werd bij de partituuruitgave een vrij overvloedig gebruik gemaakt van verzwegen alteraties. De bewerker noteert echter dat hij deze geen bindend karakter wenst te verlenen, vooral niet bij de vele omstreden gevallen die voorkomen telkens alle stemmen niet dezelfde voortekening dragen. Daarom werden sommige alteraties tussen haakjes geplaatst.

Wij zijn Prof. van den Borren dankbaar voor de vele pareltjes van laat-gothische en vroeg-renaissancistische chansonkunst, die hij door zijn moderne herdruk weer in ons bereik heeft gesteld. Deze met zoveel zorg en eruditie bewerkte bundel vormt een kostbare aanwinst voor de herlevende oude muziek, en tevens een uitstekende inzet voor de reeks *Flores musicales belgicae* van de Belgische Vereniging voor Muziekwetenschap, waarvan hij de gezaghebbende voorzitter is.

RENÉ B. LENAERTS

LEO VAN PUYVELDE. *Van Dyck.* Elsevier, Bruxelles et Amsterdam. Gründ, Paris, 1950, 241 pp., VIII pl. et 48 ill.

On sait que l'évhémérisme est cette doctrine d'après laquelle les personnages mythologiques et les mythes et légendes qui les entourent, ne seraient que le fruit de l'admiration

des peuples pour certains hommes et pour leur destin exceptionnel. Or les grands artistes ont aussi leurs légendes flatteuses ou pénibles, et celui qui, mu par l'admiration mais aussi par le souci de la vérité, s'attarde à les détruire, n'échappera pas toujours au reproche d'avoir attenté à un culte. M. Leo van Puyvelde, grand admirateur et grand connaisseur de van Dyck, n'a pourtant pas hésité, et dès le début de son ouvrage, il rejette toutes les anecdotes qui non seulement dit-il affectent l'image qu'on nous fournit de la vie de l'artiste — le mal ne serait pas si grand —, mais affectent aussi singulièrement les considérations sur son art.

Et de vouloir dissiper tout ce qui est d'ordre purement légendaire : légende de la naissance aristocratique ; légende de l'ascendance artistique du peintre due à sa mère — qui mourut quand son fils avait à peine huit ans ; légende de la formation du jeune artiste par Rubens — une influence sans doute mais plus tardive lorsque van Dyck subira un moment l'ascendant de Rubens en découvrant à Gênes les portraits d'apparat que son aîné avait exécutés dix-sept ans plus tôt ; légende de la jalousie de Rubens, dans le domaine artistique et même sentimental, — Rubens restera l'ami de van Dyck jusqu'à sa mort ; légende, l'idylle de Saventhem, dont le Saint Martin ne fut pas exécuté sur place ; légende de l'ardent désir de van Dyck de gagner l'Italie pour y parfaire son éducation artistique — erreur comme le prouve le carnet de notes de Chatsworth, et d'ailleurs dès son arrivée il exécute des portraits; légende de l'influence des peintres italiens sur son art ; légende de la vie dissipée en Angleterre; légende enfin de la prétendue décadence de l'art de van Dyck à la fin de sa vie.

Dès lors que va-t-il demeurer ? L'œuvre, l'œuvre elle-même, étudiée et scrutée suivant une méthode toute de rigueur, que l'auteur définira lui-même : « L'honnêteté élémentaire » vis-à-vis de soi-même et du lecteur commande à l'historien d'art de ne se former d'opinion » sur un artiste qu'en faisant des déductions d'après des œuvres exécutées sans le moindre » doute par cet artiste. Il faut donc partir d'un examen attentif d'œuvres signées ou authen- » tifiées par des documents sûrs et précis. On peut alors passer à l'étude d'œuvres qui possèdent » les mêmes caractères essentiels d'esprit et de style et, ce faisant, il convient de purifier » constamment l'image idéale qui sert d'étalon, en retournant sans cesse aux œuvres au » sujet desquelles on est parfaitement informé ».

Mais ceci suppose et implique une richesse de documents récoltés au cours de nombre d'années de travail et de voyages. Aussi ne peut-on résumer ce livre, dont presque chaque ligne pose un jalon ou découvre un repère, et ne peut-on que suivre le cheminement de la pensée de l'auteur qui s'attache à l'étude du génie de van Dyck, à sa profondeur et à sa distinction ; à l'étude de son style et de son évolution dans les œuvres de jeunesse, où se révèle déjà la précocité et la diversité de son style, et de son évolution dans les œuvres de maturité, en Italie, où l'on décèle la grandeur dans la conception, en Flandre où l'on découvre déjà, à côté de l'aisance, des traces de négligence, en Angleterre enfin, où son style retrouvera ses hautes qualités et sa suprême élégance tout en découvrant parfois ses plus grandes libertés.

L'auteur consacrera enfin son attention aux dessins, aux dessins de jeunesse et de la maturité, et enfin à la dite « Iconographie », avec des commentaires qui — si nous osons dire — rassureront les amis de van Dyck.

Ainsi se dessine et surgit un nouveau van Dyck, aussi émouvant que celui de la légende et que nous rencontrerons à chaque pas, à chaque œuvre, depuis son portrait peint à quatorze ans jusqu'à sa mort que prolongera dans notre esprit l'anéantissement de sa tombe dans le grand incendie de Londres.

Rencontres riches d'enseignement et dont chacune appelle et vaut un commentaire, commentaire qui presque toujours renversera bien des idées acquises et passées à l'état de traditions. Celle de l'ascendant du milieu aristocratique que van Dyck aurait subi en Angleterre, et qui aurait introduit la distinction dans ses œuvres : l'auteur nous dit que

pareil sens de la distinction était inné chez van Dyck et il rappelle à juste titre qu'elle se manifeste déjà dans les œuvres de jeunesse ; mais il va plus loin et pense que c'est van Dyck qui a contribué à former cette image classique de la distinction de l'aristocratie anglaise, et dont jusqu'à son arrivée seules l'arrogance et l'affectation se révélaient dans un van Somer ou un Mytens. Et ce sera van Dyck qui créera pour les anglais la « fiction » de Charles Ier, homme plein de délicatesse, mais qui ne parvenait pas à l'extérioriser, et après le triple portrait du roi — un peu cruel — fait pour documenter Bernini, il s'évertuera dans le «Roi à la Chasse», de rencontrer le souci intime du souverain d'apparaître comme le digne représentant de la puissance royale, il réussira cette page admirable, sans apparat, grâce à l'attitude et aux finesses des tons qui « font de ce portrait une représentation imposante de la grandeur royale, à côté de laquelle l'image que Rigaud donnera de Louis XIV en manteau royal parait celle d'un figurant bourgeois, d'un Louis Philippe avant la lettre ».

Et toute l'aristocratie se retrouvera aussi dans l'image que l'artiste a créée d'elle et que cette aristocratie tiendra pour véridique au point de vouloir s'y conformer.

Autre idée traditionnelle, celle qui voit en van Dyck un portraitiste mondain et souvent superficiel : non, dit l'auteur, car si l'on accorde plus d'attention à la puissance de pénétration du peintre, on voit qu'il « arrive à recréer le monde de son époque », et « qu'il pénètre au centre de la vie intime de ses personnages et exprime l'essentiel de leur être ». Et « que pour pénétrer tant de cœurs, pour faire revivre en lui-même tant d'intimités secrètes », van Dyck devait posséder deux dons extraordinaires, d'abord avoir en lui « quelque chose comme une humanité condensée » et posséder ce qu'on pourrait appeller « un magnétisme communicatif ». Et l'auteur ajoute: « Combien ce peintre doit s'être complu à observer tant » de fats, de sots, de pédants, d'hystériques ! Comme il doit s'être intéressé aux vertus » franches ou cachées, à l'honnêteté, au courage viril, à la finesse de tant de gens ! Il nous » a légués une étonnante variété d'êtres, fixés dans l'essentiel de leur caractère. La plupart » de ses portraits, à première vue si uniforme, ont une telle individualité, que si les personnages » nous adressaient la parole nous trouverions immédiatement le ton qu'il conviendrait d'adop- » ter pour leur répondre... Une étude des plus instructive serait à faire, si l'on voulait étudier » les portraits de van Dyck simplement comme documents historiques. L'image qu'ils nous » procurent concorde avec celle des documents historiques, tout en étant d'une vérité interne » plus précise... portraits anglais, ceux des monarques, ceux de plusieurs « Round Heads », » d'un grand nombre de « Cavaliers », et de dames intrigantes... portraits de personnages » du continent, représentants du haut commerce et des banques, gens de Cour, généraux » et princes régnants... L'œuvre de van Dyck reflète très bien les genres de caractères qui » ont dominé cette époque : rares étaient les caractères entiers, les caractères mous ou » ondoyants étaient les plus nombreux ».

Autre idée traditionnelle encore, l'influence des italiens, les emprunts aux Vénitiens, et particulièrement au Titien : si certains emprunts sont indéniables « dans le domaine » du coloris et de la facture, s'il a appris à exécuter avec le brio que nous lui connaissons » les zébrures lumineuses sur les arêtes des plis des vêtements, le fait est que ces zébrures, » il finira par les appliquer à sa façon, avec plus d'aisance et en les accordant mieux que » ne l'ont fait les Vénitiens, avec les teintes environnantes. Mais jamais van Dyck ne peint » comme les Vénitiens. Ceux-ci peuvent lui enseigner certains procédés de coloris et de » facture, toujours il continue à peindre comme un flamand et surtout comme van Dyck ».

Et tant d'autres idées traditionnelles encore, comme celle qui veut voir dans l'évolution du style de van Dyck comme des tranches chronologiques, style de jeunesse, style italien, style flamand, style anglais, — et que l'auteur rejette avec pertinence.

Puissent ces quelques exemples donner une idée de l'allure de cet ouvrage, que l'on ne peut — nous le répétons et on le comprendra aisément — résumer. Si le devoir essentiel

de l'historien d'art réside en fait et avant tout dans l'étude scrupuleuse des œuvres d'un artiste et de ses moyens, pour en dégager sa personnalité, l'auteur n'y a pas failli. Et il nous a montré deux choses : un peintre, van Dyck, et l'efficacité d'une méthode.

Gaston VAN CAMP

« Hieronymus Bosch » by ANTHONY BERTRAM. The World's Masters. New Series. The Studio Publications, London and New York, 15 pp. et XLVIII ill.

Dans sa petite série élégante et éclectique, qui compte déjà une bonne douzaine de peintres, Anthony Bertram nous présente aujourd'hui un Jérôme Bosch. Il y faut un certain courage, car s'il est des peintres qu'une étude concise et serrée, appuyée de quelques bons documents, peut révéler, d'autres ne tolèrent que difficilement une telle complaisance. C'est le cas pour Jérôme Bosch, dont l'œuvre est tout un monde et dont la technique rejoint les écoles les plus diverses dans le temps et dans l'espace.

Anthony Bertram — et c'est son mérite — s'en est rendu compte, et n'insistera pas sur la grande valeur picturale des œuvres du maître de Bois-le-Duc. Quant à son esprit, rendons grâce à l'auteur d'avoir lui aussi rejeté toute idée de surréalisme. Jérôme Bosch est préoccupé du symbole, des symboles, et il les *utilise* pour le message qu'il veut nous donner, ce qui exclut précisément toute idée de surréalisme, et ce qui inclut une froide lucidité, cette lucidité sur laquelle nous avons eu déjà l'occasion d'insister nous-même.

L'auteur pour sa part considère Jérôme Bosch avant tout comme un peintre didactique, et il nous propose à cet égard une répartition de ses œuvres en trois groupes, trois séquences: la condition de Dieu par rapport à l'Homme, la condition de l'Homme par rapport à Dieu et la condition de l'Homme par rapport à lui-même. Au premier groupe, subdivisé en Dieu Créateur et Dieu Rédempteur, appartiennent, selon l'auteur, la « Création du Monde », la création et la chute de l'Homme et le « Jugement dernier », l'« Adoration des Mages », les « Noces de Cana » et les scènes de la Passion.

Le second groupe comporterait le « Charlatan », le « Chariot de foin », la « Nef des fous » et le « Jardin des Délices». Et au troisième groupe, se rattacheraient «La Tentation de saint Antoine », « Saint Jérôme », « Saint Jean-Baptiste dans le désert », « Saint Christophe », illustrant une héroïcité de l'esprit, que vient rejoindre le « Saint Jean à Patmos », et que suit sur le plan plus humble de l'homme moyen « L'Enfant prodigue ».

Chacun appréciera ce propos selon sa conception de l'œuvre de Jérôme Bosch, tout en étant reconnaissant à l'auteur de le voir ainsi aider à rejeter résolument l'image, absurde et si persistante encore dans le monde, d'un « maître ès diableries ». Mais, et c'est peut-être parce qu'il prône avant tout le côté didactique dans l'œuvre de Jérôme Bosch, l'auteur voit en lui un peintre populaire. C'est là aussi une image à rejeter, et certains pourront dire à juste titre, que peu de peintres à l'époque ont rencontré aussi peu l'audience populaire, et trouvé une telle adhésion de l'élite. A cet égard, l'ouvrage tout récent de Wilhem Fränger, que l'auteur signale et déclare n'avoir pu encore consulter, apporte des éléments nouveaux, révélant dans l'œuvre de Jérôme Bosch des intentions déjà entrevues, de plus en plus flagrantes, et qu'on ne pourra plus longtemps ignorer.

Gaston VAN CAMP

REGINALD G. HAGGAR, English Pottery Figures, 1660-1860. Londres, John Tiranti Ltd., 1947, 8°, 36 pages, 13 dessins, 40 planches hors texte.

De l'époque romaine à celle de John Dwight, la céramique anglaise n'a laissé, dans le domaine de la figurine, que des témoins assez rares et fort frustes. Cependant les principaux types plastiques, une fois fixés, se maintiennent dans une tenace tradition. Il en est ainsi

spécialement pour le portrait en buste et pour les figurines d'animaux, dont le genre persiste à travers les deux cents ans qu'englobe le petit ouvrage de R.G. Haggar.

Avec John Dwight la céramique anglaise atteint d'emblée un niveau très élevé. Aussi est-on tenté d'attribuer sa remarquable production plastique, non pas à un simple modeleur appartenant au personnel de sa fabrique, mais à un artiste de l'extérieur, qui pourrait bien être Grinling Gibbons, sculpteur sur bois de grand renom. Cet épanouissement subit de l'art de modeler la terre reste cependant une énigme. Loin de se dissiper d'ailleurs par la suite, le voile qui enveloppe l'histoire de cet art en Angleterre s'épaissira encore. En effet, la majeure partie de la production plastique du Staffordshire est due à d'obscurs potiers ruraux, dont les noms même sont pour la plupart tombés dans l'oubli. Et pourtant, certains grès à vernis salin exécutés dans cette contrée comptent parmi les plus belles céramiques anglaises.

La grande famille des « salt-glazed figures » évoluera lentement. Les plus anciens spécimens sont de facture simple et rustique, comme les figurines de femmes en forme de cloches et les cruches en forme d'ours ou de hiboux. Viennent ensuite les groupes, aussi rares que charmants, représentant Adam et Eve devant l'Arbre de la Science du Bien et du Mal. Une autre catégorie très savoureuse est celle des « Pew groups », comportant deux amoureux, sagement assis sur un banc. Ceux-ci se risquent parfois à se donner la main ou à se sourire. Ces groupes sont modelés directement dans l'argile et ils diffèrent tous entre eux. Les petites figurines de chats ou de lapins en « agate-ware » sont aussi très plaisantes. Plus tardives, mais encore fort attrayantes, sont les représentations d'oiseaux et animaux divers, aux émaux vifs et brillants. Mais bientôt la technique du moulage tend à industrialiser cette production si originale.

Une autre grande famille céramique anglaise est celle des terres cuites glaçurées et des faïences (« earthenware »). On y retrouve la même tradition plastique... et autant d'artisans anonymes. Les œuvres de ceux-ci se groupent, au début, autour de celles de deux fabricants célèbres : John Astbury, dont le nom est associé à l'élaboration de figurines en argiles colorées, rehaussées de barbotine blanche sous glaçure plombeuse transparente, et Thomas Whieldon, réputé surtout par ses figurines à glaçures tachetées («mottled glaze»). Lorsque ce dernier s'inspire de modèles antiques ou chinois, il reste cependant bien anglais.

A l'équipe suivante appartient le célèbre Josiah Wedgwood, qui obtint de mémorables succès avec ses « white jasper-wares » et ses « black basaltes ». Il est le grand paladin de la tradition classique gréco-romaine et ce n'est qu'exceptionnellement que des pièces d'autre inspiration sortirent de sa fabrique, comme celles qu'y fit pour lui Théodore Parker.

La production des Ralph Woods, père et fils, se distingue par un modelage soigneux et des glaçures colorées, appliquées à la brosse comme des lavis. Il faut citer ici un modeleur talentueux et original, John Voyez, qui travailla d'abord chez Wedgwood puis, brouillé avec celui-ci, offrit ses services à Wood. Un autre membre de la famille Wood, Enoch fils d'Aaron, s'adonna aussi avec talent au travail plastique de la céramique, mais sans y mettre une grande sensibilité.

Parmi les produits les plus pittoresques de cette époque il importe de mettre en relief les « Toby jugs », que réalisèrent de nombreux potiers du Staffordshire, dont Whieldon et les deux Ralph Woods.

Du bon travail fut aussi fourni dans d'autres provinces anglaises ou écossaises. Mentionnons, par exemple, les figurines émaillées exécutées à Leeds par Hartley, Greens et C°. On en fit de même à Liverpool, Swansea, Sunderland, etc.

Au XIXe siècle, l'art de modeler les figurines se poursuit toujours dans le Staffordshire. Plusieurs céramistes travaillent dans ce domaine à Hanley, comme I. Neale, Ralph Salt, Lakin et Pole, etc.; William Adams s'établit à Stoke, John Walton se spécialise dans les « bocages » à Burslem, tandis qu'Obadiah Sherrat est surtout connu pour ses groupes au

taureau. L'importante firme de Turner reste fidèle aux figurines traditionnelles du Staffordshire et aux portraits en buste.

Cependant, on perçoit de plus en plus, au cours du XIXe siècle, des signes de lente décadence. Les flacons à alcool (« spirit flasks »), fabriqués en grès vers 1832 tant par Doulton et Watts que par Joseph Bourne, rappellent les anciens « Toby jugs », mais comme ils représentent souvent des hommes politiques du moment ils n'ont qu'une vogue éphémère. Une innovation assez déplaisante est celle de l'emploi de lustres métalliques pour rehausser les figurines. Plusieurs céramistes pourtant, comme Wilson, Mayer, Bailey et Batkin se laissent séduire par ces techniques spectaculaires. Entre 1840 et 1850 on trouve encore dans le Staffordshire un petit groupe de produits plastiques anonymes, à modelé simple mais plein de caractère... puis l'on assiste, à l'époque de la reine Victoria, au triomphe de plus en plus complet du régime industriel.

Dans cette courte histoire de la figurine cérame en Angleterre, il n'est pas question de porcelaine. Une tradition coriace s'y manifeste et lui donne la valeur d'une manifestation populaire. Peu importe, somme toute, que la plupart des artisans restent inconnus et que les attributions soient souvent malaisées. Même les données chronologiques sont difficiles à établir, vu la persistance des techniques, la répétition des costumes et la réédition des portraits. Mais quoiqu'il en soit, le patrimoine artistique anglais, dans le domaine de la figurine en céramique, garde toute sa valeur intrinsèque.

On trouve en fin de compte, dans l'intéressante étude de R.G. Haggar, une liste de quelques marques, une bibliographie sommaire, un index des modeleurs et manufactures et enfin la table des illustrations.

J. Helbig

Abbé ANDRÉ LANOTTE. Présentation d'un effort diocésain, Namur, 1945-1950. Dans « L'Art d'Église, Revue des Arts Religieux et Liturgiques », publiée par les Bénédictins de l'Abbaye de Saint-André, 1950, XIXe année, numéros 2-3, pages 25 à 72.

Les huit premières pages de cette étude sont consacrées à des considérations générales concernant l'esprit, qui guide actuellement l'effort de rénovation des arts religieux dans le diocèse de Namur. La bonne tradition artistique ne peut consister en copies quelconques d'œuvres anciennes, mais dans la fidélité au génie « qui a donné aux lieux ancestraux et aux antiques bâtisses leur valeur de permanence ». L'art moderne peut donc prétendre renouer cette tradition mais il importe que collaborent dans ce sens le prêtre, l'artiste, le mécène, les commissions et les administrations officielles.

Une seule œuvre d'art de réelle valeur enrichit plus un sanctuaire que l'amoncellement d'objets de culte, dénués de toute qualité artistique. Or, entre qualité et quantité, le choix s'impose. Il faut, d'autre part, que « les églises redeviennent le témoignage d'une communauté spirituelle et humaine » et ne servent pas de tabernacle à un individualisme aristocratique. Cependant, la mission de choisir les meilleurs moyens, destinés à exprimer ce témoignage collectif, revient nécessairement à une élite.

L'abbé Lanotte développe ainsi, dans un style vivant, les principaux aspects du problème qui l'occupe et n'oublie pas d'y situer « la culture humaniste de la Renaissance, dont nous sommes trop unilatéralement nourris ».

Sous le titre d'« Églises blanches », l'auteur nous offre alors quelques exemples suggestifs d'anciens sanctuaires ruraux du diocèse de Namur, chaulés sur enduit suivant une vieille tradition ardennaise. De courtes notices accompagnent les reproductions des églises ou chapelles de Saint-Pierre-Chevigny, Anloy, Our, Hamipré, Rachamps, Remagne, Marcour et Harzy. Une admirable harmonie règne entre le blanc de la chaux, le bleu-gris de l'ardoise et l'entourage de verdure. Même lorsque les flèches de ces églises relèvent du baroque, elles ne détonent pas dans la sobriété de l'ensemble.

Quand on parcourt la vallée de la basse Semois namuroise, on s'éprend de ces vieilles églises rurales au style simple, aux murailles blanchies percées de petites fenêtres et aux clochers recouverts d'ardoises. Groupant autour d'elles, en répartition capricieuse, les maisons de schiste et d'ardoise, ces églises sont en harmonie parfaite avec leurs villages, comme à Chairière-la-Petite, Cornimont, Laforêt, etc. Ce n'est pas le cas lorsque l'église crée par son style un trop grand contraste, comme celle de Membre, bâtie dans les disciplines néo-gothiques.

L'Abbé Lanotte nous apprend qu'une trentaine d'églises, situées principalement dans la province de Luxembourg, sont à rebâtir entièrement. Deux tendances paraissent devoir l'emporter : l'une, mettant en œuvre les matériaux du cru, s'attache à la tradition régionale ; l'autre, utilisant des matériaux nouveaux, comme le béton, recherche plutôt les formes propres à ces techniques. A la première tendance appartiennent les plans des églises de Jéhonville, Tillet, Rechrival, Ottré, etc. Marloie, par contre, centre ferroviaire ayant perdu son cachet régional, peut s'accomoder d'une église dont le plan rappelle les réalisations modernes de la Suisse alémanique.

Certaines églises n'exigent qu'une restauration. Ici, l'architecte et l'archéologue pourraient entrer en conflit, surtout lorsqu'il s'agit de monuments très anciens, comme l'église de Waha. Par contre, celle de Villance, bâtie en 1862, est un « type d'église rurale qui veut jouer à la cathédrale » et qui gagnerait beaucoup à se voir simplifier suivant les accents de la tradition régionale. A Samrée, le bon sens a triomphé et l'on a simplement restauré l'église du terroir datant du XVIIe siècle en renonçant à la tentation d'en reconstruire une nouvelle.

L'auteur mentionne ensuite les aménagements, valorisations ou désencombrements réalisés à l'intérieur des églises de Moustier-sur-Sambre, La Plante, Etalle, Melreux, Hamipré et des chapelles de Mariembourg et du Petit Séminaire à Floreffe.

Six pages sont réservées aux vitraux. Les provinces de Namur et de Luxembourg ne possèdent presque rien en fait de verrières d'église antérieures au XIXe siècle. D'autre part, les historiages du siècle passé répondent rarement à notre sens du beau. Il importait donc de fournir un effort spécial dans les disciplines du vitrail. Il faut cependant reconnaître, à notre avis, que les réussites sont rares dans ce domaine. Souvent, le fourmillement incohérent des lignes ou les maladroits bavardages de grisaille malmènent la sobriété mystique et la majesté sereine, recherchées précisément par l'architecture. A Mouzaive, par contre, le vitrail de Saint François d'Assise, composé par Gilbert en 1949 et exécuté par la maison Crickx en 1950, mérite les plus vives louanges. Cette œuvre moderniste, joyau discret de son église, est tout à fait charmante.

Le chapitre suivant est consacré aux chapelles. Celle de Renaumont, dont le plan est en fer à cheval, abrite la statue en cuivre battu d'une Vierge au visage plutôt flou, qu'encadre un hérissement métallique peu engageant. La chapelle de Beauraing, en cours de réalisation, attend la statue de la Vierge de l'apparition. Et ici se pose le problème délicat, mais non insoluble, de la traduction par l'artiste de l'image décrite par les voyants. S'il est permis sans doute de styliser cette image, il devrait être exclu d'en donner une interprétation franchement inepte, qualificatif que mérite bien l'une d'elles. Il est entendu que la forme ne doit pas être réaliste, mais elle ne peut pas être laide.

Nous passons alors aux peintures des églises d'Etalle, Laneuville et Saint-Servais. Ici triomphent les tendances expressionnistes et monumentales.

La page consacrée aux arts du métal nous montre quelques réalisations sobres et de bon aloi.

Dans le domaine de la sculpture, la remarquable église néo-romane de Bertrix est à citer comme exemple : « Un demi siècle a pu passer sans y apporter le bric-à-brac qu'on

déplore, hélas ! dans presque toutes nos églises. Quelques œuvres récentes, acquises sans hâte, voisinent sans heurt avec d'aimables vieilles statues échappées à la brocante ».

L'autel portatif de la cathédrale de Namur consistera en une pierre encadrée de métal et reposant sur des pieds en fer forgé et doré, symbolisant les quatre évangélistes. Ce sujet occupe la dernière page de l'attachante étude de M. l'Abbé Lanotte.

L'effort diocésain, qui nous est présenté et qui vise à libérer l'art religieux des ornières industrielles et mesquines, est sans contredit des plus remarquables. Cependant, comme l'auteur le dit lui-même, « les exemples donnés se montrent sans prétention, sans vouloir faire croire au chef d'œuvre, sans tendre à exclure d'autres solutions et sans prétendre qu'ils sont sans reproche ». Certains exemples même ne seront sans doute goûtés que par leurs auteurs et leurs séides. Si nous avons donné à leur sujet un avis personnel plein de franchise, il va de soi qu'il n'a pas, lui non plus, la prétention de s'imposer.

Le « point vélique » dans la progression de l'effort artistique moderne c'est que le « peuple chrétien » s'y associe avec ferveur, mais pour que la voile s'enfle il faut que celui qui tient la barre ait le sens parfait de l'orientation... J. HELBIG

H. GERSON. *Van Geertgen tot Frans Hals.* De Nederlandse Schilderkunst, deel I. Amsterdam, Uitgeverij Contact, 1950, 72 pages de texte, 172 photographies.

Huitième tome de la collection « De Schoonheid van ons Land », l'ouvrage de H. Gerson traite de la peinture hollandaise, depuis le dernier quart du XVe siècle jusque vers 1630. L'auteur ne cède pas à la tentation de remonter plus haut dans le temps. Son impartialité d'historien constate, en effet, qu'avant 1400 il n'y a pas question d'école hollandaise de peinture. Utrecht, cependant, s'affirmait déjà à cette époque, à l'instar de Cologne, comme centre artistique, mais relevait nettement de l'école rhénane. De 1400 à 1470 environ, on ne trouve pas encore trace d'école picturale autonome en Hollande, où s'imposent alors les influences franco-bourguignonne et flamande.

Ce n'est vraiment qu'avec Albert Van Oudewater et Geertgen tot Sint Jans que s'épanouit brusquement à Harlem le génie de la peinture hollandaise. Du premier de ces artistes on ne conserve malheureusement qu'une seule œuvre d'attribution certaine : la Résurrection de Lazare, au Musée de Berlin. Au second, par contre, quoique mort très jeune (vers 28 ans!), on peut attribuer, à lui-même ou à son milieu, une quinzaine d'œuvres.

Certains historiens se refusent à départager l'ancienne école dite des « Primitifs Flamands » en provinces septentrionale et méridionale. Ils prétendent qu'au XVe siècle les centres culturels, comme Bruges et Harlem, Utrecht et Louvain, appartenaient à titre égal au vaste complexe des anciens Pays-Bas. L'auteur, cependant, après avoir longuement examiné et interrogé les œuvres encore existantes, parvient à y démêler, à partir de 1470 environ, certains caractères propres formant le point de départ de l'école hollandaise proprement dite. Quoique nés à Harlem, Claus Sluter et Thierry Bouts n'appartiennent pas à cette école, car leur génie s'est trop nourri d'éléments étrangers.

Ainsi, l'école hollandaise de peinture est-elle notablement en retard sur sa sœur ainée, l'école flamande. Les œuvres hollandaises qui forment antécédents à l'éclosion de l'école originale sont relativement rares. L'auteur cite le mémorial d'Hendrik van Rijn (vers 1370) où percent les affinités colonaises, le mémorial de Montfort (vers 1400) trahissant l'influence française, et la « Passion de Roermonde » (vers 1430) qui se rattache au génie flamand.

Avec l'entrée en scène de Geertgen, on est d'emblée ébloui par l'originalité foncièrement hollandaise de ce génie. Quel charme tout spécial ne se dégage-t-il pas de sa Nativité nocturne à la National Gallery de Londres ; quelle poésie profonde n'émane-t-elle pas de son admirable Saint Jean Baptiste au Kaiser Friedrich Museum de Berlin ! S'il lui manque sans doute une certaine synthèse dramatique, il analyse les détails avec amour et y verse l'élixir d'un sentiment exquis.

L'influence de Geertgen se retrouve chez plusieurs peintres hollandais, comme le Maître du Diptyque de Brunswick et le Maître du « Johannes Altaar » et jusque chez Jan Mostaert qui, tout en devenant peintre de Marguerite d'Autriche et séjournant dans les Pays-Bas méridionaux, ne perdit jamais son originalité hollandaise.

Dès l'aube du XVIe siècle nous assistons, un peu partout en Hollande, à de multiples éclosions artistiques : à Calcar, par exemple, où travailla Jan Joest au talent un peu sauvage mais puissant ; à Alkmaar, qu'illustra le Maître des Sept Œuvres de Miséricorde ; à Delft aussi, où nous rencontrons entre autres le Maître de la « Virgo inter Virgines », à l'inspiration naïve, donnant au bœuf et à l'âne de sa Nativité un regard presque humain. Mais Raphaël ne peignit-il pas lui-même un lion de Saint Marc, avec des pupilles levées au ciel !

A cette même époque, se distingue à Amsterdam Jacob Cornelisz van Oostzanen, au style narratif et un peu inquiet, où percent les accents du graveur sur bois ; tandis qu'à Leyde s'affirme Cornelis Engelbrechtsz, dont les tableaux offrent un mélange de maniérisme et de grandeur. Son fils, Cornelis Cornelisz Kunst, dont l'art emprunte certaines tendances à l'école anversoise, situera ses pittoresques histoires de saints dans de charmants paysages.

A la frontière des Pays-Bas du Nord et de ceux du Sud, dans la ville de Bois-le-Duc, naquit vers 1450 et mourut en 1516 un artiste d'une telle originalité qu'on le rattache difficillement à quelque antécédent. Par son raffinnement, Jérôme Bosch rappelle sans doute Geertgen, mais l'intensité de son esprit satirique reste tout à fait hors pair. Même le sombre Philippe II n'échappera pas à l'emprise de son génie extraordinaire et collectionna ses œuvres avec prédilection.

Cependant, l'influence italienne allait bientôt nouer de nouveaux liens entre les divers centres artistiques des Pays-Bas, tant du Nord que du Sud, comme Harlem, Amsterdam et Anvers. C'est alors qu'apparait Lucas van Leiden, dont la ville natale conserve encore le chef d'œuvre, le triptyque du Jugement dernier. Chef de file comme Geertgen, il mourut jeune lui aussi, tout en laissant une trace éclatante. De son côté, Jan Van Scorel personnifie l'artiste mondain de la Renaissance, au talent facile, gratifié de prébendes écclésiastiques et voyageant beaucoup. Son contemporain, Maerten van Heemskerck, qui fit aussi le traditionnel voyage à Rome, s'éprit de Michel-Ange tout en abusant par la suite d'un certain maniérisme théatral. Un dernier grand artiste hollandais de la Renaissance fut Pieter Aertsen, né à Amsterdam, devenant bourgeois d'Anvers mais retournant dans sa ville natale pour y passer les vingt dernières années de sa vie. De son magistral pinceau réaliste il peignit avec autant de brio les scènes religieuses et campagnardes que les natures mortes.

Vers 1570 l'art pictural ne formait plus, dans les Pays-Bas, qu'une seule vaste école à la manière italienne, dont les centres principaux étaient toujours Anvers, Harlem et Amsterdam. A la fin du XVIe siècle le nombre des artistes s'était multiplié de plus en plus dans les provinces du Nord, devenues indépendantes. Cependant, jusqu'à Frans Hals, nous n'y rencontrerons plus de peintres de premier ordre. S'y succèdent les tendances dites romaniste, maniériste et réaliste, dans les domaines de la peinture d'histoire et de genre, le paysage, la marine, la nature morte et le portrait. L'auteur nous mène à travers ce dédale complexe, pour aboutir enfin au génial peintre de Harlem, Frans Hals, dont l'apprentissage débuta vers 1600. Quant à la grande école de peinture hollandaise, qui s'épanouit à partir de 1630 environ, elle est réservée à un autre tome.

L'étude solidement documentée de H. Gerson, dont nous venons de donner les grandes lignes, se complète par trois pages d'annotations, un index des noms propres et la liste des illustrations. Celles-ci sont splendides, nombreuses et judicieusement choisies.

L'auteur, dont l'activité au « Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie » à La Haye est universellement appréciée, a prouvé ici une fois de plus son indéniable compétence dans le domaine de l'histoire de la peinture hollandaise.

J. Helbig

II.
REVUES ET NOTICES. - TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUKKEN

1. SCULPTURE ET ARTS INDUSTRIELS
BEELDHOUWKUNST EN NIJVERHEIDSKUNSTEN

On peut estimer que l'essentiel au sujet des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège a été trouvé par Godefroid Kurth et Marcel Laurent, mais il s'agit d'un chef-d'œuvre tel, qu'on ne le mettra jamais assez en valeur. C'est ce qui fera unanimement approuver l'initiative de lui consacrer pour la première fois un luxueux album. M. Jean PURAYE a rédigé le texte et le commentaire des planches. On lui saura gré de ne pas avoir tenté d'innover à tout prix mais de s'être contenté de faire la somme de nos connaissances sur ce sujet. On remarquera cependant qu'il resserre les dates limites pour l'exécution de l'œuvre (1111-1118, au lieu de 1107-1118). En effet, il semble avoir raison : les fonts ont été coulés sous l'abbatiat de Hellin à Notre-Dame des Fonts, et ce prélat aurait été intronisé en 1111. Nous nous rapprochons de la date de 1113, donnée par Jean d'Outremeuse qui peut-être par exception n'a pas inventé le renseignement *(Les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy de Liège*, Desclée de Brouwer, Tournai 1951, in 8° carré, 34 pp. et X pl., texte français, anglais et flamand).

— *Le Beau Christ du Musée Communal de Huy*, mérite ce vocable et a été fort admiré à l'exposition de Liège. Le comte Jos. DE BORCHGRAVE D'ALTENA le date de vers 1230 et nous pouvons certainement faire confiance à la sûreté de son jugement. Quant à classer cette œuvre dans une école, celle de la Meuse en l'occurence, le problème est plus délicat. Notre pays est si petit que les écoles se compénètrent et s'influencent, de sorte qu'il faut toujours se baser sur des nuances très subtiles. *(Cercle hutois des Sciences et des Beaux-Arts, Annales*, t. XXIV, 1951, pp. 47-53).

— Les *Notes au sujet de Sculptures en bois* dues à la plume du comte Jos. DE BORCHGRAVE D'ALTENA sont consacrées à quatre œuvres de nos imagiers. Les deux premières, un Saint-Jacques du deuxième quart du XIVe siècle et un Saint-Roch, ne sont pas d'une qualité transcendante, mais n'étaient guère connues. Par contre, le « Christ attendant le supplice » a été souvent signalé, mais il était entièrement justifié d'en reparler. Nous pensions, comme l'auteur semble le faire, que le Saint-Jean étudié en dernier lieu était inédit, mais en réalité il a déjà publié dans le mémorial de l'exposition du mobilier liturgique des églises tenue à Anvers en 1948 (fig. 37). Nous avons ainsi deux jugements pour le situer vers 1500 *(Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 4e série, t. XXII, 1951, pp. 100-106).

— Le *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire* est généralement réservé à des études consacrées à des pièces faisant partie des collections de cette institution, mais le comte Jos. DE BORCHGRAVE D'ALTENA lui a cependant réservé ses *Notes au sujet des intérieurs et meubles gothiques de chez nous* (4e série, t. XXII, 1950, pp. 27-54). Sujet très vaste, traité aussi de façon à retentir l'attention d'un large public. La méthode consiste à utiliser principalement la documentation très précise que constituent les œuvres de nos primitifs, surtout leurs œuvres reproduites dans le grand ouvrage de M. Friedländer.

— La thèse de M. Fernand COURTOY au sujet d'*Un souvenir namurois au British Museum, L'intaille de Waulsort (Namurcum*, t. XXV, 1950, n° 2, pp. 28-31) n'est autre que celle de Léon Lahaye, O. Dalton et Ph. Lauer, c'est-à-dire que la pièce aurait été exécutée pour Lothaire II (855-869), mais il convenait de reprendre la démonstration, parce que l'intro-

duction du catalogue de la récente exposition d'art mosan à Liège plaçait la célèbre intaille à une époque beaucoup trop récente. Le thème de l'histoire de la chaste Suzanne s'expliquerait par une allusion à la réhabilitation de Teutberge en 865, après un essai de répudiation par Lothaire II. Le style de l'œuvre n'est pas encore spécifiquement mosan. Il décèle une influence rémoise et en particulier celle de l'atelier de l'évangéliaire d'Hautvillers. Le lien avec le célèbre psautier d'Utrecht est également incontestable.

— Comme le dit Mme Marthe CRICK-KUNTZIGER, aucune version de *la Tenture de l'histoire de Zénobie, reine de Palmyre* n'avait encore fait l'objet d'une étude approfondie. Il fallait donc rechercher les sources littéraires qui ont inspiré le thème au peintre des cartons. L'érudition de l'auteur lui a fait retrouver parmi les historiens du XVIIe siècle celui auquel le sujet est emprunté. Il s'agit de Jean Tristan de Saint-Amant. Alphonse Wauters pensait que les cartons étaient de Jan Snellinck le Vieux, mais l'auteur rectifie définitivement l'erreur en établissant qu'ils sont de Juste d'Egmont, artiste dont le nom est mis presque sur le même plan que celui de Jacques Jordaens. Cette importante étude signale en outre l'édition la plus appréciée et la plus complète de la tenture, celle de la collection du marquis Raffaello Mansi (*Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 4e série, t. XXII, 1950, pp. 11-26).

— Pour renseigner notre collège M. Joseph de Beer, qui s'intéresse fort au sujet, M. Fernand DISCRY a fait dans les archives de sa ville des recherches si complètes sur *Les Etains hutois* qu'il y avait lieu d'en consigner les résultats dans une longue étude publiée dans les *Annales du Cercle hutois des Sciences et Beaux-Arts* (t. XXIV, 1951, pp. 60-118). Après avoir énuméré une trentaine de pièces portant des marques hutoises, l'auteur met en œuvre beaucoup de documents d'archives. On se demande s'il ne conviendrait pas de suggérer à l'excellent historien de mener des recherches sur l'industrie de la céramique à Huy. Il signale (p. 98) en effet, qu'il y eut des moulins à cailloux à Huy dès le XVIIe siècle, alors que Léon Tombu pensait que l'industrie de la faïence n'avait commencé dans cette ville qu'en 1740. La suite du texte semble insinuer que c'étaient des grès et non des faïences fines qui y étaient fabriqués. Même si cette hypothèse d'ailleurs beaucoup plus vraisemblable, était la vraie, la question mériterait encore un examen approfondi.

— La Musée Victoria et Albert de Londres a réuni en un coquet album la reproduction de cinquante chefs-d'œuvre de sa section des métaux. Le texte des notices n'est pas signé, mais reflète certainement la pensée du conservateur, M.C.C. OMAN, dont la compétence en la matière est universellement reconnue. L'auteur a évité de discuter l'origine du chandelier de Gloucester (n° 26). Le problème reste, en effet, trop obscur pour intéresser d'autres personnes que les spécialistes. La croix d'autel reproduite sous le n° 28, est attribuée, avec beaucoup de vraisemblance à un élève d'Hugo d'Oignies et comparée à celle de Walcourt. Le gobelet de Mérode (n° 16) est un intéressant exemple de l'orfèvrerie du « Siècle de Bourgogne» et mériterait une étude approfondie (*Fifty master-pieces of metalwork*, Londres 1951, in-12 carré, 10 pp. 50 ill.).

— L'exposition l'*Art mosan et les Arts anciens du Pays de Liège* a fermé ses portes, mais elle laisse derrière elle son important catalogue (Liège, in 8°, 328 pp et 92 pl). Une œuvre semblable, composée d'avance, ne peut donner les résultats scientifiques de la confrontation des pièces réunies temporairement, mais on peut au moins y trouver les thèses des organisateurs. M. Jean LEJEUNE nous donne un excellent résumé de son bel ouvrage : La principauté de Liège. Ce brillant exposé complète sans les faire oublier les pages magistrales de M. Félix Rousseau sur La Meuse et le pays mosan. Le comte Joseph DE BORCHGRAVE D'ALTENA a retracé une synthèse de l'évolution de l'art mosan. Celle qu'il avait donnée dans le Bulletin de l'Institut Archéologique Liégeois est trop récente pour que l'on puisse

noter une évolution dans sa pensée. Bien qu'on eût souhaité que M. Fernand COURTOY ait été invité à allonger sa notice sur les origines lointaines de l'art mosan, on constate qu'une concision forcée ne peut gêner un archéologue de sa valeur. Madame S. COLLON-GEVAERT a traité de la sculpture au XVIIe siècle, tandis que M. J. PIRLET et M. Jean BABELON se sont partagé le chapître de la médaille et des médailleurs.

Nous ne nous attarderons pas à citer les œuvres absentes à l'exposition et qui auraient pu y figurer, la châsse de Maestricht, l'encensoir de Lille, l'épaulière du Louvre, le trésor des Sœurs de Notre-Dame à Namur. Ce n'est point par suite à un oubli imputable aux organisateurs, mais les quelques déceptions qu'ils ont rencontrées ne font que mettre plus en valeur des succès tels que d'avoir obtenu le rétable du Musée de Cluny, la châsse de Visé, et l'incomparable ensemble des Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, qui comporte d'inestimables têtes de série telles que le chef-reliquaire de Saint-Alexandre et l'autel portatif de Stavelot.

Les notices sont bien rédigées, mais on ne saisit pas toujours le critère qui les a exigées longues ou brèves. Ainsi nous aurions souhaité que celle du n° 121 fût plus explicite. L'auteur semble hésiter à attribuer la pièce à Hugo d'Oignies, parce que la technique (celle du filigrane, faut-il sans doute préciser), est plus rude que la sienne ; par contre, le dessin (sans doute celui du revers) fait songer à l'orfèvre. Nous sommes ici au nœud d'un problème. Si la pièce est du frère Hugo, comme semble l'indiquer le fait qu'elle contient une relique de sainte Marie d'Oignies, il faut supposer à l'artiste des liens étroits avec l'entourage de Nicolas de Verdun, parce que le Christ en majesté est revêtu de draperies caractéristiques.

S'il semble exact de ne plus attribuer la croix de Walcourt (n° 140) à Hugo d'Oignies, nous voudrions cependant qu'on le fasse moins en raison des divergences de la technique qui peut évoluer au cours d'une carrière, qu'en raison des petites figures des parties gravées, parce que le dessin est un élément plus stable chez un artiste que les procédés de métier.

Les étrangers qui ont visité l'exposition ont exprimé une double déception. La section des armes ne justifiait pas la haute idée qu'ils s'étaient faite du talent des armuriers liégeois. La dinanderie coulée ou battue était pauvrement représentée. Encore faut-il décompter une majorité de pièces douteuses, médiocres, ou n'ayant rien de mosan. Ces deux lacunes pourront être comblées lorsque l'exposition sera transportée à Paris, comme on le projette. Ce sera aussi l'occasion d'éliminer certaines pièces qui enrichissaient l'ensemble, sans servir à donner une image nette de ce qu'est l'art mosan.

— L'exposition d'art de l'époque des Ducs de Bourgogne a ouvert ses portes. Dans l'avant-propos, M. Emile LANGUI, qui a tant fait pour la réussite de cette vaste entreprise, en dégage la signification historique et esthétique. « Conçue comme une vaste synthèse, dit-il, elle ne peut prétendre à être complète, mais dans sa variété, elle aspire à donner une mage captivante d'une brillante époque et à recréer son climat spirituel et artistique ». Dans son *Aperçu historique sur l'histoire des Pays bourguignons*, le Professeur VERCAUTEREN se garde de faire un panégyrique des ducs de Bourgogne, comme de nier leurs bienfaits. Dans des pages empruntées au catalogue du « Burgondisch Pracht », M. R. LUTTERVELT donne les idées essentielles sur *Le mécénat des ducs de Bourgogne*. Les notices des objets exposés sont calquées sur celles établies à Dijon et à Amsterdam. Nous n'avons donc pas à en parler (*Le siècle de Bourgogne*, Bruxelles, 1951, in 8°, 108 pp., LXXII pl.).

— Nous ne nous attarderons pas longuement à analyser le catalogue de l'exposition d'art religieux ancien tenue cet automne à Gand, parce qu'il s'agit d'une œuvre hâtive destinée à être remplacée par un mémorial plus ample, plus luxueux et plus scientifique. iIl est certain que l'exposition avait un plan plus modeste que les deux précédentes, mais elle aura été très utile aux archéologues. Bien que la route à pourcourir n'eût pas été

longue pour aller examiner sur place les pièces réunies à Gand, puisqu'elles étaient choisies dans les limites de la province, que de démarches auraient été nécessaires pour faire ouvrir tant de sacristies ! Depuis que nous avons perdu le regretté chanoine Crooy, personne ne peut sans doute se prévaloir de les avoir prospectées toutes sans exception. M. G. D'HANENS expose dans l'avant-propos comment à défaut d'un inventaire archéologique encore à réaliser, la députation provinciale a voulu donner un aperçu du trésor des églises de la Flandre Orientale. Dans la notice sur les tapisseries et les orfrois, M.M. DUVERGER et J. VERSYP piquent notre curiosité en disant qu'ils possèdent des arguments pour attribuer à Audenaerde au lieu de Tournai, la célèbre « Passion » des Musées royaux d'Art et d'Histoire. Si dans le domaine des orfèvreries M.H. NOWE et Melle DHANENS n'avancent aucune thèse aussi sensationnelle, ils nous donnent une excellente synthèse de l'évolution des types des vases sacrés. Les notices sur les sceaux, les objets de bronze et de cuivre, et la sculpture sont respectivement les œuvres de M. J. DENYS, du frère F. DE SMIDT et de M. VAN DE WALLE, qui ont bien conçu leur exposé malgré les difficultés d'une concision inévitable *(Provinciebestuur van Oostvlaanderen, Religieuse Kunst in Oostvlaanderen*, Gand, Musée de la Byloke, 1951, in-12, 129 pp.).

Jean SQUILBECK

— Connaissant parfaitement tout ce qui a été dit au sujet d'une œuvre significative, il peut parfois être fort utile d'oublier ce qu'on en sait et d'en reprendre l'examen sans idée préconçue, avec des yeux neufs, en quelque sorte.

Semblable tactique nous vaut, de Jean SQUILBECK, dans le *Bulletin des Musées Royaux d'art et d'histoire* (1950, p. 55 à 78), des *Remarques nouvelles au sujet du chandelier pascal de l'abbaye de Postel.*

Remarques nouvelles, en effet, car l'œuvre, en dépit de son intérêt, n'a pas encore fait l'objet d'une monographie fouillée, du point de vue iconographique à tout le moins et c'est, en l'occurence, le point de vue le plus révélateur pour tenter d'assigner une date précise à l'ouvrage de bronze dont l'origine mosane paraît définitivement établie mais dont tout le passé nous échappe encore.

Or, si l'on s'en réfère à l'étude minutieuse que J. S. consacre au chandelier provenant de l'abbaye de Postel, il conviendrait désormais de dater la pièce, non du début du XIIIe siècle comme le proposaient les études les plus récentes, mais du XIIe siècle et, plus précisément, de la première moitié du siècle, peu après la consécration de la première église du couvent c'est-à-dire peu après 1140.

Les raisons fournies par l'auteur sur cette approximation chronologique sont aussi variées qu'abondantes et, si chacune ne peut être absolument déterminante, prises dans leur ensemble, elles constituent un faisceau de probabilités susceptible d'entraîner l'adhésion. Il nous paraît intéressant de souligner, vu leur nouveauté, celles qui sont tirées des thèmes iconographiques et d'insister, avec l'auteur, sur l'importance que présente l'étude de a miniature pour des investigations de l'espèce.

S. COLLON-GEVAERT

TABLES DES MATIERES DU TOME XX (1951)
INHOUDSTAFEL VAN BOEKDEEL XX (1951)

ARTICLES — BIJDRAGEN

P.—Bl.

BAUDET, J.L. — Le Cimetière Franc S-W Tournai 3
BORCHGRAVE D'ALTENA, Comte J. — Note au sujet de la Châsse de Saint Hadelin conservée à Visé 15
CAMP, G. VAN — Le Paysage et la Nativité du Maître de Flémalle à Dijon 295
COLLON-GEVAERT, S. — La Statue monumentale de saint André par Jean Del Cour 145
CRICK-KUNTZIGER, M. — Note sur une Tenture inédite de l'Histoire de Phaéton 127
DHANENS, Dr. E. — Twee Tapijtwerken uit het bezit van Margareta van Parma 223
FAIDER-FEYTMANS, G. et FRANCE-LANORD, A. — Le casque mérovingien de Trivières 265
HAIRS, M.L. — Osias Beert l'Ancien, peintre de Fleurs 237
HELIOT, P. — Le Chevet de la Collégiale de Nesle, l'Architecture scaldienne et les Influences allemandes en Picardie 273
LEMAIRE, Chan. R. — La Chronologie de l'Eglise de Hal 29
LUTTERVELT, Dr. R. VAN — Twee Tekeningen voor een Erepoort te Brussel uit 1744 301
PARMENTIER, R.A. — Bronnen voor de Geschiedenis van het Brugse Schildersmilieu in de XVIe eeuw (vervolg) 155
PUYVELDE, L. VAN — Nouvelles Œuvres de Jean van Hemessen 57
ROLLAND, P. — Stèles funéraires tournaisiennes 189
SABBE, ET. — Le Culte marial et la Genèse de la Sculpture médiévale 101
WERA, M. — Contribution à l'Etude d'Albert Bouts 139

CHRONIQUE — KRONIEK

Académie Royale d'Archéologie de Belgique
Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België
Liste des Membres — Ledenlijst 73
Procès-Verbaux — Verslagen 77, 253
In Memoriam : Mgr. René Maere (R.L.) 83
Henri Velge (M. Thibaut de Maisières) 85

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES — WERKEN

ADDISON, F. — The Wellcome Excavations in the Sudan. Jebel Moya. (G. Faider-Feytmans) 93
ALAZARD, J. — Ingres et l'IngrisLe. (L. van Puyvelde) 257
ALDRED, C. — Middle Kingdom Art in Ancient Egypt. (A. Mekhitarian) 257
BERTRAM, A. — Hieronymus Bosch. (G. Van Camp) 321
BIRKET SMITH, K. — De Weg der Beschaving. Inleiding tot de Ethnologie. (Dr. J. Weyns) 312
BORREN, C. VAN DEN — Pièces polyphoniques profanes de provenance liégeoise (XV s.) transcrites et commentées. (R.B. Lenaerts) 318
BRUMMEL, Dr. L. — Sinnepoppen van Roemer Visscher. (F. Van den Weyngaert) .. 317
CANTICUM Canticorum. (F. Van den Wyngaert) 316
CHOCQUEEL, A. — Les Civilisations préhistoriques et anciennes de la Flandre Occidentale. (M. E. Mariën) 178

CRAWFORD, D.G. et FR. ADDISON. — The Wellcome Excavations in the Sudan. Vol. III. (G. F. F.) 181
DANIEL, G.F. — The prehistoric Chamber Tombs of England and Wales. (M.E. Mariën) 179
DEMUS, O. — The Mosaics of Norman Sicily. (J. Squilbeck) 90
DESCHAMPS, P. et THIBOUT, M. — La Peinture murale de France. Le haut Moyen Age et l'Epoque romane. (J. Squilbeck) 314
EDWARDS, R. — Victoria and Albert Museum. Georgian Furniture. (J. Squilbeck) 256
FROMENTIN, E. — De Meesters van Weleer. (L. van Puyvelde) 186
GAUTHIER, M.M.S. — Emaux Limousins champlevés des XII, XIII et XIV siècles. (J. Squilbeck) 313
GERLO, A. — Erasme et ses Portraitistes. (J. Lavalleye) 92
GERSON, H. — Van Geertgen tot Frans Hals. (J. Helbig) 325
HAGGER, R.G. — English Pottery Figures. (J. Helbig) 321
KNOEPFLI, A. — Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau. (J. Squilbeck) 183
LANOTTE, A. — Présentation d'un effort diocésain. (J. Helbig) 323
LEAKY, L.S.B. — Olduvai Gorge, a Report on the Evolution of the Hand-Axe Culture in Beds I-IV. (M. E. Mariën) 312
LEAKY, M.D. & L.S.B. — Excavations at the Njoro River Cave, Stone Age cremated burials in Kenya Colony. (M. E. Mariën) 312
LEMAIRE, R.M. — Les Origines du Style gothique en Brabant. (M. Thibaut de Maisières) 91
MACKEPRANG, M. et S. FLAMAND CHRISTENSEN. — Kronborgtaperne. (M. Crick-Kuntziger) 88
MARMIER Madame de — La Mystique des eaux sacrées dans l'antique Armor. (B. de Gaiffier) 181
MARTIN, J. — La Pays de Gembloux des Origines à l'an mille. (M. E. Mariën) .. 177
MAURICHEAU-BEAUPRE, Ch. — Palais et Jardins du Grand Siècle. (E.G.) 182
MAUROIS, A. — Paris. (E.G.) 182
OAKESHOTT, W. — The Sequence of English Medieval Art illustrated chiefly from MSS, 650-1450. (J. Squilbeck) 256
OTTO, N. — Christian III's Borge. (F.D.S.) 183
PAULIS, Mme L. — Le Passé de la Dentelle belge. (Cte J. de Borchgrave d'Altena) 186
POULIK, J. — Staroslavanska' Morava. (G. Faider-Feytmans) 92
PUYVELDE, L. VAN — Kunst en Kunstgeschiedenis. (Dr. J. Van Herck) 315
PUYVELDE, L. VAN — La Peinture flamande à Rome. (Vte Terlinden) 87
PUYVELDE, L. VAN — Van Dyck. (G. Van Camp) 318
REAU, L. — L'Art religieux du Moyen Age. La Sculpture. (L. van Puyvelde) .. 315
ROLLAND, H. — Fouilles de Saint-Blaise. (G. Faider-Feytmans) 311
TERVARENT, G. DE — Enquête sur le sujet des Majoliques. (J. Helbig) 184

REVUES ET NOTICES — TIJDSCHRIFTEN EN KORTERE STUKKEN

1. Architecture — Bouwkunst (M. Thibaut de Maisières) 94
2. Sculpture et Arts décoratifs — Beeldhouwkunst en Sierkunsten
(J. Squilbeck) 95, 187, 258, 327
(S. Collon-Gevaert) 330
3. Peinture — Schilderkunst (Edith Greindl) 261
4. Varia (Ad. Jansen) 264

TABLE DES MATIERES — INHOUDSOPGAVE 331

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 XX** (1951) (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 Vleminckxstraat, 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.