

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

XXI * 1952

DRIEMAANDELIJKSE
UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

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

"Reproduit, à 150 exemplaires, avec l'autorisation de
L'ACADEMIE ROYALE D'ARCHEOLOGIE DE BELGIQUE"

KRAUS REPRINT
A Division of
KRAUS-THOMSON ORGANIZATION LIMITED
Nendeln/Liechtenstein

1977

Printed in The Netherlands

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

BELGISCH TIJDSCHRIFT
VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

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

XXI * 1952

DRIEMAANDELIJKSE
UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

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

BRUXELLES ET PARIS

KRAUS REPRINT
Nendeln/Liechtenstein

1977

”Reproduit, à 150 exemplaires, avec l’autorisation de
L’ACADEMIE ROYALE D’ARCHEOLOGIE DE BELGIQUE”

KRAUS REPRINT
A Division of
KRAUS-THOMSON ORGANIZATION LIMITED
Nendeln/Liechtenstein

1977

Printed in The Netherlands

Le Poinçonnage des Objets de Bronze et de Laiton (*)

L'évolution de l'art subit souvent l'influence de facteurs économiques. Avant la création de l'industrie proprement dite, il n'y avait que des métiers. Les artistes représentaient le sommet de la hiérarchie du travail, mais sans se distinguer bien nettement des simples artisans et des ouvriers. D'autre part, comme on ignorait la production en grande série, on visait toujours au beau travail et les objets d'ordre utilitaire ne se différenciaient pas radicalement de ceux créés pour l'agrément des yeux. Loin de constituer un pur luxe, l'art était souvent pour un pays une source de richesse, un des rares moyens d'exporter. Les princes étaient souvent des mécènes par goût personnel, par munificence désintéressée, mais aussi souvent par une sage politique économique.

Ainsi voit-on après le sac de Dinant en 1466, le duc de Bourgogne attirer à Namur les batteurs de cuivre, pour accroître la prospérité d'une des bonnes villes de ses états. Afin de plaire à son maître, le chancelier Pierre Bladelin donne asile dans son domaine de Middelbourg en Flandre à quelques survivants de la répression et leur fournit un outillage pour qu'ils implantent leur métier dans la région.

En 1554, les Français détruisent Bouvignes et Philippe II entreprend de sérieux efforts pour regrouper les batteurs dans cette ville, ou à Namur. Alternativement il leur concède des privilèges, ou use de menaces à leur égard, entrant ainsi dans une véritable politique des métiers. Outre la prospérité de ses sujets, la couronne a en vue la vente des calamines du duché de Limbourg. Ce minerai entrant dans la composition du laiton est, à tort ou à raison, présenté dans les placards royaux comme le meilleur.

Comme nous sommes à une époque de dirigisme économique, Philippe recourt aux moyens classiques. Il concède aux batteurs un monopole exclusif, mais en leur imposant en contre-partie, l'emploi des calamines du Limbourg. Comme de tout privilège corporatif découle un contrôle sévère, le roi instaure un poinçonnage comparable à celui des métaux précieux.

* Communication présentée au Congrès archéologique de Tournai le 7 septembre 1949.

Le poinçonnage des objets de laiton n'était d'ailleurs pas entièrement nouveau. En 1320, il était déjà obligatoire à Malines, où, à partir de 1562, il avait déjà trois marques ; celle de l'origine malinoise (les trois pals du blason de la ville), celle du fondeur, celle du contrôleur du métier (vraisemblablement aussi les trois pals) (1).

Des archéologues ont cru avoir trouvé les marques de Bouvignes et de Dinant. Dans le premier cas, il s'agissait d'un simple motif décoratif représentant une tête d'évêque (2). Dans l'autre, on faisait état d'un sigle dessiné dans la marge d'une charte datant de 1465 (3). En réalité, rien dans le texte n'affirme qu'il s'agit de la marque de la ville. On n'y voit, en effet, ni la lettre D, ni un meuble de l'écu de la cité. Par contre, ce sigle s'apparente aux marques de marchands dont on connaît tant d'exemples. C'était sans doute celle de l'exportateur, dont des marchandises destinées à l'Angleterre avaient été saisies en mer et détournées sur Honfleur.

En fait, l'application des dispositions légales quant au poinçonnage du cuivre paraît n'avoir jamais été de pratique constante. Une série d'édits montrent comment le pouvoir dut lutter pour les imposer. Le 29 juillet 1589, Philippe II accorde une charte aux batteurs de cuivre qu'il espère regrouper à Namur. Après l'énumération de privilèges concédés, on en arrive à ce passage essentiel : « Chacun sera tenu de marquer son ouvrage d'une sienne de marque ordinaire connaissable, dont il mettra semblable es mains de notre receveur général de Namur, laquelle ne pourra changer et, outre cela, faire marquer de notre marque, qui a ce sera ordonnée pour par ce moyen assurer les marchands, acheteurs de la bonté de l'ouvrage et qu'il est fait, selon les ordonnances du dit métier, des dits calamines et non d'autres en payant un patar du cent pour la ditte marque » (4).

Presque exactement un mois après, le 31 août 1589, Philippe II accorde au métier de Bouvignes une charte équivalente. Les mêmes termes réapparaissent avec quelques légères variantes : « Chacun maistre du dict mestier sera tenu de marquer son ouvrage d'une sienne marquée cognoissable, dont

(1) Dr G. VAN DOORSLAER. *L'ancienne industrie du cuivre à Malines*, t. IV, Malines, 1922, p. 32 et p. 35.

(2) J. DESTRIÉE. *La dinanderie sur les bords de la Meuse*, « Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique », XVII^e session, Congrès de Dinant, Namur, 1904, t. II, p. 812.

(3) S. BORMANS. *Cartulaire de la ville de Dinant*, t. II, Namur, 1881, p. 188.

(4) M. GALLIOT. *Histoire générale ecclésiastique et civile de la ville et province de Namur*, Liège 1791, t. IV, p. 179.

il mectra la semblable es mains de notre receveur général de nostre pays et comté de Namur, sans pouvoir changer, et oultre faire marcquer de notre marcqz qui a ce sera ordonné, pour par ce moyen assurer les achapteurs, marchans de la bonté de l'ouvrage et qu'il est fait selon les ordonnances du dict mestier et le dict placart des dictes calamines de Limbourg en payant ung patar du cent pour la marque » (1).

Ce n'est cependant qu'un an plus tard, le 8 décembre 1590, que le commis de la dinanderie, Jean Chaboteau de Bouvignes, reçoit par lettres patentes de Philippe II, des pouvoirs spéciaux pour réprimer les abus (2). En 1608, les édits sont appliqués. En effet, dans une concession de privilèges douaniers accordés par Albert et Isabelle, on fait allusion au commis de la marque (3). En 1611, dans un édit pris en faveur des batteurs de Namur, nous constatons que Jean Chaboteau semble avoir obtenu une promotion. Il y est, en effet, qualifié de « superintendant des batteries de par deça » et, de plus, il est fait allusion aux intendants qui l'assistent (4).

Jusqu'ici il s'agissait exclusivement de marquer les ouvrages des batteurs et non ceux des fondeurs, mais quand Philippe IV confirme en 1632 l'autorisation d'importer dans ses états de par de là des œuvres coulées à l'étranger, il impose que leur origine soit attestée par une double marque, celle de la ville et celle du fabricant (5).

Cependant il est incontestable que les édits tombèrent vite en désuétude. Le 16 décembre 1660, Thomas Bouille présente une requête pour obtenir l'application des placards royaux et demande la « maniance de la marque des ouvrages » (6).

Tel étant le problème sous son aspect historique et juridique on serait tenté de croire que l'étude de la dinanderie ressemble à celle de l'orfèvrerie et qu'il subsiste, au moins, parfois des plaques corporatives permettant d'établir la provenance et l'auteur de certaines pièces de laiton battu. Il n'en est, hélas, rien.

(1) J. BORNET. *Cartulaire de la ville de Bouvignes*, t. II, Namur 1862, pp. 30/31, n° 98, cité par l'Abbé HAYOT, *Le marquage des cuivres bouvignois aux XVI^e et XVII^e siècles*. «Le Guetteur wallon » 1938, t. à p., p. 4.

(2) J. BORNET. *op. cit.*, pp. 36-40, n° 100 et Abbé HAYOT, *op. cit.*, p. 4.

(3) J. BORNET. *op. cit.*, p. 100-102, n° 113 et Abbé HAYOT, *op. cit.*, p. 4.

(4) V. BRANTS. *Recueil des ordonnances des Pays-Bas, règne d'Albert et Isabelle*, t. II, Bruxelles, 1912, p. 108.

(5) S. BORNET. *op. cit.*, pp. 145-150, n° 128, et Abbé HAYOT, *op. cit.*, p. 5.

(6) A. HENRI. *Les batteurs de Bouvignes*, Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique, XVII^e session, Congrès de Dinant, Namur 1904. t. II, p. 850.



Fig. 1. — Plat malinois

(Paris, Musée des Arts décoratifs)

M. l'abbé Hayot qui a étudié très diligemment le problème, reconnaissait naguère : *Nous n'avons jamais rencontré jusqu'à présent, aucun objet de batterie portant ces marques* (1). A son avis, les marques insculptées, ne pouvant résister aux vigoureux nettoyages de ménagères zélées, ont disparu, mais il ne manque cependant pas de pièces fort bien conservées et dont la fine gravure n'a pas pâti de l'usure. Comme il découle de l'exposé qui précède, nous pensons plutôt que les règlements se sont révélés d'application difficile et de là intermittente. Tel est aussi l'avis du Dr G. Van Doorslaer, au moins en ce qui concerne Malines. Ses recherches ne lui ont en effet fait découvrir que deux exemples, en outre très récents, de la marque à trois pals héraldiques sur des pièces battues à Malines. C'est tout d'abord la paire de grands chandeliers de l'église du Béguinage à Malines portant l'inscription « anno 1656, Jan De Clerck me fesit (sic) » (2). Le même batteur a également son nom accompagné du blason communal sur le couvercle des fonts baptismaux de l'église Notre-Dame d'Hanswyck (3).

Plus favorisé que nos prédécesseurs, nous pouvons présenter ici trois pièces battues d'un intérêt inégal, mais dont deux jettent des lumières sur le problème.

La plus importante est un très beau plat de cuivre repoussé exposé au Musée des Arts décoratifs à Paris, qui s'était immédiatement imposé à notre attention par sa qualité vraiment exceptionnelle. Il affecte une forme circulaire avec un diamètre de quarante et un centimètres. Il porte le numéro 27.136 de l'inventaire et provient de la collection Martin Leroy (fig. 1).

Au centre on voit l'archange Saint Michel terrassant le démon figuré par un dragon. Le chef des milices célestes a la tête découverte, ce qui nous fait perdre l'élément de datation constitué par le bacinet, mais son armure est caractéristique. Les jambes et les cuisses sont protégées par des plates, tandis que le buste est engainé dans une brigandine inspirée du pourpoint civil. Les hanches supportent une ceinture portée de biais.

C'est l'armement caractéristique de la fin du XIV^e siècle ou du début du XV^e, tel que nous le voyons porté par le Saint-Georges du rétable de Jacques de Baerze au Musée de Dijon (1390-1391). La pièce peut donc se

(1) Abbé E. HAYOT. *op. cit.*, t. à p. p. 6, note 11.

(2) G. VAN DOORSLAER. *L'ancienne industrie du cuivre à Malines*, t. V, *La batterie de cuivre*, Malines, 1924, p. 21.

(3) G. VAN DOORSLAER. *op. cit.*, p. 24.



Fig. 2.
Poinçons malinois

dater de la fin du XIV^e siècle, au plus tôt, et de la première moitié du XV^e, au plus tard.

Elle peut donc être antérieure à l'époque où le sac de Dinant a provoqué une prospérité nouvelle de l'industrie du cuivre à Malines par l'afflux d'une nouvelle main-d'œuvre très habile provenant de Dinant.

Sur une banderole nous lisons la devise de l'archange « *Quis ut Deus* ». L'inscription « *S. MICHAEL ARCHANGELUS OMNINO MAXIMUS* », entoure le sujet central. Le style épigraphique indique la même période que l'armure. Il serait peut-être téméraire de vouloir être plus précis.

Sur le marli, on distingue trois marques, celle de Malines reconnaissable aux trois pals du blason de la ville, celle du batteur, pensons-nous, un rectangle avec les lettres majuscules I.D., celle du contrôleur, un luchet dans un écu (fig. 2).

La découverte de cette pièce aurait comblé de joie le regretté Dr G. Van Doorslaer qui exprimait ainsi sa déception : *Néanmoins, malgré des investigations poussées systématiquement en vue de retrouver soit ces marques, soit ces poinçons, aucune pièce battue estampillée de l'un de ceux-ci (fondeurs Malinois) ne nous est connue.*

Il est de rares œuvres qui portent un nom de fabricant. Pour Malines il en est deux signées par Jean de Clerck batteur du XVII^e siècle (voir plus haut).

En l'absence de pareille indication et de celle d'une marque quelconque, il est impossible d'identifier les pièces de cuivre battu existantes encore avec celles fournies par les artisans malinois, dont les fournitures et les noms sont enregistrés dans les documents de comptabilité que nous avons eu l'occasion de consulter (1).

Il semble que le plat du Musée des Arts décoratifs de Paris doive constituer la tête de série vainement recherchée jusqu'ici et que l'origine de nombreuses pièces considérées jusqu'à présent comme allemandes sera remise en question.

Les Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles nous fournissent un autre exemple resté incompréhensiblement inaperçu, bien que le problème ait retenu l'attention de l'éminent archéologue qu'était Joseph Destrée, conservateur de la section des industries d'art.

(1) G. VAN DOORSLAER. *op. cit.*, p. 14.



Négatif A.C.L. Bruxelles

Fig. 3. — Plat en cuivre repoussé

(Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'histoire)

Il s'agit d'un grand plat circulaire de 59 cm de diamètre, offrant comme motif central l'épisode biblique de Josué à cheval arrêtant le soleil. Le marli est orné de quatre chimères et d'une bordure de feuillages stylisés. Cette pièce est entrée dans les collections de l'État, englobée dans le legs Vermeersch (inv. n° 2466), ainsi il n'y a aucune indication de provenance (fig. 3).

Sur la chute du marli on distingue clairement un poinçon composé d'un lion rampant accompagné de la lettre B et entouré d'un cercle de perles (fig. 4).



Négatif A.C.L. Bruxelles

Fig. 4. — Poinçons du plat des Musées Royaux d'Art et d'Histoire

C'est, à n'en pas douter, la marque de Bouvignes, bien que le poinçon des orfèvres de cette ville soit très différent. A droite, on remarque la trace de celle qu'il faut présumer être celle du prince. A gauche, nous avons le poinçon attribuable au batteur. L'usure étant assez forte, on ne peut tenter une description complète. Cependant dans un champ ovale entouré de perles, on distingue encore une étoile à six rais surmontée d'une couronne et accostée de trois lettres. Celle de gauche, la seule encore reconnaissable, paraît être un M. Il n'y aurait donc pas eu deux marques, mais trois : vraisemblablement celle du prince, celle de la ville, celle du batteur.

A côté des marques, on a tracé, au perloir, les deux capitales B et M. Des exemples analogues nous incitent à penser que ces initiales sont celles d'un propriétaire de l'objet. L'année 1626 indiquée par une série de petits points n'est pas fatalement celle à laquelle la pièce a été battue, mais on

peut avoir voulu commémorer le don de la pièce ou quelque événement de famille, tel qu'un mariage ou un baptême. Son style s'accorde cependant fort bien avec le millésime qu'elle porte.

La cathédrale Saint-Sauveur à Bruges possède une paire de chandeliers battus, de la fin du XVII^e siècle, ou du début du XVIII^e, portant une marque composée des lettres H et I dans une bordure ovale de perles, mais aucun poinçon de ville ne l'accompagne.

Ce sont apparemment les premières et les seules pièces battues avec poinçons qui aient été signalées. Par contre, pour les pièces coulées, il y a des exemples plus nombreux et dont certains étaient déjà connus.

Les Musées royaux d'Art et d'Histoire possèdent un chandelier du type que les Allemands qualifient chandelier Samson, mais qui représente peut-être le roi David ou la vertu de Force⁽¹⁾. La pièce est du XII^e siècle. On la considère généralement comme dinantaise⁽²⁾. La bobèche est dans le style du XV^e siècle, mais nous faisons des réserves sur son authenticité. Sur le talon de la patte antérieure gauche du lion, on remarque insculpté dans le métal, une espèce de quadrifeuille ou de croix gironnante; la frappe est extrêmement nette, aussi nous ne pouvons garantir que ce soit une marque de fondeur. En effet, nous avons relevé la même marque sur le chandelier-Samson du Musée du Louvre (Legs Arconati 1916, inv. n^o 6937), l'aiguière en forme de monstre ailé du Musée des Arts décoratifs à Paris (inv. n^o D.27.132), un aquamanile en forme de lion du même musée (inv. n^o D.27.134). Comme ces œuvres n'ont guère de liens communs, nous sommes à devoir nous demander si elles n'ont pas été marquées dans une collection, probablement celle du célèbre amateur, Frédéric Spitzer.

Le Dr Van Doorslaer signale les trois pals de Malines insculptés sur une marmite de 1572 qui faisait partie de sa collection personnelle et sur une autre appartenant au musée de Turnhout⁽³⁾.

Le comte Joseph de Borchgrave d'Altena, dans ses récentes *Notes pour servir à l'inventaire des œuvres d'art du Brabant*, nous a révélé l'existence à l'église

(¹) O. VON FALKE et ERICH MEYER. *Bronzegeräte des Mittelalters*, t. I, *Romanische Leuchter und Gefässe, Giessegefässe der Gotik*, Berlin 1935, pp. 34-37.

(²) J. SQUILBECK. *La dinanderie en Belgique*, Bruxelles, s.d. (1943), p. 2 avec fig.

(³) G. VAN DOORSLAER. *op. cit.*, t. IV, pp. 34-36.

de Lombeek-Sainte-Catherine, de quatre paires de chandeliers : deux d'entre elles portent des poinçons ⁽¹⁾.

Il s'agit d'une variante moins répandue d'un type très connu de chandeliers. Au lieu du fût torsadé habituel, on voit un balustre, orné de palmettes dans le haut et de godrons dans le bas. La base offre trois faces ornées de têtes d'angelots interprétées d'une façon savoureusement provinciale et de feuillages se terminant par des pattes de lions serrant des globes.

Sur l'arête entre deux des faces de la base triangulaire des chandeliers de la plus grande paire (autel de la Sainte Vierge), on distingue, posés l'un au-dessus de l'autre, deux poinçons fort usés: l'un représente un Saint-Michel, l'autre constitue le sigle du fondeur: c'est un triangle, ou une herse à demi-effacée, surmonté d'un quatre et accosté de deux lettres, dont la seconde seulement, un B, est encore visible. Une seconde paire de chandeliers présente les mêmes marques au même endroit, mais celle du fondeur et celle du Saint Michel, sont réparties de chaque côté d'une face (autel de saint Roch).

Comme certains modèles ont gardé longtemps la vogue, ces œuvres peuvent dater de la fin du XVI^e siècle, comme du XVII^e siècle. Leur origine bruxelloise ne paraît pas douteuse, la marque du Saint-Michel n'appartient pas exclusivement à la capitale, mais ici l'archange est représenté selon un type bien caractéristique. De plus, Lombeek-Sainte-Catherine se trouve dans la proximité immédiate de la ville, ce qui constitue une présomption très forte. Récemment a disparu de l'église de Vlesembeke près de Bruxelles un chandelier, dont les poinçons n'ont été malheureusement, ni photographiés, ni complètement décrits. Nous savons cependant qu'une marque se composait d'un lion et des lettres N et B ⁽²⁾. La pièce comportait en outre diverses initiales, mais il n'est pas précisé si elles étaient gravées ou s'il s'agissait d'autres poinçons. Bien que cette hypothèse soit la plus vraisemblable, nous n'en aurons aucune certitude tant que le chandelier n'aura pas été retrouvé. A en juger d'après une photographie prise par le comte J. de Borchgrave d'Altena, le chandelier signalé ici nous semble dater de la première moitié du XVII^e siècle.

(1) Comte Joseph DE BORCHGRAVE D'ALTENA. *Notes pour servir à l'inventaire des œuvres d'art du Brabant, arrondissement de Bruxelles. Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. XLVII, 1947, pp. 137-138 et pl. CXI.

(2) Comte Joseph DE BORCHGRAVE D'ALTENA. *op. cit.*, p. 202 et pl. CLXII.

Les œuvres de laiton sur lesquelles on récolte le plus de spécimens de poinçons sont les balustres ornant les portes et les clôtures à claire-voie des églises. Une seule explication nous paraît plausible. La plus grande vogue de ce mode de décoration, doit avoir coïncidé avec les quelques décades où l'on appliquait effectivement les édits sur le marquage des œuvres de cuivre.

L'église de Wesemael possède sous son jubé une porte ornée de huit balustres de cuivre. Ils portent le blason de Malines et une marque de fondeur inscrite dans un écu et composée d'un 4 accosté d'un I, d'un H et d'un C. La boiserie porte la date de 1620, et les balustres commémorent des personnages dont certains vécurent jusqu'à la fin du siècle, tels que Servais Vaes, abbé d'Averbode (1647-1698) (1).

Il est à présumer que la porte n'est pas restée longtemps incomplète et que les balustres sont tous de vers 1620. Les noms gravés dans le métal ne nous semblent donc pas ceux des donateurs, mais ceux de bienfaiteurs de l'église, sinon nous devrions admettre que la fonte des balustres s'est échelonnée sur un laps de temps considérable.

L'église Sainte-Dymphne à Gheel possède une série de colonnettes de cuivre incorporées dans la clôture à hauteur d'appui fermant les deux croisillons du transept, dits chœur de Sainte-Dymphne et chœur de Notre-Dame(2). Leur type est fort simple, une base cubique, un fût cylindrique et quelques moulures en guise de chapiteau. Il n'y a rien d'étonnant à ce qu'elles n'aient jamais attiré l'attention des amateurs d'art, mais l'inventaire archéologique de la province d'Anvers aurait pu les signaler, pour de bons dessins gravés sur quelques-unes des bases, mais surtout pour les poinçons qu'elles portent (3). Il y en a deux séries différentes. Le plus facile à déchiffrer affecte la forme d'un cœur divisé en trois zones où sont inscrites les initiales G. A. et P. Du cœur surgit une palmette soulignée d'une barre transversale. En regard on voit la marque d'Anvers, une main couronnée et non pas une main sortant d'une manchette de dentelle, comme on pourrait le croire, à première vue, parce que le poinçon est mis à l'envers.

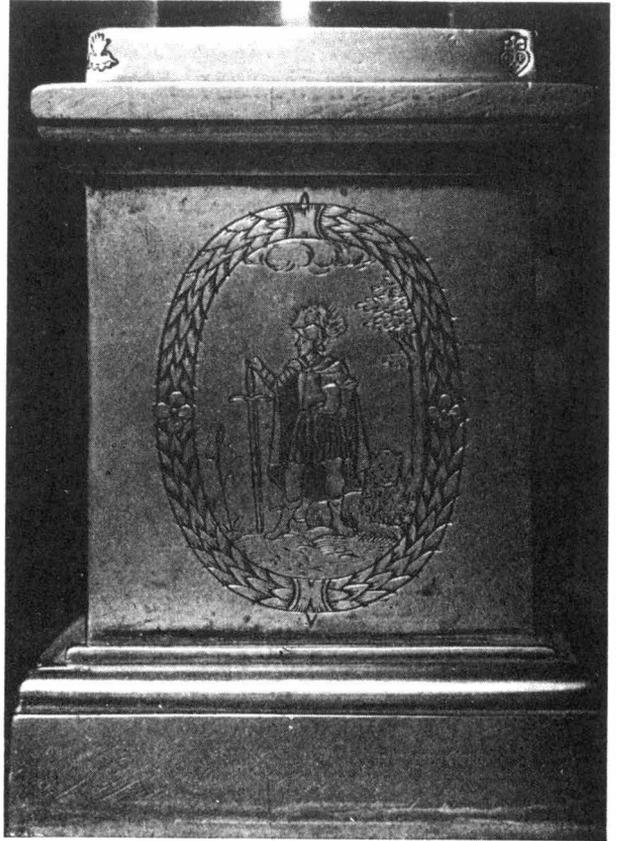
(1) Comte Joseph DE BORCHGRAVE d'ALTENA. *Notes pour servir à l'inventaire des œuvres d'art du Brabant, arrondissement de Louvain, Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. XLVII, p. 365, pl. 192-193.

(2) *De Kerk van Sint Dymphna te Gheel*, 2^e édition, Gheel 1888, p. 17 et p. 68.

(3) *Inventaire des objets conservés dans les établissements de la province d'Anvers*, 1^e livr. Anvers, pp. 50-55.

Cette marque corporative à déjà été relevée sur une lanterne de la collection Claes à Anvers (n° 2244 de la vente du 12 décembre 1933), mais comme on ignorait l'existence d'un poinçon pour les objets de cuivre, on a cru que c'était celui des orfèvres. Notons ici en passant qu'il semble qu'il y ait eu, dans la collection Lambert à Audenarde, un plat en cuivre repoussé marqué d'un Y, qui serait le poinçon d'Ypres. Nous ne savons où se trouve actuellement la pièce. A Gheel la seconde marque individuelle est fort difficile à discerner. Il semble falloir y reconnaître dans un écusson Renaissance les initiales H.H.R., disposées autour d'un sigle de fabricant, dont la description est malaisée (fig.6). Il s'agit vraisemblablement d'une haste qui se termine en haut par deux triangles accolés, en bas à gauche par un troisième triangle et à droite par une barre transversale à l'extrémité épaissie.

Cet exemple de poinçonnage semble devoir se situer dans la deuxième décennie du XVII^e siècle, parce que la colonnette ornée d'une image de saint Jean-Baptiste présente un millésime débutant encore par les trois chiffres, un, six et un ⁽¹⁾. La plupart des inscriptions datant de 1621,



(Négatif A.C.L. Bruxelles)

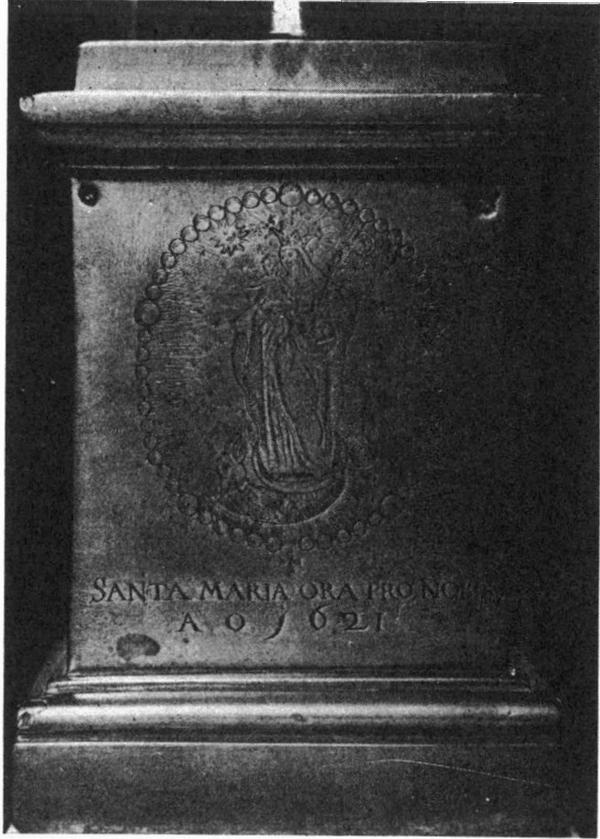
Fig. 5. — Gheel : Eglise Ste Dymphne.
Balustre en cuivre gravé 1620

(¹) *De Kerk van Sinte Dymphna te Gheel*, p. 68.

nous ne nous tromperons pas de beaucoup en disant vers 1620.

Remarquons ici un fait significatif: celui de la naissance de l'industrie anversoise du cuivre. Les fondeurs malinois trouvant à Anvers une clientèle cosmopolite, y auront d'abord ouvert des comptoirs puis transporté leurs ateliers.

Comme dans beaucoup de grandes églises, le chœur de la cathédrale Saint-Sauveur à Bruges a été entièrement pourvu de cloisons. Pour y donner accès, on y ménagea deux portes monumentales ouvertes sur le déambulatoire. La plus ancienne, celle du nord, a été élevée en 1626 par le bourgmestre Jean Van den Heede ⁽¹⁾. Les balustres des vantaux portent presque tous le poinçon d'Anvers et une marque de fondeur. Cette dernière, bien que souvent



(Négatif A.C.L. Bruxelles)

Fig. 6. — Gheel : Eglise Ste Dymphne
Balustre en cuivre gravé vers 1620

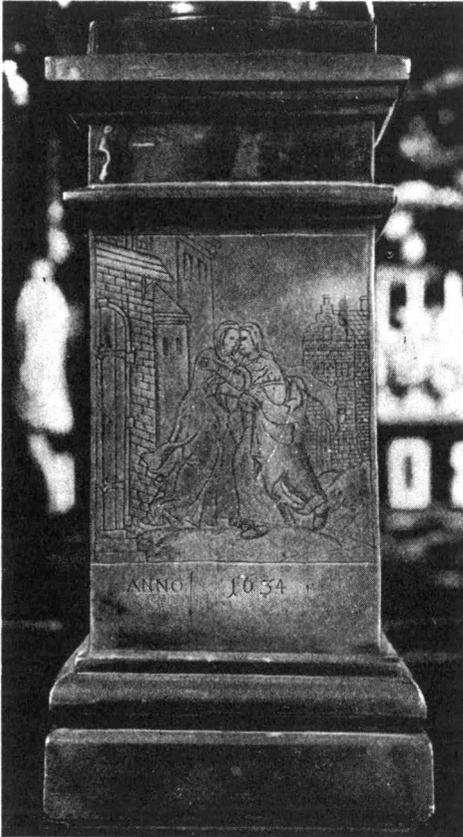
répétée, n'est malheureusement jamais très nette. On y lit cependant les lettres H et H. Le sigle paraît le même qu'à Gheel. Nous pensons qu'il s'agit du même fondeur H.H.R. En 1629, le portail reçut au sud son pendant, grâce à un legs de Jean Zeghers ⁽²⁾, mais les balustres, bien que strictement

⁽¹⁾ Chanoine DUCLOS. *Bruges, Histoire et souvenirs*, Bruges 1910, p. 463. — Karel VERSCHELDE. *de Katedrale van Sint-Salvator te Brugge*, Bruges 1863, p. 40.

⁽²⁾ Karel VERSCHELDE. *op. cit.*, p. 40.

identiques aux premiers ne sont, pas de fabrication anversoise. Ils portent la signature de Jacques du Blon, un Brugeois qui avait exécuté en 1628 les montants de cuivre des cloisons de la chapelle axiale. Nous devons en conclure qu'à ce moment du moins, la ville de Bruges n'avait pas organisé un poinçonnage des objets de cuivre et que les fondeurs remplaçaient par une signature la marque exigée par les ordonnances royales.

L'église Saint-Jacques à Anvers présente un riche ensemble de clôtures dans le style baroque. Cependant les balustres sont de marbre, sauf



(Négatif A.C.L. Bruxelles)

Fig. 7. — Bruges : Eglise Ste Anne Balustre du jubé. 1634(Visitation).

dans les nefs latérales, aux chapelles les plus proches de la tour. La première du nord est souvent signalée pour l'inscription au nom de Petrus Rubens accompagnée du millésime 1626, mais les balustres ayant subi une patinisation assez malencontreuse, il est impossible, sans examen minutieux, de se rendre compte de la présence de poinçons. Ils nous avaient même échappé au cours d'une première visite et c'est à l'insistance de notre collègue M. Joseph de Beer que nous devons d'avoir examiné de plus près les cuivres de l'église. Le balustre offert par Pierre Rubens (quatrième en partant de la tour) porte deux marques : celle d'Anvers consistant en une main couronnée apposée à l'envers, et celle du fondeur : un cœur surmonté d'une palmette et offrant dans son champ les initiales G et P. Le cinquième balustre offert par la famille Cœlheydt est sorti de la même fonderie, mais les poinçons y sont beaucoup moins clairs.

Le même modèle de balustre, typiquement anversois par ses cannelures en relief, a été reproduit à la première chapelle du bas-côté au sud.

Cependant, ici il n'y a plus de poinçons et ils sont remplacés par une signature : « Hendrik De Ridder me fecit ».

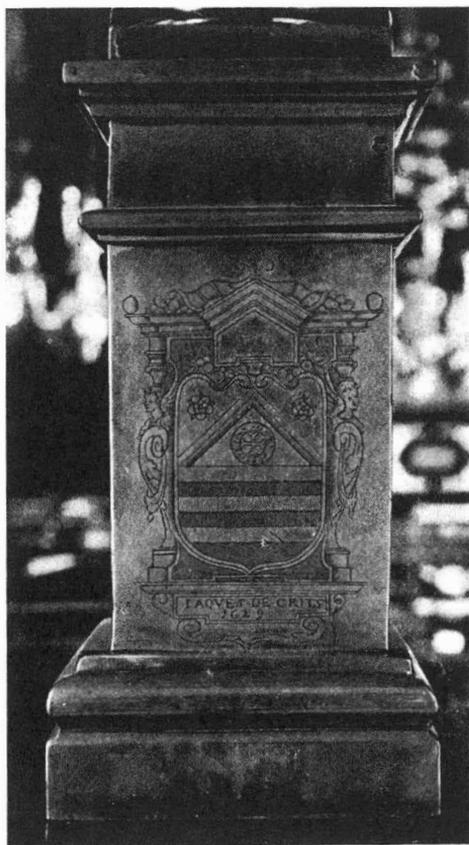
On a souvent étudié le beau jubé de l'église Sainte-Anne à Bruges, mais on ignorait jusqu'ici que les balustres de la menuiserie sont frappés de poinçons. Les noms de donateurs sont accompagnés de dates échelonnées entre 1629 et 1640. L'auteur du modèle est donc probablement Hans van Mildert

qui commença le jubé en 1626 ⁽¹⁾. Le poinçon de ville est très reconnaissable. Il s'agit de la main empruntée aux armes d'Anvers, mais celui du fondeur n'est pas facile à déchiffrer.

Nous distinguons cependant avec certitude les lettres H.H. et R, dans un écu à double encoche dit anglais et accompagné du sigle relevé à Ghcel à la cathédrale Saint-Sauveur (fig.7). Cependant, certains balustres comme le quatrième en partant de droite, comporte non pas deux poinçons, mais quatre et l'on peut lire dans le nouveau poinçon les lettres H.D.R. (fig. 8).

Les archives de l'église Sainte-Anne sont riches et nous donneront peut-être un jour, le nom du fondeur, malheureusement elles ont été confiées à un chercheur qui les tient en dépôt depuis déjà longtemps.

La cathédrale Saint-Bavon à Gand avait été cruellement ravagée par les iconoclastes au moment de la « République Gantoise » (1578-1584). L'évêque Antoine Triest (1576-1657) a attaché son nom à la restauration de l'édifice et à son enrichissement



(Négatif A.C.L. Bruxelles)

Fig. 8. — Bruges : Eglise Ste Anne
Balustre du jubé. 1634 (détail).

(1) Is. LEYSSENS. *Hans van Mildert, Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, t. VII, 1941, pp. 89-91.

d'un mobilier nouveau. Il semble qu'en 1624, on commençait à clôturer le chœur de parois à claire voie et qu'en 1630 on élevait une porte latérale (1). Nous pensons qu'il s'agit de celle du nord qui porte à son fronton les armes du chapitre de Saint-Bavon. Les balustres de cuivre qui l'ornent portent le poinçon de la ville d'Anvers et celui du fondeur, qui, bien que souvent répété n'est jamais très net. Nous n'avons jamais pu l'examiner dans de bonnes conditions de lumière, et nous avons peu d'espoir que l'on parvienne un jour à distinguer les initiales qui y figurent. Par contre, nous croyons pouvoir affirmer que le sigle est celui que nous avons rencontré à Sainte-Dymphne de Gheel, à Saint-Sauveur de Bruges et à Sainte-Anne de la même ville.

Sur la porte qui fait pendant à celle du nord et qui est surmontée des armes de l'évêque Antoine Triest, nous relevons le premier spécimen connu du poinçon gantois pour les œuvres de cuivre. Il est identique à la seconde marque gantoise pour les orfèvreries, c'est-à-dire un G. surmonté d'une couronne, la première étant un « casque à l'antique » (en réalité un armet taré de profil ou de trois quarts)(2). Le fondeur a apposé sa marque personnelle composée d'une représentation du serpent d'airain et des initiales C ou G et R.

Nous avons immédiatement consulté Monsieur A. Nowé, conservateur des archives, musées et monuments de la ville de Gand. Notre éminent et aimable collègue a bien voulu nous signaler qu'en 1638, Corneille Rulandt, natif d'Aix la Chapelle, sollicita des échevins de Gand l'autorisation d'établir dans cette ville une fonderie de cuivre.

Corneille Rulandt resta à la tête de l'entreprise jusqu'en 1641, année de son décès. Il eut pour successeur son associé Jacques Van Larebeke, dont les descendants maintinrent la firme en activité jusqu'à la fin du XVIII^e siècle (3).

Nous pensons donc que les balustres de la porte de l'évêque Triest auront été exécutés par Corneille Rulandt, qui était probablement un continuateur des batteurs dinantais fixés à Aix-la-Chapelle après le sac de la ville mosane en 1466.

Corneille Rulandt doit aussi avoir exécuté les balustres de la chapelle Saint-Yves qui fait face à la porte de l'évêque Triest, puisque nous y relevons les mêmes poinçons (4^e chapelle du déambulatoire, en partant du sud). La même constatation s'impose pour les balustres de la chapelle Saint-Gilles (3^e chapelle du déambulatoire).

(1) Chanoine VAN DEN GHEYN. *L'ameublement du chœur de St. Bavon à Gand*, Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand, t. XVIII, 1910, p. 445.

(2) Abbés L. et F. CROOY. *L'orfèvrerie religieuse en Belgique depuis la fin du XV^e siècle jusqu'à la Révolution française*, Bruxelles 1911, p. 63.

(3) *Archives de la Ville de Gand*, série 154bis, Fonderies de Cuivre, 1638.



(Négatif A.C.L. Bruxelles)

Fig. 9. — Termonde : Eglise Notre-Dame
Balustre en cuivre de la Chapelle des Fonts (XVII^e siècle)

Le modèle est exactement copié de celui créé par le fondateur anversois. Il faudra probablement chercher celui-ci dans l'entourage de R. Colyns de Nole qui, après avoir été chargé d'ériger le maître-autel de la cathédrale, commença à clôturer le chœur (1). Les balustres que l'on voit derrière le mausolée ont donc été conçus par Robert Colyns de Nole.

Ils diffèrent de ceux que nous avons étudiés, mais ils peuvent avoir été tous dessinés par le maître anversois. Il nous semblerait, en effet, peu vraisemblable que Robert Colyns de Nole n'eût pas conçu un projet d'ensemble.

L'église Notre-Dame à Termonde possède une clôture à beaux balustres placée actuellement dans la chapelle des fonts baptismaux, mais qui jadis se trouvait dans le transept nord, dit chœur de Saint-Hildouard (2). Le travail alors peut être situé vers 1635-1637. Les poinçons sont d'une netteté exceptionnelle (fig. 9). Celui de la ville d'Anvers ne donne lieu à aucune remarque. Celui du fondateur comporte un quatre, traversé de deux traits obliques et les majuscules H.D.R. que nous avons déjà relevées à l'église Sainte-Anne à Bruges.

*

* *

Un indice nous fait penser qu'il y aurait lieu d'examiner les lames funéraires de cuivre pour s'assurer si elles ne portent pas de poinçons. Celle de Sir John Creke et de sa femme Alyne à l'église de Westley Waterless dans le comté de Cambridge, porte un poinçon insculpté sur le bas de la robe de lady Alyne; cette marque est décrite comme suit : un cercle entourant la lettre N inversée, un maillet, un croissant et une étoile (3). Le mémorial date de vers 1325. Aucun autre exemple de poinçons ne semble avoir été signalé sur une lame funéraire, mais ils peuvent avoir échappé à l'attention des archéologues parce que ces monuments sont généralement trop mal éclairés pour qu'on puisse déceler un aussi minime détail.

Si les lames funéraires devaient être toutes examinées à nouveau, il y aurait lieu de procéder de même pour tous les tableaux peints sur feuille

(1) A. JANSEN et C. VAN HERCK. *De Antwerpsche Eeldhouwer Colyns de Nole*, Koninklijke Oudheidkundige Kring van Antwerpen, XIX^e Jaarboek (1943), pp. 68-69.

(2) Alphonse DE VLAMINCK. *L'église Collégiale de Notre-Dame à Termonde et son ancien obituaire*, Termonde 1898, t. I, pp. 25 et 37.

(3) Joan EVANS. *English Art, 1307-1461*, *The Oxford History of English Art*, t. I, Oxford et Londres, 1949, p. 40.

de cuivre. Quelques sondages nous ont, en effet, permis de récolter des exemples de poinçons au revers de tableaux.

Tout d'abord, nous avons trouvé dans la collection de M. Marchant à Uccle, deux œuvres attribuées avec beaucoup de vraisemblance à Jean Breughel (1568-1625). Elles portent au revers du support la marque d'Anvers et une autre offrant dans un écu, un cœur divisé en trois zones marquées d'un P. d'un S et d'un point (?), et surmonté d'un quatre souligné d'une barre horizontale.

Cette marque est celle de Pierre Staes « plactdruker » c'est-à-dire, imprimeur d'estampes à Anvers, cité dans les *liggeren* en 1655/56 (1). Nous en avons la confirmation dans le fait que Pierre Staes possédait un second poinçon en forme de fer-à-cheval. Par chance, celui-ci, à l'encontre du précédent, ne comporte pas simplement ses initiales, mais le nom en toutes lettres. On le voit au revers d'un tableau de Jean Breughel I et d'Henri van Balen daté de 1606, et représentant le « Festin des dieux » (2).

Le premier poinçon de Pieter Staes et celui d'Anvers figurent au revers de deux œuvres de la collection du baron Evence Coppée à Bruxelles. Il s'agit d'un « Massacre des Innocents » de Pierre Breughel, daté de 1602 et d'une « Adoration des Mages » attribuée à Breughel de Velours (3).

Sur deux panneaux d'une suite de « Scènes de la vie du Christ », attribuée à François Francken II, on voit un poinçon formé des lettres C (ou G) et K entourées d'un cercle de perles (4).

M. Vanbeselaere, conservateur en chef du Musée royal des Beaux-Arts à Anvers a eu l'amabilité de faire examiner le dos de plusieurs tableaux peints sur cuivre, mais le plus souvent l'examen est rendu impossible par la présence d'un parquetage de bois renforçant le support.

M. P. Fierens, conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles a eu autant d'amabilité en nous autorisant à examiner les tableaux peints sur cuivre faisant partie des collections dont il a la charge, mais nous nous sommes heurtés à la même difficulté. Cependant nous avons

(1) Ph. ROMBOUTS et Th. VAN LERUIS. *Les Liggeren et autres archives historiques de la Gilde anversoise*, La Haye, s.d.

(2) Cet exemple nous a été aimablement signalé par M. Jacobs van Merlen.

(3) Ces poinçons nous ont été aimablement signalés par M. Edmond de Bruyn et Mademoiselle A.-M. Berryer.

(4) Ce poinçon a été relevé par M. Jacobs van Merlen. Nous n'avons pas pu l'examiner lorsque les tableaux ont passé en vente le 9 juillet 1951 à la salle Tavernier, Longue rue de l'Hôpital à Anvers.

trouvé le poinçon d'Anvers deux fois répété sur un tableau d'Henri Van Baelen (1575-1632), offert par la baronne Coppée.

Nous avons songé à l'hypothèse que les plaques de cuivre utilisées pour les tableaux étaient poinçonnées parce que les peintres utilisaient de vieilles planches de gravures. En effet, Pieter Staes était un imprimeur d'estampes. Cependant M. Van de Wyngaerde, conservateur du cabinet des estampes de la ville d'Anvers, quand nous l'avons consulté, n'avait encore jamais rencontré de plaques poinçonnées. Comme contre-preuve, nous avons demandé à M. Ferraton, conservateur à la chalcographie du Louvre de bien vouloir examiner les cuivres des gravures flamandes de son dépôt. Jusqu'à ce moment, notre obligé collègue n'a relevé aucun poinçon. Serait-ce une marque de rebut, puisqu'on ne la trouve pas sur les plaques utilisables pour l'impression ? Dans ce cas, elles ne nous intéressaient plus directement, mais elles conserveraient leur intérêt pour l'identification de certains tableaux.

*

* *

En écrivant ces lignes nous n'avons pas eu l'ambition d'épuiser un sujet très vaste, mais de susciter de nouvelles recherches qu'une seule personne ne saurait mener à bien. Trop tôt on s'est découragé d'un insuccès passager. Cependant l'étude des poinçons ouvrirait des horizons nouveaux.

Sans avoir eu l'occasion d'examiner systématiquement toutes les œuvres de cuivre des églises, musées et collections privées, nous pouvons esquisser quelques conclusions. Il semble possible d'attribuer à Malines et à notre pays des cuivres battus du Moyen Age. L'importance des fonderies anversoises du XVII^e siècle s'avère désormais.

Nous voyons, au XVII^e siècle, des indices d'un renouveau du métier à Bruges et à Gand, où nous constatons en même temps qu'il avait dû complètement disparaître, puisqu'en demandant d'établir son atelier de fonte et de raffinage, Michel Rulandt pouvait se prévaloir d'introduire dans la ville une industrie nouvelle.

Jean SQUILBECK

Les Sources du Style de Rubens

1. — LE CONTACT AVEC L'ART ANTIQUE ET L'ART ITALIEN

Il fut une époque — est-elle aujourd'hui définitivement révolue ? — où les historiens d'art se préoccupaient avant tout de rechercher les influences subies par les artistes. Leur déterminisme les poussait à tout expliquer par des antécédents vérifiables, sans égard pour le génie créateur et spontané. Trouvaient-ils entre deux œuvres d'art une analogie de forme, ils affirmaient que nécessairement l'une procédait de l'autre, et commentaient abondamment cette filiation supposée.

Il faut bien reconnaître que cette vaine érudition a encombré l'histoire de l'art d'études si laborieuses que les chercheurs sont rebutés et ne vérifient plus, se bornant à accepter les conclusions. Et finalement ces conclusions passent pour vérités établies.

Bien entendu, la question des influences n'a pas manqué d'être soulevée à propos des œuvres de Rubens. Fr. Goeler von Ravensburg dans son « Rubens und die Antiker » (Iéna, 1882), Jacob Burckhardt dans son « Erinnerungen aus Rubens » (Bâle, 1893), F. M. Haberditzl dans ses « Studiën über Rubens » (Vienne, 1912), Rudolf Oldenburg, au cours de différentes études rassemblées dans « Peter Paul Rubens » (Munich et Berlin, 1922) ont réuni à ce sujet une ample documentation. A lire les rapprochements que sont parvenus à trouver ces auteurs et d'autres qui les suivirent — comme le Dr. Burger, le Dr. L. Burchard, H.G. Evers — on ne peut se défendre d'un sentiment d'admiration pour la patience de leurs recherches, mais aussi d'un sentiment d'étonnement pour l'arbitraire de leurs déductions. A suivre de près leurs raisonnements, on constate que ces auteurs n'ont guère distingué entre l'esprit créateur d'un grand artiste et leur propre mentalité d'érudits.

En réalité, tout peut se résumer à ceci : Rubens a considéré la sculpture antique et l'art italien avec cette même attention passionnée qu'il appliquait aux êtres et aux choses ; il a, sans doute, fait certains emprunts, mais son esprit les a transfigurés au point d'en faire des créations. Telle est la genèse normale des œuvres de génie, spécialement aux époques où l'originalité

à tout prix n'était pas encore, comme aujourd'hui, exigée d'un artiste. Et puisque, pour un grand artiste, les thèmes empruntés ne sont que des tiges où s'épanouiront des développements personnels, ces emprunts ne nous intéressent que dans la mesure où nous pouvons suivre l'action créatrice de leur interprète.

Et l'on peut finalement se demander si un thème soumis aux innombrables variations que lui découvrit Rubens, appartient encore à l'art préexistant.

*

* *

Précisons par quelques exemples concernant des « emprunts » à la sculpture antique.

On dit que la *Vénus agenouillée*, jadis à la collection Giustiniani, de Rome, servit à Rubens de modèle pour la figure principale de sa *Vénus refroidie*, du Musée Royal, d'Anvers, et de sa *Suzanne et les Vieillards*, de la Pinacothèque, de Munich, deux œuvres d'environ 1614. En effet, l'attitude de ces deux figures féminines accroupies évoque celle de la sculpture antique. Mais, outre que l'artiste a complété la forme en y ajoutant une tête et une main, il a conféré à la jambe et au bras gauches le mouvement qui, dans la sculpture, était exécuté par les membres droits. Dès lors, il paraît bien qu'il n'a travaillé ni d'après la sculpture, ni d'après un dessin de celle-ci. Le souvenir lui a fait conférer à son personnage une pose similaire, mais non identique. Il a recréé la figure ; il l'a fait agir dans son imagination. Et ceci dépasse presque ce que Rubens exigeait d'un vrai peintre, lorsqu'il s'en prend à ses prédécesseurs flamands, qui dans l'imitation des statues anciennes, n'ont pu abstraire la forme de la matière.

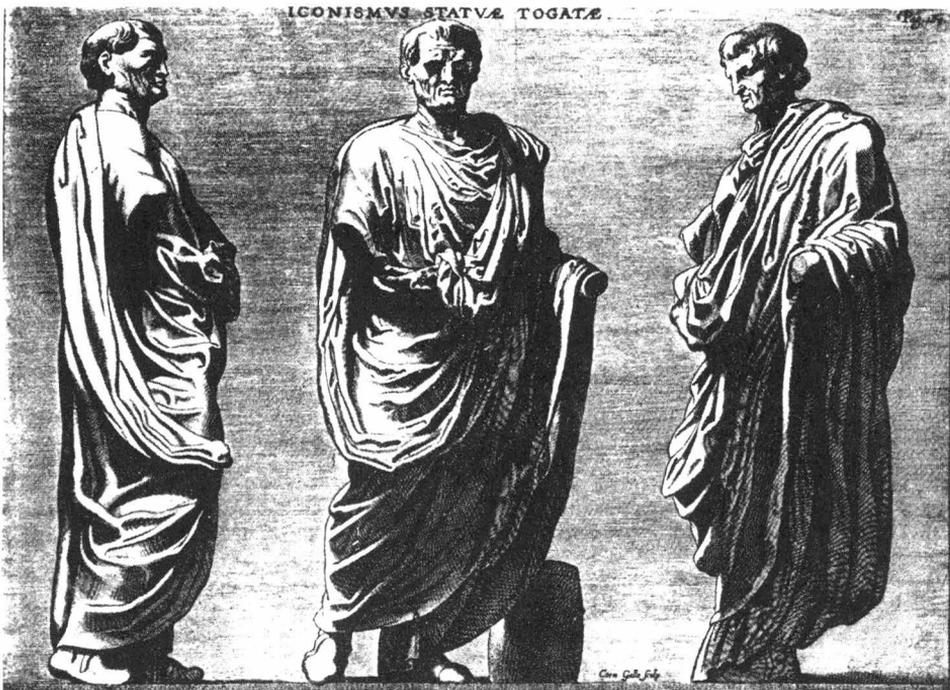
L'emprunt que fit Rubens de son dieu fluvial de *La Naissance de Marie de Médicis* à la fameuse statue antique *Le Nil*, du Vatican, révèle mieux encore l'aptitude de l'artiste à transposer le souvenir de belles formes pour les adapter à sa propre conception artistique : la jambe droite du dieu garde la même direction que dans la sculpture, mais son buste — si largement étalé par le statuaire — se meut ici vers l'avant et la tête est détournée. Sa conception baroque insuffle la vie, là où n'existait que grandeur plastique : il en résulte une tout autre figuration.

Parfois, Rubens, tout en demeurant proche de la forme sculpturale, réalise une véritable métamorphose dans sa figuration picturale. Ainsi, dans la *Cérès*, de l'Ermitage, le peintre représente une statue antique de la collection Borghèse, mais l'ampleur et le frémissement qu'il lui confère, la transforment

en une figure baroque. Et dans *Le Massacre des Innocents*, de Munich, une figuration fort proche du fameux groupe de Laocoon est si bien transposée, qu'elle n'en offre qu'une vague réminiscence.

Mieux encore. La sculpture antique du Pêcheur africain, du Louvre, se trouvait à l'époque de Rubens, à la villa Borghèse de Rome. L'artiste s'en est souvenu pour son *Sénèque mourant*, de la Pinacothèque de Munich. L'attitude est semblable et la physionomie n'est guère différente. Mais la vision du peintre a su exprimer, dans cette figure de vieillard, toute la défaillance d'un corps qui s'abandonne à la mort. Aucune obédience directe à la sculpture primitive ne se rencontre ici ; le peintre s'en est simplement souvenu, comme d'un modèle animé auquel son imagination apportait une plastique nouvelle.

Nous possédons la gravure de trois différents aspects d'un « togatus », probablement d'après des dessins que Rubens fit d'une antique statue de



Togatus, Gravure de Galle d'après un dessin de P.P. Rubens, pour un livre de Philippe Rubens, 1608

Titus. Cette gravure a paru dans un volume publié à Anvers, en 1608, par le frère du peintre, Philippe Rubens : *Electorum Libri II*. La reproduction est d'une exactitude qu'on serait tenté de qualifier de scientifique. Or, toujours en 1608, le peintre s'est servi de l'image qu'il portait en lui de cette statue, pour représenter saint Nérée et saint Achillée, sur un des volets de *La Vierge aux Anges*, de Santa Maria in Vallicella, de Rome. Il a suffi à l'artiste de réduire le jeu des lignes, d'accuser au moyen du coloris le volume dans le modèle du vêtement, pour métamorphoser la statue en deux êtres bien vivants. Rubens ne s'est servi du souvenir de cette statue que pour serrer la vérité archéologique dans la représentation de deux saints romains, drapés dans une toge.

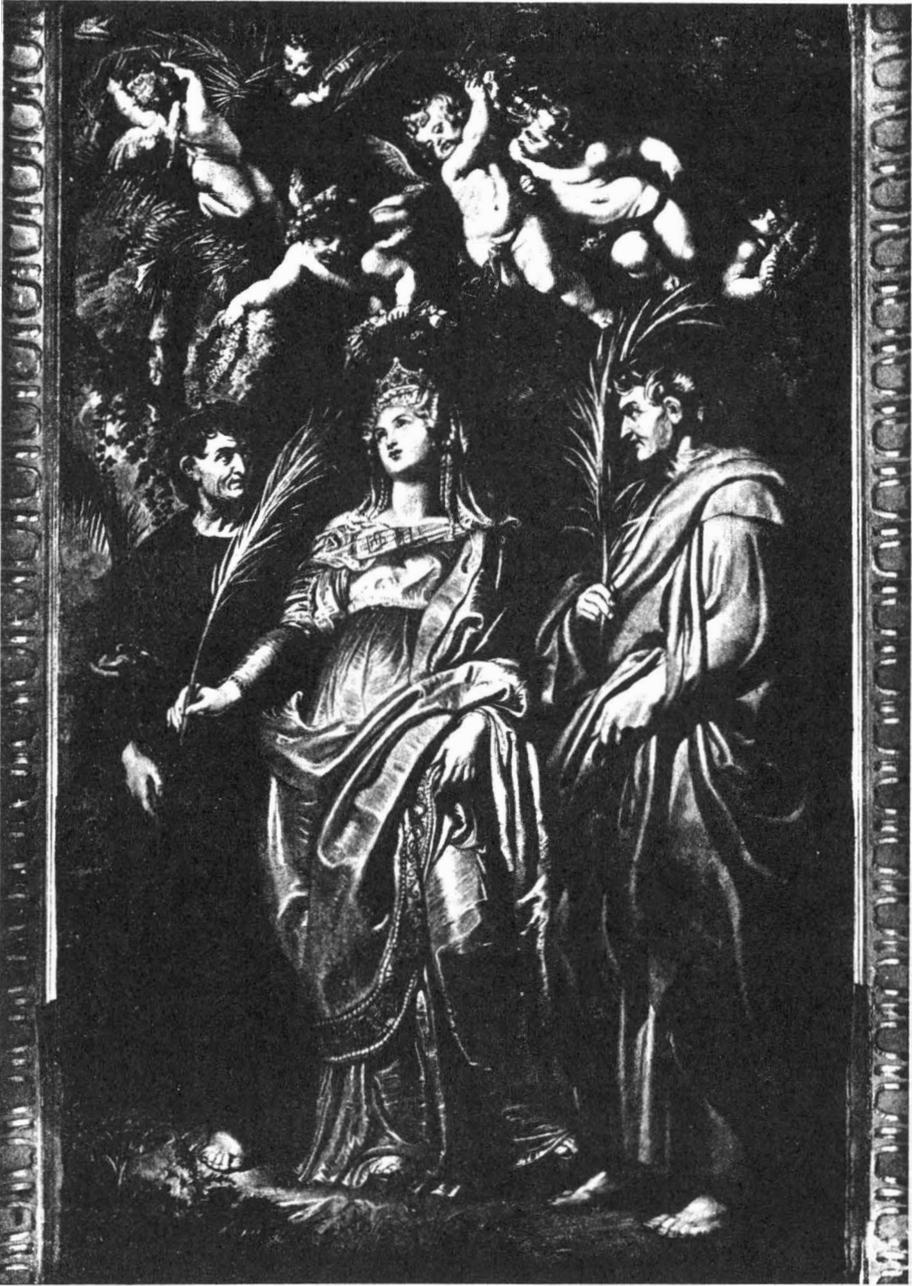
Un goût prononcé pour l'archéologie doit avoir été avivé chez Rubens par son séjour en Italie. A Rome, son frère Philippe, qui résida de 1605 à 1607 en qualité de secrétaire chez le cardinal Ascanio Colonna, s'adonnait à l'étude de l'Antiquité. Dans ce domaine, ses conseils durent être précieux à l'artiste. Plus tard, dans son œuvre, le peintre saura mettre à profit les connaissances acquises là-bas. Qu'il s'agisse de représenter des constructions architecturales, d'antiques armures ou d'anciennes statues, rarement sa science du passé se trouvera en défaut. Son saint Maur, dans *La Vierge vénérée par des Anges et des Saints*, du musée de Grenoble, porte un costume guerrier pareil à celui de la statue du dieu Mars, du Musée du Capitole. Comme tout humaniste, Rubens était féru de mythologie. Aussi ne manquera-t-il jamais d'user, mais toujours en les interprétant, des innombrables figures que lui fournissait l'Antiquité dans ce domaine.

*

* *

Des constatations identiques s'imposeront à nous dans l'étude des « emprunts » de Rubens à la peinture italienne.

Il est indéniable qu'un artiste parvenu à une si grande aisance technique, dut se former l'œil et la main par une discipline rigoureuse et assidue. Ne perdons jamais de vue que jadis les artistes se consacraient, tout jeunes encore, exclusivement à leur métier. Rubens, si l'on en croit le témoignage de son neveu, l'aurait fait dès l'âge de quatorze ans. Quelle formation, pour un adolescent, que de pouvoir vouer à ce qu'il préfère ces années où l'esprit est le plus réceptif et la main la plus souple, dans une atmosphère où tout concourt à son éducation professionnelle !



P.P. Rubens — Sainte Domitille entre Saint Nérée et Saint Achillée

Rome, Santa Maria in Vallicella

Chez ses maîtres, et dans la suite isolément, Rubens doit avoir beaucoup étudié et travaillé.

Nous ne connaissons malheureusement ni dessins, ni tableaux authentiques de sa jeunesse. Mais Joachim von Sandrart, qui l'a connu, rapporte dans sa « Teutsche Academie » (1) que Rubens lui confia avoir beaucoup dessiné à cette époque d'après *La Danse Macabre* de Holbein, d'après Dürer et d'après un livre de Tobie Stimmer. On a cru retrouver dans des dessins, qui lui sont attribués, des réminiscences de figurations de Stimmer ; encore faudrait-il établir au préalable que ces dessins sont réellement du jeune Rubens.

Le peintre doit s'être tourné également vers l'art italien, fort en honneur à l'époque dans le milieu artistique anversois. La gravure y avait répandu des compositions des maîtres de la péninsule. Certaines collections privées de la métropole renfermaient quelques œuvres italiennes de valeur. D'ailleurs, à 23 ans, alors que Rubens avait acquis depuis deux ans, avec la maîtrise, le droit de se faire une carrière, c'est en Italie — à Mantoue d'abord, à Rome ensuite — qu'il alla tenter fortune. Dès lors, il eut amplement l'occasion d'étudier l'art italien.

Son séjour à Rome a fait l'objet de déductions trop hâtives : on affirme qu'il subit pendant des années l'ascendant des grands maîtres italiens, et on le loue d'être le premier peintre du Nord qui aît acquis le sens de la grandeur et de la mesure à leur exemple.

L'enseignement de l'histoire de l'art sera sans doute dominé, longtemps encore, par l'idée de la suprématie de l'art italien. On ne voudra voir en Rubens qu'un artiste formé à son contact. Nous entendons réagir contre cette opinion courante, tout en regrettant ne pouvoir donner ici à notre argumentation l'ampleur souhaitable.

Et d'abord, que disent les documents à ce propos ?

Nous avons examiné la « Spécification des Peintures trouvées à la maison mortuaire du feu Messire Pierre-Paul Rubens » dans l'unique exemplaire qui en subsiste (2). Dans ce catalogue des tableaux faisant partie de la succession du peintre, se trouvent mentionnées une trentaine d'œuvres originales de peintres italiens. Suit la « Spécification des Peintures faites par feu Monsieur Rubens en Espagne, Italie et aultre part, tant après Titian qu'autres renommés maistres ». Cette dernière liste comporte 11 numéros d'après divers peintres, 21 d'après le Titien, 9 d'après Raphaël, 1 d'après le Tintoret.

(1) Joachim von SANDRART. *Teutsche Academie*, édition A.R. Peltzer, Munich, 1925, pp.102-106.

(2) Paris, Bibliothèque Nationale, M.S. N° 18967, f° 200, 12 pp. imprimées.

Par ailleurs, un écrivain italien du XVII^e siècle, Marco Boschini, raconte que le peintre Don Herman alla visiter à Florence M. Giosto (c.à.d. Juste Sustermans, peintre flamand et ami de Rubens) (3). Tout en montrant à son hôte plusieurs tableaux de Rubens qui ressemblaient à des œuvres du Titien, Sustermans lui avait confié : « Rubens avait l'esprit préoccupé du Titien autant qu'une dame a le cœur plein de son amoureux. Il fut autrefois en Flandre mon ami intime ; je lui faisais de fréquentes visites et quand nous devisions du Titien, on le voyait faire des merveilles. Il affirmait en toute sincérité, sans passion mais avec conviction, que le Titien avait été le sel de la peinture et le plus grand maître qui fut jamais » (4).

Cette admiration pour le Titien semble être restée vivace chez le peintre en pleine maturité. En 1627-1628, quand Rubens se trouvait à la cour de Madrid, durant plusieurs mois il ne cessa de faire des copies du Titien. Toutefois il n'est pas impossible que cette rage de copier le Titien ne dissimulât une préoccupation diplomatique : envoyé par l'archiduchesse Isabelle, gouvernante des Pays-Bas méridionaux, pour préparer une paix entre l'Angleterre et l'Espagne, le peintre devait bien donner le change, en attendant la réponse aux propositions qu'il était parvenu à faire tenir à Londres. N'écrivait-il pas, à l'époque, à ses amis, qu'il peignait beaucoup à la cour d'Espagne ?

Le peintre Pacheco, beau-père de Velasquez, a noté dans son ouvrage « L'Arte de la Pintura » (5) que c'est alors que la maître flamand fit les copies du Titien : « Deux bains (de Diane), Europe, Adonis et Vénus, Vénus et Cupidon, Adam et Eve, etc. » et « les portraits du Landgraf (Philippe de Hesse), du duc de Saxe (Jean Frédéric), du duc d'Albe, de (Francisco de los) Cotos, d'un Doge vénitien (Gritti) et d'autres tableaux que le roi possédait ».

D'autres de ses copies du Titien nous sont nommément connues. Dans la « Spécification » des tableaux se trouvant à la maison mortuaire de Rubens, 21 portraits et tableaux faits d'après le Titien sont mentionnés, parmi lesquels, outre ceux que nous venons de citer : le Portrait de Charles-Quint, le Portrait de l'épouse de Charles-Quint, le Portrait du Cardinal Hippolyte de Médicis, le Portrait d'un Garçon avec un bonnet noir, le Portrait de l'Empereur Ferdinand, le Portrait d'Ydiaques, secrétaire de

(3) Marco BOSCHINI, *La Carta del Navegar pitoresco*, Venise, 1660.

(4) Bulletin Rubens, t. III, p. 87.

(5) T. I, p. 132, cité par C. JUSTI, *Diego Velasquez*, éd. Phaidon, s.l.n.d. (Vienne, 1933), p. 246.

Philippe II, le Portrait d'Isabelle d'Este, le Portrait d'un Jeune Homme, le Portrait d'un Gentilhomme.

On a cherché aussi dans la tradition des preuves de l'ascendant des Italiens sur l'esprit de Rubens. Mais la tradition ne fait que répéter des affirmations gratuites. Rien ne prouve que Rubens soit allé en Italie pour y parfaire son éducation artistique. A propos de la biographie du peintre, nous avons déjà exposé que la vraie raison qui poussa Rubens à ce voyage vers la péninsule était le désir d'y faire carrière, puisque son plus grand souci y fut de produire, non de faire des études.

Mais que disent les œuvres elles-mêmes, ces témoins irrécusables de la formation de son art ?

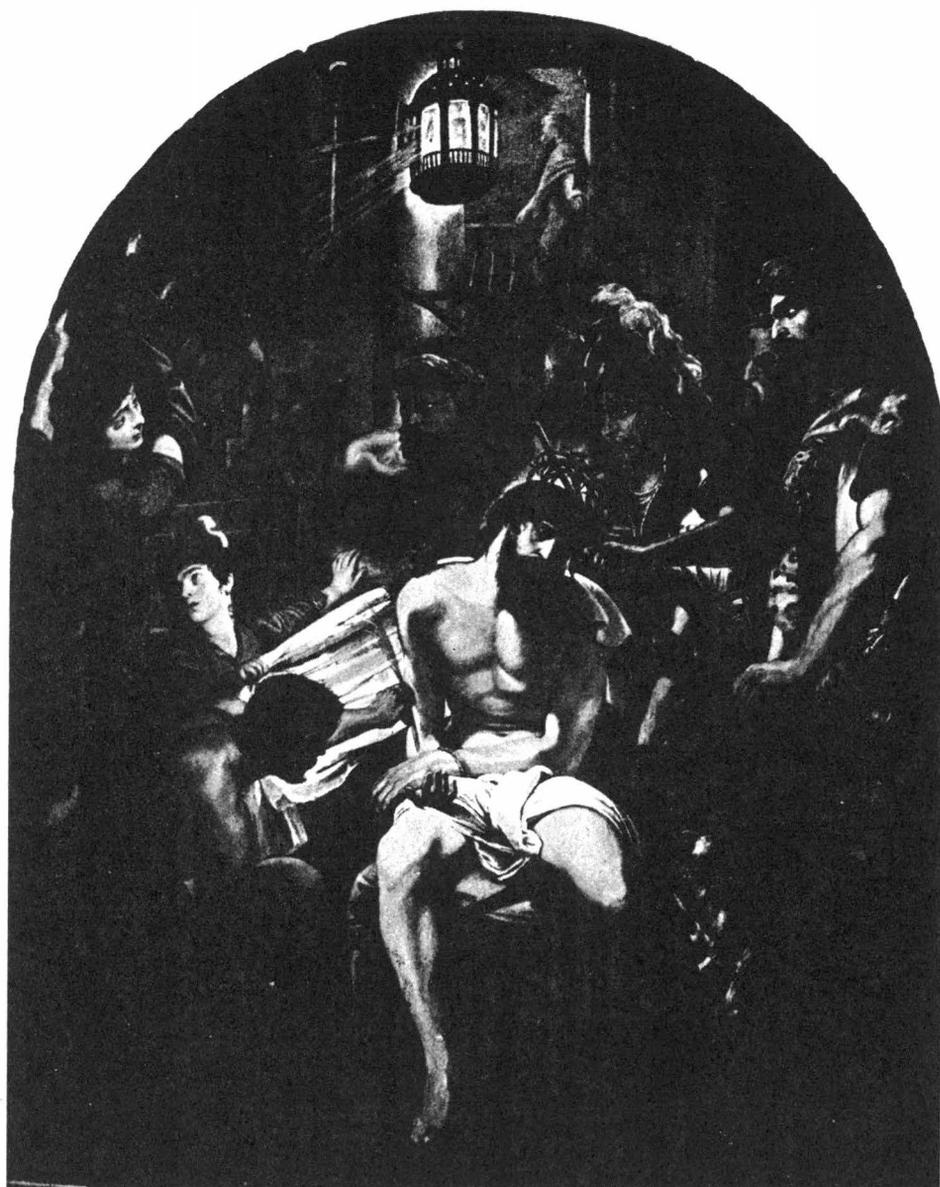
On a voulu voir une preuve de subordination dans certains dessins de l'artiste d'après des œuvres italiennes. Répétons qu'avant de les utiliser à cette fin, il conviendrait de démontrer que pareils dessins sont réellement de la main de Rubens, ce qui ne serait pas toujours possible.

Nous ne pouvons nous étendre ici sur la distinction à faire parmi les dessins de ce genre attribués à Rubens. Nous nous limiterons à un seul exemple. On a beaucoup parlé des dessins que Rubens aurait exécutés d'après les prophètes et les sibylles de Michel Ange. Le seul argument à l'appui de cette attribution, c'est que ces dessins figuraient dans la célèbre collection de Jabach. Pour certains érudits, pareil argument est péremptoire. Mais ces dessins sont si soignés, si méticuleux, si peu conformes au style habituel du maître, qu'il convient d'être très circonspect au sujet de leur attribution à Rubens. Comment imaginer qu'un artiste de son tempérament, sous l'impulsion de son admiration pour les grandes fresques qui dominent la Chapelle Sixtine, les ait dessinées d'une manière aussi appliquée et avec des hachures parfois entrecroisées qui rappellent la méthode du graveur ?

S'ils sont réellement de la main de Rubens, il faut supposer qu'il ne les exécuta que comme un exercice, d'après des gravures.

D'autres arguments ont été tirés des nombreux tableaux de Rubens où peuvent se relever des analogies de forme et de composition avec des tableaux italiens. Sur ce sujet, il nous faudra être un peu plus explicite, sans nous laisser pourtant entraîner à une révision de tous ces rapprochements, qui nous mènerait trop loin et deviendrait fastidieuse.

Après avoir revu tout ce qui fut publié à ce propos, nous croyons pouvoir affirmer, que, s'il arriva souvent à Rubens de faire l'emprunt de la composition d'une figure, d'une attitude, d'un groupement, d'une idée plastique, même de tonalités, toujours l'artiste sut assimiler cet emprunt, le transformant



P.P. Rubens — Le Couronnement d'épines

Grasse (Alpes Maritimes) Chapelle de l'Hôpital Civil

en quelque chose de personnel, appartenant bien à son monde à lui. Ce ne fut jamais une soumission de sa part. Toujours il resta créateur, l'emprunt n'entamant jamais l'essentiel de son style. En histoire de l'art, on ne devrait parler d'« influences » que lorsqu'un artiste soumet son style à celui d'un autre.

C'est parce que Rubens cherche à faire carrière, que, dès ses premières œuvres à Rome et à Mantoue, il veut montrer qu'il connaît l'art du pays et qu'il est capable de travailler dans le goût italien.

En 1602, à peine arrivé à Rome, il reçoit de l'archiduc Albert, gouverneur des Provinces belges, la commande de trois grands tableaux pour l'église Santa Croce in Gerusalemme, dont ce prince est le protecteur. Dans ces trois tableaux, (qui échouèrent à la chapelle de l'hôpital de Grasse et dont nous aurons à nous occuper ultérieurement), des « influences » italiennes ont été relevées : dans *Le Couronnement d'Épines*, une certaine analogie du corps du Christ avec celui du Christ dans *Le Couronnement d'Épines* du Titien, actuellement au Louvre ; dans *L'Érection de la Croix*, l'obliquité de la croix, comme dans un tableau du Tintoret ; dans *L'Exaltation de la vraie Croix*, une expression extatique de la sainte Hélène qu'on croit retrouver dans la *Sainte Cécile* de Raphaël, et aussi, l'emprunt des colonnes torsées que Rubens aurait pu voir dans la tapisserie de Raphaël : *La Guérison du Paralytique*. Ce sont là des emprunts que l'artiste flamand a largement transformés, et les œuvres produites — ainsi que nous le verrons — acquièrent un caractère très suffisamment original.

Lorsque peu après, en 1604, il reçoit la commande de trois énormes tableaux décoratifs, destinés à orner le chœur de l'église des Jésuites, Rubens, pour attirer l'attention des mécènes, cherche à introduire des formes qui ressemblent à celles des maîtres renommés : Raphaël et Michel Ange.

Ainsi, pour *Le Baptême du Christ*, actuellement au Musée Royal, d'Anvers, il emprunte sa composition du Christ à Raphaël (50^e loge du Vatican). Mais le Christ de Raphaël, un peu falot, les mains jointes et la tête baissée, se trouve transformé chez Rubens en une figure largement développée, où la brièveté du cou accentue l'impression d'abandon de l'Homme-Dieu à sa mission terrestre, dont l'acceptation du baptême est l'investiture. Parmi les hommes qui se dévêtent, certaines formes pourraient évoquer celles de soldats dans le carton *La Bataille de Cascina*, de Michel Ange ; mais Rubens a su leur conférer un modèle nouveau qui s'intègre parfaitement dans la figuration de l'immense paysage.

Pour *La Transfiguration* — qui, à Mantoue, faisait pendant au précédent tableau, et se trouve actuellement réléguée dans l'escalier du musée de

Nancy — Rubens s'inspira de la composition de *La Transfiguration* de Raphaël. Mais il a démonté l'unité trop conventionnelle de l'Italien, dont la composition comprenait deux parties distinctes : en bas, la guérison miraculeuse du petit possédé, et, en haut, la transfiguration proprement dite. Raphaël avait cru trouver une unité psychologique, en donnant à deux apôtres, placés dans la partie inférieure de l'œuvre, des gestes indiquant, dans le Christ, la cause efficiente du miracle. Rubens, fort heureusement, recompose le tout dans le sens de la largeur, unifiant nettement les deux sujets qui semblaient manquer de rapport. Il place presque au niveau du sol la scène de la transfiguration ; il confère plus de vitalité au groupe des apôtres, et, surtout, il ne suit pas le dur bariolage de Raphaël (ou de Jules Romain qui termina l'œuvre) ; son coloris n'est plus une succession de larges plans de couleurs locales, mais une gamme riche de nuances vives.

Les mêmes remarques s'appliquent aux deux exemplaires de *L'Adoration des Bergers* que l'artiste exécuta, celui de San Filippo Neri, de Fermo, peu



P.P. Rubens — La Transfiguration

Nancy. Musée des Beaux-Arts

avant son départ d'Italie, et celui de Saint-Paul, d'Anvers, peu après son retour dans la métropole flamande. La conception générale de ces deux tableaux reflète quelque peu celle de *La Nativité* du Corrège, actuellement à la galerie de Dresde. La source lumineuse de cette scène nocturne se trouve être le nouveau-né, d'où fuse tout l'éclairage. Au premier plan, une solide figure de berger fait écran. Ces particularités existent déjà dans l'œuvre du Corrège, mais tout le reste est autre, et dans les deux tableaux de Rubens, les formes sont plus dures, n'ont rien de l'élégance du Corrège, et les ombres sont plus marquées. De plus, l'artiste flamand a rapproché davantage la scène de la vie réelle, tandis que son prédécesseur italien s'était préoccupé particulièrement de la beauté formelle des figures.

Si l'opposition nette des lumières et de l'ombre peut inciter à un rapprochement avec la manière du Caravage, n'oublions pourtant pas que Rubens n'a nullement suivi le jeu chromatique du novateur italien.

Les similitudes avec les maîtres italiens sont, cela va de soi, plus nombreuses durant les années où le peintre flamand chercha à s'imposer comme peintre italien. Mais elles persisteront par intermittence jusque dans la pleine maturité de l'artiste. Jamais pourtant, il ne sera question d'une greffe de parties mortes, de formes empruntées telles quelles, et moins encore d'imitation servile d'un groupement général.

Si nous ne craignons quelque équivoque, nous dirions qu'il ne s'agit en l'espèce que d'une inspiration, — précisons — d'un contact qui déclenche l'étincelle d'une création où l'on croit apercevoir des reflets d'une œuvre d'autrui, et où tout cependant acquiert des propriétés singulières.

Qu'il nous suffise, pour nous bien faire comprendre, de donner le résultat de l'examen des œuvres, où la plupart des auteurs qui ont traité ce sujet dénoncent une influence directe subie par le peintre flamand.

Dans *La Dernière Communion de Saint François d'Assise*, du Musée Royal, d'Anvers, le thème de la composition procède de celui que traita le premier Agostino Carracci, dans *La Dernière Communion de Saint Jérôme*, de la Pinacothèque, de Bologne, et que le Dominiquin imita : un officiant et ses acolytes à gauche, le saint et ses disciples à droite. Mais regardons-y de plus près que les chercheurs d'analogies : que trouve-t-on d'identique ou même de semblable dans ces deux œuvres ? Rubens a renouvelé entièrement la présentation.

Pour *Le Jugement Dernier*, Rubens doit avoir étudié avec attention la grande fresque du Jugement Dernier de Michel Ange à la Chapelle Sixtine. Comment n'aurait-il pas été entraîné par la fougue et la puissance de modelé de ce grand créateur de formes ? Son esprit a gardé une empreinte indélébile



P.P. Rubens — L'Adoration des Bergers

Anvers, Église Saint-Paul

de ce chef-d'œuvre. Pour le démontrer, point n'est besoin des dessins des Sibylles et des Prophètes, du Louvre, qu'on continue à lui attribuer. Il suffit d'en suivre le développement figuratif dans les divers Jugements Derniers que l'imagination de Rubens créa coup sur coup. Dans *Le Grand Jugement Dernier*, de Munich, certaines figures humaines évoquent Michel Ange par la densité de la forme et la lourdeur du mouvement. De plus, le groupement général n'échappe pas entièrement à la division en zones horizontales adoptée par le grand Italien. Mais bientôt, dans les autres compositions du même thème, Rubens déploie la plénitude de ses moyens. Dans *La Chute des Damnés*, par exemple, il arrive à créer un autre espace, un nouvel univers, où la densité des corps ne répond plus aux lois de la physique, où de brusques visions semblent glisser dans un vide sans fin, où lumières et ombres surprennent par leurs correspondances insoupçonnées, où une humanité est brassée dans un tourbillon de cauchemar. Désormais tout souvenir de Michel Ange a disparu, et, osons le dire, le grand Italien est dépassé ici par le grand Flamand.

Examinons encore le cas de trois tableaux du *Triomphe de Jules César*, mentionnés dans la « Spécification » des tableaux de la maison mortuaire de Rubens. On les cite couramment — sans preuve — comme des copies du Triomphe de Jules César, de Mantegna. Il est cependant aisé de comparer une de ces œuvres de Rubens conservée à la Galerie Nationale, de Londres, avec celles de Mantegna, non loin, à Hampton Court. Il est certain que Rubens dut voir déjà ces tableaux du peintre italien à Mantoue, où ils ornaient le théâtre. Il les revit dans la collection de Charles I^{er}, qui venait de les acheter au duc de Mantoue, en 1627, peu avant que Rubens ne fréquentât la cour de Londres. Si nous en jugeons par le coloris et la facture, c'est à cette dernière époque qu'il dut exécuter les « copies ». Or que remarque-t-on dans l'œuvre du Flamand ? Il commence par suivre Mantegna dans cette méticulosité archéologique où le professeur Squarzione poussait l'artiste italien : tout est exact, costumes, armes, vexilla. Mais en cours d'exécution, le triomphe romain se transforme peu à peu en une sorte de cavalcade flamande pleine d'un mouvement imprévu : la peinture décorative et sans profondeur du maître italien devient une composition entièrement nouvelle, souple, animée d'un relief intense. Comme toujours, Rubens a recueilli certaines figures, certains groupements ou détails, mais il les a absorbés et transformés au gré de son génie créateur.

Même lorsqu'il doit copier, il interprète encore : il est incapable d'une imitation exacte. Quelques exemples suffiront à le prouver.



P.P. Rubens — Le Triomphe de Jules César

Londres, Galerie Nationale

On connaît *La Mise au Tombeau*, de la galerie du prince de Liechtenstein, de Vaduz, visiblement exécutée d'après la composition du tableau du Caravage, aujourd'hui à la Pinacothèque du Vatican. Rubens a dû voir cette dernière œuvre à longueur de journée en 1607-1608 lorsqu'elle se trouvait à l'église Santa Maria in Vallicella, de Rome, pour laquelle le Flamand peignait une œuvre importante. Il existe dans les deux tableaux des formes semblables, notamment le corps du Christ et ceux des deux porteurs. Mais Rubens a conféré à sa Madeleine une tout autre attitude : les gesticulations que le Caravage avait imposées à ce personnage devaient paraître aux yeux de l'artiste du Nord, trop dramatiques, voire outrancières. Ensuite — et ceci est plus important — Rubens a omis la saturation des couleurs locales. Il n'a nullement suivi le clair-obscur qui donne tant de solidité. Il a multiplié les nuances vives et composé tout son tableau en une gamme au diapason élevé. La transparence des ombres légères nous porte à croire que l'œuvre fut exé-

tée, non en Italie — comme on le répète — mais à Anvers en 1614-1618, de mémoire ou d'après un dessin.

Tout aussi intéressante est la comparaison de *L'Amour bandant son Arc*, du château de Schleissheim, avec le tableau de Parmeggianino, actuellement au Musée d'Histoire de l'Art, de Vienne. Il s'agit d'une copie, en ce sens que la composition est à peu près identique. Mais l'ondulation de la silhouette et le modelé de la grande figure, ainsi que le mouvement conféré aux corps des deux petits amours, transposent la figuration entière dans le monde rubénien. L'œuvre paraît d'autant plus personnelle, qu'elle est entièrement exécutée en une gamme claire, celle que Rubens appliquait de préférence en 1614-1618.

Dans sa pleine maturité, lorsqu'il exécute à Madrid, d'après le Titien, les copies dont nous avons déjà parlé, l'artiste flamand ne cesse de transposer. En voici deux exemples, parmi bien d'autres.

La copie de la *Bacchanale* du Titien se trouve actuellement au Musée National, de Stockholm. A en juger d'après reproductions, on peut estimer la copie parfaitement fidèle, sauf peut-être que certaines duretés de cette œuvre précoce du Titien furent assouplies par le peintre flamand. Mais si l'on s'en rapporte aux tableaux mêmes, on constate qu'un monde les sépare. La différence provient de ce que, chez Rubens, l'échelle des couleurs est beaucoup plus étendue et son exécution bien plus en nuances. Les formes du Titien, même quand elles représentent des figures animées, tels des danseurs, gardent un volume statique, et son paysage, avec ses arbres raides et ses éclairages successifs, épouse cette solidité. Chez Rubens, tout se meut dans une clarté unie ; les formes glissent d'un plan à l'autre ; les arbres se dressent, pleins de vie, dans une atmosphère qui se fait plus vaporeuse vers le fond ; le corps d'Ariane endormie, n'est plus seulement la représentation — par un jeu de lumière et d'ombre — d'une belle sculpture ; il possède la couleur nacrée et les transparences vermeilles d'un corps de jeune femme. (6)

Le Prado nous fournit un autre exemple frappant : là, pendent, proches l'un de l'autre, l'original et la copie de mêmes dimensions d'*Adam et Eve au Paradis*. Tout chez Rubens devient plus vrai, plus clair et plus enlevé. Sans doute, Rubens n'a pas conféré au visage d'Eve cette splendide teinte dorée qu'avait réussi à lui donner le Titien. Mais il convient d'admirer chez

(6) Il s'agit du tableau mentionné dans l'inventaire du Palais nouveau de Madrid, de 1772, et dans l'inventaire du Palais de Madrid, de 1784. (Cruzada Villaamil, *Rubens diplomático español*, Madrid, 1874, p. 324).

le maître flamand, comment les formes se dépouillent de leur raideur statique, comment le corps d'Adam pivote aisément sur son axe, comment les chairs, plus claires et plus transparentes dans les ombres, se font aussi plus vivantes, comment les figures sont liées à l'entourage par un coloris plus nuancé.

Parfois le contact de Rubens avec l'art du Titien se résume dans la brièveté d'une étincelle. Un jour, le peintre surprit, sortant du bain, sa jeune épouse Hélène Fourment nonchalamment drapée d'un manteau de fourrure. Ebloui par l'éclat vermeil de sa chair, il exécuta cette œuvre remarquable qu'on dénomme *La Petite Pelisse*. Peut-être s'était-il souvenu de l'œuvre du Titien, *La Jeune Fille à la Pelisse*, qu'il avait pu contempler en 1630, chez Charles I^{er}, son récent acquéreur. Les deux tableaux peuvent être comparés aujourd'hui au Musée d'Histoire de l'Art, de Vienne. La même idée plastique s'y fait jour : une jeune femme qui retient, du bras droit ramené devant le buste, une fourrure pour cacher partiellement sa nudité. Mais l'emprunt se borne au thème, traité chez Rubens avec plus d'ampleur lyrique.

Contact furtif avec le Titien encore, dans le *Saint Jérôme*, de la Galerie, de Dresde, où un vieillard, torse nu, se frappe la poitrine d'une pierre. Certes, l'inspiration reste lointaine, puisqu'il est impossible de préciser de quel tableau du Titien le peintre flamand se serait souvenu. Est-ce du *Saint Jérôme* de la Bréra (où le personnage est debout), de celui du Louvre ou de celui de l'Escurial (où il est agenouillé)? La présentation chez Rubens paraît différente. Du beau dessin qu'il fit du tableau de la Bréra — alors que ce dernier se trouvait à l'église de Santa Maria Nuova, de Venise (?) — les érudits n'ont pu glaner qu'un seul détail repris dans le tableau de Dresde : le lion endormi, dans le coin inférieur droit.

Pareils contacts instantanés sont multiples. L'idée figurative du *Prométhée* de Rubens, du musée de Philadelphie semble à première vue sortir en droite ligne de l'œuvre du Titien qui est au Prado : le corps nu est couché, la tête en bas, sur un rocher, avec l'oiseau rapace agrippé à son flanc. Mais à cela seul se limite l'analogie. Chez Rubens, le corps, projeté vers la droite et non plus vers la gauche, se meut avec une plus noble aisance, le modelé est bien plus onduleux et l'aigle plus imposant, dans le déploiement de ses larges ailes. Sobre de formes et surtout de coloris, le Titien n'y a voulu qu'une représentation de force condensée. Rubens, avec une forme plus élégante

(?) Corrado Ricci, *La Pinacoteca di Brera*, Bergame, 1907, p. 66.

et une palette plus nuancée, a converti l'œuvre en une pathétique lamentation sur la beauté désormais inutile d'un merveilleux corps de héros.

Pour avoir un exemple typique de l'envol que prend l'imagination de Rubens au contact du Titien, il faudra comparer sa *Fête de Vénus*, de Vienne, avec le même sujet traité par le maître italien — œuvre actuellement à Madrid — et dont on dit que la première procède. Le Titien nous montre de petits amours gambadant sous une rangée d'arbres lourds, aux abords d'une statuc reléguée sur le côté. L'intérêt du peintre semble s'être uniquement porté vers la forme plastique de ces petites anatomies, dont les dimensions diminuent à mesure qu'elles se perdent dans la profondeur. Dans l'œuvre de Rubens, les rondes des amours, qui semblent de petits désirs devenus chair, circulent aussi bien dans l'air que sur le sol ; les nymphes, les faunes, les arbres mêmes prennent part au transport dionysiaque, et les notes claires du coloris font vibrer tout le tableau d'un intense mouvement de vie.

Ceci considéré, il convient d'admettre que Rubens étudia avec une toute particulière déclaration l'œuvre de ce grand maître italien. Il ne pouvait que se sentir d'ardentes affinités avec l'audace, l'imagination et la vigoureuse exécution de cet artiste qui fut, à ses meilleurs moments, essentiellement peintre. Plus d'une fois, Rubens lui prêta ces marques d'attention et d'estime accordées seulement à celui qu'on salue comme un maître.

La collection du Dr. Gollnow, de Stettin, contient un feuillet de dessin particulièrement intéressant à cet égard, publié par le Dr. G. Glück et F.M. Haberditzl (8). Il porte les notations d'une véritable étude attentive de trois tableaux du Titien, qui se trouvaient, du temps de Rubens, dans la collection du roi d'Espagne. On peut y relever des notations de têtes, mais également une étude complète d'un corps de femme en mouvement, comme l'artiste en faisait d'après nature, et reprise — en l'occurrence — de *Diane et Actéon* du Titien, aujourd'hui à Bridgewater House, de Londres. Pareille étude est d'autant plus suggestive qu'elle ne date pas des débuts du séjour en Italie, mais bien de la maturité de Rubens. On peut effectivement lui assigner cette époque, grâce au dessin plus pictural que linéaire de la figure de femme, en haut de la feuille.

Nous pouvons conclure que Rubens fut fortement impressionné par les œuvres du Titien, qu'il s'en inspira parfois, mais que jamais pourtant il ne

(8) Dr. G. GLÜCK et F. M. HABERDITZL., *Die Handzeichnungen von Peter-Paul Rubens*. Berlin, 1928, pl. 3.

les « copia » sans que son génie propre ait préalablement transformé cette matière première d'une façon puissamment personnelle.

*
* *

Que faut-il penser de l'influence du Caravage sur Rubens ? Cette influence, aux dires de certains, se serait exercée nettement pendant plusieurs années. Mais sur quoi repose l'affirmation ?

Rubens fut indubitablement témoin sur place de la clameur que souleva à Rome cet artiste, par sa puissante franchise d'expression, son fougueux réalisme, son ferme coloris, ses fameux effets de clair-obscur. L'émotion première se produisit lors du placement de son *Saint Matthieu*, à Saint-Louis des Français, de Rome, en 1598. Federigo Zuccari s'éleva violemment contre cet art révolutionnaire, qui bouleversait toutes les conceptions admises. Le Caravage se défendit avec rage, en produisant coup sur coup des œuvres plus audacieuses les unes que les autres. Jusqu'au jour où il dut s'enfuir de Rome, à la suite d'un meurtre, en 1606.

Ainsi donc, pendant le séjour de Rubens, la querelle autour des œuvres du peintre « maudit » battait son plein. Y eut-il entre les deux artistes un contact personnel ? On l'ignore, mais on peut présumer que, vivant chacun dans des sphères sociales par trop différentes, ils ne se fréquentèrent guère. Nous savons par les pièces du dossier de l'instruction judiciaire, que le peintre italien se complaisait en compagnie de gens sans aveu. De son côté, Rubens, soucieux de ses intérêts et de son renom de peintre de cour, préférait fréquenter les grands bourgeois, les mécènes et les prélats, comme le cardinal Scipion Borghèse : il pouvait en attendre un soutien précieux pour sa carrière.

Ce qui ne semble pas douteux, c'est que l'artiste flamand appréciait l'art du fougueux Italien. Quand le tableau *La Mort de la Vierge*, actuellement au Louvre, fut refusé par l'église qui l'avait commandé, sous prétexte que la Vierge ressemblait à une « donna morta gonfia » (une noyée gonflée d'eau), c'est Rubens qui pria son protecteur, le duc de Mantoue, d'acquérir l'œuvre rejetée. Était-ce là un enthousiasme passager, la séduction du premier choc devant cet art rénovateur, qui avait conquis certains milieux d'artistes romains et jusqu'à des mécènes comme le prince Giustiniani ? Non, l'admiration de Rubens fut profonde et durable. Dès son retour à Anvers, en 1608, il se cotise avec d'autres peintres comme Henri van Baelen et Jean Bruegel de Velours, afin de rassembler les 1.800 florins nécessaires à l'acquisition — pour

l'église Saint-Paul, d'Anvers — du grand tableau du Caravage *La Vierge au Rosaire*, qui finit par trouver asile au Musée d'Histoire de l'Art, de Vienne.

Comment expliquer cet engouement, si ce n'est par une certaine affinité entre l'art du Caravage et les tendances les plus profondes du tempérament de Rubens ? Celui-ci ne pouvait manquer d'applaudir à une révolte contre la composition équilibrée et trop raisonnée, contre la figuration trop statique prônée par la Renaissance italienne. Il devait aussi approuver toute réaction contre l'art pompeux et peu sincère de l'école de Bologne, dont il avait pourtant lui-même suivi quelque peu le système de composition. Il devait apprécier — même s'il ne le pratiquait pas — ce réalisme audacieux qui osait situer le fait religieux dans la simple vie de chaque jour, qui présentait saint Matthieu sous les allures d'un cordonnier, qui ne répugnait pas à montrer les pieds des pèlerins souillés de la poussière de la route, et synthétisait *La Conversion de Saint Paul* par un homme terrassé et un cheval vu de dos.

Mais s'il y eut affinité d'esprit, il y eut pourtant divergence. Nous avons déjà signalé combien le maître flamand s'écartait du style du Caravage, même dans les copies. Et si, dans plusieurs œuvres de la fin du séjour en Italie ou des premières années de l'établissement définitif à Anvers, Rubens applique quelque chose du clair-obscur mis à la mode par l'Italien, jamais son langage ne sera aussi dur, sa lumière aussi violemment contrastée avec les ombres opaques ; jamais ses couleurs ne seront aussi saturées ; et il n'acceptera pas cette matérialité, si manifeste dans l'œuvre du Caravage.

Déjà de son temps, Joachim von Sandrart l'avait bien observé, lorsqu'après avoir insisté sur leurs points de contact, il ajoutait : « Tandis que celui-ci (le Caravage) peignait trop lourdement et d'une manière trop lente, il (Rubens) s'est servi souvent d'une manière plus rapide et plus légère » (*).

Le fait peut s'observer, dans celles des œuvres de Rubens qui offrent quelque trace de ce caravagisme, momentanément en vogue chez les jeunes peintres anversoises lorsque Rubens rentrait dans son pays : nous voulons parler de *Suzanne et les Vieillards*, de l'Académie de San-Fernando, de Madrid, et des deux exemplaires de *L'Adoration des Bergers*, déjà cités, celui de Saint-Philippe de Néri, de Fermo, et celui de Saint-Paul, d'Anvers. Tout ce qu'on peut en conclure, c'est qu'à cette même époque, Rubens imite les jeunes dans un procédé à la mode, en accentuant le volume et la plasticité par des ombres brunes, voire noirâtres.

(*) JOACHIM VON SANDRART. *o.c.*, t. I, p. 159.

Faut-il pour autant parler d'influence directe du Caravage ? Ce n'est nullement notre avis, Rubens ayant précisément repoussé ce qui caractérisait spécialement l'art excessif du novateur italien : naturalisme outré, grands plans de couleurs, crudité des oppositions de lumières.

*
* *

Ces diverses considérations sur les relations de l'esprit de Rubens avec celui des maîtres italiens — relations auxquelles on attachait trop d'importance — permettent la conclusion suivante. Rubens s'est souvent inspiré de figurations et de compositions italiennes ; il est permis de parler d'analogies, de réminiscences. L'artiste a même pu recueillir certains tons chez les Italiens, comme l'écarlate du voile de la principale figure féminine dans *Les Suites de la Guerre*, du Palais Pitti, de Florence, visible aussi dans le *Portrait d'Inconnu*, du Titien, à la même galerie. De certains Italiens, il a, de même, adopté le « fa presto » qui lui conviendra si bien pour l'expression directe de ses propres conceptions. Mais jamais il n'y aura imitation au vrai sens du mot. Rubens a glané dans l'art, comme il a puisé dans la nature, pour se nourrir l'esprit. Sa personnalité était assez vigoureuse pour s'assimiler toutes choses et les recréer à sa manière.

Si l'on veut effectivement préciser la véritable influence de l'Italie sur Rubens, il convient de la chercher, non pas dans quelques réminiscences figuratives, mais dans une formation générale de l'esprit.

Chez beaucoup d'êtres, la fréquentation d'esprits supérieurs n'arrive qu'à produire un complexe d'infériorité. Elle les relègue définitivement dans un état de réceptivité passive. Sur des tempéraments vigoureux, elle produit un effet contraire. Elle aiguise leurs facultés, libère leurs forces latentes. Sous ce rapport, le contact de Goethe avec l'Italie est très significatif : il provoqua un renouvellement. Le poète pouvait écrire de Rome, le 2 décembre 1786, à son ami Herder : « Je connais en ce moment une seconde naissance ; je suis réellement né à nouveau le jour où je suis entré dans Rome ».

L'Italie produisit sur Rubens un effet semblable. Elle dégagait en lui des forces cachées qui ne se seraient probablement jamais libérées, s'il fut demeuré dans l'étroit milieu des peintres anversois, où restait en honneur la tradition du travail lent et soigné. Les vrais talents s'y enlisaient dans un enseignement éclectique. Pour eux, la seule nouveauté possible résidait dans une servile imitation de la forme idéale codifiée par la Renaissance italienne.

Ce fut au contact direct de l'œuvre des grands peintres de la péninsule que Rubens prit conscience de son tempérament exubérant, eut la révélation de sa valeur et de ses possibilités, comprit pleinement que composition, forme et coloris devaient se mettre au service du mouvement vital. Sa vision s'élargit, ses conceptions s'amplifient, et avec audace il entreprend la création d'un art héroïque, qui dépasse l'art flamand de son époque. A trente ans, il devient l'incarnation des prestigieuses vertus de la peinture baroque.

2. — LE CONTACT AVEC LA NATURE

Nous venons de voir que Rubens, comme tous les artistes de son époque, ne se faisait aucun scrupule de chercher une inspiration dans l'art du passé comme dans l'art contemporain. Il va de soi qu'il se tournait aussi vers la nature, « cette mère nourricière de l'art », suivant le langage académique.

Rubens exécuta, d'après nature, des études où, vibrant d'un respect filial, il poussa l'observation et le rendu jusqu'à la minutie. Quelques dessins de ce genre subsistent, du plus haut intérêt. On y devine l'artiste, au cours de ses promenades champêtres, s'arrêtant devant un aspect suggestif de la nature, pour observer les formes nettes à saisir, les jeux de lumière à capter, les effets plastiques à modeler. Ainsi, il s'est assis au bord de la route, devant un arbre renversé par la bourrasque — dont il fit le dessin du Louvre, — ou au bord d'un ruisseau pour analyser un arbre et des broussailles — dont il tira le dessin de la collection du duc de Devonshire.

Le maître observe, emmagasine et note. Mais il ne décrit pas tout ce qui frappe sa rétine. Dans ces dessins, cependant si poussés, il est impossible de distinguer l'essence des arbres, la conformation des feuilles. C'est que la main obéit à l'esprit qui transpose la nature en formes picturales. La craie, entre les doigts habiles, glisse doucement pour indiquer les endroits que frôle la lumière, quitte le papier et produit un vide là où brille la clarté, insiste pour rendre un relief, et repasse plusieurs fois sur les parties où l'ombre doit suggérer un creux. Parfois, par une note écrite, le peintre ajoute l'une ou l'autre indication sur le coloris. Ainsi, dans le dernier dessin, on peut lire « afgevallen bladeren ende op sommige plaetsen schoon gruen gras door-kyken » (feuilles tombées et, à certains endroits, des percées avec de la belle herbe verte).

Une autre fois, l'artiste s'arrête près d'un étang bordé d'arbres, ce qui nous vaut l'admirable dessin du Musée Britannique, de Londres, *Etang devant des arbres*. Sur cette notation rapide et sûre, presque uniquement en

frottis, Rubens inscrivit cette observation : « die boomen wederschijn in het waeter bruynere ende veel perfecter in het waeter als de boomen selve » (la réflexion des arbres dans l'eau est plus brune et plus parfaite que les arbres mêmes). Le peintre entrevoit là un meilleur parti à tirer du sujet, en s'exprimant au moyen de couleurs.

Dans ces documents — véritables actes d'humilité devant la nature — il ne convient d'étudier ni l'exactitude de l'imitation, ni même la sûreté de l'œil qui saisit tout ensemble la forme, la densité, le mouvement et la place d'un objet dans l'atmosphère lumineuse. Ces dessins sont davantage une interprétation artistique de la vision. Qu'on veuille bien se donner la peine d'y regarder de près. Rubens choisit, omet, transforme. La nature offrait des aspects, des lignes qui ont disparu dans le dessin. En revanche, celui-ci comporte certains traits, des accentuations, des reliefs que la nature ne présentait pas. Le principal intérêt de ces études consiste à révéler la tension de l'esprit de l'artiste, sa fougue au travail, sa manière de concevoir et d'exécuter.

L'observation de la nature déclenche parfois chez l'artiste une activité de l'imagination. Il existe à l'Albertine, de Vienne, un excellent dessin de Rubens où il analyse avec une minutie étonnante un cheval harnaché. Pendant qu'il procédait à cette étude, son imagination sollicitée évoqua la vision d'un cheval en pleine activité, et, à côté de sa première étude, il esquaissa rapidement un autre cheval au grand galop.

En somme, chez Rubens, les études d'après nature, si serrées soient-elles, restent néanmoins des interprétations. Et la remarque est encore plus vraie pour les études d'après le modèle nu.

Rubens, comme tout artiste, connut des moments de défiance, des instants où il doutait de ses possibilités. Il se tournait alors vers la nature. Avant de peindre une figure il lui arrivait d'éprouver le besoin de s'exercer la main devant un modèle vivant. Parfois, il faisait prendre au modèle la pose envisagée pour le tableau, mais lorsqu'il peignait la figure définitive, il transposait le plus souvent.

Il nous est impossible de nous rallier à l'opinion du Dr. G. Glück et de F.M. Haberditzl, qui, dans leur volume « Die Handzeichnungen von Peter Paul Rubens », affirmaient que « la plus grande partie des dessins de Rubens sont des projets pour ses tableaux, en partie des esquisses de compositions, en partie des études de détail ».

D'abord, le maître, une fois la maturité atteinte, n'eut plus aucun besoin de rechercher la composition d'un groupement par des essais, dessins ou

esquisses peintes. On ne trouve de projets authentiques de composition que pour les années passées en Italie (notamment, deux pour le *Portrait équestre du duc de Lerme*, qui sont au Louvre et au Musée de Weimar, et celui pour le *Baptême du Christ*, au Louvre). Les esquisses-modèles de sa maturité (ébauches ou modèles soignés) montrent avec quelle aisance le maître jetait sa composition sur le panneau.

Ensuite, s'il est exact que certains dessins d'après modèle vivant furent exécutés en guise d'étude pour une figure déterminée à peindre dans un tableau, la grande majorité ne sont que des exercices que Rubens poursuivait durant toute sa carrière. Sa prodigieuse mémoire photographiait mentalement tout ce qui frappait ses sens. Son imagination lui permettait de susciter les figures les plus composites, de les camper dans les attitudes les plus irréelles et dont la nature n'eût pu lui fournir de modèle. Il n'avait, dès lors, pas à faire d'essais de préparation, mais gardait avec la nature un contact étroit et permanent.

Dans ces dessins d'après modèles, dont plusieurs sont splendides, Rubens se révèle comme un des plus grands dessinateurs du monde. C'est moins l'exactitude qu'il cherche que la belle figuration. Il élague, condense, va à l'essentiel. Il ordonne, compose, invente. Il ne délimite pas. Il suit le volume, le modelé, le nuancement de la lumière. On en arrive à se demander si de tels dessins sont encore faits d'après nature ou s'ils sont déjà pure invention de l'artiste.

C'est pour cette raison que nous ne croyons pas au bien-fondé de beaucoup d'attributions de dessins à Rubens, attributions dues souvent à l'intuition d'excellents connaisseurs. Et nous pensons même pouvoir ajouter que, plus un dessin ressemble à l'une ou l'autre figure d'un tableau du maître, plus il y a de chances que pareil dessin soit l'œuvre d'un suiveur qui étudia ce tableau. Il est certain que d'innombrables suiveurs ont copié ses œuvres ou s'en sont largement inspirés.

Tout un recueil de dessins de ce genre, qui a appartenu à Guillaume Panneels, est actuellement conservé au Musée Royal, de Copenhague. Une inscription y explique que ces dessins furent exécutés au « *cantoor* » (bureau) de Rubens⁽¹⁰⁾ et sur l'un d'eux, figure la mention : ceci est fait d'après un tableau de Rubens.

(10) Il est probable que la plus grande partie de ces copies sont l'œuvre de Panneels, qui les exécuta lorsqu'il gardait la maison de Rubens, durant le séjour du peintre en Espagne et en Angleterre.

Si les dessins authentiques d'étude sont rares, plus rares encore sont les tableaux d'étude. Nombre de ceux qui sont parfois considérés comme tels, ne sont que copies, interprétations d'autres artistes qui prirent les tableaux de Rubens comme motifs d'étude. Lorsqu'il s'agit réellement d'une étude du maître, le travail est beaucoup plus libre, la touche plus rapide et plus audacieuse que dans quantité d'études qui lui sont attribuées, mais où l'on ne peut voir que copie de suiveur.

Un excellent spécimen d'étude de Rubens est le tableau des Musées Royaux, de Bruxelles, représentant *Quatre Aspects d'un Nègre*. L'artiste a fait poser dans son atelier un de ces nègres que les vaisseaux des ports méditerranéens débarquaient parfois sur les quais d'Anvers. Il l'a soigneusement examiné sur quatre faces, a observé la conformation du crâne, le jeu de la lumière sur la peau bronzée, et principalement le reflet de l'intelligence dans la physionomie. C'est au moyen de touches de teintes diverses, où se remarque même du bleu, que l'artiste réalise une image picturale fidèle — quoique non-imitative — du nègre qu'il a devant les yeux.

Il ne faudrait pas croire que Rubens se livrait à pareilles études pour en tirer un usage immédiat dans l'un ou l'autre tableau. Non, après avoir examiné ainsi son sujet, il le possédait, le portait en lui, et son imagination était capable d'en recréer, à chaque occasion, une image à la fois vraie et transposée. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer avec l'étude en question les différentes représentations de ce nègre, introduites plus tard dans les tableaux.

Parfois, ainsi, — surtout à ses débuts — l'artiste fixait sur un panneau une tête particulièrement typique, dont il lui arrivait de se servir dans une œuvre ultérieure. Quant aux prétendues « études de tête » de Rubens pour tableaux de sa maturité, il y a lieu de se méfier de ces attributions: il s'agit généralement d'études faites par quelque suiveur, d'après le maître.

Les exemples les plus caractéristiques de ces études sont, sans doute, la *Tête de Vieillard*, du Musée d'Histoire de l'Art, de Vienne, — visiblement faite d'après nature — et la *Tête de Vieillard* de la Galerie Nationale d'art ancien (Corsini), de Rome, stylisation de la première. L'artiste s'est souvenu de cette stylisation dans *L'Adoration des Mages* de Groningue et de Madrid, de 1609. Mais, ici encore, il ne s'agissait pas d'études exécutées à cette fin.

Il arrivait parfois qu'une étude peinte fut poussée plus loin et devint un vrai petit tableau, achevé uniquement pour le plaisir de son exécution. Ce fut le cas pour les *Chiens de Chasse*, de la collection de M. Sciolette, de

São Paulo, où l'artiste a détaillé les chiens d'une meute, et dont la figuration fut reprise dans *Le Repos de Diane*, de la Pinacothèque, de Munich.

Il est un seul domaine où Rubens, en contact avec la nature, s'efforce de demeurer aussi impassible et objectif qu'il se peut : le portrait. Sans doute, même dans ce genre, un véritable artiste interprète encore selon son esprit et son tempérament. C'est ainsi qu'un bon portrait n'est pas la reproduction exacte d'un aspect passager du modèle, mais une synthèse de sa personnalité. Pourtant, aussi inventif qu'ait été Rubens, il a dû se plier aux exigences de ses clients, pour qui la ressemblance était la première qualité. C'est ce qui explique que la plupart des portraits peints par Rubens se distinguent, dans son œuvre, par un caractère relativement réaliste. Ces bourgeois et bourgeoises d'Anvers, si leur peintre leur insuffla peut-être un peu de sa vitalité, n'en restent pas moins des êtres parfaitement individualisés. Il en est ainsi, même si le modèle de Rubens est un grand seigneur, voire un roi, une reine. Ce n'est que dans le portrait d'apparat, surtout le portrait équestre, que le personnage est magnifié. Très tôt déjà, Rubens trouva la grandiose composition du portrait équestre, où le personnage, vu de face, contemple le spectateur du haut de son cheval présenté en un raccourci audacieux. Il inaugure cette présentation dans le *Portrait du duc de Lerme*, pour lequel il fit, en 1603, deux dessins-modèles très poussés.

Durant toute sa carrière, le maître se livra à des études dessinées de physiologie pour les portraits qu'il avait à peindre. Les premières sont probablement ces excellentes têtes de deux enfants du duc de Mantoue, au Musée National, de Stockholm, d'une synthèse si parfaitement classique. La dernière semble être le dessin tourmenté de son propre portrait, de la collection royale du château de Windsor, où — si l'on supprime mentalement les traits informes ajoutés à l'encre — se lit l'expression profonde d'un homme sage et désabusé qui s'examine froidement.

3. — LA CRÉATION ARTISTIQUE

Après avoir ainsi déblayé le terrain, en ramenant à leurs justes proportions les « emprunts » de Rubens à l'art ou à la nature, il nous reste à dire l'essentiel : ce que son art prestigieux dut à son propre génie.

Nous pénétrons ici dans un domaine où la science moderne ne s'aventure qu'avec appréhension, le mystérieux domaine de la création intellectuelle, de la vie de l'âme. Il s'agit là de la faculté non seulement de faire revivre

des impressions anciennes, mais également de composer au moyen de milliers d'images — qui ne sont pas toujours des reproductions de la réalité — des groupements organiques apparemment créés de toutes pièces, des œuvres d'art qui constituent des créations originales.

Mêmes les théories de la localisation des aphasies cérébrales n'ont jamais permis de démontrer que les souvenirs de notre mémoire seraient dus à une modification moléculaire ou chimique dans la matière grise du cerveau, analogue à l'impression lumineuse qui sensibilise la pellicule photographique ou à la gravure qui creuse son sillon dans la cire vierge du disque de phonographe. Il y a nécessairement autre chose.

Les milliers d'images que nous enregistrons d'une personne souvent vue au cours de plusieurs années, dans les circonstances les plus diverses, au lieu de se contrarier et de se fondre en une vision confuse, lorsque nous cherchons à nous représenter cette personne, s'ordonnent au contraire en une image nette et bien perceptible. Faut-il expliquer ce phénomène par un don d'abstraction qui permettrait d'extraire de cette superposition d'images une image composite et comme quintessenciée ?

Nous serions plus enclin à croire, avec Henri Bergson, que les souvenirs se conservent dans l'esprit, qui n'est pas — dit le philosophe — une entité mystérieuse et peut être connu par l'observation, car il n'y a rien de plus immédiatement donné, rien de plus évidemment réel que la conscience, et l'esprit humain est la conscience même ⁽¹¹⁾. La vie de notre esprit est un long et immense développement d'impressions qui subsistent à l'état latent et peuvent à notre gré s'actualiser de nouveau, se reproduire dans le présent grâce au faisceau lumineux que l'attention y projette. Comment le cerveau y collabore, c'est là une question psycho-physiologique qui dépasse notre compétence.

Mais cette théorie éclaire singulièrement le terrain de nos présentes recherches. Ainsi notre vie entière, avec toutes ses sensations, ses impressions, ses conceptions est perpétuellement là, enregistrée dans notre esprit. On raconte que bien des gens, en péril de mort imminente, voient se dérouler en une seconde devant leur conscience le film panoramique de leur passé. C'est que ce passé demeure là, dans notre esprit, tel qu'il s'est composé tout au long du déroulement de notre vie psychologique, et qu'il peut être éclairé soudain, soit globalement soit partiellement.

(11) Henri BERGSON, *L'Energie spirituelle*. Paris, 1949, p. 55.

Le champ du passé d'un génie comme Rubens était non seulement immense ; il était aussi extrêmement riche. Un tel esprit, à ce point observateur, sensible et puissant, devait enregistrer une quantité innombrable d'impressions, de perceptions, de conceptions. Il pouvait les actualiser à son gré, les transformer, les grouper, les ordonner, les faire s'interpénétrer.

A ceux qui seraient tentés de considérer ceci comme pure théorie, nous conseillons l'étude des nombreuses esquisses du maître. Il leur sera loisible d'y observer le phénomène et les lois de la création artistique, comme dans un laboratoire. Ils pourront expérimenter la création de l'œuvre artistique, vivre avec l'artiste ses divers états, concevoir avec lui les visions issues de sa pensée et de son émotion, voir surgir les images qui s'accomplissent et s'organisent dans un certain ordre de rapports. Ainsi le phénomène mystérieux de la création artistique se fera presque tangible.

Mais il convient au préalable de faire justice de quelques lieux communs. L'un d'eux est qu'en art, seule la nature est la grande maîtresse. Nous ne nous écrirons pas sur cette baudruche, qui aujourd'hui n'est plus acceptée par les connaisseurs ni par le public lettré.

Un autre point mérite plus d'attention. Les grands maîtres de la Renaissance italienne préludaient à leurs chefs-d'œuvre par des recherches, des croquis, des études. Ce sont ces essais que l'érudition contemporaine aime étudier, pour y relever, à côté des réussites, ces tâtonnements et ces mécomptes qui rapprochent les grands artistes du commun des mortels. Certes, nous estimons, quant à nous, que l'étude de l'élaboration de chaque œuvre artistique est hautement salutaire, et nous n'avons pas manqué de la faire à chaque occasion. Mais il nous semble encore plus utile d'entrer de plain-pied dans le monde créé par un génie comme Rubens, afin de vivre avec lui et de prendre part à son activité artistique.

Ce qui étreint immédiatement devant une œuvre de ce maître, c'est la puissance de vie qui parcourt chaque forme et chaque composition, c'est le mouvement auquel sont soumis chaque figure et chaque groupement, et qui assure à l'ensemble une cohésion parfaite. C'est ce que nous appellerions volontiers : le rythme vital, le rythme de la vie organique.

Et posons ici nettement une question, qui offusquera peut-être les conformistes, mais qui importe au renouvellement nécessaire de l'histoire de l'art : par ce rythme unique, l'art de Rubens ne dépasse-t-il pas l'art des grands maîtres de la Renaissance ?

Pétriés de vieil humanisme, nous sommes habitués à raisonner une forme ou une composition, en la découpant, en la mesurant, en cherchant l'équilibre

des contrastes, comme il est aisé de le faire pour les œuvres des artistes italiens de la Renaissance, plus géométriques que véritablement peintres. Si chez Rubens la vie déborde, c'est moins parce qu'il est de l'époque baroque, que parce qu'il est Rubens et peintre avant tout. Ses formes, toutes frémissantes de vie, projettent leurs mouvements dans toutes les directions ; et surtout, elles sont composées en nuances qui s'interpénètrent, du moins dans les œuvres de la maturité. Aussi leur caractère essentiel réside-t-il dans le rythme. C'est à ce rythme que nous sommes sans cesse ramenés, rythme des ondes de la pensée artistique du maître, et d'où surgit toute la composition.

Il suffit d'examiner sans parti-pris une de ses œuvres pour le saisir. Par exemple la plus grande de ses esquisses, *La Bataille de Tunis*, des musées de Berlin. L'artiste a visiblement entamé son travail par la partie centrale, où se joue la mêlée principale : les formes y sont nettes et la peinture, dès le début, est solide. Il continue par l'adjonction, sur la gauche, du chef



P.P. Rubens — La Bataille de Tunis

Berlin, Musées

d'armée, en armure blanche, et du personnage qui le suit, où l'on reconnaît Charles-Quint. Poursuivant, toujours à gauche, il esquisse — avec plus de rapidité déjà — l'armée espagnole ; il indique, par un frottis, la citadelle de Tunis, ajoute quelques lueurs de flammes. Il finit vers la droite, par l'ébauche presque informe de l'attaque contre l'armée musulmane, évoquée par quelques vagues silhouettes en traits grisâtres. Et l'œuvre est là, faite en une heure, deux au plus. Ce tableau a été abandonné tel quel, comme une grande ébauche. Pendant toute la durée de son travail, l'artiste a gardé le rythme général qui court de gauche à droite ; tous les mouvements, comme tous les traits s'en ressentent.

Un même rythme de vie, qui incite au travail et soutient l'élaboration, peut s'observer dans quantité de tableaux achevés du maître, et particulièrement dans *Le Combat des Amazones*. Il éclatera davantage dans des œuvres de large envolée, comme *La Chute des Damnés*. C'est devant cette conception grandiose que nous voudrions amener tous ceux qui pensent encore que la source de l'art de Rubens peut se découvrir dans l'art de ses prédécesseurs.

Le sujet est vaste, particulièrement pour un esprit croyant : les siècles étant révolus et le monde matériel détruit, l'humanité entière se retrouve en face de son Créateur ; sous cette lumière divine, chacun voit clair en soi, est jugé d'après ses actes, ses intentions, et se trouve aspiré par la vision béatifique ou le gouffre éternel. Michel Ange eut de ce sujet une conception artistique que le monde entier considéra comme grandiose. La justice de son Dieu est telle, que les élus eux-mêmes en sont saisis d'effroi ; ils montent vers les lieux éthérés où les saints jouissent déjà de la divine présence, tandis que les damnés, de tout le poids de leurs péchés, s'abîment dans les ténèbres. L'artiste italien a établi cette vision en trois zones horizontales, et chaque figure en soi est une merveille de forme condensée.

Rubens, de son côté, eut la vision d'un formidable tourbillon, rythmé de fulgurations : la portion d'humanité condamnée semble, aux approches de la lumière céleste, se liquéfier et fondre, en larges traînées diagonales, dans le gouffre. De ce rythme est sortie toute la composition du tableau ; à ce rythme, chaque forme se trouve impérieusement ramenée.

Le même facteur commande l'exécution, qui a la spontanéité du principe fécond de la vie. Le regard de l'artiste sur la palette est sûr. La main est docile. Le coup du pinceau ou de la brosse, direct. Rien n'arrête ce génie dans l'élaboration d'une œuvre qui vit déjà dans son esprit, ni les figures qu'il faut faire tourner dans les airs, ni les groupements compliqués, ni les raccourcis les plus audacieux, ni la distribution des lumières, ni la teinte précise qu'il

faut choisir. A Rubens, toutes les hardiesses sont permises ; elles sont suivies de toutes les réussites.

Est-il téméraire de dire que c'est dans le rythme vital du grand maître qu'il faut chercher l'explication de sa spontanéité créatrice, aussi bien que de l'étonnante ampleur de sa conception cosmique ? Une contemplation fervente de ses œuvres révélera mieux que de sèches analyses que ce peintre pensait, le pinceau à la main, et peignait dans la fougue de la création.

Cet enseignement tiré de ses œuvres, les documents écrits semblent le confirmer.

Nous ne ferons point usage de ce qu'en disait déjà, de façon catégorique, Roger de Piles, critique d'art de la fin du XVII^e siècle, ni de ce qu'affirmaient les critiques-chroniqueurs du XVIII^e siècle. Ainsi, G.P. Mensaert écrit : « Avant que l'église des Jésuites de la même ville (Anvers) ne fût brûlée, on y montrait un plafond qu'il avait peint en quatre heures de temps »⁽¹²⁾. L'auteur ne se doutait guère du nombre de pièces dont se composait ce plafond.

Mais voici deux faits précis plus intéressants.

Les documents nous apprennent que, lorsque Ferdinand d'Autriche, frère du roi d'Espagne, fut nommé gouverneur des Pays-Bas, les magistrats d'Anvers résolurent de le recevoir dignement en cette ville. Ils chargèrent Rubens d'exécuter les esquisses nécessaires aux arcs de triomphe, théâtres et tableaux qui devaient orner les rues où passerait le cortège. Alors que l'invitation au prince d'effectuer sa Joyeuse Entrée à Anvers date du 13 novembre 1634, quinze jours après, le 28 novembre, Rubens soumet déjà les esquisses demandées.

Par ailleurs, lorsque l'artiste fit parvenir à Paris la plus grande partie des tableaux de la galerie du Palais du Luxembourg, l'abbé de Saint-Ambroise, secrétaire de Marie de Médicis, émit, devant quelques courtisans, un avis qui semble refléter l'opinion des meilleurs amateurs d'art du temps. Peiresc communique à son ami Rubens cet avis d'un connaisseur intelligent : « En Europe, il n'y avait personne qui fût capable de mener à bonne fin une œuvre aussi considérable, ajoutant que les peintres d'Italie n'exécuteraient pas en dix années ce que vous auriez terminé en quatre, et même n'auraient pu songer à entreprendre des tableaux de la dimension requise »⁽¹³⁾.

LEO VAN PUYVELDE

⁽¹²⁾ G. P. MENSAERT, *Le Peintre amateur et curieux*. Bruxelles, 1765, p. 232.

⁽¹³⁾ Lettre de Peiresc à Rubens, 11 mars 1622. Ch. RUELENS et M. ROOSES, *La Correspondance de Rubens*, t. II, p. 346.

Iconographie de la Trinité dans un Triptyque Flamand de ca. 1500

L'iconographie de la Trinité est abondante et diverse. Sans parler de la tradition byzantine des trois anges assis à la table d'Abraham — tels que nous les a laissés Roubliov dans sa belle icône du début du XV^e siècle au Musée Historique de Moscou — et si l'on écarte certaines figures abstraites ou des symboles étranges et même d'allure tératologique (corps à trois têtes, têtes à trois bouches, trois nez, deux ou quatre yeux, symboles qui rejoignaient en somme à travers le temps la doctrine des sabelliens), et si enfin l'on ne veut s'en tenir qu'à la version de la Trinité figurée par trois personnes identiques ou presque identiques, on constate que cette dernière représentation a aussi évolué.

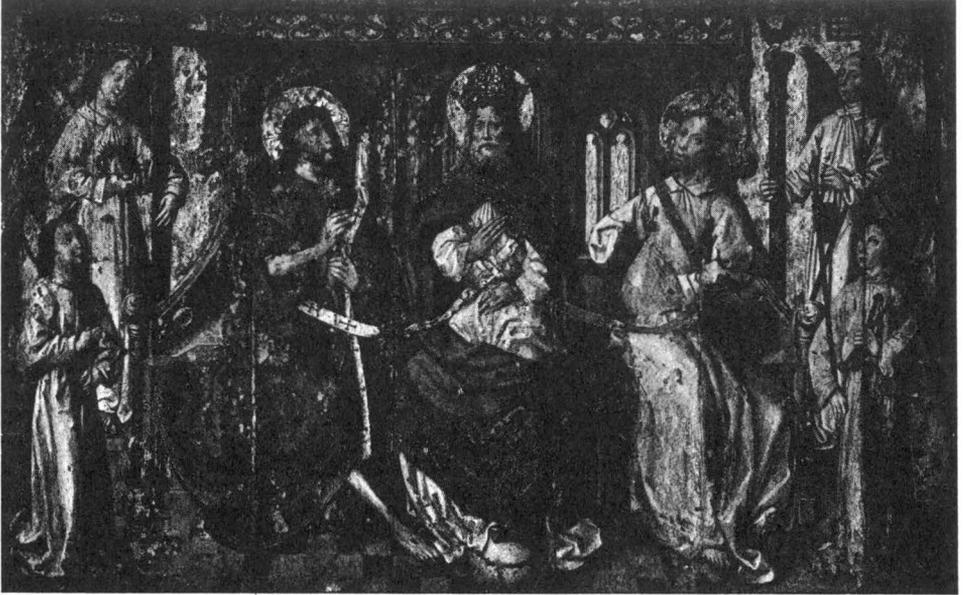
La première version de la Trinité représentée de la sorte se trouve dans un manuscrit de saint Dunstan, archevêque de Canterbury, décédé en l'an 908, et précède donc, comme le fait remarquer Kunstle (1), la conception d'Abélard.

Ensuite, une miniature de l'« Hortus Deliciarum », du XII^e siècle, (reproduite dans Didron) (2) représente aussi la Trinité dans la version de trois personnes absolument identiques, quant au corps, au visage, à l'âge — seules les plaies aux pieds du Fils le distinguent —, et tenant *en commun* une banderole portant l'inscription « Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram, et præsit cunctis animantibus terræ ».

Cette identité physique se retrouvera plus tard, notamment dans le Couronnement de la Vierge de Jean Fouquet vers la moitié du XV^e s., et dès la fin de ce siècle surgiront encore des figures semblables, avec souvent comme caractéristique la personne centrale, le Père, portant une chape qui s'étend à droite et à gauche pour recouvrir ainsi à la fois les trois personnes. Certes, en dehors des cas d'identité presque absolue, les attributs, globe,

(1) KARL KUNSTLE. « *Iconographie der christlichen Kunst* » Freiburg im Breisgau, 1928.

(2) M. DIDRON. « *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu* ». Paris, 1843.



Cliché A.C.L.

Fig. 1. — Triptyque de l'Eglise de Berg, près de Vilvorde
Panneau central « La Trinité »

sceptre, épée, couronne et aussi le visage et l'âge apparent, peuvent parfois varier d'une personne à l'autre, mais l'idée fondamentale demeure la même.

On est loin évidemment de la Trinité représentée par le Père couronné tenant le Fils déposé de la Croix sur les genoux et près d'eux la colombe, version très répandue, et qui réveille aussitôt dans l'esprit le souvenir du Maître de Flémalle. Et il n'est pas étonnant dès lors que la représentation anthropomorphique de la Trinité par trois personnes identiques ou presque identiques ait rencontré la désapprobation de Rome, car pour Rome elle rappelait trop sans doute le concept du trithéisme. Et Benoit XIV, en 1745, la condamne et l'interdit — ce qui, comme le dit encore Kunstle (1), eut pour conséquence la vente de l'autel de Baden près de Vienne, exécuté en

(1) KARL KUNSTLE, *loc. cit.*



Cliché A. C. L.

Fig. 2. — Triptyque de l'Eglise de Berg, près de Vilvorde
Volet « La donatrice et ses filles »

1500, et représentant les trois personnes enveloppées par la chape du Père —, tout comme antérieurement Urbain VIII avait condamné déjà, en 1628, les représentations d'allure tératologique auxquelles nous avons fait allusion.

Aussi croyons-nous qu'il n'est pas sans intérêt de signaler l'existence d'une représentation iconographique spéciale de la Trinité sous l'aspect de trois personnes dans un triptyque appartenant à l'église de Berg (près Vilvorde) et actuellement en dépôt aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Il s'agit d'une œuvre que l'on peut situer vers 1500, très abimée, et dont le volet du donateur est presque entièrement effacé, tandis que celui de la donatrice apparaît encore relativement bien conservé. Il s'agit aussi d'un peintre de second rang et archaïsant mais pouvant appartenir à nos régions et relevant sans doute du climat de l'école de Bruges, à en juger notamment par le groupe de la donatrice et de ses filles, et par les « vues » inscrites dans ce volet.

Le panneau central représente la Trinité sous l'aspect des trois personnes entourées d'anges portant les instruments de la Passion. Or les trois personnes ont le nimbe; le Fils a la couronne d'épines et la plaie au pied; le Père a la couronne royale, le pied chaussé posé sur le globe, et lui seul porte un manteau, mais un manteau qui ne recouvre que lui. Ici donc plus de chape, mais autre chose: une longue et étroite bande d'étoffe, une sorte d'étole, dorée et semée de croix noires potencées, entoure le corps du Père et en se croisant sur sa poitrine s'en va vers la droite et vers la gauche envelopper les deux autres personnes pour, après avoir passé sur une épaule, retomber sur leurs genoux, où se terminent les bouts frangés.

La valeur symbolique de cet ornement s'impose et rencontre évidemment les intentions des artistes qui ont eu recours à la chape, intentions dont pouvait même se réclamer déjà l'auteur de la miniature de l'« Hortus Deliciarum ». Mais nous n'avons pas rencontré jusqu'à présent chez nos peintres de l'époque des répliques d'une telle représentation. Si celles-ci devaient se révéler ou être signalées, elles permettraient peut-être de serrer davantage l'origine de ces œuvres, et éventuellement de mieux situer leurs auteurs.

GASTON VAN CAMP

Jean Bellegambe ou Gobin de Valenciennes ?

Sous le nom du peintre wallon Jean Bellegambe un curieux tableau de dévotion privée, datant du premier tiers du XVI^e siècle, figure dans la collection F. G. Oppenheimer à San Antonio (Texas) (1). C'est un petit diptyque représentant un moine cistercien accompagné de Saint Bernard abbé qui vénèrent une *Vierge à l'Enfant*. Au revers est peinte la donatrice, une abbesse cistercienne en prières dans son oratoire. Une baie ouvre sur une chambre où l'on voit deux religieuses.

L'attribution à J. Bellegambe fut faite par M. J. Friedlaender. Elle se justifie en apparence par le style mi-bruxellois, mi-wallon des panneaux intérieurs, par des analogies de types, de dessin, de coloris avec le volet des moines du *Retable du Cellier* (New-York, Metropolitan Museum), par la qualité de certains ornements comme la crosse abbatiale de Saint Bernard. Elle semble même confirmée par l'identification de la donatrice. L'abbesse est indiscutablement Jeanne de Boubais qui dirigeait l'abbaye cistercienne de Flines, proche de Douai, de 1507 à 1533, et qui, donatrice du *Retable du Cellier* (2), fut un des premiers mécènes de J. Bellegambe. Ses armoiries, à vrai dire, sont un peu différentes de celles qui sont peintes sur ce retable et sur l'enluminure d'un antiphonaire de la bibliothèque de Douai, œuvre de Jacquet d'Anvers, « varlet » de J. Bellegambe, mais « *de sinople à la fasce d'argent accompagnée de trois merlettes de même en chef* », elles sont strictement conformes à celles qui, dans un document de 1498, désignent Louis de Boubais.

Cette attribution pourtant ne me satisfait pas. J'aperçois bien sur les panneaux intérieurs un esprit des formes proche de celui de J. Bellegambe. La Vierge est assez comparable à la *Madone* de Bruxelles (3); le visage, le

(1) Jadis coll. Reinhardt (New-York). Cf. M. J. FRIEDLAENDER, *Altniederl. Mal.* T. XII, 1935 n° 123, p. 177 et pl. 16-17. Reproduit dans *Pantheon* (févr. 1929). Exposé à Détroit (1928), à Pittsburg (Institut Carnegie Octobre 1951). Diptyque cintré. Trois panneaux peints. 0 m. 43 sur 0 m. 28.

(2) R. GENAILLE. *L'Enigme du Retable du Cellier*. Recherches sur J. BELLEGAMBE. *Revue des Arts* (1952, T. 2).

(3) Pour l'œuvre de J. Bellegambe, voir R. GENAILLE. *J. Bellegambe*. Catal. Exposition d'Arras (Arras, 1951).



Fig. 1. — Diptyque Oppenheimer — Panneaux intérieurs

port de tête de l'Enfant font penser aux anges du *Polyptyque* de Douai. Les deux religieux, si nous ne sommes pas toutefois victimes d'une illusion née du sujet et des costumes, évoquent les moines du *Retable du Cellier*. Mais le visage de Saint Bernard est d'un dessin et d'un modelé un peu différents de ceux du même personnage peint au triptyque de New-York. Le paysage, sur le volet senestre, est plus proche des poncifs anversoïis que des sites habituels à J. Bellegambe. La recherche de l'effet est insolite. Un souci du relief, un goût du trompe-l'œil apparaissent dans les plis du manteau et du voile de la Vierge, dans les plis de la manche et la main gauche de Saint Bernard, dans la pose de l'Enfant dont les pieds semblent sortir du cadre. Ce sont là des recherches étrangères à Bellegambe et que l'on chercherait vainement même dans ses derniers tableaux d'accent plus moderne, comme les triptyques d'Arras ou les deux panneaux du *Martyre de Sainte Agathe*.

Fait plus troublant, le panneau consacré à la donatrice est évidemment d'un autre style que les panneaux intérieurs. Par son iconographie qui rappelle l'art brugeois ou l'art rhénan, par sa technique, il a quelque chose d'archaïque. Si l'on peut encore songer à J. Bellegambe, pour la figure seulement, c'est là en tous cas son écriture des environs de 1507. Les grands plis droits, larges, sobres du vêtement, si différents de ceux du panneau intérieur, sont ceux des robes des moines du *Retable du Cellier*. Mais ce panneau ne peut pas être antérieur à 1525 si l'on en juge par l'âge apparent de Jeanne de Boubais dont les traits tirés, les rides, le nez décharné, les yeux fatigués sont d'une femme nettement plus âgée que l'abbesse représentée par J. Bellegambe au *Retable du Cellier* et par Jacquet d'Anvers sur la miniature de Douai.

Je ne crois pas qu'il y ait ici l'œuvre de deux mains différentes. Dessin, coloris, sentiment calme sont du même peintre. Mais je ne vois alors à ces singularités qu'une explication, c'est que le diptyque fut peint par un artiste certes habile, mais sans vraie personnalité, élève ou émule de Jean Bellegambe, utilisant selon le motif à peindre, Madone, moines ou donatrices, des images antérieures de caractère différent. J. Bellegambe aurait donné aux trois panneaux une unité de style. Au reste il ne semble pas avoir travaillé pour l'abbaye après 1512.

Quel peut donc être l'auteur de cette peinture ? On pourrait penser au fils de l'artiste, Martin Bellegambe. Il peignit dans l'atelier de son père, il effectua des travaux pour Flines. Mais c'est surtout à partir de 1540, quand Jeanne de Boubais est remplacée par Jacqueline de Lalaing que les archives de Flines nous signalent son activité. Ne serait-ce pas plutôt un autre peintre, dont nous ignorons les œuvres, ce « GOBIN, peintre à Valenchiennes », qui nous est cité en même temps que Martin Bellegambe, Jean Lalie, Jean Bachelier, tous au contact de l'art du maître de Douai, comme artiste au service de l'abbaye de Flines ?

Le Cartulaire de Flines nous signale des paiements faits à Gobin pour des travaux de décoration à la journée, pour des fournitures de « fin or, vermillon, vert de gris, fin blanc et machiquot ». Plus précisément pour l'année 1530, un document nous dit ⁽¹⁾ :

« *Le dict jour pour avoir point les deux foellet de le table Saint Bernard à deux cottés, dont il devoit avoir par marchiet faict et paié ledict jour... XX livres.* »

Ce texte désigne un diptyque peint sur deux faces, où paraît Saint Bernard.

(1) HAUTCŒUR. *Cartulaire de Flines*. Année 1529-1530. F^o 51 r^o.



Fig. 2. — Diptyque Oppenheimer
Revers. — La donatrice Jeanne de Boubais

Commandé par Jeanne de Boubais, il était de dimensions modestes vu son prix, car deux indications concernant des triptyques de format moyen nous parlent de deux cents livres.

Puisque la date de 1530 convient à la fois au style des panneaux intérieurs et à l'âge apparent de l'abbesse, il est bien tentant de penser que ce document, dont les termes s'accordent au caractère, au format, au sujet du diptyque, désigne le tableau de la collection Oppenheimer.

Nous aurions ainsi retrouvé une œuvre de Gobin de Valenciennes. Les singularités de ce beau tableau s'expliqueraient, et nous apercevriions par lui le rayonnement dans la région de Douai-Valenciennes de l'art de J. Bellegambe, formé vraisemblablement dans la seconde ville, mais actif dans la première.

ROBERT GENAILLE

CHRONIQUE — KRONIEK

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

EXERCICE 1952 — DIENSTJAAR 1952

DIRECTION — BESTUUR

Président - Voorzitter : Vicomte Ch. TERLINDEN.

Vice-Président - Onder-Voorzitter : Ch. VAN DEN BORREN.

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

Trésorier - Schatbewaarder : J. SQUILBECK.

CONSEIL D'ADMINISTRATION — BEHEERRAAD

Conseillers sortant en 1955 - Raadsleden uitgaande in 1955 :

P. BAUTIER, F. L. GANSHOF, Ch. VAN DEN BORREN, B. VAN DE WALLE.

Conseillers sortant en 1958 - Raadsleden uitgaande in 1958 :

L. VAN PUYVELDE, Chanoine R. LEMAIRE, MAX WINDERS, Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, Et. SABBE.

Conseillers sortant en 1961 - Raadsleden uitgaande in 1961 :

Vicomte Ch. TERLINDEN, PAUL SAINTENOY, G. HASSE, Ad. JANSEN, J. SQUILBECK.

MEMBRES EFFECTIFS — WERKENDE LEDEN

SAINTELOY, Paul, architecte, Bruxelles, rue de l'Arbre Bénit, 123	1896	(1891)*
VAN DEN GHEYN (Mgr.), président du Cercle archéologique de Gand, Gand, Kwaadham, 10.	1896	(1893)
HASSE, GEORGES, professeur à l'Université coloniale, Berchem-Anvers, avenue Cardinal Mercier, 42.	1922	(1910)
TERLINDEN (vicomte Ch.), professeur à l'Université de Louvain, Bruxelles rue du Prince Royal, 85.	1926	(1921)
VAN PUYVELDE, LEO, conservateur en chef honoraire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Uccle, Avenue de Kamerdelle, 15.	1928	(1923)
BAUTIER, PIERRE, conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bruxelles, Avenue Louise, 577.	1928	(1911)

(*) La première date est celle de l'élection comme membre effectif ; la date entre parenthèses est celle de la nomination comme membre correspondant régnicole.
De eerste datum verwijst naar de aanstelling tot werkend lid ; de tweede (tussen haakjes) naar de benoeming tot in het land gevestigd briefwisselend lid.

MICHEL, ED., conservateur honoraire au Musée du Louvre, professeur honoraire à l'Université de Bruxelles, rue de Livourne, 49.	1928	(1925)
VAN DEN BORREN, CH., professeur émérite aux Universités de Liège et de Bruxelles, Uccle-Bruxelles, rue Stanley, 55.	1928	(1920)
GANSHOF, F.L., professeur à l'Université de Gand, Bruxelles, rue Jacques Jordaens, 12.	1931	(1928)
VERHAEGEN (baron), PIERRE, Gand, vieux quai au Bois, 60.	1932	(1914)
LEFEVRE, O. P. (chan. Pl.), conservateur aux Archives générales du Royaume, Bruxelles, avenue de la Brabançonne, 24.	1932	(1925)
VAN DE WALLE, BAUDOIN, professeur à l'Université de Liège, Bruxelles, rue Belliard, 187.	1932	(1926)
DE BEER, Jos., conservateur du Musée du Sterckshof, Deurne-Anvers, Hooftvunderlei, 160.	1933	(1931)
DE BORCHGRAVE D'ALTENA (comte), Jos., conservateur en chef des Musées royaux d'Art et d'Histoire, professeur à l'Université de Liège, Bruxelles, rue d'Arlon, 90.	1935	(1927)
DE SCHAEZTEN (baron), MARCEL, membre du Conseil héraldique, Bruxelles, rue Royale, 87.	1935	(1925)
LAVALLEYE, JACQUES, professeur à l'Université de Louvain. Louvain, rue au Vent, 13.	1935	(1930)
HOC, MARCEL, conservateur à la Bibliothèque royale, professeur à l'Université de Louvain. Bruxelles, rue Henri Maréchal, 19.	1935	(1926)
BREUER, JACQUES, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, professeur à l'Université de Liège. Woluwe, Parc Marie-José, 1.	1936	(1929)
CRICK-KUNTZIGER, MARTHE, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, rue de l'Aurore, 18.	1937	(1929)
LAES, A., conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bruxelles, place G. Brugmann, 30.	1937	(1931)
COURTOY, F., conservateur honoraire des Archives de l'État et du Musée d'Antiquités. Namur, boulevard Frère Orban, 2.	1939	(1926)
THIBAUT DE MAISIÈRES (Chan. M.), professeur à la Faculté Universitaire saint Louis. Bruxelles, boulevard Botanique, 38.	1939	(1932)
ROGGEN, D., hoogleraar te Gent. Elsene-Brussel, Ad. Buyllaan, 105.	1941	(1937)
VAN CAUWENBERGH (Chan.), ETIENNE, bibliothécaire en chef de l'Université de Louvain. Lovenjoul (Corbeek-Loo).	1941	(1937)
LEMAIRE (Kan. R.), hoogleraar te Leuven. Heverlé, V.d. Bemptlaan, 15.	1942	(1914)
WINDERS, MAX, architecte, membre de l'Institut de France. Anvers, Avenue de Belgique, 177.	1943	(1941)
JANSEN, AD., attaché aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Anvers, rue van Schoonbeke, 79.	1946	(1936)
POUPEYE, CAM., Schaarbeek, boulevard Lambertmont, 470.	1946	(1914)
HALKIN, LÉON, professeur émérite à l'Université de Liège. Esneux, route de Dolembreux, 4.	1947	(1931)
NINANE, LUCIE, Uccle-Bruxelles, Chaussée de Waterloo, 1153.	1947	(1932)
PEUTEMAN, JULES, membre de la commission royale des Monuments et des Sites. Verviers, rue des Alliés, 32.	1950	(1930)
DE SCHOUTHEETE DE Tervarent (Chevalier Guy), Ministre de Belgique à Copenhague.	1950	(1934)
DE CLERCQ, abbé Carlo, ancien membre de l'Institut historique belge de Rome. Anvers, rue du Péage, 54.	1950	(1934)

SABBE, ETIENNE, conservateur des Archives de l'État. Anvers, rue du Transvaal, 62.	1950	1937)
BONENFANT, PAUL, professeur à l'Université de Bruxelles. Ixelles, avenue du Pesage, 12.	1950	(1935)
DE GAIFFIER, S. J. (le R. P.), membre de la Société des Bollandistes. Bruxelles, boulevard S. Michel, 24.	1950	(1937)
GREINDL, (baronne EDITH), Bruxelles, rue Tasson-Snel, 19.	1950	(1947)
SQUILBECK, JEAN, conservateur-adjoint aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, rue Gachard, 69.	1950	(1941)
BERGMANS, SIMONNE, Gand, chaussée de Courtrai, 496.	1951	(1932)

*MEMBRES CORRESPONDANTS REGNICOLES
IN HET LAND GEVESTIGDE BRIEFWISSELENDE LEDEN*

TOURNEUR, VICTOR, conservateur en chef honoraire de la Bibliothèque royale. Bruxelles, chaussée de Boitsfort, 102.	1922	
LACOSTE, PAUL, commissaire général du Gouvernement à la promotion du Travail. Bruxelles, Audergem, avenue des Frères Goemaere, 55.	1929	
HUART, ALB., auditeur militaire, campagne de Sedent. Jambes-lez-Namur.	1931	
NOWE, H., archiviste de la Ville. Gand, rue Abraham, 13.	1932	
DELBEKE (baron), FRANCIS. Moustier sur Sambre.	1932	
LYNA, FRÉDÉRIC, conservateur en chef de la Bibliothèque royale. Bruxelles, rue Froissart, 114.	1934	
DE BOOM, GHISLAINE, conservateur-adjoint à la Bibliothèque royale. Bruxelles, avenue H. Dietrich, 35.	1935	
BERTRANG, A., conservateur du Musée archéologique. Arlon, avenue Nothomb, 50.	1935	
ERENS O.P., (chanoine), archiviste de l'Abbaye de Tongerlo.	1935	
MARINUS, ALBERT, directeur des Services historiques et folkloriques du Brabant. Bruxelles, Vieille Halle au Blé, 9.	1935	
DE RUYT, FRANS, professeur à l'Université de Louvain. Bruxelles, 21, avenue Eugène Flashy.	1935	
DELFERIERE, LÉON, préfet à l'Athénée royal. Châtelet, r.d. Calvaire, 49.	1936	
BRIGODE, SIMON, architecte, professeur à l'École Nationale supérieure d'Architecture et des Arts décoratifs. Marcinelle, rue Sabatier, 11.	1937	
CALBERG (M ^{lle}), Conservatrice-adjointe aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, 201, rue Belliard.	1937	
WILLAERT S. J. (le R.P.), professeur aux Facultés de N.D. de la Paix. Namur, rue de Bruxelles, 59.	1937	
FIERENS, PAUL, professeur à l'Université de Liège, conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bruxelles, rue Souveraine, 79.	1937	
STELLFELD, J.A., juge au Tribunal de 1 ^{re} Instance. Anvers, r. S. Joseph, 14	1937	
DUVERGER, J., hoogleraar te Gent. Sint-Amandsberg, Toekomststraat, 88	1937	
LENAERTS, E.H.R., hoogleraar te Leuven. Leuven, Mgr. Ladeuzeplein, 4.	1938	
HALKIN, LÉON-ERNEST, professeur à l'Université de Liège. Tilff, avenue A. Neef, 8.	1938	
SULZBERGER, S., professeur à l'Académie royale des Beaux-Arts, Bruxelles, rue Frans Merjay, 101.	1938	
LOUANT, A., conservateur des Archives de l'État. Mons, 23, Pl. du Parc	1939	

MORETUS PLANTIN, S. J., (le R.P.H.), professeur aux Facultés de N.-D. de la Paix. Namur, rue de Bruxelles, 59.	1940
JACOBS VAN MERLEN, LOUIS, président de la Société «Artibus Patriæ», Anvers, rue van Brée, 24.	1940
FAIDER-FEYTMANS (M ^{me}), conservateur du Château de Mariemont.	1941
HELBIG, JEAN, conservateur-adjoint aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, avenue des Nénuphars, 50.	1941
CLERCX-LEJEUNE, Suzanne, bibliothécaire du Conservatoire royal de Musique de Bruxelles. Liège, rue du Rèwe, 2bis.	1941
DOSSIN, G., professeur à l'Université de Liège. Wandre, rue des Écoles.	1941
BAUWENS (Mgr.), ancien abbé de Leffe. Tongerlo.	1941
VAN WERVEKE, J., hoogleraar te Gent. Sint-Denijs Westrem, Nieuwstraat, 10a.	1941
SCHOUTEDEN-WERY (M ^{me} J.), Bruxelles, boulevard du Régent, 24.	1941
DEVIGNE, MARGUERITE, conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Ixelles, 22, rue Alphonse Hoetat.	1942
VERHOOGHEN, VIOLETTE, conservateur-adjoint aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, boulevard Général Jacques, 20, Bruxelles.	1942
PARMENTIER, R.A., archiviste de la ville. Bruges, quai Spinola, 7.	1942
LECONTE, L., conservateur en chef honoraire du Musée royal de l'Armée. Bruxelles, rue des Paquerettes, 68.	1942
d'ARSCHOT (comte). Bruxelles, 221, avenue Slegers.	1943
DE SMIDT (E. Br. FIRMIN), professor aan het Hoger Instituut voor Kunst- en Vakonderwijs Sint-Lucas. Gent, Zwart-Zusterstraat, 30.	1943
d'ARSCHOT (comtesse). Bruxelles, 221, avenue Slegers.	1945
DENIS, VALENTIN, maître de conférences à l'Université. Leuven, 48, Tiense Vest.	1945
FOUREZ, LUCIEN, vice-président de la Société royale d'histoire et d'archéologie. Tournai, rue Joseph Hoyois, 2 ^e .	1945
ROBIJNS DE SCHNEIDAUER, attaché à l'Administration des Beaux-Arts. Bruxelles, rue Defacqz, 122.	1945
S'TUYCK, FERNAND, Vice-Président d'« Artibus Patriæ ». Anvers, avenue van Put, 14.	1946
BOUTEMY, ANDRÉ, professeur à l'Université de Bruxelles. Bruxelles, avenue Brugmann, 575.	1946
DE JONGHE d'ARDOYE (vicomte THÉODORE), membre du Conseil héraldique. Bruxelles, Square Frère Orban, 11.	1946
DE HEVESY, ANDRÉ, Bruxelles, 10 rue Faidcr.	1947
MAQUET-TOMBU (M ^{me}). Bruxelles, avenue de Broqueville, 283.	1948
JANSON, CLAIRE, conservateur aux Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, 3c, rue du Beau Site.	1947
JADOT, JEAN. Bruxelles, avenue Louise, 22.	1947
TAMBUYSER (Chan.), archiviste diocésain. Malines, Vlietje, 9.	1948
d'ANSEMBOURG (Comtesse), château de Hex. Limbourg.	1948
JOOSEN, leraar aan het Koninklijk Atheneum. Mechelen, 137, Koningin Astridlaan.	1950
LALOUX, PIERRE. Liège, 2, rue S. Remy.	1950
LEMAIRE, RAYMOND, Docent aan de Katholieke Universiteit. Leuven, 3, Vermeylenstraat.	1950

DE VISSCHER, FERNAND, Directeur de la Revue Internationale des Droits de l'Antiquité. Bruxelles, 157, avenue Winston Churchill.	1951
MASAI, FRANÇOIS. Bruxelles, 73, avenue de l'Opale.	1951
VAN CAMP, GASTON, Conservateur aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Woluwe St-Pierre, 322, avenue de Tervueren.	1951
DANTHINE, H., Chargée de Cours à l'Université de Liège. Liège, 67, rue du Parc.	1951

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU DIMANCHE 7 OCTOBRE 1951

La séance est ouverte à 14.30 h. à la Fondation Universitaire sous la présidence de M. L. van Puyvelde.

Présents : MM. van Puyvelde, président ; Jansen, secrétaire ; MM. Bautier, Bonenfant, de Schoutheete de Tervarent, M^{elle} Greindl, M. Laes, Michel, le chan. Lemaire, Sabbe, Saintenoy, Squilbeck, le Vicomte Terlinden, van de Walle.

Excusés : M^{me} Crick, MM. de Beer, le R.P. de Gaiffier, Hoc, v.d. Borren, Winders. Le président souhaite la bienvenue à M. Saintenoy, le plus ancien membre l'Académie. et à M. de Schoutheete de Tervarent, Ministre de Belgique à Copenhague.

Le secrétaire communique les lettres de remerciements de M^{elle} Bergmans, nommée membre titulaire, et de M^{elle} Danthine, MM. De Visser, Masai et Van Camp, membres correspondants.

L'on procède ensuite à la nomination des membres étrangers : MM. Jean Alazard, Louis Réau, A.W. Byvanck, A. De Vries, Eugenio d'Or, M. Gras.

Des propositions concernant la Revue seront discutées à la prochaine séance de la Commission Consultative.

Le Secrétaire Général,
AD. JANSEN.

Le Président,
L. VAN PUYVELDE.

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 7 OCTOBRE 1951

La séance est ouverte à 15 h. à la Fondation Universitaire, sous la présidence de M. van Puyvelde.

Présents : les membres titulaires nommés ci-dessus ainsi que M. Boutemy, M^{me} de Schouteden Wéry, M^{elle} Devigne, MM. Fierens, Jadot, Joosen, Leconte, M^{me} Maquet Tombu, M. Masai, M^{elle} Sulzberger, membres correspondants.

Excusés : outre les membres titulaires déjà nommés dans le rapport précédent : MM. Fourez, Lacoste, Laloux, Van Camp.

Le président donne la parole à M. de Schoutheete de Tervarent qui étudie : Les Hiéroglyphes de la Renaissance.

Après quelques généralités sur les hiéroglyphes, l'auteur de la communication passe à l'usage que l'art de la Renaissance a fait de ces signes sur la foi du Hiéroglyphica d'Horapollon et du Songe de Poliphile de Colonna. Il explique de la sorte une fresque de la Galerie François I^{er} à Fontainebleau, les figures qui ornent le Tombeau du Chanoine Milemans dans l'église Ste Croix à Liège et un insigne ayant appartenu à un meuble de la famille lorraine Fournier. Il démontre ensuite que les deux perdreaux qu'on voit pendus dans un tableau de Cranach, figurant Hercule chez Omphale, symbolisent la volupté et que si dans le portrait de J. S. de Larose par Lousing, appartenant au Musée d'Art Ancien de Bruxelles,

la balance de Thémis a pour poids mobile un œil rayonnant, c'est que l'illustre magistrat croyait ou voulait faire croire que l'œil de la justice suffit à tenir en équilibre le globe terrestre, qu'on voit enchaîné à l'autre extrémité du fléau. Au cours des échanges de vues qui suivent cette communication M^{elle} Sulzberger signale un tableau de Jacopo de Barbari à la Pina-cothèque de Munich, lequel constituerait un hiéroglyphe du même genre. Cela est d'autant plus probable que Jacopo de Barbari signait au moyen d'un symbole : le caducée, la baguette de Mercure, dieu des artistes. Mr Van de Walle fait remarquer que la signification arbitraire donnée par Diodore de Sicile à l'hiéroglyphe de l'œil, peut lui avoir été suggérée par la littérature magique où l'œil est un signe de protection, d'où gardien de la justice.

Le Président donne ensuite la parole à M. Sabbe, qui parle de « La Guerre de Cent Ans et la Primauté de l'Art flamand ».

L'art flamand a atteint, fin du 14^e - début du 15^e siècle, un degré de maturité inconnu auparavant. Le conférencier en explique la cause par la Guerre de Cent Ans. Le 13^e siècle, le siècle de St. Louis, avait été pour la France une période de rayonnement exceptionnelle tant au point de vue politique qu'intellectuel. Non seulement ce fut l'époque de la construction des grandes cathédrales françaises, mais aussi de l'expansion de l'art français en Occident. L'impulsion artistique vient de France et nombreux furent les architectes français qui travaillèrent à l'étranger. Ce rayonnement de la civilisation française fut tari par la Guerre de Cent Ans. Passé le milieu du 14^e siècle, l'activité intellectuelle et artistique française subit un appauvrissement et son influence cesse de se faire valoir ; l'art gothique se « nationalise » en Angleterre et en Allemagne. Dans les Pays-Bas aussi les artistes, sevrés d'influence française, trouvèrent-ils des formes nouvelles, d'où le réalisme de Sluter et l'art original des primitifs flamands. Ce sont les artistes flamands qui primèrent à la Cour de Charles V et à celle des ducs de Bourgogne. Il y a là un fait, conclut M. Sabbe, que l'on constate également à certains points de vue dans le domaine économique et dans la littérature des Pays-Bas sous les ducs de Bourgogne.

Après l'exposé de M. Sabbe, M. Chan. Lemaire fait remarquer qu'on parle trop souvent d'art bourguignon, où il faudrait dire art flamand et que nos artistes mosans s'étaient déjà distingués même à l'époque romane. M. Michel, M^{elle} Sulzberger et M. Fierens insistent sur l'effort des différents pays à l'époque du réalisme et sur l'appellation de style international.

Le Président remercie les orateurs et lève la séance vers 17 heures.

Le Secrétaire Général,
AD. JANSEN.

Le Président,
L. VAN PUYVELDE.

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 2 DÉCEMBRE 1951

La séance est ouverte à 15 heures à la Fondation Universitaire sous la présidence de M. L. van Puyvelde.

Présents : MM. van Puyvelde, président ; Jansen, secrétaire ; de Beer, trésorier ; Michel, van den Borren, M^{me} Crick-Kuntziger, MM. Laes, Poupeye, M^{lle} Ninane, MM. Sabbe, Bonenfant, le R.P. de Gaiffier, M. Squilbeck, membres titulaires ; M^{elle} Sulzberger, MM. Leconte, Denis, Fourez, Boutemy, le Chan. Tambuyser, MM. Laloux, Masai, membres correspondants.

Excusés : MM. Hoc, le Vicomte Terlinden, MM. Van de Walle, membres titulaires ; M^{me} Faider, M^{elle} Verhoogen, membres correspondants.

Le procès verbal est lu et approuvé. Le président donne la parole à M^{elle} Sulzberger, qui parle de : « Claus Sluter et l'Italie ». Les meilleurs spécialistes de chez nous ont, depuis quelques années, étudié les sculptures qui, dans nos provinces, pouvaient expliquer le génie

de l'art slutérien. Me^{lle} Sulzberger croit trouver en Italie, particulièrement dans les œuvres de Giovanni Pisano, de grandes analogies, soit avec la Vierge de la Chartreuse de Champmol, soit avec les Prophètes du Puits de Moïse : sculptures monumentales du Baptistère de Pise ou de la Cathédrale de Sienne présentant déjà cent ans avant Sluter, la même ampleur et un sentiment dramatique intense. Etayées par de multiples rapprochements subsidiaires, ces comparaisons permettent d'avancer l'hypothèse d'un contact direct de Sluter avec l'Italie. Les rapports entre la Bourgogne et la Lombardie existent, tant sur le plan politique qu'économique ou artistique. Des recherches menées dans ce sens auraient de grandes chances de succès.

A la suite de cette communication MM. Poupeye, Michel, et Squilbeck prennent la parole.

« Une gloire usurpée : l'Évangélaire d'Arras, modèle de l'enluminure franco-saxonne » tel est le titre de la communication faite par M. A. Boutemy.

L. Deslisle a découvert l'importance de l'Évangélaire d'Arras (Arras, Ms. 1045) au point de vue de l'enluminure. L'originalité de ce manuscrit parmi les productions carolingiennes et ses relations évidentes avec l'enluminure insulaire en font, selon Delisle, le noyau d'un groupement de manuscrits que l'on désigne depuis lors sous le nom d'École franco-saxonne. M. Boutemy, tout en reconnaissant l'unité du groupe ainsi constitué, se demande si le Ms. d'Arras y a réellement joué le rôle de modèle et si l'atelier de St. Vaast, d'où il semble issu, a été le foyer du style. De la comparaison avec la 2^e Bible de Charles le Chauve (Paris, B. Nat. Ms. latin 2) et avec les Évangiles de François II (ibid. Ms. latin 257), il résulte que le Ms. d'Arras se sépare de ces deux chefs d'œuvres du style franco-saxon par la mise en œuvre de motifs décoratifs végétaux, rares dans les encadrements des deux volumes de Paris et qu'on n'y trouve jamais en forme d'ornements débordants. Les entrelacs nés des listels du cadre, si fréquents dans l'Évangélaire, leur sont également étrangers. Ce sont là des ornements usuels de l'École de Tours qui semble donc avoir inspiré l'enlumineur de Saint Vaast. Les coloris opposent aussi l'Évangélaire à tous les autres Ms. franco-saxons. Si l'on compare certains ornements qui ne se trouvent que dans les deux Mss de Paris et dans l'Évangélaire, tels que les lettres ornées de formes exceptionnelles et les médaillons qu'elles renferment, on constate une incontestable imitation de la Bible par l'enlumineur de l'Évangélaire. Ce fait joint à la facture gauche et négligée de la plupart des ornements du Ms d'Arras, à la pauvreté aussi de son répertoire d'entrelacs amène M. Boutemy à conclure que l'Évangélaire n'est qu'une œuvre tardive, prétentieuse mais médiocre et qui pis est, abâtardie du style franco-saxon et n'a aucun titre à en être désigné comme le prototype. L'abbaye voisine de Saint Vaast a produit les chefs d'œuvres du style, celle de Saint Vaast n'a à son actif que des adaptations de qualité secondaire ou médiocre (Évangiles de Boulogne s/Mer Ms 12 ; Sacramentaire de Cambrai, Ms 162-3, et le Ms 1045 d'Arras).

Le R.P. de Gaiffier et M. Masai prennent part à la discussion qui suit cette communication.

Le président remercie les orateurs et lève la séance à 16.45 heures.

Le Secrétaire Général,
AD. JANSEN.

Le Président,
L. VAN PUYVELDE.

RAPPORT SUR L'EXERCICE 1951

Au cours de l'exercice qui s'étend du 11 février 1951 au 10 février 1952, l'Académie royale d'Archéologie de Belgique a perdu un de ses membres les plus avertis : M. Henri Velge. Un hommage lui a été rendu par le Président à la séance du 22 avril et un *In Memoriam* lui a été consacré dans la Revue.

Le Bureau était composé de M. L. van Puyvelde, président ; le Vicomte Terlinden, vice-président ; M. J. de Beer, trésorier ; le soussigné, secrétaire.

Afin de pourvoir aux sièges vacants cinq membres ont été promus titulaires : M^{lle} Greindl, M. Bonenfant, le R.P. de Gaiffier, M. Squilbeck et M^{lle} Bergmans. Ont été élus membres correspondants régionaux : M^{lle} Danthine, MM. De Visser, Masai et Van Camp.

En outre, MM. J. Alazard, L. Réau, A.W. Byvanck, A. De Vries, E. d'Or et Gras ont été nommés membres correspondants étrangers.

Les membres de l'Académie se sont réunis le 11 février, le 22 avril, le 7 octobre et le 2 décembre. Le 9 septembre ils se sont rendus à Liège pour visiter, sous la conduite du Comte de Borchgrave d'Altena, l'exposition de l'Art Mosan.

Au cours des réunions tenues à la Fondation Universitaire, les communications suivantes ont été entendues :

Les Apports des Italiens et des Flamands au développement de l'art pictural par M. L. van Puyvelde ;

Les Tapisseries de l'Histoire de Jacob d'après Bernard van Orley par M^{me} Crick-Kuntziger ;

Les Hiéroglyphes de la Renaissance par M. de Schouthete de Tervarent ;

La Guerre de Cent Ans et la Primauté de l'Art flamand par M. Sabbe ;

Claus Sluter et l'Italie par M^{lle} Sulzberger ;

Une Gloire usurpée : l'Évangéliste d'Arras, modèle de l'enluminure franco-saxonne par M. Boutemy.

Si ces communications étaient réservées aux membres, l'Académie a fait preuve de sa vitalité par la Revue, destinée à tous ceux qui s'intéressent à l'Archéologie et l'Histoire de l'Art de nos provinces et qui est répandue aussi bien à l'étranger que dans le pays même.

Par suite des circonstances la Revue ne paraissait plus que deux fois par an et même avec un certain retard. Le Bureau s'est efforcé d'y remédier. Le 5 février 1951 parut, avec quelque retard, le double fascicule 3/4 du Tome XIX (1950) ; le 30 juin le 1^{er} fascicule du Tome XX (1951) fut distribué, le 29 septembre le fascicule 2 et le 20 novembre le fascicule 3, de sorte que 5 fascicules ou plus exactement un fascicule double et 3 autres fascicules ont été publiés au cours de l'année 1951, comprenant 338 pages et près de 100 clichés. La Direction de la Revue avait promis pour le Tome XX quatre fascicules de 64 pages chacun, or les trois fascicules de ce tome parus à ce jour contiennent 264 pages, c.à.d. que le nombre de pages prévu est déjà dépassé et il nous reste le fascicule 4 à éditer. Celui-ci est sous presse et pourra être distribué sous peu. Si nous parvenons à imprimer les quatre fascicules du Tome XXI (1952) avant la fin de l'année, la Revue pourra paraître dès 1953 à date fixe.

Le Bureau aura atteint son double but : rendre à la Revue sa périodicité trimestrielle d'avant-guerre et éviter le plus possible tout retard dans la distribution.

En même temps la présentation de la Revue a subi quelques transformations : une nouvelle couverture a été choisie et l'impression se fait sur papier calendré. La Revue y a gagné un aspect plus luxueux. Mais ces améliorations extérieures seraient superflues et vaines si la Revue n'avait pu maintenir sa valeur scientifique et la place de choix dans la bibliographie scientifique que lui a assurée notre regretté prédécesseur M. Paul Rolland. A vous, chers collègues, de juger si nous avons atteint ce but ; ce jugement, nous le souhaitons sévère. A ce sujet nous sommes heureux de pouvoir vous annoncer qu'en 1951 le nombre des abonnements a été presque doublé. Est-il téméraire d'y voir une preuve que les transformations qu'a subies la Revue et que les études choisies pour publication ont emporté l'approbation des archéologues et des historiens de l'art belges et étrangers ?

La Commission consultative de la Revue s'est réunie à la Fondation Universitaire le 10 décembre ; une nouvelle réunion est prévue avant la fin de ce mois.

Le service d'échanges a dû être réorganisé : plusieurs revues ne paraissent plus, d'autres reprennent leur activité interrompue par la guerre, de nouvelles publications nous arrivent. Comme le nombre d'exemplaires réservé au service d'échanges est limité, nous avons supprimé des listes les périodiques qui ne nous parviennent plus. Au fur et à mesure que nous recevons de nouvelles revues, les listes seront complétées.

Avant de terminer ce rapport il nous reste à témoigner notre reconnaissance à la Fondation Universitaire qui non contente de nous accorder une large hospitalité, nous a en outre octroyé un subside pour la publication du Tome XX de la Revue. Nous remercions les pouvoirs publics qui ont bien voulu nous encourager en nous accordant un subside : le Ministre de l'Instruction Publique, les gouvernements provinciaux d'Anvers et de Brabant.

Je m'en voudrais de ne pas nommer ici la S.A. Imprimeries Lloyd Anversoises qui non seulement nous a donné un contrat très favorable mais aussi, vous avez pu le constater, s'efforce constamment pour faire de notre Revue une publication soignée et luxueuse.

Je remercie tout spécialement tous nos collaborateurs : les membres de l'Académie qui ont bien voulu accepter de faire une communication à nos séances et tous ceux qui nous ont confié leurs études pour publication dans la Revue.

Toutes les difficultés ne sont pas vaincues. Toutes les suggestions concernant la Revue seront reçues avec reconnaissance et étudiées consciencieusement. Le Bureau compte sur la collaboration de tous les membres pour l'aider dans sa tâche.

Le Secrétaire Général,
AD. JANSEN.

Le Président,
L. VAN PUYVELDE.

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU DIMANCHE 10 FÉVRIER 1952 ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DE L'ASSOCIATION SANS BUT LUCRATIF

La séance s'ouvre à 14.30 heures à la Fondation Universitaire sous la présidence de M. van Puyvelde.

Présents : M. van Puyvelde, président ; le Vicomte Terlinden, vice-président ; MM. Jansen, secrétaire ; de Beer, trésorier ; Bautier, Bonenfant, le Comte de Borchgrave, MM. Hoc, Laes, Michel, Poupeye, Sabbe, Squilbeck, van den Borren, van de Walle,

Excusés : M. Breuer, M^{me} Crick-Kuntziger, M^{lle} Greindl.

Le procès-verbal de la séance du dimanche 7 octobre 1951 est lu et approuvé. Le bilan de l'année 1951, présenté par M. de Beer, est approuvé après examen par deux commissaires : MM. Hoc et Bonenfant. M. de Beer, surchargé de besogne, désire remettre les fonctions de trésorier à un membre plus jeune et propose de nommer M. Jean Squilbeck. Le président remercie M. de Beer des services rendus à l'Académie et l'assemblée désigne M. Squilbeck pour reprendre le mandat de M. de Beer. Le nouveau trésorier remercie ses collègues pour la confiance qu'ils veulent bien lui témoigner.

On renouvelle ensuite les mandats des conseillers : le Vicomte Terlinden, MM. Saintenoy et Hasse, auxquels on ajoute MM. Jansen et Squilbeck. Leur mandat prendra fin en 1961. Aux conseillers sortant en 1958 on ajoute le Comte de Borchgrave et M. Sabbe.

On décide que les séances de l'année 1952 se tiendront aux dates suivantes : le 6 avril, le 8 juin, le 5 octobre et le 7 décembre.

M. van den Borren est élu vice-président pour l'année 1952.

La séance est levée à 15 heures.

Le Secrétaire Général,
AD. JANSEN.

Le Président,
L. VAN PUYVELDE.

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 10 FÉVRIER 1952

La séance est ouverte à 15 heures à la Fondation Universitaire sous la présidence de M. van Puyvelde.

Présents : M. van Puyvelde, président ; le Vicomte Terlinden, vice-président ; MM. Jansen, secrétaire ; de Beer, trésorier ; Bautier, Bonenfant, le Comte de Borchgrave, MM. Hoc, Laes, Michel, Poupeye, Sabbe, Squilbeck, van den Borren, van de Walle, membres titulaires ; la Ctesse d'Ansembourg, M^{elle} de Boom, le R.P. de Gaiffier, MM. Jacobs van Merlen, Jadot, Masai, M^{me} Schouteden-Wéry, membres correspondants.

Excusés : M. Breuer, M^{me} Crick-Kuntziger, M^{elle} Greindl, membres titulaires ; Mgr. Bauwens, M. Brigode, M^{elle} Danthine, M. Duverger, M^{me} Faider, MM. Fourez, Joosen, Laloux, le Chan. Tambuysen, membres correspondants.

Le procès-verbal de la séance du dimanche 2 décembre est lu et approuvé.

Le secrétaire donne lecture du rapport annuel, qui est approuvé par l'assemblée. Le président remercie le secrétaire pour son activité et cède le fauteuil présidentiel au Vicomte Terlinden. Celui-ci remercie M. van Puyvelde pour les services rendus à l'Académie durant son année de présidence et retrace ensuite la carrière et analyse l'œuvre d'un peintre trop peu connu, le Bruxellois Henri de Clerck (1560?-1630) qui, sans être un génie, occupe cependant une place importante dans l'évolution de notre école de peinture du XVI^e siècle finissant.

Elève de Martin de Vos, de Clerck continue dans la ligne tracée par son maître et le dépasse souvent par les qualités de sa composition et de son coloris. Il se recommande également par le charme avec lequel il rend les figures de femmes et d'enfants.

Peintre de sujets religieux, il orna d'importantes compositions plusieurs églises brabançonnnes, notamment Notre Dame de la Chapelle à Bruxelles. Son grand tableau de la Lignée de Sainte Anne, actuellement au Musée de Bruxelles mérite spécialement de retenir l'attention de l'esthète et de l'historien de l'art.

Henri de Clerck connut aussi un grand succès à son époque par ses nombreuses compositions allégoriques et mythologiques de petit format qui se recommandent également par le soin de la composition et le fini de l'exécution.

A l'œuvre dix huit ans avant que Rubens ne revient d'Italie, de Clerck fut un peintre animé par l'esprit religieux de la Renaissance catholique en même temps qu'un humaniste nourri des grandes leçons de l'antiquité classique et de la peinture italienne. Mais il n'eut pas la puissance voulue pour s'affranchir complètement d'une tradition dont l'esprit s'était épuisé. Le baroque se révèle chez lui par des lueurs mal assimilées, mais qui n'en annoncent pas moins le souffle qui va animer notre grande école du XVII^e siècle. A ce titre seul, de Clerck méritait déjà d'être tiré de l'oubli.

M. van Puyvelde remercie l'orateur et ouvre la discussion, à laquelle prennent part M. Michel et le Comte de Borchgrave.

Avant de lever la séance le Vicomte Terlinden attire l'attention sur la démolition des maisons qui entourent l'église du Sablon.

La séance se termine à 17 heures.

Le Secrétaire Général,
AD. JANSEN.

Le Président,
L. VAN PUYVELDE.

BIBLIOGRAPHIE

I.

OUVRAGES - WERKEN

HERMANN BEENKEN, *Rogier van der Weyden*. Munich, F. Bruckmann, (1951), 106 p., 131 ill. et 4 planches en couleur.

Voici enfin, sur ce grand artiste-peintre, un ouvrage de raisonnement solide et d'étude sérieuse qui restera. L'auteur a entendu n'escamoter aucun des problèmes que posait inévitablement son sujet. Il examine avec conscience l'apport d'Hubert van Eyck, et ose réaffirmer que le Maître de Flémalle — dont le style est tout différent de celui de van der Weyden — s'identifie avec Roger Campin. Ce bel exemple de courage scientifique détonne sur l'habituelle méthode de certains érudits qui, pour éviter des « histoires », se cantonnent à propos de parcelles questions dans une réserve pusillanime. Et l'auteur démontre ce qu'il avance.

Le Prof. H. Beenken, qui nous a récemment donné un excellent ouvrage sur Hubert et Jean van Eyck, commence par définir le style du Maître de Flémalle. Défenseur de la critique de style contre le système suranné de Lermolieff-Morelli, l'auteur n'admet pas qu'on prétende préciser le style d'un artiste par ce qu'on nomme les « caractéristiques objectives », comme les formes des mains, des nez, des yeux. Il relève, à bon droit, que les emprunts de formules étaient courants au XV^e siècle et que des concordances de formes ne permettent jamais de conclure à une identité d'auteur. En art, il s'agit non de quantité, mais de qualité. Ce que le critique doit découvrir, ce sont les qualités personnelles de chaque artiste.

L'esprit du Maître de Flémalle, tourné avant tout vers la plasticité de la forme, est bien plus positif que celui de Roger van der Weyden. C'est par là qu'il est rénovateur, tout en maintenant partiellement le style international qui régnait à son époque. Pour mettre ce point en lumière, l'auteur se sert surtout de *La Mise au Tombeau*, découverte à Londres pendant la guerre et, aujourd'hui, dans la collection du comte Seilern.

Le Prof. H. Beenken analyse ensuite en profondeur les principales œuvres de van der Weyden. Il se garde avec soin des deux principaux écueils qui faussent trop souvent pareil travail : pour la détermination du style d'un maître, tabler sur des œuvres qui ne lui sont qu'attribuées ; et ne pas savoir borner son étude à l'essentiel, qui est la valeur artistique.

La méthode appliquée ici par l'auteur constitue un modèle du genre. Il établit sa connaissance du style de van der Weyden sur l'étude des quelques œuvres dont les documents rendent l'attribution indubitable. Son analyse est faite avec un discernement qui ne se relâche à aucun moment. Un travail de cette valeur éclaircit bien des problèmes, qu'il serait trop long de signaler ici.

L'auteur nous saura plutôt gré de lui signaler quelques observations « constructives » que la lecture attentive de son beau travail nous a suggérées.

Il nous paraît qu'il abandonne quelque peu la sûreté de sa méthode, lorsqu'il croit pouvoir — acceptant en cela le système des érudits allemands — assigner aux œuvres d'un artiste un ordre chronologique rigide — quoi qu'il en dise p. 27. Une œuvre meilleure n'est pas nécessairement postérieure à une œuvre moins bonne. C'est perdre de vue les défaillances inévitables d'un artiste, les sautes de génie dont il peut bénéficier. Et comment, par exemple, échelonner avec précision dans le temps la production d'un Maître de Flémalle, pour lequel on ne possède aucun repère, si ce n'est l'œuvre datée de 1438 ?

Ensuite, certains détails appellent, pensons-nous, quelque réserve.

Pourquoi ne pas avoir accepté, parmi les œuvres de base pour l'étude du style de van der Weyden, *Le Christ en Croix*, de la collection Johnson de Philadelphie ? Sa commande fut relatée dans les comptes de l'abbaye Saint-Aubert. L'auteur s'est privé là d'un tableau qui revêt une grande importance : exécuté à la fin de la vie du maître, il pouvait aider à déterminer les éléments de son style tardif.

Par ailleurs, l'auteur n'est-il pas trop sévère en éliminant de l'œuvre authentique de van der Weyden le *Retable de Miraflores* ? Suffit-il de constater que les mêmes compositions se retrouvent dans les panneaux de la chapelle royale — actuellement dans le musée — de Grenade et au Musée Métropolitain de New-York, pour en déduire que celles des musées de Berlin, moins bien exécutées, ne sont que des copies d'atelier ? On sait qu'à l'époque les meilleurs artistes ne repugnaient pas de reprendre d'anciennes compositions.

De même, pourquoi refuser d'inscrire à l'œuvre du peintre, la *Pietà* du comte Powis et celle du Prado, qui — à notre avis — sont d'excellentes répliques de la main même de l'artiste ? Nous pensons que le Prof. H. Beenken aurait agi différemment, si les circonstances ne l'avaient forcé à travailler avant tout sur la foi de photographies et s'il avait pu étudier ces œuvres *de visu*.

Enfin, l'auteur nous promet, à la page 51, de nous donner les raisons pour lesquelles il écarte *Les sept Sacrements*, d'Anvers. Nous avouons les avoir vainement cherchées dans l'ouvrage touffu. Pourtant, s'il existe un tableau dans lequel tous les caractères de l'esprit et de la facture de van der Weyden sont visibles, c'est bien dans cette œuvre, commandée d'ailleurs par l'évêque de sa ville natale.

Terminons par un dernier détail, mais qui a son importance. Le Prof. H. Beenken n'admet pas que le « maître » Roger, pour lequel le magistrat de Tournai dépensa 8 lots de vin, lors de sa rentrée dans la cité en 1426, soit le même artiste qui fut inscrit en 1427 comme apprenti chez Robert Campin. Pour l'auteur, le grand peintre Roger est le « maître » dont on parle en 1426, et l'apprenti de 1427 sombre dans l'oubli le plus absolu. Vous sommes, quant à nous, d'avis que les deux mentions se rapportent au même et unique personnage. Maurice Houtart a démontré qu'à Tournai on donnait aisément le titre de « maître » à des gens de quelque valeur, même s'ils n'étaient pas inscrits dans une corporation de métier. Il aura suffi que l'artiste se soit déjà fait connaître par l'une ou l'autre œuvre de talent, pour que le magistrat le reçoive avec déférence, comme il recevait à ce moment les bourgeois, qui rentraient dans Tournai, après les sanglantes émeutes qui avaient provoqué leur exil volontaire. Le fait que van der Weyden se soit fait officiellement inscrire comme apprenti chez Campin, l'année suivante, s'explique : après avoir longtemps travaillé pour ce dernier et s'étant marié en cette année, il n'hésita plus à prendre son inscription d'apprenti pour pouvoir, après quatre ans, s'établir à son propre compte.

Ces quelques observations ne diminuent en rien notre sincère admiration pour le remarquable ouvrage du Prof. H. Beenken, qui apporte sur le sujet tant de considérations nouvelles, marquées au coin du meilleur discernement.

LEO VAN PUYVELDE

GENTSE BIJDRAGEN TOT DE KUNSTGESCHIEDENIS. Deel XII, 1949-1950.

Ce volume de 332 pages contient treize contributions, dont plusieurs illustrées, se rapportant à l'histoire de l'art. En voici les résumés très succincts.

LOUIS SPELEERS. *Egyptische Zerkopschriften van het Middenrijk.*

Intermédiaires entre les textes des pyramides et d'autres textes plus tardifs, les inscriptions funéraires des cercueils du Moyen-Empire pharaonique comportent presque toutes des discours capables de procurer au mort une existence agréable dans l'au-delà et de le garantir contre les dangers qui l'y menacent. Le corps du défunt devait être conservé et

son entité spiritualisée. Quant à l'âme, elle avait plusieurs formes et devait être protégée contre les forces destructives qui la guettaient. Issus d'une philosophie assez confuse, mêlée de mythologie et de la conception d'une immortalité fragile, ces textes magiques forment un véritable imbroglio, que l'auteur s'efforce de codifier sans vouloir, pour cela, tenter en vain de les insérer dans le cadre de notre logique.

H. VAN WERVEKE. *Aantekeningen bij de zogenaamde Belastingpachters en Wisselaars van Marinus van Reymerswael.*

Les versions successives des tableaux de cet artiste, où l'on était accoutumé de voir des fermiers d'impôts, changeurs ou usuriers, représentent plutôt un receveur communal touchant un versement (ce qui ressort des textes peints sur les livres), ou parfois un créancier ou un emprunteur quelconque en compagnie de son débiteur ou de son prêteur. Sur un des exemplaires, le versement est censé fait par un nommé Nicola Dati, sans doute le marchand italien Niccolo Deodati, qui habitait Anvers à cette époque.

FL. VAN DER MUEREN. *Musicologische tegenstelling in de Nederlanden ?*

Les XV^e et XVI^e siècles sont des périodes de gloire pour l'histoire de la musique dans les anciens Pays-Bas, où des compositeurs font preuve d'initiative et de talent, la tendance harmonique se manifestant plutôt dans les compositions wallonnes, la contrapuntique au contraire dans les compositions de musiciens flamands ou néerlandais.

ROBERT FONCKE. *Een beetje nieuws over een Beethoven te Boortmeerbeek in de 17^e eeuw.*

L'auteur fournit quelques détails inédits concernant Aert van Beethoven, fermier né à Haecht et mort à Boortmeerbeek, qui figure dans la généalogie du grand musicien Ludwig van Beethoven, né à Bonn.

P. LAMBRECHTS en S. J. DE LAET. *Sporen van de Mithras-Cultus op de Ketel van Gundestrup?*

Cette étude vise à donner une explication au symbolisme religieux contenu dans le décor du chaudron celtique de Gundestrup, surtout par des rapprochements avec l'iconographie mithriaque. Les Celtes danubiens étaient, en effet, en rapports suivis avec le royaume Pontique de Mithridate.

D. ROGGEN. *Johannes de Osy en Johannes de Aquis.*

L'auteur rapproche dans cet article deux maîtres d'œuvres du XIV^e siècle, l'architecte brabançon Jean de Osy, qui paraît originaire du nord de la France, et l'architecte Johannes de Aquis, qui travaillait à Aix-la-Chapelle et dont l'œuvre semble déceler des parentés brabançonnes.

P. COREMANS. *Technische inleiding tot de studie van de Vlaamse Primitieven.*

L'énigme de la transition brusque entre l'art pictural prééeykien et celui des « Primitifs Flamands » pourrait peut-être s'élucider au moyen de données techniques, fournies tant par les sources historiques que par les examens physico-chimiques, surtout en ce qui concerne l'emploi des huiles siccatives et essentielles.

F. L. GANSHOF. *Twee aantekeningen op het gebied van de vroegmiddeleeuwse archeologie.*

L'auteur traite d'un antependium métallique du N-E de la Gaule, mentionné au XI^e siècle et attribué erronément au VII^e siècle. Il signale aussi que l'uniforme des gardes des souverains carolingiens ne peut être décrit d'après la miniature de présentation de la première Bible de Charles le Chauve, où les figures sont empruntées à des modèles antiques.

D. ROGGEN en E. DHANENS. *De zeventiende eeuwse Schilderijen van het Jezuietencollege te Leper.*

Cette longue étude, très documentée, relate et commente les recherches faites en vue de repérer les seize tableaux du XVII^e siècle, qui ornèrent l'église du collège des Jésuites à Ypres et furent vendus à Gand en 1777. Ces œuvres furent dispersées à cette occasion,

sauf les trois tableaux d'autels, qui ne furent enlevés que plus tard, sous la Révolution française ou peut-être même en 1818 seulement, date à laquelle le collège fut démoli. Certains tableaux des bas-côtés ont pu être retrouvés. A signaler spécialement une « Nativité » et un « Saint François-Xavier convertissant les Païens », d'après Nicolas de Liemaker et passés à l'église Notre-Dame-Saint-Pierre à Gand ; le « Couronnement de Sainte Rosalie » par Gaspar De Crayer, actuellement au Musée des Beaux-Arts de Gand ; et un « Saint Louis de Gonzague » par Théodore Boeyermans, recueilli en 1809 par le Musée des Beaux-Arts de Nantes.

H. F. BOUCHERY. *Beschouwingen over de Romeinse Portretplastiek in de laatste eeuw der Republiek.*

Se basant sur les documents rassemblés et décrits dans les ouvrages récents d'O. Vessberg et B. Schweitzer, l'auteur étudie le problème des origines et du caractère du portrait romain. Il en dégage les grandes lignes d'une évolution : d'origine nettement hellénistique, le portrait réaliste offre pourtant, dans l'ambiance romaine, certains caractères spécifiques. Quant à la sculpture funéraire symbolique, elle ne s'affinera que plus tard sous la même influence grecque.

D. ROGGEN. *Theodoor Rombouts.*

Cette courte contribution, tirée des notes de Burbure, est complétée par l'analyse d'un des chefs d'œuvre du maître, le « Prométhée enchaîné », recueilli en 1938 par les Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles.

J. DUVERGER. *De Bouwmeester Jehan d'Oisy. Een bijdrage.*

Renommé surtout par ses travaux réalisés à Tirmont et à Malines, Jehan d'Oisy, maître d'œuvre d'origine française, est mentionné aussi plus d'une fois dans les archives de Bruxelles et de Lille, qui mettent en lumière l'inlassable activité dont cet « ingénieur » fit preuve dans le Brabant et surtout dans le Hainaut.

D. ROGGEN, H. PAUWELS en A. DE SCHRIJVER. *Het Caravaggisme te Gent.*

Les auteurs estiment que les peintres flamands, disciples du Caravage, sont généralement sous-estimés. Ils fournissent des détails biographiques concernant les principaux « tenebroso » gantois et analysent leurs œuvres. Le lecteur apprend ainsi à mieux apprécier Jan Janssens, Antoon Van den Heuvel et Anselmus Van Hulle, alias Hebbelynck.

J. HELBIG

II.

REVUES ET NOTICES. - TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUKKEN

1. SCULPTURE ET ARTS DECORATIFS BEELDHOUKUNST EN SIERKUNSTEN

Une des caractéristiques du mobilier des églises de notre pays, surtout en région flamande, est le luxe apporté à l'exécution des confessionnaux. Ainsi, un beau sujet de recherches s'est présenté à M. Adolphe JANSEN, qui est précisément le spécialiste du mobilier liturgique du début de l'époque moderne. Au cours des premiers âges du christianisme, la confession semble avoir été publique, puis, la foi faiblissant, il convint d'assurer le secret des aveux. Au Moyen Age, le confesseur pouvait encore se contenter de prendre place dans les stalles du chœur ou de siéger dans un fauteuil. Le renouveau de la dévotion à base sacramentelle issu du mouvement religieux dit Contre-Réforme suscita un nouveau problème et en même temps qu'il interdisait la confession des femmes en dehors des églises, S. Charles Borromée eut l'idée d'isoler le confesseur. En 1600, les visiteurs mandatés par l'archevêque de Malines

pour l'inspection des paroisses de Bruxelles exigèrent deux cloisons, la première entre le prêtre et le pénitent et la seconde entre celui-ci et les autres fidèles attendant leur tour. D'une simple prescription canonique naquit ainsi pour les sculpteurs de meubles une occasion de mettre en valeur leur talent. Avant l'avènement du style baroque, le confessionnal fit son apparition sous forme d'une vaste armoire divisée en trois compartiments. En effet, ceux à deux logettes sont extrêmement rares, parce que, pour gagner du temps, on eut vite l'idée de percer non pas un, mais deux guichets. Vers 1640, on adapta l'édicule de bois au goût du jour. Devant les riches lambris de la muraille, on aménagea un fauteuil pour le prêtre et deux agenouilloirs pour les pénitents. Les cloisons se dissimulèrent derrière des pilastres, des colonnes et surtout derrière des statues de saints et de personnages symboliques, dont la succession répondait le plus souvent à un système iconographique continu et homogène. Parfois on érigea un dais au-dessus du confesseur qui siégeait un peu comme un juge, mais le plus souvent il n'y avait aucun toit. Dans le pays wallon, assez réfractaire à l'exubérance baroque, on resta plus fidèle aux logettes primitives, qui réapparurent d'ailleurs dans les provinces du nord avec l'adoption des styles français (*Ontstaan en evolutie van biechtstoelen, Tijdschrift voor Geschiedenis en Fcllore*, XIV^e année, 1951, pp. 3-31).

— *Les propos sur l'exposition d'art mosan* tenus dans le *Bulletin du Vieux Liège* (n° 95, nov.-déc. 1951, p. 77-90) adoptent un ton badin pour atténuer la sévérité de certaines critiques parfois très pertinentes, mais aussi parfois contestables. Leur auteur, M. Joseph BRASSINNE, professeur émérite à l'université de Liège n'a pas voulu user de l'autorité que lui confère une compétence incontestable et incontestée en la matière et a recouru à un procédé courant en littérature d'imagination. Il attribue ses réflexions à un personnage imaginaire, qui symbolise, si pas l'homme de la rue, l'« honnête homme », qui orne son esprit sans jamais viser à devenir un spécialiste.

Alceste, puisque tel est le nom qu'il se donne, aime la spéculation pure. Il disserte longuement sur l'ivoire de Notger pour le simple plaisir de constater qu'il est impossible d'aboutir à des conclusions certaines.

D'autre part, l'énigmatique interlocuteur de M. Brassinne n'a certainement pas la prétention d'être un archéologue. S'il l'avait, nous ne pourrions lui pardonner de n'accorder vraiment aucun crédit aux travaux d'Adolphe Goldschmidt sur la thourétique byzantine et occidentale du haut Moyen Age. On peut même se demander s'il les connaît, puisqu'il s'étonne que le catalogue situe au XI^e siècle l'autel portatif de la cathédrale de Namur, sans éprouver le besoin de donner des arguments. Or, il ne s'agit pas d'une opinion nouvelle devant être justifiée, mais une thèse empruntée à Adolphe Goldschmidt et consacrée par l'adhésion de beaucoup d'archéologues. Quand Alceste déplore que sur dix-sept ivoires figurant à l'exposition, cinq seulement étaient incontestablement mosans, nous lui concéderons volontiers que nous avons eu comme lui l'impression d'une certaine disproportion entre le nombre des ivoires typiquement mosans et celui des pièces où l'on ne décèle qu'un simple lien avec l'école du pays de Liège, mais après examen, nous n'avons plus eu à faire d'objections qu'au choix d'un nombre très réduit de plaquettes.

Nous ne pourrions refuser d'approuver Alceste quand il s'exprime ainsi au sujet du mobilier : « Ce qu'on nous en montre ne témoigne point d'une manière suffisante de sa beauté, de sa variété et ne fait, à coup sûr, pas éclater son indéniable supériorité sur les meubles des provinces françaises ». Il est encore plus grave que le choix des faïences ait été fait en fonction de théories périmées qu'il faudrait extirper des esprits, au lieu de leur donner un nouveau crédit auprès des collectionneurs.

Enfin, comment ne pas acter les protestations contre la limitation des pièces d'orfèvrerie civile à un nombre beaucoup trop réduit, alors qu'il y avait tant d'œuvres importantes à exposer.

Nous ferons grâce au lecteur des remarques quant à la façon dont étaient présentés certains objets, non pas que nous les désapprouvions complètement, mais puisque l'exposition a fermé ses portes, il est inutile de revenir sur des expériences contestables, mais destinées à rester sans suite.

— A cette mise au point sévère s'oppose celle du comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, publiée dans la revue *Savoir et Beauté* (31^e année, 1951, n^o 8-9, p. 918-933). Au moment où il l'écrivait, l'auteur ne pouvait prévoir les critiques signalées plus haut, et s'il ne les réfute pas d'avance, il nous rassure déjà en définissant les objectifs de l'exposition, et son programme est certainement exempt de témérité. L'ensemble de la doctrine de l'école belge d'archéologie quant à l'art mosan a été formulé par Marcel Laurent et ses grandes lignes restent intangibles, seuls des points de détail sont révisés.

— Dans le même fascicule, M. J. PHILIPPE traite de *l'Exposition internationale d'art mosan et les musées archéologiques liégeois* qui constituaient, en effet, un complément aux collections réunies temporairement (p. 934-939).

— Le Musée des Arts Décoratifs à Paris a prêté ses salles à une *Exposition d'Art de la vallée de la Meuse* et a édité à cette occasion un excellent catalogue (Paris, Les Presses artistiques, in 8^o, non paginé, 70 pl.). Cette dénomination plus large que la précédente (*Art mosan et arts anciens du Pays de Liège*), qui a d'ailleurs été maintenue, mais en sous-titre, semble avoir été choisie par M. GUERIN, conservateur en chef du musée, qui a probablement voulu prévenir des éventuelles critiques quant au choix de pièces telles que le diptyque des saints Pierre et Paul partagés actuellement entre Tongres et Bruxelles et celui de Genoelselderen, qui selon certains appartiendrait déjà à une production autochtone, mais sans que l'on puisse le prouver d'une façon rigoureuse.

L'Introduction historique due à M. Jean LEJEUNE a été condensée d'après celle du catalogue de Liège. Forcé d'abrégier sa notice sur *l'Orfèverie et l'évolution des arts du Pays de Liège*, le comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA y a introduit beaucoup de clarté et de méthode.

Les pièces sont cataloguées dans un ordre chronologique et nous constatons ainsi que la chasse de saint Hadelin, propriété de l'église de Visé vient avant les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège. C'est une thèse récente. Malheureusement, quand il l'a présentée dans notre revue, le comte de Borchgrave s'est contenté de l'énoncer en peu de lignes et sans nous livrer aucun de ses arguments. De cette façon, il est impossible de prendre position. M. Karl Usener croit l'œuvre postérieure à Renier. Personnellement nous serions enclins à adopter l'opinion de M^{me} S. Collon-Gevaert, qui place le travail entre Renier et Godefroid de Huy. Remarquons que les pignons de la chasse si souvent attribués au XI^e siècle et dont le relief est cependant très caractéristique, devront probablement être mis au XII^e siècle. En effet, le haubert du *Christus Belliger Insignis* présente la particularité fort rare, voire unique, d'être fendu sur les côtés à la façon d'une dalmatique. Or, ce vêtement liturgique n'aurait commencé à être échancré latéralement qu'à partir d'une date tardive dans le XII^e siècle. D'autre part, le haubert, qui n'aurait pas protégé les cuisses du chevalier, quand il était en selle, aurait constitué un véritable non-sens. Il faut donc se demander si l'artiste n'a pas commis une bévue en confondant le haubert et la cotte d'armes. Pour nous c'est plausible parce que nous estimons la cotte d'armes vraiment fort ancienne contrairement à ce que l'on pensait jusqu'ici, mais pour ceux qui n'adopteraient pas notre opinion, il ne resterait guère qu'un point de comparaison pour dater les pignons de la chasse de Visé d'après l'adoubement chevaleresque du Christ. C'est un médaillon du triptyque de Stavelot, actuellement en Amérique et situé vers le milieu du XII^e siècle, représentant le combat du Pont Milvius. Notre remarque risque de compliquer encore un problème déjà ardu, mais elle peut corroborer la thèse du comte de Borchgrave, quand il estime que l'on a fort exagéré le laps de temps qui sépare l'exécution des pignons de la chasse de celle des grands côtés.

Jean SQUILBECK

Henri de Clerck

« le peintre de Notre-Dame de la Chapelle »

1570(?) - 1630

Parmi les peintres du XVI^e siècle finissant, un des moins étudiés est le Bruxellois Henri de Clercq.

Trois grandes compositions dans notre Musée royal des Beaux-Arts auraient dû, semble-t-il, attirer depuis longtemps l'attention sur cet artiste. Malheureusement, les historiens d'art et les étudiants préfèrent, trop souvent, s'attacher aux grands maîtres, sur lesquels il n'y a plus grand'chose à écrire, — si ce n'est des impressions subjectives —, plutôt que de s'appliquer à l'étude d'artistes, de moindre valeur certes, mais dont la connaissance est cependant indispensable au point de vue de l'évolution d'une école.

Incontestablement, Henri de Clerck n'est pas de ces peintres de génie qui, comme Michel-Ange, Rubens, Rembrandt ou Vélasquez, dominent leur temps ; il n'a même pas de ces fulgurants éclairs qui, illuminant de temps à autre des peintres secondaires, leur permettent d'atteindre exceptionnellement les hauts sommets de l'art. C'est un probe et honnête artiste, très sûr de son métier, d'un dessin impeccable, d'une palette riche et variée, mais d'inspiration un peu courte et donc de peu d'originalité. Il n'en offre pas moins un grand intérêt au point de vue de l'histoire de notre école nationale car il constitue le dernier chaînon entre le romanisme et le baroque.

Les sources littéraires, tout comme les sources d'archives, sont presque muettes en ce qui le concerne et, en dehors de quelques lignes dans les ouvrages généraux et les grands répertoires, on ne trouve que fort peu de chose à son sujet dans les travaux modernes.

Les seuls renseignements quasi-contemporains nous sont donnés par C. de Bie dans *Het Gulden Cabinet van de edelvrij Schilder Const.* Après avoir parlé de Théodore Rombauts, d'Anvers (1597-1637), et d'Antoine Sallaert, de Bruxelles (1590-1647), le bon notaire lierrois qui continue l'œuvre de Van Mander, en se servant des notes de son père, lequel fut peintre, nous dit :

« Ne fut pas moins doué d'une grande science dans l'art de peindre Henri de Clercq, peintre de Bruxelles, qui étudia chez Martin de Vos et fut très habile et gracieux dans la peinture, tant en grand qu'en petit format, de toutes sortes de sujets de poésie ainsi que de dévotion, comme cela peut être vu par de nombreux et divers tableaux de sa main dans différentes églises de Bruxelles, qui sont conçus et exécutés avec une très riche ordonnance et un soin très appliqué. Il mourut à Bruxelles » (1).

Le terme *poeterij* employé par Corneille de Bie a été mal interprété par divers auteurs qui ont voulu faire d'Henri de Clerck un poète. Ce qui a permis à Jacob Campo Weyerman dans ses *Levens-beschrijvingen der Nederlandsche Konst-schilders*, parues à La Haye en 1729, d'écrire, avec le peu d'aménité dont les Hollandais de ce temps font si souvent preuve à l'égard des Flamands : « Corneille de Bie dit que Henri de Clerck fut un bon poète ; nous pouvons, à notre gré, le croire ou ne pas le croire, car les bons poètes sont aussi clairsemés dans les Pays-Bas autrichiens que les cabillauds frais dans l'Arabie pétrée et celui qui parle d'un bon poète brabançon ou flamand ne pourrait nous montrer qu'un cormoran blanc comme neige (*een spierwitte scholfert*). Qu'il était un bon peintre, pieux et vertueux, nous le concédons volontiers, mais qu'il était un bon poète, nul Brabançon ni Flamand ne pourra, de toute éternité, nous le faire croire » (2).

Cette mauvaise lecture du texte de Corneille de Bie est d'autant plus inexcusable que, depuis Vasari, qui écrivait en 1550, jusqu'à Sandrart, qui écrivait en 1675, il était dit et répété que Mabuse avait été le premier à apporter d'Italie en Flandre la vraie manière de représenter les histoires pleines de figures nues et de poésie — Il était donc admis que l'on appliquait le nom de *poésie* aux sujets profanes et mythologiques, par opposition aux compositions religieuses. Les légendes ont la vie tenace et, pendant longtemps, les historiens d'art, répétant Descamps, ont continué de faire de de Clerck un poète et, dans son *Histoire de la Peinture flamande*, Michiels se fait encore l'écho de cette tradition en rapportant qu'il brillait comme versificateur dans les chambres de rhétorique (3).

(1) C. DE BIE, *Het gulden Cabinet van de edelvrij Schilder Const*, Anvers, 1661, p. 163.

(2) Jacob CAMPO WEYERMAN, *De Levens-beschrijvingen der Nederlandsche Konst-schilders*, 's Gravenhage, 1729, b.II, p.12.

(3) A. MICHIELS, *Histoire de la Peinture flamande*, 2^e édit., Anvers, 1868, t. V., p. 433.

Aucune pièce d'archives ne vient confirmer ni infirmer la date de sa naissance, fixée d'une façon presque unanime à 1570. Même les historiens ne sont pas d'accord sur le lieu où il est né; toutefois la plupart d'entre eux admettent qu'il naquit à Bruxelles. Emm. Neefs signale cependant qu'il vécut d'abord à Malines, où il peignit un tableau pour l'église Saint-Rombaut (1).

Bien rares aussi sont les documents d'archives relatifs à sa carrière. Pinchart a publié la requête en espagnol, adressée à l'archiduchesse Isabelle en 1623 par les proviseurs de la chapelle de Saint-Josse-ten-Noode en vue de l'acquisition pour leur maître-autel d'une copie faite par Henri de Clercq, « persona coñoscida a Vuestra Alteza Serenissima », de la *Crucifixion* de Michel Coxcie. Celle-ci était jadis à l'église d'Alseberg et fut transportée à l'Escorial à la suite de son achat par Granvelle pour le compte de Philippe II. Il s'agissait donc d'une copie exécutée depuis plusieurs années déjà, pour laquelle, par apostille du 19 août 1623, l'archiduchesse accorda aux Marguilliers de Saint-Josse un don de trois-cents livres de Flandre (2). M. Pergameni nous a communiqué qu'en 1614-1615 de Clerck exécuta un tableau pour les Marchands de vins et qu'en 1615 il toucha 5 florins du Rhin pour avoir peint deux nouveaux plateaux d'offrande pour l'église Saint-Géry. Ce sont les seuls documents d'archives mentionnant des œuvres de ce peintre. Il faut donc pour l'étudier recourir presque uniquement à ses œuvres, dont heureusement plusieurs sont datées.

*

* *

Jeune encore, il connut un grand succès et vit affluer les commandes pour les églises de Bruxelles et des environs. Cette abondance de travaux s'explique en partie par les circonstances. Les troubles religieux qui éclatèrent en 1579, à la suite de la tentative de Philippe d'Egmont de remettre la ville sous l'obédience du Roi, avaient été désastreux pour les trésors d'art accumulés dans les églises de la capitale. Si, en 1566, Bruxelles avait échappé à la rage dévastatrice des iconoclastes, on n'avait rien perdu pour attendre. Les mercenaires écossais, à qui leur vêtement singulier avait valu le surnom de *Broucquilles*, se signalèrent par leur haine contre le catholicisme et entraînèrent la populace aux pires excès. Se ruant sur les églises, ils saccagèrent avec la dernière sauvagerie Saint-Nicolas, le Béguinage et Sainte-Gudule, où ils ne respectèrent ni les objets de la vénération publique, ni les chefs-d'œuvre de

(1) Emm. NEEFS, *Histoire de la Peinture et de la Sculpture à Malines*. Gand, 1876, t. II, p. 453.

(2) A. PINCHART, *Archives des Arts, Sciences et Lettres*. Gand, 1863, t. II, p. 76.

l'art qu'ils profanèrent, détruisirent ou volèrent. Il en fut de même à Sainte-Catherine, à Sainte-Elisabeth, aux Bogards, aux Récollets. Le régime de dictature militaire qui prit le pouvoir au lendemain de cette commotion populaire, poursuivit systématiquement ce qu'avaient commencé les émeutiers : l'église de Notre-Dame de la Chapelle, transformée en temple calviniste, fut dépouillée de tous ses tableaux, de toutes ses statues, de tous ses ornements. Tout ce qui avait échappé au pillage fut vendu publiquement au profit de la commune. Les églises, privées de leurs curés ou des religieux qui les desservaient, furent employées aux usages les plus divers, converties en granges ou en écuries. Par une ordonnance du 22 février 1584, il fut défendu, sous les peines les plus sévères, de dire la messe dans la capitale. Les catholiques devaient même laisser leurs maisons ouvertes le dimanche pour que l'on ne pût y célébrer les offices en secret ; une amende de 9 carolus d'or était comminée contre quiconque observerait d'autres fêtes que celles admises par les Réformés et l'ineptie de la persécution alla jusqu'à faire brûler par la main du bourreau sur la Grand'Place des statues de la Vierge et jusqu'à vouloir abattre l'effigie de saint Michel qui surmonte la tour de l'hôtel de ville. Toutes ces violences, accompagnées de perpétuelles séditions parmi les mercenaires, pour la plupart étrangers, chargés de la défense de la capitale, et les souffrances, croissant à mesure que les succès de l'armée royale resserraient le blocus, finirent par dégoûter les Bruxellois du régime calviniste ; les partisans de la paix l'emportèrent. Des négociations s'ouvrirent, Alexandre Farnèse fit preuve d'une très habile modération et, le 10 mars 1584, la capitulation était signée au camp de Beveren.

Parmi les conditions figurait un article disant que le prince de Parme s'entendrait avec le magistrat pour faire rétablir les églises et les autres lieux sacrés ruinés pendant les troubles. Tous les objets, ornements ou autres, qui en ont été enlevés et qui subsistent encore, y seront immédiatement replacés.

Vu la violence de la persécution, qui avait privé de leur ornementation picturale et sculpturale toutes les églises de Bruxelles, une occasion magnifique s'offrait aux artistes pour remplacer par des œuvres nouvelles celles détruites par la rage iconoclaste des calvinistes. En dépit de la misère générale, les Bruxellois, à qui une minorité sectaire, aidée par des troupes étrangères, n'était pas parvenue à enlever l'esprit profondément catholique, trouvèrent les ressources nécessaires pour recommencer à enrichir leurs églises de tableaux et de statues et les commandes affluèrent chez les artistes, avant même que n'eût commencé la période réparatrice du règne des Archiducs.

*

* *

Henri de Clercq fut un de ceux qui contribuèrent le plus à cette restauration artistique. Il peignit pour les églises de Bruxelles et de sa banlieue un nombre considérable de tableaux, dont hélas ! beaucoup ont disparu dans la tourmente révolutionnaire de la fin du XVIII^e siècle. La lecture des auteurs anciens, comme le *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant* de J.B. Descamps et le *Peintre amateur et curieux* de G.P. Mensaert, permettent de dresser le bilan de cette activité (1).

L'église de Notre-Dame de la Chapelle, transformée, comme nous l'avons dit, en temple calviniste dès 1580, avait eu plus à souffrir encore que d'autres sanctuaires et fut dotée du plus grand nombre d'œuvres de de Clercq. En plus des quatre œuvres importantes qui y subsistent encore : le *Martyre des saints Chrysante et Darie*, la *Lignée de Sainte Anne*, le *Calvaire* et l'*Adoration des Mages*, on y voyait l'immense triptyque actuellement au Musée de Bruxelles représentant également la *Lignée de Sainte Anne*, ainsi que des œuvres aujourd'hui perdues : un *Portement de Croix*, une *Résurrection*, plus des tableaux dont le sujet n'est pas indiqué ornant la chapelle, où était enterré Pierre Bruegel le Vieux, et celle de saint Aubert ou de la corporation des boulangers. Cette abondante production mérita à Henri de Clercq le titre de « peintre de Notre-Dame de la Chapelle » (2).

L'on voit encore un *Calvaire* de sa main dans l'église Sainte-Catherine. Il y avait dans l'église des Augustins un *Saint Nicolas de Tolentin faisant l'aumône* ; dans la chapelle Sainte-Anne, un tableau de piété dont le paysage avait été peint par de Momper ; à Sainte-Gudule, dans la seconde chapelle à droite en entrant, une *Visitation* ; dans la septième chapelle, consacrée à saint Servais et qualifiée de « chapelle des Chevaucheurs et Messagers de l'écurie des Archiducs », une *Annonciation* ; au-dessous de la tour nord, dans la chapelle de la Résurrection ou de Saint Marculf, *Jésus appelant à Lui les petits enfants*, actuellement au Musée de Bruxelles. On trouvait à Notre-Dame du Sablon, dans la chapelle de sainte Barbe, appartenant à la corporation des tailleurs, une *Crucifixion*. Une autre *Crucifixion* ornait le maître-autel de Saint-Jacques sur Coudenberg et, au couvent de Sainte-Elisabeth, dit aussi de Sion, l'on voyait le *Martyre de Saint André*. Nous avons retrouvé l'indication de ce tableau, qui passait pour un des chefs-d'œuvre du maître, dans le catalogue de la

(1) J. B. DESCAMPS, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, 2^e édit. Paris-Anvers, 1792, et G. P. MENSAERT, *Le peintre amateur et curieux*. Bruxelles, 1767.

(2) H. DE BRUYN, *Anciennes et nouvelles peintures de l'église de Notre-Dame de la Chapelle* dans le *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archives*, année 1879, p. 191-197, et БОЕЦКX, *L'Eglise de Notre-Dame de la Chapelle*. Bruxelles, p. 291-306.

vente, faite à Bruxelles le 12 septembre 1785, des œuvres d'art provenant des couvents supprimés par Joseph II ⁽¹⁾.

L'église Saint-Pierre d'Anderlecht possédait, en plus de la *Descente de Croix* aujourd'hui au Musée de Bruxelles, une *Adoration des Mages* ornant le monument funéraire du chanoine Maillard, et une *Marie-Madeleine*. Dans l'église d'Assche, le comte d'Arschot Schoonhoven a eu l'amabilité de nous signaler un *Martyre de saint-Sébastien*, qui peut être attribué à De Clerck. Il y a encore du même peintre une *Adoration des Bergers* à Dieghem; il existe également à Evere un de ses tableaux représentant la *Résurrection*. Le *Crucifiement* à Etterbeek, attribué à Michel Coxie et restitué à de Clerck par Fierens-Gevaert, paraît devoir être maintenu au Raphaël flamand. Il y avait jadis dans l'église Saint-Pierre à Louvain un *Martyre de saint Sébastien*. Au Musée de la même ville, se voit une *Apparition du Christ à la Vierge* et les Rév. Pères Jésuites y possèdent une *Tentation de Jésus au désert* dans un vaste paysage ⁽⁶⁾.

Cela suffit à montrer combien fut grande l'activité de de Clerck comme peintre religieux; elle ne fut pas moindre comme peintre de sujets allégoriques et mythologiques.

*

* *

Ces compositions profanes, dont plusieurs de tout petit format, sont d'un genre si différent de ses grandes œuvres religieuses qu'on serait à première vue disposé à les attribuer à un autre peintre du nom de Henri de Clerck, s'il n'existait plusieurs tableaux, signés et incontestablement de sa main, qui établissent le lien entre ses tableaux d'église et ses petites scènes mythologiques, finement exécutées, presque à la manière de miniatures. Ces peintures qui assurent la liaison entre les deux genres pratiqués par notre artiste sont principalement *Vénus dans la Forge de Vulcain*, du Musée d'Aix-la-Chapelle, *Diane et ses nymphes*, du Musée de Karlsruhe, la composition biblique du *Repas des cinq-mille*, au Musée de Vienne, et les *Scènes de la Vie de Saint Jean-Baptiste* de l'ancienne collection Clavé-Bauhoben, à Cologne.

Aux nombreuses œuvres profanes actuellement classées sous le nom de de Clercq, un examen attentif permet d'ajouter divers tableaux jadis attribués à Martin de Vos, qui fut son maître, et à des peintres spécialisés dans les sujets mythologiques de petit format, comme Rottenhammer et Henri van Balen.

⁽¹⁾ *Catalogue d'une collection de tableaux des plus grands maîtres... provenant des maisons religieuses supprimées aux Pays-Bas*. Bruxelles 1786, p. 3, n° 226.

Frimmel s'est attaché à ce travail de restitution et a fait rendre à de Clerck la *Suzanne et les Vieillards* du Rijcksmuseum d'Amsterdam, attribué de tout temps à Martin de Vos, la *Bacchanale* de la Pinacothèque de Munich, cataloguée sous le nom de Henri van Balen, le paysage avec *Pan et Syrinx* de la *National Gallery* de Londres, donné jusqu'alors à Rottenhammer (1).

Ce qui augmente encore la difficulté d'un catalogue complet de l'œuvre d'Henri de Clerck c'est que ce peintre collabora avec de nombreux artistes tels que Jean Brueghel de Velours, van Alstoot, van Balen, Josse de Momper et d'autres encore. Wurzbach fait même figurer parmi ses collaborateurs Jacques d'Artois, ce qui est matériellement impossible, vu que de Clercq mourut en 1630, alors que d'Artois n'était âgé que de 17 ans (2). Wurzbach a été induit en erreur par une ancienne indication du catalogue du Musée du Prado, relative à un paysage avec le *Bain de Diane*, actuellement attribué à Jean Brueghel de Velours. Cela prouve combien il faut se montrer prudent même vis-à-vis d'auteurs aussi estimables que Wurzbach.

De Clercq connut avec ses tableaux profanes un succès aussi considérable qu'avec ses compositions sacrées. Les plus grands collectionneurs se disputaient ses œuvres. Dans la galerie du cardinal Granvelle à Besançon, un inventaire dressé en 1607 mentionne deux tableaux à personnages d'Henri de Clercq (3); parmi les objets précieux délaissés par l'archiduc Ernest en 1595, figuraient deux œuvres de notre peintre: *Bacchus et Cérès* et le *Repas des cinq-mille* (4); dans les collections de cet excellent connaisseur qu'était l'archiduc Léopold-Guillaume nous trouvons: *Saint Jérôme faisant pénitence* et le *Jugement de Paris* (5). Ce dernier tableau était si estimé que dans le *Prodromus* de Stampart et Brenner, ce précieux catalogue in-folio gravé en 1735 de toutes les collections impériales de Vienne, il figure, en place d'honneur, parmi des œuvres des plus grands artistes flamands et italiens. Dans la célèbre galerie de l'Electeur palatin à Dusseldorf, qui constitua la noyau de la Pinacothèque de Munich, van Gool relève en 1751 pas moins de trois *Paradis terrestre* de de Clercq, dont l'un

(1) Alfred von WURZBACH, *Niederländisches Künstler-Lexicon*. Wien-Leipzig, 1906, t. I, p. 287.

(2) N° 73 & N° 74 — von FRIMMEL, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*, p. 512.

(3) COREMANS, *L'archiduc Ernest, sa cour, ses dépenses (1592-1595)* dans le *Bulletin de la Commission royale d'Histoire*, 1^e série, t. XIII, 1847, p. 141. Le tableau représentant *Bacchus, Vénus et Cupidon* avait valu à Henri de Clerck de la part de l'archiduc un présent de 40 ducats (Ibid. p. 108).

(4) WURZBACH, *o.c.*, I, p. 287.

(5) J. VAN GOOL, *De nieuwe schouwburg der Nederlandsche Kunstschilders*. 's Gravenhagen, 1751, t. II, p. 529 et ss. p. 553 et p. 562.

en collaboration pour le paysage et les animaux avec Jean Brueghel de Velours (1).

Autre preuve de succès, les œuvres de de Clercq se vendaient cher. DENUCÉ nous indique pour un tableau: *Moïse faisant jaillir l'eau du rocher*, vendu en 1672, 120 florins, et pour un *Banquet des Dieux*, en 1690, 200 florins(2). Les catalogues de HOET ET TERWESTEN signalent les prix de 700 florins, en 1705, pour *Les Noces de Thétis*, de 310 florins, en 1731, pour une *Danse de Cupidon*. En 1734, un tout petit tableau de 8 pouces de haut sur 6 de large, *Jupiter et Sémélé*, est vendu 145 florins, et en 1753, un *Jugement de Midas* fait 305 florins (3). De Burtin dans son catalogue des tableaux vendus à Bruxelles de 1773 à 1802, donne des chiffres tout aussi intéressants et qui supportent une comparaison avantageuse avec les prix atteints par les plus grands maîtres de l'école flamande.

*
* *

Les historiens d'art du XIX^e siècle se sont montrés injustes pour de Clercq, les rares fois qu'ils en ont parlé. Ils le font pâtir de la comparaison avec Rubens, Jordaens et van Dyck. Ce n'est que dans ces derniers temps que la critique se montre moins sévère.

M. Hoogewerff reconnaît que, tout comme Wenceslas Cobergher, son condisciple chez Martin de Vos, de Clercq exerça une influence considérable sur l'art de son temps et que s'il persista dans le froid coloris des dernières œuvres de son maître, il apporta cependant plus de perspective que celui-ci dans ses compositions. Les groupes de personnages commencent à se détacher dans des attitudes dynamiques. Lorsqu'il travaille en petit format, sur bois ou sur cuivre, il dépasse Otto Vaenius par un raffinement qui fait penser aux maîtres contemporains de l'école de Parme (4).

De son côté, Wurzbach rend hommage au charme peu commun de ses personnages (5). C'est là peut-être un des plus grands mérites et originalités

(1) Theod. VON FRIMMEL, *Kleine Galeriestudien*. Bamberg 1891, t. I, pp. 27, 125, 126, 216, 217, 319, 322 ; *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*. Leipzig, 1899, 1^{er} Halbband, p. 113, 151, 191, 311, 319 ; *Blätter für Gemäldekunde*, 1^{er} Band, Wien, 1905, p. 60-62.

(2) J. DENUCÉ, *Kunstuitvoer in de 17^e eeuw te Antwerpen*. De Firma Forchaudt. Antwerpen, 1930, pp. 87, 227, 234, 258, 297.

(3) Gerard HOET. *Catalogus of Naamlijst van Schilderijen... in het openbaar verkogt*. 's Gravenhage, 1752, t. I, pp. 81, 319, 369, 395, 423, 455, 503, 504 ; t. II, pp. 54, 185 ; t. III, uitgegeven door P. TERWESTEN, 1770, pp. 641.

(4) Dr. G. J. HOOGEWERF. *Vlaamsche Kunst en Italiaansche Renaissance*. Mechelen-Amsterdam 1935, p. 213.

(5) Alf. VON WURZBACH, *o.c.*, p. 288.

de de Clercq. Si plusieurs de ses prédécesseurs italianisants avaient déjà réussi à introduire dans l'art flamand le charme voluptueux de la beauté féminine, de Clercq est peut-être le premier à y exprimer la gentillesse et la beauté de l'enfance. Ses enfants et ses angelots, inspirés des *putti* de la renaissance italienne, sont d'une grâce charmante, d'une élégance de mouvements et d'une finesse de traits, qui en font les prédécesseurs directs de ceux dont Rubens ornera tant de ses tableaux.

*
* *

Où s'est formé de Clerck ? Nous savons par Corneille de Bie qu'il fut l'élève de Martin de Vos et incontestablement ce maître eut une grande influence sur lui, au point qu'il est parfois difficile de distinguer ses œuvres de celles de ce maître qu'il a maintes fois dépassé. Par Martin de Vos, de Clerck est entré en contact avec l'école vénitienne, spécialement avec le Tintoret, dont de Vos fréquenta l'atelier. Mais d'autres influences se font sentir chez notre peintre. A en croire Emmanuel Neefs, dans son *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*, de Clercq aurait aussi eu pour maître le Bruxellois Josse van Winghe, né en 1544, mort en 1603, qui séjourna longtemps en Italie et devint peintre du prince de Parme (1). C'est ainsi que s'expliquerait l'incontestable influence du Corrège, tant sur le coloris de de Clercq que sur sa façon charmante d'interpréter la figure humaine, et l'influence plus sensible encore de ce maître inégal et délicieux Francesco Mazzola (1503-1540), dit *il Parmegianino*, qui, dans ses fresques de la *Steccata* transposa du grandiose au voluptueux la vision anatomique de Michel-Ange, et fut un des précurseurs du baroque. Ses figures élancées, pleines de grâce et de séduction ont certainement inspiré de Clercq. Un dessin du Parmesan au *British Museum*, montrant une femme levant un enfant dans ses bras, a, en sens inverse, un mouvement absolument identique à celui d'une des femmes du *Jugement de Salomon* sur le volet de droite de la *Légende de Sainte-Anne* d'Henri de Clercq. De même, dans la *Madone à la Rose* du Parmegianino du Musée de Dresde et dans sa *Madone et sainte Marguerite* du Musée de Bologne, plusieurs têtes, notamment celles de l'enfant Jésus dans le premier de ces deux tableaux et celle de l'ange dans le second, se retrouvent presque littéralement dans les compositions de de Clercq.

(1) NEEFS, *o.c.*, I, p. 453 et Carel VAN MANDER, *Le Livre des Peintres*, édit. H. HYMANS. Paris 1885, t. II, p. 91.

Celui-ci a-t-il été en Italie ? Bien qu'aucun texte ne le prouve, il y a plus qu'une présomption; la source monumentale parle ici d'une façon tout à fait concluante. Nous avons relevé dans ses tableaux des détails, trop insignifiants pour être empruntés à des gravures ou à des dessins d'autres artistes, et qui révèlent des sites que de Clercq n'a pu connaître que *de visu*, comme la vue des Monts Albains avec la silhouette si caractéristique du *Monte Cavo*, dans le fond du *Martyre des saints Chrysante et Darie*, à Notre-Dame de la Chapelle, et comme la vue d'une ville spécifiquement italienne sur le volet de gauche du même tableau.

Tout cela explique la formation d'Henri de Clercq et le succès de ses œuvres. A en croire divers auteurs, il fut en 1606 nommé peintre de la cour d'Albert et d'Isabelle (1).

Chose curieuse, en dépit de sa réputation, nous ne connaissons qu'un seul de ses élèves, le Bruxellois Jean van Overstraeten, fils de Jean, mentionné en 1601 et en 1611 dans la Liste des maîtres et apprentis de *la Corporation des peintres de Bruxelles*, publiée par Pinchart (2).

De Clerck mena une vie paisible, en bon bourgeois de la capitale, travaillant régulièrement à l'exécution de ses nombreuses commandes. Nous sommes parvenu à recenser par de simples recherches bibliographiques, près de quatre-vingts de ses tableaux, s'échelonnant de 1590 à 1629. C'est en cette année qu'il aurait peint la dernière de ses œuvres, une *Adoration des Mages* existant encore dans le chœur de l'église d'Anderlecht. Mais ce tableau est d'une exécution si médiocre qu'en dépit des affirmations des anciens auteurs, nous hésitons à le lui attribuer, tout comme *la Madeleine* qui lui fait face.

De Clercq habitait rue d'Accolay et, preuve de situation aisée, avait acquis une sépulture particulière en l'église Saint-Géry, devant le petit chœur de sainte Marie-Madeleine. C'est là qu'il fut enseveli le 27 août 1630, comme le prouve une annotation découverte par l'abbé van Tichelen dans les comptes paroissiaux de cette église (3).

Il laissait une veuve, qui mourut le 14 octobre 1641, et un fils du nom de Jacques, qui fut également peintre et qui est mentionné à la date du 10 janvier 1634 dans la liste publiée par Pinchart des maîtres et apprentis

(1) THIEME et BECKER, *Ad verbum : H. de Clerck*.

(2) Alex. PINCHART. *La Corporation des Peintres de Bruxelles*. Liste des Maîtres et Apprentis de 1599 à 1794 (*Message des Sciences historiques*). Gand, 1877, p. 293 et 303.

(3) JOS. VAN TICHELEN. *De Begraafplaats van den Kunstschilder Hendrik de Clerck*, (*Archives, bibliothèques et musées de Belgique*, 9^e année, 1932, p. 30).



(Musée royal de Bruxelles)

H. DE CLERCK
Fig. 1 — La Lignée de sainte Anne

de la *Corporation des peintres de Bruxelles* (4). C'est ce qui explique qu'Henri de Clercq est parfois qualifié « le Vieux » par divers auteurs anciens, et certains tableaux, trop médiocres pour être maintenus au catalogue du père, pourraient être, pensons-nous, attribués à son fils.

*
* *

La première en date des œuvres connues d'Henri de Clercq est l'immense triptyque de la *Lignée de Sainte-Anne*, provenant de Notre-Dame de la Chapelle et conservé au Musée de Bruxelles, sous le numéro 502 (fig. 1).

Sous un portique d'architecture classique, s'ouvrant sur un lointain paysage, avec, tout au fond, des architectures spécifiquement italiennes, se tiennent la Vierge et le divin Enfant. Les teintes claires de leur carnation, la robe rose carminée de Marie et le manteau bleu qui couvre ses genoux attirent immédiatement le regard. Les personnages sont groupés d'après le texte célèbre du *Trinubium Annæ* (1). Derrière la Vierge et l'Enfant, un ange d'une physionomie toute corrégiennne tient une corbeille de fruits, tandis que deux autres anges planent avec la couronne du vainqueur et les palmes du martyr. Quelque élégantes que soient ces deux figures d'anges, de Clercq n'est pas encore parvenu à leur donner la sensation du vol; ce n'est que dans des œuvres plus tardives qu'il parviendra à résoudre ce problème particulièrement difficile de dynamique.

Dans l'ensemble l'œuvre est réussie, bien campée, avec des groupes élégants ayant leur vie propre, tout en se reliant harmonieusement au sujet principal. Le coloris est brillant, les teintes les plus vives, comme le jaune éclatant de la robe de Marie-Salomé, ne font pas de taches trop claires par rapport aux tonalités du fond. Les détails, particulièrement les mains, sont admirablement soignés; les physionomies des femmes et des enfants sont gracieuses; l'expression de la Vierge est pleine à la fois de douceur, de charme et de majesté.

Les volets sont dignes du panneau central. De Clerck est parvenu à résoudre le problème difficile, à cause du format, de traiter le sujet uniquement en hauteur sans étriquer ses personnages. Les revers actuels qui, pensons-nous, à cause du lien étroit qui les unit à la scène principale, devaient primitivement former la face intérieure des volets, nous font voir, d'une part, la *Rencontre*

(4) Alex. PINCHART, *loc. cit.*

(1) Renseignement aimablement fourni par le R.P. de Gaiffier, bollandiste.



La rencontre de Joachim et d'Anne sous la Porte d'Or



L'offrande de Joachim repoussée

H. DE CLERCK

Fig. 2 — Volets de la Lignée de sainte Anne

de *Joachim et d'Anne sous la Porte d'Or* (fig. 2). Les deux jeunes femmes, à l'arrière plan, se montrent, par leurs chuchotements, quelque peu sceptiques à l'égard de l'annonce que, dans un beau paysage, au fond à gauche, un ange fait au père de la Sainte Vierge quant à la prochaine maternité de son épouse déjà âgée. Nous voyons sur l'autre volet, les prêtres faire preuve du même scepticisme, en repoussant d'un geste méprisant l'*Offrande de Joachim*.

L'intérieur des volets, qui, croyons-nous, avait été primitivement leur revers, nous montre un sujet qui n'a rien à voir avec la vie de sainte Anne. Nous voyons, à droite, le *Jugement de Salomon* (fig. 3). Le jeune roi, vêtu en empereur romain, est assis sur son trône sous un riche baldaquin; à sa droite, au fond, une statue de Moïse est inspirée de modèles de la Renaissance italienne. Une diagonale, formée par le haut du corps de la femme, vêtue de soie grise, qui se tient debout à droite dans une attitude souple et élégante, par les marches du trône, par le corps laiteux de l'enfant vivant et par la tête et le buste bronzés du bourreau, soutient la partie supérieure du tableau et interrompt heureusement la verticale, tandis que la femme agenouillée et l'enfant mort, montrant un raccourci fort bien traité, remplissent harmonieusement l'avant-plan.

L'autre panneau nous montre *saint Yves* confondant le juge prévaricateur, vêtu de pourpre et d'hermine, une bourse à la main, et écartant un pauvre qui lui remet une supplique, tandis qu'à l'avant-plan une jeune mère donne le sein à son enfant.

Il semble, d'après ce double sujet célébrant l'équité dans l'ancienne loi et dans la loi nouvelle, que ce tableau ait dû être donné à l'église de Notre-Dame de la Chapelle par un juriste ou par une corporation judiciaire. Malheureusement aucun texte d'archives ne vient confirmer cette supposition.

Les qualités et la sûreté de métier que dénote cette œuvre importante, portant la date de 1590, ne permettent que difficilement de l'attribuer à un jeune homme de vingt ans à peine. Il semble donc qu'il faudrait avancer d'une dizaine d'années la date de 1570 que, sans preuve aucune, tous les historiens assignent à la naissance de notre peintre. Nous le croyons d'autant plus que dans cette œuvre il surpasse, à tous les points de vue, à commencer par celui de la composition, son maître Martin de Vos, qui a traité le même sujet dans un tableau du Musée de Valenciennes, où un groupement trop dense prive l'œuvre d'atmosphère.

De Clercq a repris, en le simplifiant, le même sujet dans un tableau, daté de 1611 et conservé à Notre-Dame de la Chapelle. Il y a adossé les saints personnages à l'arbre de la science du bien et du mal, dont le fruit,



Le jugement de Salomon



Saint Yves et le juge prévaricateur

H. DE CLERCK

Fig. 3. — Revers des volets de la Lignée de sainte Anne

en occasionnant la chute de nos premiers parents, donna lieu à la promesse et à l'avènement du Rédempteur. C'est une œuvre recommandable par l'éclat et la richesse de son coloris, mais dont la composition trop ramassée manque de profondeur, en dépit du paysage italien que l'on aperçoit au-dessous de l'ange, à la gauche de saint Joseph.

De 1599, date une autre œuvre de de Clercq à Notre-Dame de la Chapelle, une *Adoration des Mages*. Tableau fort bien composé. Dans une ruine romaine, la Vierge, vêtue d'une robe d'un rose tendre, tient sur ses genoux son divin Fils. A gauche, à l'avant-plan, le vieux roi Gaspard agenouillé, en un superbe vêtement de satin jaune orangé broché de bistre clair, forme une diagonale qui mène le regard vers le sujet principal. Les vêtements plus foncés de ses jeunes serviteurs mettent en valeur cette note de couleur, tandis que Melchior, habillé d'une façon moins éclatante que son aîné, offre un point d'arrêt pour le regard, en-dessous du paysage, et que le roi nègre Balthazar, tout de clair vêtu, équilibre la composition vers la droite. Dans le lointain, à gauche, s'ouvre une perspective d'une grande profondeur, où l'on voit le cortège des rois se reposant à l'ombre des grands arbres et, plus loin, des montagnes avec un château-fort, une *rocca*, comme de Clerck a pu en voir en Italie, qui ne ressemble en rien aux demeures féodales de chez nous.

*
* * *

La plus importante des œuvres de de Clerck à Notre-Dame de la Chapelle est le grand triptyque, signé et daté de 1619, représentant le *Martyre des saints Chrysante et Darie*, patrons des Tanneurs. La rue des Tanneurs, toute proche, rappelle l'existence de cette importante corporation bruxelloise dans la paroisse de la Chapelle.

Pendant longtemps, et cela montre combien il faut se méfier des auteurs anciens, on a, par suite d'une confusion entre les tanneurs et les cordonniers, appelé ce tableau le *Martyre des saints Crépin et Crépinien*, sans même prendre la peine de considérer qu'un des deux personnages martyrisés était une femme. Adolphe Siret copie encore cette erreur de Descamps et de Mensaert, tout comme l'avaient fait Henne et Wauters dans leur *Histoire de Bruxelles*. Christiaan Kramm, dans *de Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders*, s'étant aperçu qu'il s'agissait d'une femme, en fait une sainte qui n'a jamais existé et parle du *Martyre des saints Crispin et Crispine*. Cela n'empêche pas que la notice consacrée à de Clerck dans la grande collection

de Thieme et Becker mentionne encore les saints Crépin et Crépinien et que Wurzbach répète la même absurdité.

On sait peu de chose de Chrysanthe et de Darie, martyrs romains tombés victimes probablement de la persécution de Dioclétien. Leur tombeau se trouvait sur la *Via Salaria* et le pape Damase avait composé en leur honneur un texte épigraphique malheureusement perdu. La *Passio* qui raconte leur vie et leur martyre est un roman édifiant, dépourvu de valeur historique: Chrysante, fils de Polemius d'Alexandrie, se convertit au catholicisme; sa femme Darie tâche de le faire apostasier, mais elle-même se convertit et ils font le vœu de vivre désormais comme frère et sœur. Ayant converti d'autres payens, ils suscitent la haine des persécuteurs et, sous le règne de Numérien, ils sont ensevelis vivants dans une carrière de sable. Leur culte fut très répandu en Occident, à la suite de la translation de leurs reliques à Prüm en 844, puis à Münstereifel. Sur cette première *Passio*, déjà apocryphe, on broda beaucoup d'épisodes légendaires dont de Clerck s'est inspiré.

Le panneau central représente Chrysanthe, enveloppé dans une peau de bœuf, — ce qui lui valut de devenir le patron des tanneurs —, pour être exposé à l'ardeur du soleil qui, en rétrécissant le cuir, devait le faire périr lentement étouffé. Mais le ciel le protège, il sort sain et sauf de l'épreuve et les chaînes dont il était lié se rompent d'elles-mêmes. Darie, les mains croisées sur la poitrine, assiste au supplice de son époux et se convertit, à la grande fureur du préfet Celerinus et de son tribun Claudius. Au fond, à droite, l'on voit une statue de Jupiter dans un petit temple en forme de rotonde et, derrière Célérinus, une vue de Rome, où l'on reconnaît le Panthéon et la *Torre delle Milizie*, le donjon médiéval de Frangipani, qui passait encore au temps de de Clercq pour être la tour du haut de laquelle Néron avait contemplé l'incendie de Rome. Dominant la ville, on aperçoit les monts Albains et la silhouette caractéristique du *Monte Cavo* surmonté de son couvent, d'où nous avons tiré argument pour affirmer que de Clercq fit le voyage d'Italie. La peau dans laquelle est enveloppé Chrysante porte les longues cornes si caractéristiques des bœufs de la campagne romaine.

Sur le volet de gauche, Darie marche au supplice, tandis que son mari l'exhorte et que le préfet Célérinus quitte son prétoire; dans le fond l'on voit un décor de ville spécifiquement italienne, avec une tour du Moyen-Age et un palais de la Renaissance. Sur le volet de droite, les deux saints, traités en habile reccourci, sont lapidés sous les yeux de l'impitoyable préfet, tandis qu'un ange descendant du ciel leur apporte la couronne du martyre.

Ce qui frappe dans cette œuvre c'est la recherche de la perfection matérielle des formes humaines, le soin apporté à rendre le délicat velouté des chairs, ainsi que le mécanisme des muscles. A ce dernier point de vue, l'on sent l'influence de Michel-Ange, sinon directement, du moins à travers les œuvres de Frans Floris. Les expressions, les gestes, les attitudes, le jeu des physionomies sont rendus d'une façon à la fois juste et naturelle. L'impassible cruauté des juges, la brutalité des bourreaux, la curiosité barbare des spectateurs, la résignation des victimes, leur paix intérieure et leurs aspirations vers le ciel se lisent sur les physionomies.

Le coloris est moins brillant que dans les autres tableaux de de Clerck. Le peintre ne veut pas que des teintes trop vives nuisent à l'effet des chairs nues, largement prodiguées dans toute l'œuvre; de temps en temps, cependant, une note de couleur judicieusement utilisée rompt la monotonie de la tonalité générale.

Au point de vue de la composition, l'œuvre n'est pas sans défauts. Le centre, comme les volets, sont un peu encombrés de personnages et d'accessoires qui, tout en se rapportant à l'action principale, détournent quelque peu l'attention et nuisent ainsi à l'unité et à la clarté du sujet.

Les revers des volets nous montrent les saints en pieds, de grandeur naturelle avec les instruments de leur supplice et les insignes de leur triomphe. Chrysanthe surtout est remarquable; traité tout en force, il donne une sensation de puissance s'inspirant des meilleurs modèles de la grande peinture italienne, tant romaine que vénitienne.

*
* *

De Clerck a, à plusieurs reprises, traité le sujet, sacré entre tous, de la *Crucifixion*. Il en existe une fort importante à l'église Sainte-Catherine. Quand nous disons, il *existe*, nous parlons par euphémisme, car ce tableau est dans un fâcheux état nécessitant des mesures immédiates. Déjà en 1868, Michiels dans son *Histoire de la peinture flamande*, écrivait, après avoir fait l'éloge du tableau : « Cette production importante est par malheur dans un état déplorable : une croute de poussière ternit les couleurs, en détruit le charme et rend l'ensemble confus. Elle cessera bientôt d'exister si on ne la restaure pas » (1). Ces lignes datent de plus de trois quarts de siècle et

(1) A. MICHIELS, *o.c.*, t. V, p. 433.

rien n'a été fait pour sauver cette œuvre, qui ne figurait même plus à l'*Inventaire des objets d'art... de l'arrondissement de Bruxelles* dressé en 1904 par les soins de la Commission royale des Monuments. Ce malheureux tableau est dans un état de plus en plus alarmant, une restauration s'impose d'urgence, si l'on ne veut pas une irréparable catastrophe, qui ferait à jamais disparaître cette œuvre dans laquelle l'artiste a su donner une expression émouvante et originale à un sujet bien souvent traité, sans verser dans l'exagération ni dans la banalité. La physionomie du Christ est particulièrement émouvante et le geste du centurion est du plus pur style baroque.

L'église de Notre-Dame de la Chapelle possède également une *Crucifixion* d'Henri de Clerck ⁽¹⁾. C'est une des meilleures productions du maître. L'artiste y atteint l'émotion par des moyens très simples : tout est consommé ; les bourreaux, les soldats, les spectateurs ont quitté le Calvaire, sous une nuée très sombre d'un puissant effet, avec, à droite une perspective lumineuse de paysage destinée à donner de la profondeur, se détache la croix, où le Christ vient d'exhaler le dernier soupir. Marie, vêtue d'un grand manteau bleu sombre, se tient, dans une grandeur tragique, dépourvue de tout *pathos*, au pied de l'instrument du supplice, que Madeleine serre éperdûment dans ses bras. A droite, saint Jean, regardant douloureusement son divin Maître et ami, est vêtu d'une tunique d'un beau jaune doré et d'un manteau rouge qui donnent une note de couleur faisant valoir les tonalités de l'ensemble.

Sur les panneaux est représentée l'*Annonciation*, point de départ du mystère de la Rédemption. A gauche, la Vierge, dans l'attitude traditionnelle, pleine de candeur et d'humilité, se détache sur une perspective d'appartements, dont la note rouge d'une courtine de lit marque la profondeur. A droite, l'ange Gabriel, vêtu d'une robe blanche à reflets gris bleutés, relevée par une large ceinture carmin foncé, fait de la main droite le geste conventionnel du messenger céleste et tient de la gauche la palme du martyr symbolisant les souffrances que Marie connaîtra dans son cœur de mère.

Les revers des volets en mauvais état que nous n'avons pu voir, représentent d'après l'abbé Broeckx la *Descente de Croix* et la *Résurrection*.

Un tableau en dépôt au Musée Communal représente encore la *Crucifixion*, mais le sujet pieux y est sacrifié aux portraits. Il représente en effet *les doyens et les jurés du Grand Serment de l'Arbalète* à Bruxelles en 1602. L'héraldique

⁽¹⁾ Une réplique de ce tableau a été identifiée par Fierens-Gevaert, à l'église Saint-Pierre à Itterbeek. (H. NICAISE, *Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 1930, p. 89-90).

nous permet d'identifier, à droite, Henri de Dongelberghe, chevalier, seigneur de Herlaer et de Zillebeke, huit fois bourgmestre de Bruxelles, de 1590 à 1611, et plusieurs fois échevin, et, à gauche, Jean t' Serclaes, écuyer, seigneur de Neder-Ockerzeel et de Heurne, plusieurs fois échevin de Bruxelles, de 1595 à 1602.

C'est le seul document qui nous permette d'apprécier de Clerck comme portraitiste. Malheureusement l'attitude figée et conventionnelle des personnages ne peut nous donner qu'une idée fort incomplète de cet aspect du talent de notre peintre.

*
* *

Revenons aux tableaux d'église avec *Jésus bénissant les enfants*, au Musée de Bruxelles et provenant de Sainte-Gudule. On connaît ce délicieux épisode des évangiles, où saint Mathieu raconte qu'au cours du voyage de Galilée à Jérusalem, où une grande multitude suivait Jésus, « on Lui présenta des petits enfants pour qu'Il leur imposât les mains et priât pour eux. Et comme les disciples repoussaient ces gens, Jésus leur dit : « Laissez ces petits enfants, et ne les empêchez pas de venir à moi, car le royaume des cieux est pour ceux qui leur ressemblent ». Et, leur ayant imposé les mains, il continua sa route ».

Dans une architecture romaine de fantaisie, semblable à celles qu'édifiait dans ses tableaux Lambert Lombard, Jésus est assis, bénissant, au milieu d'un gracieux groupe de jeunes mères et d'enfants. Un disciple barbu, à gauche, esquisse un geste de protestation ; derrière lui, une tête d'homme chauve, portant la chape noire et la capuce blanche des dominicains, est certainement un portrait. L'œuvre est bien composée, l'attention se concentre aisément sur le Christ, vers qui tendent les regards et les mains de tous les personnages. Le coloris a toute la richesse et la variété de la *Lignée de sainte Anne*. L'influence vénitienne s'y fait sentir, de même que dans le vêtement de certains personnages, telle la femme debout qui porte le chapeau à larges bords mais sans calotte, par lequel les dames se préservaient le visage tout en exposant leur chevelure aux rayons du soleil pour atteindre le blond ardent si estimé au bord de la lagune.

Sans être toutes également jolies, les physionomies dont plusieurs rappellent des types familiers à Martin de Vos, sont gracieuses, particulièrement la fillette au bas du tableau à droite. Tous les détails sont soignés, le dessin est impeccable et nous ne comprenons pas la sévérité avec laquelle MICHIELS,

dans son *Histoire de la Peinture flamande* (1), et H. VELGE, dans son *Histoire de Sainte-Gudule* (2), parlent de ce tableau, dont il critiquent le manque d'harmonie dans l'ensemble et le manque de charme dans les personnages.

*
* *

A côté de ces grandes compositions destinées à orner des autels ou des murs d'églises, de Clerck traita des sujets religieux en plus petit format ou parfois même se borna à étoffer de personnages des paysages dus à d'autres maîtres. Le Musée d'Anvers conserve un *Baptême du Christ* qui, bien que de toutes petites dimensions (H. 0.29 sur L. 0.38), offre par sa composition les qualités d'un grand tableau. Sous un beau ciel d'azur des groupes de personnages adroitement répartis sur les deux rives du Jourdain assistent à cette scène sacrée, tandis qu'à l'avant-plan une femme est étendue, entourée de ses suivantes.

Ce tableau est à rapprocher d'une composition signée, plus grande : *Scène de la vie de saint Jean-Baptiste*, provenant de la vente Clavé-Bouhaben à Cologne en 1904 et qui était en 1938 dans le commerce d'art à Berlin (3). Au milieu est représenté le baptême du Christ, avec à droite le Précurseur en discussion avec les messagers d'Hérode et à gauche la prédication du saint.

Bien souvent de Clercq travailla en collaboration avec d'autres peintres pour le fond de paysage de ses œuvres. C'est ce que montre la *Tentation du Christ au désert*, appartenant au Collège philosophique de la Compagnie de Jésus à Louvain. Seuls les personnages sont de Clerck. Au centre le Christ, au pied d'un bouquet d'arbres, est invité par le démon à transformer une pierre en pain. A droite, à l'avant-plan, le désert symbolisé par une autruche et un singe ; plus en arrière, saint Jean, assisté de deux anges, baptise le Christ dans le Jourdain, tandis que, au fond, Dieu le Père, dans sa gloire, apparaît au sommet d'une haute montagne. A droite, en arrière d'une plage animée de nombreux personnages, un bras de mer avec plusieurs vaisseaux et un port s'ouvre entre de hauts rochers, forment un beau paysage maritime dans le style de ceux de P. Bruegel le vieux, tandis que le ciel est parsemé

(1) A. MICHIELS, *o.c.*, V, p. 436.

(2) H. VELGE. *La Collégiale des Saints-Michel & Gudule à Bruxelles*. Bruxelles, s.d., p. 297.

(3) DIE WELTKUNST. Berlin, n° du 18 décembre 1938, p. 4.

d'oiseaux rappelant ceux de Brueghel de Velours. Comme le prouvent les signatures, Denis van Alsloot a été ici le collaborateur d'Henri de Clerck.

*
* *

Les représentations d'*Adam et Eve dans le Paradis terrestre* en donnant à de Clerck l'occasion de peindre des nus, forment la transition entre ses œuvres sacrées et ses œuvres profanes, ses *poeterijen*, comme dit le bon Corneille de Bie.

Le château de Schleissheim en conserve deux exemplaires ⁽¹⁾, provenant de la galerie de l'Electeur Palatin à Dusseldorf, où elles sont signalées en 1751 par van Gool. L'un, en petit format rond, aurait été peint en collaboration avec Jean Brueghel de Velours ; l'autre, de format carré, est signé à droite en bas H. DE CLERCK - D. ALSLOOT (fig. 4). C'est tout le récit biblique relatif au Paradis terrestre qui est représenté sur ce tableau. Au centre, en-dessous du Créateur, apparaissant dans sa gloire, entouré d'anges, l'on voit une Eve, très fine et séduisante, donnant la pomme à Adam. A gauche, la création de la première femme, tirée d'une côte d'Adam; à droite les coupables, expulsés de l'Eden par un ange brandissant une épée de feu. Des figures allégoriques personnifiant les quatre éléments, avec leurs attributs, occupent les quatre coins du tableau; en bas, l'eau et la terre sont représentées par de gracieuses figures féminines; en haut, l'air et le feu, par des personnages masculins. La composition est classique et souffre de trop de symétrie; défaut commun à beaucoup d'œuvres de de Clerck.

Vénus dans la forge de Vulcain, signée, au-dessous à gauche, au Musée Suermondt à Aix-la-Chapelle, nous paraît, à cause de certaines gaucheries, tant dans le rendu que dans la composition, devoir être une des premières œuvres mythologiques de de Clerck. La déesse, étendue à gauche, une flèche en main, sur un lit de repos, n'a pas l'élégance et la sveltesse habituelles aux personnages de de Clerck. Son corps, plutôt lourd et trapu, ses traits assez durs, ses chairs blafardes et cirieuses, font songer aux nus féminins de Jean Metsys ou à certaines œuvres de Frans Floris. Le Cupidon à sa gauche et les amours voltigeants qui la couronnent révèlent la disposition heureuse qu'a de Clerck pour exprimer le charme et la grâce de l'enfance. A droite d'une percée lumineuse, s'ouvrant sur un paysage montagneux et sur le ciel,

(1) v. FRIMMEL, *Blätter*, l.c.



(Château de Schleissheim)

H. DE CLERCK et D. VAN ALSLOOT

Fig. 4. — Le Paradis terrestre et les quatre Elements

se voit la forge de Vulcain. Pendant qu'un de ses compagnons fait marcher le soufflet, le dieu boiteux, la jambe gauche soutenue par une béquille, forge à grands coups de marteau, tandis que trois de ses collaborateurs s'empressent autour de l'enclume et qu'un quatrième lime sur un établi dans la pénombre. La lumière est habilement diffusée dans toute cette partie du tableau, avec un clair-obscur bien étudié et bien rendu. A l'avant-plan sont disposés les produits de la métallurgie : un groupe rutilant de belles pièces d'orfèvrerie, un amas d'armes aux reflets argentés et, pour terminer, le bronze sombre de deux canons.

Du même genre de composition se rapproche le *Jugement de Paris*, au château de Mossigau,⁽¹⁾ variante du même sujet provenant des collections de l'empereur Rodolphe II et de l'archiduc Léopold-Guillaume et actuellement à la galerie de Gratz ⁽²⁾. L'artiste cède à la tentation de vouloir représenter trop de choses à la fois dans un espace restreint. La scène principale, où Paris, un chien à ses pieds, donne la pomme à Vénus qu'il préfère à Minerve, représentée de dos, nue et casquée, et à Junon, accoudée à côté de son paon, est surmontée d'une représentation de l'Olympe, au grand complet, présidé par Jupiter, à cheval sur son aigle, brandissant sa foudre et couronné par deux amours. Les figures de Mercure, communiquant à Jupiter la décision de Paris, et de Cupidon, surmontant le groupe principal, augmentent encore l'encombrement. Pour occuper l'avant-plan, de Clerck utilise d'une façon superfétatoire les deux figures allégoriques de la Terre et de l'Eau dont il s'était déjà servi dans le *Paradis terrestre* de Schlessheim. Le tableau est composé avec trop de symétrie, la perspective boisée à gauche et l'échappée à droite avec un éclairage tempéré, vers un paysage montagneux, à côté d'une masse rocheuse envahie par la verdure, ne suffisent pas à donner à la composition assez de profondeur pour mettre en valeur le sujet principal.

*
* *

Les figures se détachent mieux dans le tableau du *Rijksmuseum* à Amsterdam: Apollon et Marsyas dans un paysage boisé (fig. 5) ⁽³⁾. Le dieu des Arts, assisté de Minerve, casquée et surmontée de deux *putti* voltigeant au-dessus de sa tête, concourt avec Marsyas que l'on voit à droite, accompagné de trois satyres, dont l'un se dégage de la pénombre. Entre les concurrents le roi Midas, avec à sa droite un vieillard barbu, est déjà affublé de la paire d'oreilles d'âne qui lui vaudra son inepte jugement. Ce sujet principal est encadré de groupes de femmes harmonieusement disposés. On reconnaît à droite la Renommée, accompagnée d'une figure féminine que nous avons déjà rencontrée dans le panneau du *Jugement de Salomon*, volet de la *Lignée de sainte Anne*. A gauche, une femme tenant une aiguière et une autre, vue de dos, sont suivies, un peu en retrait, de trois autres figures féminines, peut-être des portraits, particulièrement charmantes, faisant déjà songer à

(1) v. FRIMMEL, *Kleine Galerien*, I, p. 319.

(2) Catalogue de 1883, n° 30.

(3) N° 695, v. FRIMMEL, *Blätter für Gemäldekunde*, I, p. 61.



(Rijksmuseum, Amsterdam)

H. DE CLERCK

Fig. 5. — Apollon et Marsyas

toutes les grâces du XVIII^e siècle français. Cette œuvre de petites dimensions — elle ne mesure que 43 centimètres sur 62, entra sous le nom de Clerck au Musée d'Amsterdam en 1808, provenant de la collection van Heteren. Sans nous donner une grande sensation d'art, elle n'en est pas moins fort agréable à regarder.

*
* *

La collaboration entre de Clerck et Brueghel de Velours, chose des plus honorables pour notre peintre, est établie par plusieurs œuvres dont trois sont conservées au Musée du *Prado* à Madrid. L'une portant le monogramme H.D.C. représente la création de l'homme, le péché originel et

l'expulsion de nos premiers parents du paradis terrestre ⁽¹⁾. Elle porte aux quatre coins les éléments et rappelle fort le tableau de Schleissheim dont nous avons parlé plus haut. Une autre nous montre l'*Abondance* ⁽²⁾ personnifiée par une jeune femme nue, dont la pose tout académique n'exclut pas la grâce voluptueuse. Elle tient d'une main des épis et de l'autre une corne d'abondance. Deux charmants petits amours, d'un mouvement déjà tout à fait rubénien, la couronnent. La terre, à droite, et l'eau à gauche, sont représentées par deux autres belles jeunes femmes, mi-couchées; l'une couronnée de roses est entourée de toutes sortes de fleurs et de fruits; l'autre, avec une coiffure de perles et de coquillages, est environnée d'une quantité d'animaux et de plantes aquatiques. En haut, à gauche, l'air et le feu sont figurés par deux personnages masculins qui s'envolent d'un mouvement giratoire, plein à la fois de dynamisme et d'élégance. La troisième de ces œuvres, jadis attribuée à Artois, ce qui est, nous l'avons dit, matériellement impossible, représente *Diane au bain* ⁽³⁾. Tous les personnages sont de de Clerck. Actéon, l'épieu à la main et suivi de ses chiens, débouche dans une clairière et esquisse un mouvement, à la fois de surprise et d'admiration, en découvrant le groupe charmant formé par la déesse et ses nymphes qui viennent de se baigner. Deux de ses compagnes se hâtent de couvrir la déesse d'un grand manteau; une nymphe s'enfuit; deux autres, alertées, se montrent l'indiscret; une troisième se rhabille, tandis qu'une autre dort encore, tranquillement accoudée sur un chien. Une nymphe, surprise au milieu de la fontaine, se défend d'un geste plein de grâce et de naturel en jetant de l'eau à la face de l'intrus. Le groupement est harmonieux, les figures sont charmantes, les expressions parfaitement rendues, le tout fait le plus grand honneur à de Clerck.

Ce tableau se rapproche beaucoup d'une œuvre de collaboration due à Henri de Clerck et à Van Alsloot : *Diane et ses nymphes à la fontaine*, de la *Badische Kunsthalle* à Karlsruhe. Au centre, au pied d'un bouquet de grands arbres, Diane, assise, se fait rhabiller par ses nymphes, qui devisent entre elles, après s'être baignées. Un peu en arrière, à droite, un autre groupe se livre encore au plaisir du bain, tandis que, à l'avant-plan, un troisième groupe s'indigne en découvrant la grossesse de Calisto et qu'à gauche d'autres nymphes, déjà rhabillées, saluent le retour d'une de leurs compagnes. Le paysage, dû à van Alsloot, est particulièrement intéressant; par deux percées,

(1) N° 1409. Escuela de Brueghel de Velours.

(2) N° 1401. Jadis attribué à Rottenhammer, puis à Brueghel de Velours.

(3) N° 1356. Attribué ensuite à Brueghel de Velours.

à travers le feuillage, on voit, à droite, l'ancienne église de Laeken et, à gauche, l'abbaye de Groenendael, derrière le miroir de ses vastes étangs. La représentation d'une scène mythologique dans un paysage brabançon est bien caractéristique de cette époque.

Le Musée de Bruxelles possède deux jolis paysages de van Alsloot, datés de 1612 et ornés de personnages allégoriques par de Clerck (1). L'une représente l'*Hiver*, avec une vue des étangs d'Ixelles et de l'abbaye de La Cambre; l'autre le *Printemps*, avec un site forestier des environs de Bruxelles. Les personnages mythologiques de de Clerck se recommandent, ici aussi, par leur finesse et leur élégance. Le mouvement par lequel Flore s'avance dans le ciel pour annoncer le retour de la belle saison est d'une légèreté tout aérienne; environnée de son grand manteau qui la soutient comme des ailes, la déesse donne véritablement la sensation du vol, chose difficile à exprimer par une figure humaine.

A la même collaboration encore est dû le joli petit tableau *Céphale et Procris* (2) soigneusement étudié par l'historien des *Petites galeries d'Art*, le Dr. Théodore von Frimmel, qui s'est beaucoup intéressé à de Clerck et qui, comme nous l'avons dit, lui a restitué de nombreuses œuvres attribuées à d'autres artistes. Dans un charmant paysage silvestre, Céphale, agenouillé sur le sol, au pied d'un puissant chêne, retire avec précaution du corps demi-nu de Procris la flèche qu'il lui a décochée par une imprudence de chasseur alors que, par une innocente plaisanterie d'amoureuse, son épouse se cachait dans le feuillage. Tout est bien rendu dans ce petit tableau le: délicat modelé des chairs, les expressions des physionomies, le rouge du manteau de Céphale, le bleu du vêtement de Procris se détachant harmonieusement sur le fond de verdure.

Ce groupe se retrouve presque littéralement dans un tableau de plus grand format au Musée de Vienne (3), signé H. de Clerck 1608 et ayant perdu la signature d'Alsloot, encore indiquée dans le catalogue publié en 1783 par von Mechel. Le paysage y est bien plus vaste que dans le tableau de la collection Clarwill. On y voit, dans une clairière, un grand couvent, vers lequel se hâtent deux moines, tandis que sur un chemin forestier, conduisant à un calvaire, s'avancent des paysans avec une femme à cheval et un enfant. Devant le couvent, un étang avec des cygnes. L'avant-plan est

(1) Nos 7 et 8.

(2) Collection von Clarwill. VON FRIMMEL. *Blätter*, IV, 1905, p. 60-62 et *Chronique des Arts et de la Curiosité*. Paris, n° du 25 juillet 1891.

(3) Catalogue de 1896, n° 988.

animé par divers oiseaux, un hibou et un couple de cigognes. Dans son catalogue de 1783 von Mechel décrit ce sujet mythologique comme représentant la parabole du bon Samaritain. Il qualifie Céphale d'homme respectable et fait de Procris un adolescent. Constatons ici, une fois de plus, combien il faut se méfier des anciennes descriptions ; même beaucoup de descriptions modernes ne doivent pas inspirer plus de confiance.

Le Musée de Bruxelles ne possède aucun tableau mythologique de de Clerck. Le Musée d'Anvers a acquis en 1911, par don de M. Nottebohm, une représentation du *Parnasse* (fig. 6) ⁽¹⁾. Dans un paysage idyllique, les dieux sont assis sur un tertre, tandis que des amours, se tenant par la main, dansent au son de la viole d'Apollon. Cette ronde enfantine conduite par Cupidon est tout à fait charmante et plusieurs de ces figures d'enfants, particulièrement les fillettes, sont délicieuses. Peut-être s'agit-il d'un des tableaux dont HOET signale la vente à Amsterdam, le 17 septembre 1727 : « n° 3, een stuk van Hendrik de Clerck verbeeldende eenige goden en godinnen, met een dans van Cupido, niet minder als Rottenhammer », vendu 155 gulden, et, à la vente de la collection de Corneille Wittert, seigneur de Valkenburg, à Rotterdam, le 11 avril 1731, « n° 57, Goden en godinnen met een dans van Kupido, door Hendrik de Klerck », vendu 310 gulden.

*
* *

Les anciens auteurs, comme DESCAMPS dans sa *Vie des peintres*, parue en 1753, et Jacob Campo WEYERMAN dans ses *Levens-beschrijvingen der Nederlandsche Kunstschilders* parue en 1729, disent que de Clerck travailla beaucoup en grisaille et en camaïeu, dans le goût de son maître Martin de Vos. Nous n'avons trouvé mention d'aucune production de ce genre.

Nous n'avons pas eu l'occasion de rechercher dans les dépôts de l'étranger les dessins et les esquisses de de Clerck. Nous n'en avons trouvé qu'un seul monogrammé, dans la collection de Grez au Musée de Bruxelles ⁽²⁾. Il représente saint Sébastien, miraculeusement échappé au supplice, brandissant d'un air vainqueur devant Dioclétien, à qui il reproche sa cruauté, les flèches dont celui-ci l'avait fait cribler.

(1) Catalogue de 1920, n° 894.

(2) *Inventaire de la Collection de Grez*. Bruxelles 1913, n° 877.



(Musée royal d'Anvers)

H. DE CLERCK
Fig. 6. — Le Parnasse

Greuther a gravé d'après de Clerck une *Résurrection* du Christ; Lens a exécuté, à la manière noire, *les quatre éléments*. Le cabinet des estampes de la Bibliothèque royale ne possède ni l'une ni l'autre de ces gravures.

*
* *

Vers la fin de sa vie de Clerck peignit pour la collégiale d'Anderlecht une immense *Descente de croix*, monogrammée et datée de 1628, actuellement au Musée de Bruxelles ⁽¹⁾. Ce fut loin d'être une réussite. Soit que le peintre

⁽¹⁾ N° 104.

eût voulu forcer son talent en s'efforçant d'atteindre le grandiose et le sublime, soit qu'il se fût gâté la main par ses petits tableaux mythologiques, cette importante composition est de loin inférieure à ses œuvres du début. Touché par le souffle du baroque, qui à cette époque inspirait à Rubens d'immortels chefs-d'œuvre, de Clerck a voulu sacrifier au goût du jour. Il fallait incontestablement une certaine audace, pour s'attaquer, une quinzaine d'années après le titan d'Anvers, à pareil sujet. Les efforts du maître bruxellois se révèlent impuissants. Le pathétique n'était pas de sa compétence et les moyens par lesquels il s'efforce de l'atteindre sont purement artificiels et manquent leur but. C'est le corps du Christ qui est le mieux traité dans cette œuvre. La rigidité cadavérique y est bien rendue, la musculature est soigneusement étudiée, le visage est empreint de la calme majesté de la mort, bien que les traces d'indicibles souffrances y soient encore marquées. L'expression de la Vierge, le visage ravagé par la douleur, et le geste par lequel elle s'apprête à recevoir le corps de son fils, sont bien rendus également. Par contre, Marie-Cléophas, qui la soutient, a une pose pleine d'affèterie, l'expression de ses traits manque totalement de naturel. La douleur de Marie-Madeleine, à genoux au pied de la croix et essuyant les pieds du Christ, s'extériorise de façon maladroite et donne à ses traits une expression presque grimaçante. Quant à Salomé, à la droite du tableau, elle est tout à fait mal réussie, son visage est tourné de trois-quarts d'une façon inélégante, la manière dont elle se tord littéralement les mains est malhabile et l'attitude générale du corps, s'affaissant en quelque sorte sur lui-même, est mal rendue. L'expression de saint Jean l'Évangéliste et de Joseph d'Arimathie, qui reçoit le corps du Christ dans ses bras, est conventionnelle. Par contre, Nicodème, qui soutient le divin Supplicié, vaut beaucoup mieux; son beau visage de vieillard, vu en raccourci, a une expression de calme et profonde douleur en même temps que d'émotion sacrée. Quant au personnage, à tête de brigand calabrais, qui, tout en haut du tableau, dans l'envolement de son manteau, dépose d'un geste plein de préciosité la couronne d'épines à l'extrémité d'un des bras de la croix, il est presque ridicule.

La composition laisse aussi à désirer. Le groupe principal, déjà trop compact, ce qui pourrait se justifier par les exigences de l'action, est soudé au groupe de gauche et au personnage de droite de façon à former une construction pyramidale, massive et inélégante, dans laquelle l'air ne circule pas. Cette impression est encore augmentée par la lourdeur d'un ciel rempli de nuages sombres, conforme à la description des livres saints, mais d'un effet pictural peu avantageux.

Dans ce tableau de Clerck a cependant gardé ses qualités de coloriste. Toujours sa palette aima les teintes accentuées; il faut remarquer toutefois, — est-ce l'habitude qu'il avait prise de peindre sur cuivre qui en est cause? — que ses couleurs sont dépourvues de fluidité et paraissent appliquées sur du marbre, que ses ombres sont plus dures et ses tons plus tranchés. Il a cependant d'heureuses trouvailles de coloris, tels le vêtement jaune et le manteau d'un beau rouge de saint Jean; telle l'étoffe jaune d'ocre à ramages noirs qui couvre le bas du corps de Joseph d'Arimathie.

Il y a lieu de croire que cette *Descente de croix* ne donna guère satisfaction aux chanoines d'Anderlecht, que le même sujet traité à Anvers par Rubens devait rendre difficiles. M. Lavalleye a trouvé dans les archives du chapitre des documents qui montrent le retard mis à payer ce tableau (1). Le 4 février 1641, soit treize ans après l'achèvement de l'œuvre, le doyen du chapitre présentait au corps capitulaire, sur injonction du Conseil de Brabant, une supplique de la veuve de Henri de Clerck, peintre, tendant à obtenir le reliquat de ce qui était dû à son feu mari pour le tableau du maître-autel. Le différend se terminait par une transaction, le 11 mai suivant, et le chapitre ne payait à l'impétrante que 55 florins, au lieu de 123 qu'elle réclamait.

*
* *

Quel jugement d'ensemble faut-il porter sur Henri de Clerck? Dix-huit ans avant que Rubens ne revint d'Italie, notre peintre bruxellois était déjà à l'œuvre et, avant le génial fondateur de l'école d'Anvers, il fut un peintre religieux, animé de l'esprit de la Renaissance catholique qu'il est convenu d'appeler très improprement l'esprit de la Contre-Réforme.

Il fut, en même temps, un humaniste, versé dans les sujets mythologiques et allégoriques, nourri des grandes leçons de l'art italien. Mais là s'arrêtent les points de ressemblance avec Rubens. S'il a du métier et même du talent, s'il dessine d'une façon impeccable, s'il est meilleur coloriste que n'importe quel autre de nos peintres du XVI^e siècle finissant, s'il sait composer avec art, s'il donne de la beauté et de l'élégance à ses personnages, s'il est même un des premiers Flamands à exprimer le charme de l'enfance, s'il parvient à rendre le dynamisme de certains mouvements compliqués, comme celui du vol dans l'espace, de Clerck n'en demeure pas moins un peintre dépourvu de la puissance et de l'originalité indispensables pour devenir un grand

(1) *Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*. Archives des Arts, 1932, p. 44.

maître. Il reste fidèle à une tradition dont l'esprit s'était épuisé et il n'a pas la force de s'affranchir d'un italianisme démodé et de trouver de nouvelles formules combinant mieux nos traditions et notre tempérament national. Il est un romaniste attardé, à qui le baroque ne se révèle que par quelques lueurs mal assimilées, mais qui n'en annoncent pas moins notre grande école rubénienne et préparent à Bruxelles le triomphe de celle-ci. Il joue ainsi le rôle, toujours ingrat dans l'histoire de l'art, d'un précurseur, formant le chaînon indispensable pour unir notre XVI^e à notre XVII^e siècle. A ce titre seul, de Clerck mériterait déjà d'être tiré de l'oubli, où depuis plus de trois siècles, on l'avait laissé injustement tomber, écrasé qui fut par le prestige des géants de l'école d'Anvers.

VICOMTE TERLINDEN

La Cène de Léonard de Vinci et la tapisserie «belge» aux armes de François I^{er}

La Cène de Sainte Marie des Grâces de Milan, cette œuvre capitale du maître dont le cinquantième anniversaire est partout commémoré en ce moment, a été au cours des âges maintes fois copiée plus ou moins fidèlement en peinture, et interprétée aussi en gravure, en tapisserie et même, tardivement, en mosaïque.

Bien que notre seul propos soit d'évoquer ici l'interprétation en tapisserie, nous nous en voudrions de ne pas rappeler tout d'abord que parmi les nombreuses copies peintes, il en est une qui intéresse particulièrement notre pays : celle que l'abbaye de Tongerlo possède depuis 1545, et que le regretté Fierens-Gevaert considérait comme la plus belle et la plus ancienne. Selon les recherches du Dr Möller (citées par Mgr Bauwens dans les Annales du Congrès d'Anvers de 1947 parues en 1951) cette copie aurait été exécutée en 1506 et 1507 par Andrea Solario et portée par ce dernier en 1507 au Château de Gaillon, propriété du cardinal Georges I d'Amboise, archevêque de Rouen (†1510).

Ce dernier était grand amateur d'art. Rappelons notamment que son palais archiepiscopal de Rouen et surtout son château de Gaillon regorgeaient de tapisseries parmi lesquelles on comptait plusieurs suites importantes de provenance tournaisienne.

* * *

La tapisserie qui fait l'objet de cette communication est celle qui fut donnée au pape Clément VII par François I^{er}. Cette pièce est conservée au Vatican. Elle porte les armoiries du roi de France entourées du collier de l'Ordre de Saint-Michel et, d'autre part, elle est signalée dans les inventaires du Vatican de 1544 et de 1555 (1).

(1) Ces inventaires sont déjà signalés par Eug. Müntz dans la Chronique des Arts de 1876, p. 269.



Fig. 1. — La dernière Cène d'après Léonard de Vinci
Partie de droite de la tapisserie aux armes de François I.

Vatican

Dans l'inventaire de 1544, elle est désignée comme suit : « Panno uno bellissimo d'oro et seta, con l'istoria cœnæ domini, con arme del Re di Francia ».

Dans l'inventaire de 1555, la mention est encore plus explicite; les noms du donateur et du bénéficiaire y sont cités en toutes lettres: « Panno... intitulado Cœna Domini, el quale Francesco, Re di Francia, dona a Papa Clemente 7^o ».

L'identification de cette tapisserie est donc certaine.

Il n'est pas inutile de le dire, car à l'époque de François I^{er} et de Charles-Quint, on a tissé des tapisseries représentant la dernière Cène d'après des compositions très différentes les unes des autres et n'ayant aucun rapport avec celle de Léonard. Ainsi la collection de l'ancienne Couronne d'Espagne possède une pièce très précieuse, de l'école de Bernard van Orley, représentant la Cène avec les apôtres disposés tout autour de la table et St Jean s'abandonnant sur la poitrine du Sauveur. Cette tapisserie, conservée à Madrid, est, selon toute vraisemblance, celle qui avait été achetée par Charles Quint en 1531 au tapissier bruxellois Pierre De Pannemaker, lequel a aussi fourni des tapisseries à François I^{er}; il n'en n'a pas fallu davantage pour que certains érudits qui ne connaissaient pas de visu les deux pièces supposent, non sans logique d'ailleurs, que la Cène de François I^{er} et celle de Charles Quint étaient deux éditions tirées d'un même carton. Ainsi les auteurs d'un très bon ouvrage, paru en 1919, consacré au trésor de tapisseries de la Couronne d'Espagne ⁽¹⁾ ont cru bien à tort, pouvoir dire à propos de la Cène de Madrid, dont la composition n'a absolument rien de commun avec la Cène de Léonard: « C'est probablement à une réplique du même carton tissée par le même tapissier [Pierre De Pannemaker] que doit se rapporter la mention d'après laquelle le roi de France François I^{er} fit présent au pape Clément VII d'une tapisserie figurant la Dernière Cène du Christ avec ses disciples ».

*

* *

L'artiste qui a dessiné le carton de la tapisserie de François I^{er} a respecté la composition de la partie essentielle de la Cène de Léonard, c.-à-d. la figuration, ainsi que la table avec tout ce qui se trouve sur la nappe, mais il a complètement modifié l'entourage; l'architecture du cénacle est beaucoup plus riche, plus ornée dans la tapisserie que dans la peinture.

(1) ELIAS TORMO MONZÓ et FRANCISCO Y SANCHEZ CANTÓN. *Los Tapices de la Casa del Rey N.S.*, Madrid 1919, p. 61.

Il est certain que dans son œuvre prodigieuse, et qui demeure infiniment émouvante en dépit des déprédations qu'elle a subies et de son état de délabrement, Léonard a voulu que rien ne distraie l'attention du drame qu'il a évoqué : au centre, le Christ se détache seul dans la lumière d'une baie rectangulaire toute simple ; la symétrie et le calme d'une ordonnance architecturale d'une austérité et d'un dépouillement évidemment voulus, font ressortir l'animation des apôtres dont les sentiments explosent sous le choc des paroles du Sauveur.

Devant tout ce que Léonard a pu mettre de pensées, de sentiments, et de grandeur, dans une telle œuvre, on est presque confus de s'attarder à analyser des détails.

Il convient pourtant de jeter un coup d'œil sur l'ornementation spécifiquement italienne des murs et de la nappc. Les murs de droite et de gauche sont décorés chacun de quatre grands panneaux qui, par leur dessin, font penser à des étoffes ; on y voit, en effet, des motifs aux contours cordiformes, qui se répètent de façon continué.

Quant à la longue nappc, que l'on a nouée aux angles pour qu'elle demeure bien en place, elle est décorée, aux deux extrémités, de ces bandes d'ornements tissés en bleu, dites « de Pérouse » ou « à la façon de Pérouse ».

Mariano Rocchi, qui dès 1878 ⁽¹⁾ avait identifié comme tissage de Pérouse la nappc de la Cène de Milan, n'a pas signalé moins de 126 artistes italiens qui, de 1300 à 1650, ont représenté dans leurs peintures des nappages de ce genre, aux motifs les plus variés : dessins géométriques, animaux, personnages, etc. Il s'agit donc bien d'un type de nappc italien, même plus spécialement ombrien, dont le centre principal de fabrication était Pérouse ; cette industrie était solidement établie dans cette ville, ainsi que le prouve un document d'archives de 1402 signalé par Rocchi ; ce dernier cite aussi un document curieux d'où il déduit que Giotto a fait des dessins pour ce genre de nappage.

Rappelons que M^{me} Isabelle Errera a publié en 1906, entre autres exemples, un fragment d'une copie de la Cène de Léonard, copie conservée au Louvre et attribuée généralement à Marco d'Oggione, où l'on voit un décor de nappc analogue ⁽²⁾.

Revenons-en maintenant à la tapisserie de François I^{er} (fig. 1).

(1) M. ROCCHI. *Woven Fabrics of Umbria*, The Connoisseur, 1934, p. 240.

(2) I. ERRERA. *Les Nappages dits « de Perouse »*. Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles, 1906, p. 11 de l'extrait, fig. 6.

Tandis que les personnages sont ceux de Léonard, avec de légères modifications de dessin, leur entourage est tout autre.

Songez à la différence de destination de l'œuvre peinte et de l'œuvre tissée, la première conçue pour un couvent, la seconde pour un palais et selon les goûts et les convenances d'un client particulièrement fastueux.

Dans la tapisserie, l'attention est attirée, au fond et des deux côtés, par de jolies arcades soutenues par des piliers carrés et complètement recouvertes, ainsi que leurs supports, d'élégants ornements sculptés. Au dessus, on distingue des architectures étagées au second plan. Au fond, grâce aux trois grandes baies, un charmant paysage se développe plus largement que dans la Cène de Milan. Mais ce qui, plus encore, change complètement l'atmosphère de la composition, c'est l'absence du sombre plafond aux poutres apparentes, remplacé par un espace vide où entrent à profusion l'air et la lumière.

La grâce toute mondaine de cet entourage, son air de fête, sont encore accentués par une riche bordure composée de rinceaux très joliment détaillés, et d'autres motifs Renaissance, et délimitée par des cordelières formant deci-delà des entrelacs et des nœuds.

A propos de ces curieux motifs de cordelières, fort rares dans des bordures de tapisseries, rappelons combien l'illustre artiste que fut Léonard a pris plaisir à composer des entrelacs de cordes.

Vasari parle abondamment de ces entrelacs, disposés parfois dans des cercles (tondi) ou en forme de nœuds (*gruppi di cordei*), entrelacs spécifie-t-il, qui s'appellent aussi «lacs d'amour». Léonard en a composé un grand nombre dont certains ont été reproduits textuellement en gravure par Dürer.

Il a aussi utilisé ce type d'ornementation dans de vastes décors d'une fraîcheur, d'une originalité et d'une ingéniosité ravissantes, comme celui, particulièrement célèbre, de la Salle delle Asse du Castello Sforzesco, entrepris en 1498, où il a entremêlé des cordelières et des nœuds aux branches et aux feuillages couvrant la voûte.

Dans un curieux article paru il y a une cinquantaine d'années, Paul Errera ⁽¹⁾ a émis l'idée qu'on pourrait voir dans ce genre d'entrelacs une marque d'origine pour les travaux de Léonard ou de son atelier, ou même les armes parlantes du Vinci, les *vinci* ou *vincoli* étant des liens et le village

(1) P. ERRERA. *L'Académie de Leonard de Vinci*. Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique, 1901, pp. 200-205.

de Vinci tirant son nom de la plante *vinco*, osier, laquelle est entrelacée par les vanniers pour faire leurs corbeilles.

Quoi qu'il en puisse être de ces déductions d'ordre linguistique, nous pensons que l'influence de Léonard sur le dessinateur des motifs de cordes et de nœuds de la bordure en question est plus que probable (1).

Ce qui est étrange, c'est que dans la tapisserie la nappe est unie; l'ornementation, si nettement italienne, a été supprimée, comme elle l'est d'ailleurs dans la copie peinte de Tongerlo, et dans celles de Ponte Capriosca, attribuée à Francesco Melzi, et de la Brera, attribuée à Andrea Solario. Sans doute est-ce aux auteurs des commandes de ces différentes copies qu'on doit la suppression de cet élément décoratif de caractère local.

D'autre part, les huit panneaux muraux aux motifs de tissus, ont été remplacés par deux tapisseries à fond de fleurettes, du type dit « mille-fleurs » que l'on a tissé en abondance dans notre pays dans la seconde moitié du XV^e siècle.

L'un des plus beaux exemples de ce type de tapisseries est la pièce du Musée de Berne aux armes de Charles le Téméraire, attribuée parfois à Tournai et qui est plus vraisemblablement de Bruxelles, probablement de la manufacture de Jean De Haze comme les verdure disparues aux armes de Philippe le Bon.

Notons que dans certaines tapisseries historiées bruxelloises du plein XVI^e siècle, on trouve encore, tout comme dans la Cène de François I^{er}, l'emploi de ces archaïques « mille-fleurs ».

Certaines pièces de l'école de Bernard van Orley nous offrent des exemples typiques de cet emploi : citons notamment le panneau de la suite de l'Histoire de Tobie, des collections de l'ancienne Couronne d'Autriche, représentant Gabel conduit par l'ange à la noce de Tobie (2), où l'on voit à gauche, une de ces petites tapisseries « mille-fleurs » suspendue au mur, au dessus d'un dressoir (3).

(1) Notons que le collier de l'Annonciade comporte des nœuds ou lacs, ce qui pourrait aussi faire penser, ainsi que nous le suggérait M. Octave le Maire, à une allusion de François I^{er} à sa mère Louise de Savoie. Les motifs formés de cordes devaient plaire à François I^{er}. On en peut juger par la tapisserie héraldique reproduite dans le recueil de Gaignières où l'on voit les armes royales s'enlevant sur un réseau de cordes dans les mailles duquel s'inscrivent alternativement la salamandre, la fleur de lis et la lettre F. Une autre tapisserie (ancienne collection du Bon A. de Schickler) ayant appartenu aussi à François I^{er}, et représentant le roi Charles VIII sur un fond de fleurs, offre des motifs d'entrelacs dans la bordure.

(2) L. BALDASS. *Die Wiener Gobelinsammlung*, Vienne, 1920 (Série IV, 6).

(3) Un autre exemple curieux nous est fourni par une pièce bruxelloise de la même école, appartenant au Vatican (H. GÖBEL, *Wandteppiche II*, Leipzig, 1928, pl. 427) où l'on voit une petite tapisserie « mille-fleurs » à un endroit assez inattendu : posée sur le sol, en guise de tapis de pied.

Il est à peine besoin de faire remarquer que les verdure bruxelloises à fond de fleurs contemporaines de cette suite et des pièces historiées de la même époque, sont d'un esprit tout différent de celui de ces « mille-fleurs ».

On notera que la tapisserie de François I^{er} a été reproduite au XVIII^e siècle, à Rome, dans la manufacture de San Michele. Cette tapisserie tardive, conservée elle aussi au Vatican, porte les armes, surmontées de la tiare et des deux clefs, de Jean-Ange Braschi, pape sous le nom de Pie VI de 1775 à 1799 (1).

A part le changement d'armoiries et l'addition d'une frange à la nappe, et de légères modifications par exemple dans les plis de celle-ci ou dans le mode de suspension des « mille-fleurs » c'est une copie très fidèle. (fig. 2).

Mieux conservée que la tapisserie qu'elle reproduit, elle est précieuse pour l'étude de cette dernière.

*
* *

Dans les inventaires précités de 1544 et de 1555 contenant les passages relatifs à la tapisserie de François I^{er}, il n'est pas question du lieu de fabrication de cette tapisserie.

Les archives françaises sont également muettes à ce sujet : le seul document connu mentionne, sans plus: «une grant pièce riche de tapisserie en laquelle est figurée l'Histoire de la Scène (sic) dont le Roy a fait don à Nostre Saint Père» (2) si bien que Guiffrey, s'est cru en droit de dire, argüant du silence de ce compte (daté du 21 décembre 1533) quant à la provenance de cette pièce : « il nous est impossible de l'attribuer aux ateliers de Bruxelles tout aussi bien qu'aux ateliers de Paris » (3).

D'autre part, Mgr Barbier de Montault, dans son Inventaire des tapisseries conservées à Rome (4), supposait que cette pièce avait été exécutée probablement à Fontainebleau, sous les yeux mêmes de Léonard (†1519).

Dans le tome II, paru en 1928, de son monumental ouvrage, «Wandteppiche », Göbel reproduit cette tapisserie pl. 28 avec l'indication: « Manufacture de Fontainebleau », suivie d'un point d'interrogation, et, dans son

(1) H. GÖBEL, op. cit. II *Die Romanischen Länder*, Leipzig, 1928, pl. 461.

(2) L. DE LABORDE. *Comptes des Bâtimens du Roi 1528-1571*, T. II. Paris, 1880, p. 274, n° 251.

(3) J. GUIFFREY. *Histoire Générale de la Tapisserie*. France, Paris, s.d. (vers 1880), p. 81.

(4) MGR X. BARBIER DE MONTAULT. *Inventaire descriptif des tapisseries de haute-lisse conservées à Rome*. Arras, 1879, pp. 50 à 52.



Fig. 2. — La dernière Cène d'après Léonard de Vinci
Partie de gauche de la tapisserie aux armes de Pie VI.

Vatican

texte, il hésite entre Fontainebleau, Bruxelles ou Paris, tout en paraissant pencher en faveur de Fontainebleau.

Chose étonnante, il paraît ne pas connaître le motif de l'attribution de Mgr Barbier de Montault ; or ce dernier le dit en toutes lettres : il s'est basé tout simplement sur les impressions que lui avait communiquées oralement en 1870 M. Badin, qu'il qualifie d'ancien directeur de la manufacture des Gobelins, et à qu'il avait demandé d'examiner la tapisserie en question. Or en 1870 on ne connaissait pas en France la seule suite certainement tissée dans la manufacture de Fontainebleau, celle du trésor de l'ancienne Couronne d'Autriche, reproduisant les peintures et les stucs de la Grande Galerie du Château de François I^{er} ; on n'avait donc aucune base technique de comparaison, et c'est donc probablement la vue des armes du roi de France qui a fait penser M. Badin à la manufacture établie par ce souverain en son château de Fontainebleau.

Mais ce qui est encore bien plus surprenant, c'est qu'à des érudits aussi fortement documentés que Guiffrey et Göbel ait pu échapper une source d'information de tout premier ordre, contemporaine de la tapisserie, et déjà signalée en 1876 par Müntz ⁽¹⁾ et en 1878 par Wauters ⁽²⁾ : l'*Historia sui temporis* de Paul Jove, le fameux historien, évêque de Nocera, bien placé pour parler en connaissance de cause des œuvres d'art de François I^{er}, l'un de ses plus généreux protecteurs. Or Paul Jove explique très clairement qu'en 1532, à l'occasion du mariage à Marseille du dauphin, le futur Henri II, avec Catherine de Médicis, nièce du pape Clément VII, François I^{er} ayant reçu de ce dernier une corne de licorne, lui donna une grande tapisserie représentant la Cène, et à propos de cette tapisserie, il emploie les termes : « *Belgarum arte suprema* ». Voici le passage : il s'agit donc d'une tapisserie « *in quo Belgarum arte suprema Christi cœna cum discipulis, serico atque auro intexta visebatur* ».

Mais il y a mieux. En compulsant les œuvres de Paul Jove appartenant à la Section des livres précieux de la Bibliothèque Royale, nous avons trouvé, à défaut de l'édition en français de 1533 de l'*Historia sui temporis*, citée par Müntz, une édition parisienne de 1570, en langue française, où le traducteur Denis Sauvage, Seigneur du Parc-Champenois, qui s'intitule historio- graphe du roi de France, emploie les termes beaucoup plus habituels dans la désignation de nos tapisseries : « *ouvrage de Flandres* ».

(1) E. MÜNTZ. *Chronique des Arts*, 1876, p. 269.

(2) A. WAUTERS. *Les tapisseries bruxelloises*. Bruxelles, 1878, p. 114.

Voici le texte en question relatif aux cadeaux échangés lors du fameux mariage dont les fêtes ne durèrent pas moins de 34 jours : « Encore ne souffrit-il point » dit ce traducteur en parlant de François I^{er} « que le Pape » le gaignast en matière de dons, car après que le Pape luy eut fait présent » d'une corne de Licorne de deux coudées de long ; enclose et enchassée » en une base d'or ; pour déchacer la poison des viandes, il le luy revalut » par une trelarge tapisserie en laquelle faicte à ouvrage de Flandres, on » voyoyt la dernière Cène de Jesus Christ avec ses Disciples, rehaussée d'or » dessus soye » (1).

Si la tapisserie avait été française, soit de Paris, soit de Fontainebleau, il est clair que cet historiographe du roi de France l'aurait su ; il se serait bien gardé de parler d'*ouvrage de Flandres*, alors précisément que les rois de France s'efforçaient d'avoir une industrie de la tapisserie dans leur pays ainsi que l'indique la fondation d'un atelier à Fontainebleau par François I^{er} et d'un autre atelier par son successeur Henri II à Paris, celui de la Trinité.

A propos de la manufacture de Fontainebleau, il y a d'ailleurs une remarque importante à faire.

Le seul document connu concernant des travaux effectués dans cette manufacture — il s'agit des tapisseries reproduisant les décors de peintures et de stucs, terminés en 1540, de la Grande Galerie du Château de Fontainebleau, tapisseries conservées au nombre de six à Vienne (trésor de l'ancienne Couronne d'Autriche) depuis la fin du XVII^e siècle — est compris dans un relevé de comptes, cité par Félibien, allant de 1540 à 1550 (2). D'autre part, on sait par de nombreux documents que, jusqu'en 1539, François I^{er} n'a cessé de faire d'importants achats de tapisseries dans notre pays (3).

Rien ne permet donc de supposer que l'atelier de Fontainebleau (4) fonctionnait déjà lorsque fut tissée la Cène donné en 1532 par François I^{er}.

*

* *

(1) Histoires de Paolo Jovio, comois evesque de Nocera, sur les choses faictes et avenues de son temps, en toutes les parties du monde traduites de Latin en François par Denis Sauvage, Seigneur du Parc-Champenois, Historiographe du Roy.

A Paris, de l'Imprimerie d'Olivier de Harsy, 1570 ; p. 237. Bibl. Roy. V. 7799.

(2) L. DE LABORDE. op. cit., T. I. (Paris, 1877), p. 185.

(3) *Ibid.*, T. II. (Paris, 1880), p. 205.

(4) A propos de cet atelier, Guiffrey (qui ne lui a jamais attribué la Cène en question) en situe la fondation, sans indiquer de motif, vers 1530 (Les Tapisseries du XII^e au XVI^e siècles, Paris, s.d.

On peut se demander duquel de nos centres de fabrication provient cette remarquable tapisserie.

Vu l'importance et la qualité de cette œuvre, il n'est pas douteux que ce soit Bruxelles.

Songeon, en effet, qu'à l'époque de l'avènement de François I^{er}, la lisse bruxelloise était à l'apogée de sa renommée ; il nous suffira de rappeler à ce sujet, que c'est à une manufacture de Bruxelles, celle de Pieter Van Edinghen dit van Aelst, que le pape Léon X s'est adressé en 1515 pour l'exécution de la fameuse suite des Actes des Apôtres d'après les cartons de Raphaël.

D'autre part, on sait les rapports constants de François I^{er} avec les fabricants de notre capitale. Parmi les documents publiés depuis longtemps à ce sujet, rappelons notamment : en 1532, la convention avec Pierre De Pannemaker pour une tapisserie rehaussée d'or coûtant 750 écus soleil, et un acquit, particulièrement intéressant, du 17 janvier 1533 : « A Francisque dei Primadivis, dit Boulongne 200 escuz... pour avoir porté *en Flandres* un » petit patron de Scipion l'Africain pour la tapisserie que le roi fait faire » à *Bruxelles*, et en rapporter le grand patron de la dite histoire ». Citons encore les paiements : en 1534 de trois pièces des Actes des Apôtres (réplique évidemment de l'édition du Vatican tissée pour Léon X) ; en 1538, d'une Histoire de Phébus à un marchand de Bruxelles, Bastien de la Porte ; en 1539, d'une suite des Ages du Monde à Melchior Baldi, facteur du fabricant de tapisseries bruxellois Marc Créatif, qui en 1534 avait vendu au roi de France des Histoires de Rémus et de Romulus et de la Création du Monde.

Comme on le voit, il n'est rien qui ne concorde avec l'attribution à Bruxelles de la tapisserie qui nous occupe.

*
* *

[1911], p. 199), mais un peu plus loin dans le même ouvrage (p. 202), il propose vers 1532 ou vers 1535.

A. CASTEL (*Les Tapisseries*. Paris, 1876, p. 135) parle de lettres patentes en date du 22 janvier 1535, mais il ne cite pas sa source, non plus que A. WAUTERS (op. cit., p. 114) qui donne la même indication.

Vers 1535 est l'opinion la plus courante, celle notamment de Müntz, de Thomson, de Hunter. Toutefois H. Schmitz (*Bildteppiche*, Berlin, 1921, p. 279) opte pour 1539.

H. GÖBEL (op. cit. II, p. 37) renvoie à Guiffrey (op. cit., p. 199), mais plus loin (p. 39) il suppose, et cette hypothèse nous paraît très vraisemblable, que le dit atelier aurait été fondé en vue de la copie en tapisserie du décor de la Grande Galerie.

Reste ouverte la question de l'auteur ou des auteurs de l'esquisse et du carton, question parfois insoluble, et toujours épineuse, surtout lorsqu'il s'agit comme c'est ici le cas, d'une pièce directement inspirée d'une œuvre célèbre.

Dans une petite brochure signée F.W.⁽¹⁾, parue en 1898, intitulée « Het laatste Avondmaal » et illustrée d'une reproduction de la Cène de Tongerlo, on trouve à propos de cette copie et des deux tapisseries du Vatican, des considérations assez curieuses ; l'auteur pense que la peinture conservée à Tongerlo aurait été faite pour servir de carton de tapisserie ; il croit hautement probable que le cartonnier de la tapisserie de François I^{er} a eu sous les yeux la dite peinture : il attire l'attention sur certaines similitudes — il y en a, en effet — entre celle-ci et la tapisserie, et aussi sur l'absence d'ornements dans la nappe ; ce dernier argument toutefois n'est guère probant puisqu'il existe encore d'autres copies où manquent ces ornements tissés « à la façon de Pérouse ».

Que l'auteur du carton de la tapisserie de François I^{er} ait vu la copie de Tongerlo, comme l'aura vue aussi probablement François I^{er}, avant bien entendu qu'elle n'arrive dans notre pays, c'est fort possible, mais il a introduit dans sa composition tant d'éléments nouveaux, qui ne sont ni dans l'œuvre de Léonard, ni dans les copies peintes de celle-ci — songeons à l'architecture toute différente et à la bordure — qu'on ne peut parler d'imitation.

Dans la copie de Tongerlo, les huit panneaux à décor de tissu ont été remplacés par huit petites tapisseries dites « mille-fleurs », ceci peut-être à la demande de l'auteur de la commande, bien connu ainsi que nous le rappelions plus haut comme amateur de tapisseries, et il n'est pas impossible que cette substitution dans le décor mural de la Cène ait impressionné le cartonnier de la tapisserie de François I^{er} ou ce monarque lui-même. Mais ces huit petites pièces à décor floral que l'artiste a représentées en indiquant même les lisières (fig. 3) diffèrent complètement des deux « mille-fleurs » de la tapisserie de François I^{er} : en effet, contrairement à celles-ci, elles sont d'un modèle peu raffiné et d'un dessin schématique et monotone, très éloigné de la nature.

Faut-il en déduire qu'en Italie on ne connaissait que ce type de « mille-fleurs » d'une stylisation rudimentaire dont l'ère de dispersion, à cause de sa simplicité, a dû être très étendue, et qu'un artiste italien n'aurait pu ou voulu s'appliquer à dessiner, dans tous leurs détails si variés et si savoureux,

(¹) F. W. [van Spilbeek]



Négatif A.C.L. Bruxelles

Fig. 3. — La dernière Cène d'après Léonard de Vinci
Détail d'une copie peinte sur toile par Andrea Solario

Abbaye de Tongerlo,

les deux panneaux à décor floral de la tapisserie commandée par François I^{er}? Rien n'est moins certain.

Vasari ne nous apprend-il pas que Léonard lui-même ayant eu à composer un carton de tapisserie qui devait montrer Adam et Eve dans le paradis terrestre, au moment de leur désobéissance, et qui devait être *tissé en Flandre*, dessina une prairie émaillée de fleurs, *qu'il rendit avec une précision et une vérité inouïes* ?

D'autre part, si les deux « mille-fleurs » en question font penser à certaines productions de chez nous, il ne faut pas oublier que les ducs de Bourgogne avaient donné le ton dans les arts somptuaires, et que les manufactures de

nos villes tapissières ont certainement exporté des pièces de ce genre en Italie comme ailleurs.

Mais si l'esquisse de la tapisserie de François I^{er} et si même le carton en vraie grandeur de cette tapisserie peuvent nous être étrangers, le tissage, comme nous l'avons vu, est incontestablement nôtre : *Belgarum arte suprema* ! Ce sont nos admirables lissiers qui ont eu l'honneur de mener à bien la traduction sans doute la plus personnelle de l'œuvre capitale de Léonard. Peut-être n'était-il pas inutile d'évoquer, en ce moment, ce lien unissant notre pays au maître « universel et solitaire ».

Marthe CRICK-KUNTZIGER



Nieuwe Nota's bij een Verloren Werk van P. P. Rubens

Toen wijlen Max Rooses, conservator van het Plantin-museum te Antwerpen, op het einde van vorige eeuw vijf merkwaardige boekdelen over de werken van Pieter Pauwel Rubens bezorgde ⁽¹⁾, vroeg hij terecht de aandacht voor verscheidene schilderijen, die in de loop der tijden waren zoek geraakt of definitief verloren. De gegevens, die hij in dit verband verstrekke, waren immers van belang voor het uitbouwen van Rubens' biographie en het omschrijven van zijn artistieke bedrijvigheid.

Onder de merkwaardige werken van de Antwerpse meester die op de verlieslijst werden ingeschreven behoort een *Onthoofding van Sint Paulus* ⁽²⁾. In een bundel handschriftelijke nota's van F. Mols (XVIII^e eeuw) trof M. Rooses een bondige beschrijving aan van dit doek, dat volgens zijn zegsman in de Augustijnerpriorij Rooklooster aanwezig was vóór het in 1696 te Brussel vernield werd. Met deze karige gegevens niet tevreden, gaf de conservator van het Plantin-museum een meer gedetailleerde beschrijving van de verdwenen schilderij aan de hand van een waterverftekening (National Gallery te Londen), die naar zijn mening de weergave was van het doek dat in Rooklooster berust had. Hij trof hierin enkele overeenkomsten aan met andere, bewaard gebleven werken van de grote schilder: het *Kalvarietafereel met de lanssteek* (1620), de *Marteling van Ste Catharina* (ca 1622) en de *Kruisdraging van Christus* (1637). De analogie van een paar bijkomende personages uit de *Onthoofding van St Paulus* met dergelijke figuren, die op de *Kruisdraging van Christus* voorkomen, bracht hem er blijkbaar toe het verloren stuk omstreeks 1637 te dagtekenen.

Het is niet duidelijk waarom M. Rooses voor zijn betoog de tekening van de National Gallery boven een aquarel uit het Louvre verkoos, of boven de schets in olieverf die zich in de Holford-verzameling te Londen bevond,

⁽¹⁾ M. ROOSES, *L'œuvre de P.P. Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins*, 5 dln, Antwerpen, 1886-1892.

⁽²⁾ M. ROOSES, *op. cit.*, dl II, 1888, p. 332-335; dl V, 1892, p. 165 en 433.

of ten slotte boven de kopie die in het bezit van de Dominikanenkerk te Antwerpen blijkt geweest te zijn en door een gravure bekend gebleven was. Deze voorstellingen bevatten verscheidene varianten en hun verhouding tot het oorspronkelijke doek werd niet uitgemaakt. De datering van het verdwenen schilderij op grond van gelijkenissen tussen de tekening van de National Gallery en de *Kruisdraging van Christus* loopt derhalve een zeker risico. Door het onderzoek in een andere richting te hernemen kan dit risico evenwel uitgeschakeld worden. Uit de hierna volgende nota's moge blijken dat zodoende eveneens de karige historische gegevens betreffende de *Onthoofding van St Paulus* met nieuwe bijzonderheden kunnen aangevuld worden.

* * *

Onderhavig schilderij van P.P. Rubens komt ter sprake in de *Catalogus fratrum regularium cenobij Rubevallis*. Dit handschrift, door G. Ophuys (†1523) begonnen en door verscheidene kloosterlingen tot in de tweede helft der XVII^e eeuw bijgewerkt, verstrekt biographische inlichtingen over de reguliere kanunniken, die sinds de stichting van Rooklooster aldaar geprofest werden ⁽¹⁾. Het doek van Rubens wordt er vermeld in de regels, die aan de levensloop van Adriaan van der Reest, de vijf en twintigste prior van het klooster, gewijd zijn. Tot prior verkozen op 14 November 1635, ondernam hij weldra de verfraaiing van de kloosterkerk. Hij verrijkte het koor met een nieuw hoofdaltaar. De monniken zelf traden hierbij daadwerkelijk op door gedurende twee jaren de marmerblokken voor het nieuw altaar op mekaar te passen en te polijsten. In 1638 was dit werk voorzeker klaargekomen, want in dat jaar kocht de prior, tot voltooiing van het altaar, een schilderij aan die de onthoofding van Sint Paulus, beschermheilige van het klooster, voorstelde. Hij betaalde voor dit stuk 1500 Rijns gulden aan Rubens, wiens faam toen reeds vele jaren gevestigd was ⁽²⁾.

(1) G. OPHUYS, *Catalogus fratrum regularium cenobij Rubevallis in Zonia prope Bruxellam*, (Kon. Bib. Brussel, Ms. II.480, fol. 200 v^o-274 r^o). Een uitgave hiervan bezorgden de EE. PP. BOLLANDISTEN, in *Anecdota ex codicibus hagiographicis Johannis Gielemans*, Brussel, 1895, p. 201-303.

(2) « Anno 1638 perfecit summum nostrum altare cum pictura decollationis S. Pauli, pro qua xv^c Renenses exolvit selectissimo pictori Reubbens Antwerpiensi. In toto pro hoc altari exolvit viij^m iij^j^c vij florenos et septem stuferos cum medio, pluribus aliis expensis, quas domus sustinuit (quia per biennium hic omnes lapides marmoreos adaptarunt et polierunt). exceptis.» G. OPHUYS, *op. cit.*, fol. 247 r^o. Deze passage treft men aan in de uitgave der EE. PP. BOLLANDISTEN, *op. cit.*, p. 280, waar verkeerdelijk « pro qua xv^c renenses exsolvit » te lezen staat.

Het nieuw marmeren altaar en het doek van de grootmeester onzer schilderkunst der XVII^e eeuw wekten de bewondering van menig tijdgenoot. Jan Baptist Schoof, kanunnik van Rooklooster, die de lijkrede hield ter nagedachtenis van prior van der Reest (†21 December 1648), besteedde te dier gelegenheid zeer lofrijke woorden aan deze verwezenlijkingen van de overleden prior ⁽¹⁾. Een kanunnik uit Korsendonk, de latere prior Ivo van Laer, bedacht bijzonder het altaar en Rubens' schilderwerk in zijn *Elogium Rubæ Vallis*; hij vergeleek de keurige voorstelling van Paulus met het werk van Apelles, de meester der oud-Griekse schilderschool, — een vergelijking die aan de hoogste prestaties van het palet voorbehouden bleef ⁽²⁾ —. Antoon Sanderus ten slotte stipte in zijn beschrijving van Rooklooster de pracht aan van het marmeren altaar met zijn vier zuilen waarin de *Marteldood van St Paulus*, het werk van de zo roemrijke Pieter Pauwel Rubens, gevat was ⁽³⁾.

Niet lang nochtans mocht dit meesterwerk de Augustijnen van Rooklooster tot devotie voor hun beschermheilige opwekken. F. Mols deelt namelijk mede dat het in 1696 vernield is geworden. Hoewel hij dit gegeven een halve eeuw na het gebeuren noteerde, verdient het een zekere betrouwbaarheid; hij kopieerde hiervoor immers de nota's van G. J. Smeyers, die een ijverig vorser was ⁽⁴⁾. Naar zijn inlichtingen vermeldt dus Mols dat, toen in 1696 de Franse troepen voor Brussel lagen, de Augustijnen het doek van Rubens veiligheidshalve binnen de wallen van Brussel, in de Ste Catharinakerk, onderbrachten. Zij schijnen dit schuiloord niet erg betrouwd te hebben, want zij verhuisden het schilderij aldra naar de kapel van St Elooi, waar het echter door de bommen vernield werd ⁽⁵⁾. Klaarblijkelijk is hier de

(1) « Quem si ego tacere velim, ipsum tam magnifice e marmore splendidum altare, ipsa tam artificiose depicta, ut naturam superavit opus Patroni nostri S. Pauli Imago...» Aangehaald door A. SANDERUS, *Chorographia sacra insignis canonice S. Pauli Rubæ Vallis in Zonia*, in *Chorographia sacra Brabantie*, Brussel, 1659, p. 12.

(2) « Nec procul hinc Aram solido de marmore sectam
Cum Pauli effigie, quam Rubbens fecit ibidem,
Tam nitide, quam umquam Venerem depinxit Apelles.»
Aangehaald door A. SANDERUS, *op. cit.*, *loc. cit.*, p. 26.

(3) « Nec minorem Choro decorem addit altare majus quod anno M.DC.XXXVII. veteri destructo, ex marmore quatuor suffultum columnis erexit Ad. R. Dominus *Adrianus vander Reest* Prior, cui inserta est Imago repræsentans Martyrium S. Pauli Apostoli, *Petri Pauli Rubeni* celeberrimi Pictoris penicillo perfecta.» A. SANDERUS, *op. cit.*, *loc. cit.*, p. 3.

(4) *Biographie nationale*, dl xxii, 1914-1920, kol. 825-831.

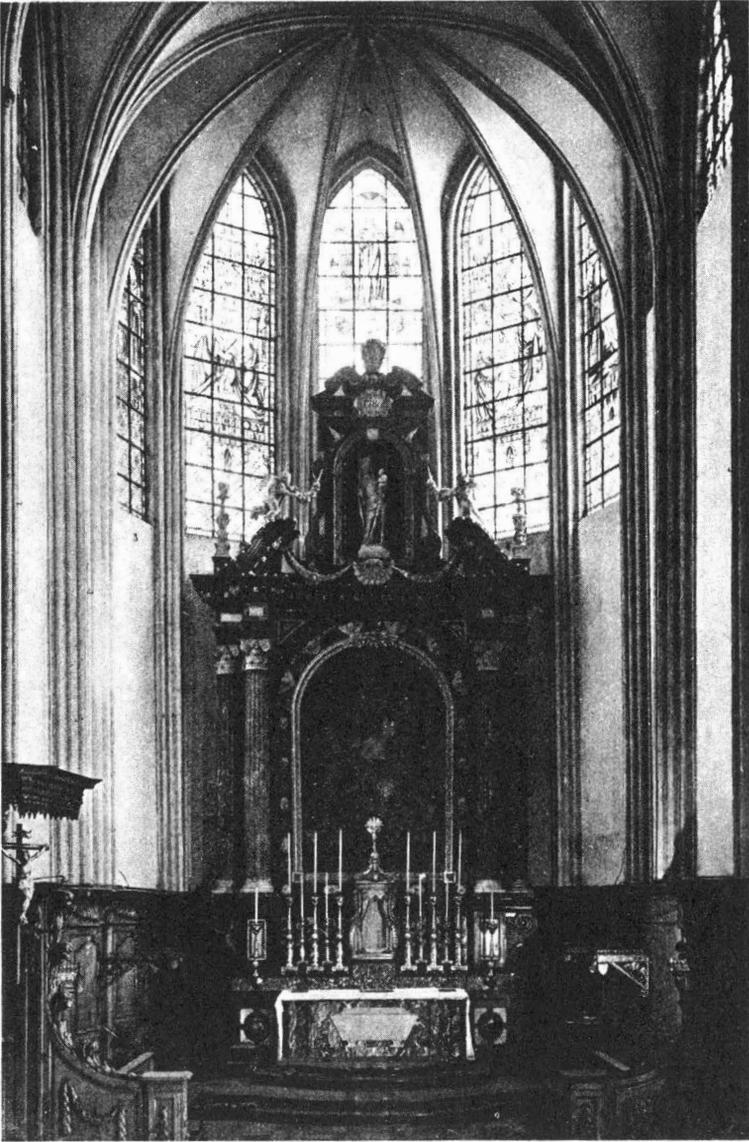
(5) « Hierneven mag ook gevoegt zyn dat uytnemende autaerstuk van Roode Klooster, gelegen in Sonien Bosch, het welk verbelde de onthoofding van den Apostel Paulus. Hy knielde op enen bergh met de ooghen hemelwaerts geslaegen; neven hem stont den beul, hem vast grypende. Achter den berg was het krygsvolk, waervan men de hoofden en een wyng van het lichaem sag. Voor den berg waeren verschyde vrouwen,

rampzalige beschieting van Brussel bedoeld door de Fransen onder leiding van maarschalk Villeroi op 13, 14 en 15 Augustus 1695 (niet 1696). De kanunniken van Rooklooster hadden werkelijk geen geluk bij het uitkiezen van een bergplaats voor hun kostbaar altaarstuk. Van de kapel van St Elooi bleven na het bombardement slechts de muren overeind, terwijl ook in de Ste Catharinakerk een groot deel van het mobilair door een paar inslaande kanonskogels vernield was (1).

Het altaar, waarin eens Rubens' *Onthoofding van St Paulus* geprikt had, werd op het einde van de XVIII^e eeuw verkocht. Rooklooster was op 13 April 1784, ingevolge het decreet door Jozef II op 17 Maart 1783 uitgevaardigd, opgeheven (2). Het hoofdaltaar der afgeschafte priorij werd aangekocht door de kerk van Onze Lieve Vrouw ten Poel te Tienen, waar het sinds 1786 in het koor staat opgesteld (3). Het bevat een kopie van de *Kruisoprichting* van Antoon van Dijck die in de Onze Lieve Vrouwekerk te Kortrijk bewaard wordt. De kopie bevond zich in het altaar van Rooklooster vóór het door de kerk van Tienen gekocht werd. Zij verving dus reeds in het bedehuis der priorij de *Onthoofding van St Paulus* en werd mogelijk door de Augustijnerkanunniken aangeschaft om in het verlies van Rubens' werk te voorzien. De kerk van Tienen kocht haar van WE. H. Pappaert, *pastor van de Marollen tot Brussel*. Deze had haar bemachtigd op de veiling der goederen van Rooklooster (20 Mei 1784) (4).

sommige met kinderen, gereed zynde om het vergoten bloet met doekken te omfangen ; dese waeren een half lyfs groote. Uyt den hemel quamen ook engels, die de croon ende den tak van de martelie afbragten. Dog alsoo het Frans leger ontrent Brussel zynde in 't jaer 1696, soo hebben de heeren van het gesydt klooster dese schilderye gevluht in de stadt in de kerke van St Catharina, alwaer zy het selve niet betrouwende het selve gevluht hebben in de capell van St Eloy, alwaer het door bommen vernietigt is. »
F. MOLLS, *Analecta Rubeniana*, dl II, (Kon. Bib. Brussel, Ms. 5733), fol. 146 r^o.

- (1) A. WAUTERS, *Le bombardement de Bruxelles en 1695*, Brussel, 1848, p. 32.
- (2) J. LAENEN, *Etude sur la suppression des couvents par l'empereur Joseph II dans les Pays-Bas autrichiens et plus spécialement dans le Brabant (1783-1794)*, Antwerpen, 1905, p. 33 en 80.
- (3) F. DE RIDDER, *Geschiedenis van O.L. Vrouw ten Poel te Thienen*, Tienen, 1922, p. 221-222.
- (4) Het is een kanunnik van Rooklooster zelf, J. F. Vander Auwera, die dit gebeuren als volgt noteerde : « Mijnheer Pappaert, pastor van de Marollen tot Brussel, kooght de schilderij van den hoogen autaar verbeeldende de Oprechtinge van den Saligmaker aen het Kruijs, de welke naer den hand wederom gestelt werd in den autaar, zijnde in Onse Live Vrouwe kerck tot Thinen. » Wat verder deelt hij mede det « den grooten marber autaar werd verkooght te Thinen in Onse Live Vrouwe kerk voor 50 guldens. » J. F. VANDER AUWERA, *Simpele waerheyd*, (Kon. Bib. Brussel, Ms. II 995), 1790-1805, fol. 21 r^o. Het schilderij veranderde weldra van eigenaar, want reeds in de rekeningen van O.L. Vrouw ten Poel van 1785, waarin ook de uitgaven voor het vervoer van het altaar voorkomen, leest men : « Betaelt aen den Heere Borgheemester Goelens twee en vijftich guldens elf stuivers, welke hij betaelt hadde aen die schilderij van den



Negatief A.C.L. Brussel

Hoofdaltaar van Onze Lieve Vrouw ten Poel te Tienen
certijds in de kerk van Rooklooster bij Brussel (1636-1638)

In de nis, die het altaar bekroont, stond oorspronkelijk een St Paulusbeeld, dat mee naar Tienen overgebracht werd. Hier kreeg de heilige in plaats van zijn zwaard een lelietak in de hand gestopt om zo als St Jozef te kunnen doorgaan en bijgevolg beter thuis te horen in het hoofdaltaar van een kerk, toegewijd aan de H. Maagd. Nadien moest dit beeld de plaats ruimen voor het bekende Lieve Vrouwbeeld van Wouter Pans (1362) ⁽¹⁾. Het origineel St Paulusbeeld staat nu opgesteld in de gevel van het St Jozefinstituut (Normaalschool) te Tienen en wordt er nog als een St Jozef beschouwd ⁽²⁾.

*
* *

Onder deze historische aantekeningen geldt op de eerste plaats het gegeven betreffende de aankoop van de *Onthoofding van St Paulus* door de prior van Rooklooster. Het doek was dus bepaald in 1638 voltooid. Deze datering bevestigt het jaartal dat M. Rooses reeds voorstelde (ca 1637). Men hoeft er trouwens rekening mee te houden dat het werk enige tijd vóór de aflevering besteld en opgevat werd. De conservator van het Plantin-museum heeft, bij het interpreteren van de aquarel uit de National Gallery, met zijn geoeft oog en kennerschap wellicht meer gezien en vermoed dan hij zakelijk heeft verantwoord. Thans kan het doek beslist onder de werken uit de laatste periode van de meester gerangschikt worden; Rubens overleed inderdaad op 30 Mei 1640. Tevens blijkt dat het schilderij oorspronkelijk

marbelen altaar van het Roodt Clooster, ende voort port van brieven, bij quitancie Meester Goelens 52 11 0.» ARCHIEF O.L.V. TEN POEL TIENEN, *Rekeningen*, dl IX, 1775-97, fol. 140 r^o. — In 1743 beweert G. FRICX, *Description de la ville de Bruxelles*, Brussel, 1743, p.215, dat het hoofdaltaar van Rooklooster een schilderij bevat met de Marteling van St Paulus « sorti du pinceau du fameux Rubens ». Gezien de vernieling van het oorspronkelijk stuk in 1695, zou het hier volgens S. PIERON, *Histoire illustrée de la forêt de Soignes*, dl III, Brussel, s.d., p. 128-132, over een kopie van bedoeld werk gaan. Deze laatste auteur beweert dan ook dat het doek, door pastoor Pappaert aangekocht, een kopie was van *Paulus' onthoofding* en dat die kopie te Tienen belandde. Een schilderij met dergelijke voorstelling blijkt nooit in Tienen te zijn geweest. De aantekening van J. F. Vander Auwera vermeldt daarenboven duidelijk het onderwerp : een Kruisoprichting. Het lijkt onwaarschijnlijk dat Rooklooster een kopie zou bezeten hebben van de verloren Rubens, die tussen 1743 en 1784 door de kopie van een Van Dijck zou vervangen zijn. Het is bijgevolg niet onmogelijk dat G. Fricx, zijn uitdrukkelijke bevestiging ten spijt (*op. cit.*, p. 231-232), dit gegeven niet ter plaatse heeft onderzocht.

- (1) Over Wouter Pans raadplege men D. ROGGEN, *De bouwmeester Jan Van Osy en zijn medewerker Wouter Pans, beeldhouwer*, in *Bij het ontstaan der Brabantsche hooggotiek*, (*Verhand. Kon. Vl. Acad.*), Antwerpen, 1944, p. 21-44.
- (2) Het ware wenselijk dit beeld, dat een degelijk stuk sculptuur lijkt, uit de al te hoge gevelnis te verwijderen en het een plaats toe te wijzen waar het tot zijn recht kan komen.

voor het hoofdaltaar van Rooklooster werd aangekocht en er naar alle waarschijnlijkheid ook voor besteld was, zoals het behandelde onderwerp aantoonst. In dat zelfde altaar komt nu te Tienen een doek voor met afgerond bovendeele (4,20 m. hoog in het midden en 2,70 m. breed). Wyl het werk van Rubens in dezelfde altaarruimte was gevat, moet het ongeveer dezelfde afmetingen en vorm gehad hebben ⁽¹⁾. De *Onthoofding van St Paulus* hoorde derhalve tot de grote religieuze altaarfaferelen van P.P. Rubens.

Door bovenstaande nota's kan eveneens het altaar van Onze Lieve Vrouw ten Poel nader gedateerd worden. Reeds werd er op gewezen dat bedoeld altaar een XVII^e eeuws kerkmeubel is ⁽²⁾. Het jaartal 1786, dat in een cartouche boven de altaarnis voorkomt, slaat slechts op de plaatsing te Tienen. De aantekeningen in de *Catalogus fratrum* preciseren dat het hoofdaltaar van Rooklooster, hetwelk men nu te Tienen aantreft, in 1636-1638 werd vervaardigd. Het is overigens een typisch voorbeeld van de marmeren portiekaltaren uit de eerste helft van de XVII^e eeuw. Het dynamisme en de drukte, die de Barokke kerkmeubelen der volgende decennia kenmerken, is hier nog niet bereikt. De architecturale opvatting en de versiering van onderhavig altaar vindt men terug in de werken van verscheidene Antwerpse beeldhouwers uit die tijd, als Robert, Hans en Andries de Nole, Hans van Mildert en Huibrecht vanden Eynde ⁽³⁾.

F. VAN MOLLE
Aspirant van het N.F.W.O.

⁽¹⁾ Het blijkt niet waarschijnlijk dat, na het verdwijnen van het doek van Rubens, de architecturale omlijsting in het altaar zou veranderd zijn. Terwijl de toestand te Tienen er op wijst dat het schilderij over heel zijn breedte bovenaan afgerond was, is in de aquarel van de National Gallery alleen het midden van het bovendeele half-cirkelvormig afgesloten. Deze aquarel zou op dit punt dus geen betrouwbaar leidsman zijn.

⁽²⁾ J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Notes pour servir à l'inventaire des œuvres d'art du Brabant. Arrondissement de Louvain*, Brussel, 1941, p. 234.

⁽³⁾ Over de werken van deze meesters cfr A. JANSEN en C. VAN HERCK, *De Antwerpsche beeldhouwers Colijns de Nole*, in *Jaarboek van de Kon. Oudheidkundige Kring van Antwerpen*, dl XIX, 1943, p. 37-107 ; ID., *De vanden Eynde's, Antwerpsche bouwmeesters en beeldhouwers uit de XVII^e eeuw*, *ibid.*, dln XX en XXI, 1944-45, p. 5-90 ; I. LEYSSENS, *Hans van Mildert, 158?-1638*, in *Gentsche bijdragen*, dl VII, 1941, p. 73-136.

Académie royale d'Archéologie de Belgique
Koninklijke Belgische Academie voor Oudheidkunde

IN MEMORIAM

Le Rév. Père Edouard de Moreau, S.J.

La mort du Rév. Père de Moreau a durement frappé notre Académie dont il était un des membres les plus éminents. C'est un honneur pour notre compagnie d'avoir possédé dans son sein ce savant de réputation universelle qui a fait par son activité et ses publications le plus grand honneur à l'historiographie belge.

Né au château d'Andoy, le 26 août 1879, Edouard de Moreau appartenait à une famille dont la Belgique peut à juste titre être fière. Son père, le baron de Moreau, avait successivement détenu les portefeuilles des Affaires étrangères, dans le Cabinet Malou en 1884, et de l'Agriculture et des Travaux publics dans le Ministère Beernaert. Il avait été, par la constitution de la *Commission du travail*, au lendemain des grèves tragiques de 1886, l'initiateur d'une sage politique qui a mis notre pays à l'avant garde de la législation sociale.

Un frère du P. de Moreau s'était distingué au cours de la guerre 1914-1918 et était devenu général de cavalerie; un autre fut inspecteur-général au Ministère des Affaires étrangères; un troisième, sous-lieutenant de la Force publique, mourut au Congo, où il avait été l'un des ouvriers de la grande œuvre coloniale de Léopold II; un autre encore, sous le nom de dom Hadelin, avait revêtu la bure bénédictine à l'abbaye de Maredsous.

Après avoir fait ses humanités au Collège Saint-Michel à Bruxelles, Edouard de Moreau prit goût à l'histoire aux Faculté de Namur où, en 1899-1901, il passa tous ses examens avec la plus grande distinction et conquist, avec le même grade, le titre de docteur en histoire à l'Université de Louvain en 1906. Le sujet de sa thèse sur *l'Abbaye de Villers en Brabant aux XII^e et XIII^e siècles*, parue en 1909, le mit en contact avec l'archéologie en l'initiant à l'histoire d'une institution monastique dont les ruines grandioses sont un glorieux témoin de notre passé. Immédiatement après, Edouard de Moreau conquérait un second titre de docteur, à l'Ecole des Sciences politiques

et sociales de Louvain, avec un livre remarquable, publié en 1911, sur *Adolphe Deschamps* (1807-1875) et la politique belge de son temps.

Entré, dès 1899, comme novice à la Compagnie de Jésus, il poursuivit ses études théologiques de 1908 à 1912 et se perfectionna dans la connaissance de la langue allemande, indispensable à l'historien, par un séjour à Innsbruck en 1913.

La formation que lui avait donnée l'illustre maître de l'*Alma mater*, le toujours regretté chanoine Cauchie, allait lui permettre de remplir avec honneur la lourde charge de professeur d'histoire ecclésiastique au scolasticat des Pères jésuites de Louvain, chaire qu'il occupa pendant 39 ans.

La triste période de 1914 à 1918, particulièrement néfaste pour la cité universitaire, donna au P. de Moreau l'occasion d'exercer son inépuisable charité en devenant la cheville ouvrière de l'œuvre d'assistance sociale aux familles ruinées, leur procurant le gîte et la subsistance.

Dès la libération, il reprenait son activité scientifique concentrée spécialement sur l'histoire religieuse qu'il révélait au grand public et à la jeunesse studieuse par un manuel, modèle du genre, qui ne connut pas moins de sept éditions françaises et de deux éditions flamandes. Il apporta également une précieuse collaboration au *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie ecclésiastiques*, auquel, en collaboration avec plusieurs maîtres de l'Université de Louvain, à commencer par le chanoine De Meyer, il contribua à donner une impulsion nouvelle.

C'est l'histoire religieuse de la Belgique qui, à juste titre, l'intéressait plus particulièrement. Déjà dans son manuel il y avait consacré des chapitres que l'on pouvait considérer comme des travaux d'approche vers une œuvre plus vaste, travaux d'approche qu'il compléta par des publications sur les apôtres de la Belgique médiévale : la *Vie de saint Amand*, publiée en 1926 et couronnée par l'Académie française et par l'Académie royale de Belgique, et la *Vie de saint Anschaire*, parue en 1930. L'article *Belgique* dans le *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie ecclésiastiques*, article si étendu qu'il équivalait presque à un volume, et sa contribution au tome III de l'*Histoire de la Belgique contemporaine*, où il exposa l'histoire religieuse de notre pays de 1800 à 1914, constituèrent de nouvelles étapes vers l'œuvre définitive la grande *Histoire de l'Eglise en Belgique*. Les deux premiers volumes virent le jour en 1940 et valurent à leur auteur l'attribution du prix quinquennal d'Histoire nationale. Le troisième volume parut en 1946, le quatrième sortit de presse en 1948. Le tome V était à l'imprimerie et le tome VI et dernier était déjà revu en

bonne partie sur le manuscrit lorsque la mort vint empêcher ce bon ouvrier de voir le couronnement de son œuvre monumentale.

Les occupations les plus diverses avaient empêché le P. de Moreau de se consacrer uniquement à l'élaboration de son ouvrage. En 1938, il avait été nommé vice-provincial et avait dû se rendre à Rome à la XXVIII^e Congrégation générale de son ordre; en 1945, il avait été élu membre correspondant de l'*Académie royale de Belgique* et membre titulaire en 1946; en 1948, il était nommé secrétaire de la *Commission royale d'Histoire*. Son enseignement lui prenait également une grande partie du temps disponible; pendant trente ans il enseigna l'Histoire ecclésiastique à l'*Ecole supérieure de Jeunes Filles* fondée à Bruxelles par Madame Haps, sous le patronage de l'Université de Louvain. Il collaborait à de nombreuses revues, à de multiples commissions, à divers congrès à l'étranger, où ses communications étaient toujours remarquées. Cela ne l'empêchait pas, en dehors de son œuvre principale, de publier de nombreuses ouvrages : *Luther* dans l'*Histoire de l'Eglise* de FLICHE ET MARTIN ; *Albert de Louvain, prince évêque de Liège* (1946), *Les Missionnaires belges de 1804 à nos jours* (1949) et enfin son dernier ouvrage : *Les abbayes de Belgique* (VII^e-XII^e siècle).

Mais le principal ennemi contre lequel il eut à lutter et auquel, jusqu'au bout, il tient tête sans défaillir, fut l'état de plus en plus déficient de sa santé. Déjà au cours de la première guerre mondiale un mal qu'on n'était pas parvenu à diagnostiquer lui avait rendu la marche difficile. Il avait beau déclarer que « le travail était la meilleure thérapeutique », il ne s'était jamais complètement remis ; une arthrite déformante le faisait de plus en plus cruellement souffrir et rendait ses déplacements, de jour en jour, plus pénibles. Il s'y joignit dans les derniers temps des douleurs internes qui lui déchiraient les entrailles sans ralentir un rien son travail, ni diminuer sa cordialité et sa bonne humeur. Personne ne pouvait se douter de la gravité de son mal ; trois jours avant l'issue fatale il donnait encore son cours au Collège philosophique et il écrivait à l'auteur de cette notice nécrologique : « Je n'aime pas beaucoup de parler de ma santé. Mais, puisque vous m'interrogez à ce sujet, je vous dirai qu'elle n'est pas encore fort bonne. Je souffre, depuis des mois, d'une vilaine entérite qui me cause beaucoup de souffrances, de malaises et d'ennuis divers. Mais ceux qui prêchent la résignation ne doivent-ils pas la pratiquer ? C'est ce que je tâche de faire ».

Une opération, tentée in extremis le 2 mars 1952, révélait à la fois la gravité du mal et son caractère incurable. A 7 h. 30 du soir, ce grand savant

et cet admirable chrétien rendait son âme à Dieu dans un esprit complet de sacrifice et de soumission à la volonté divine.

Le P. de Moreau s'était toujours intéressé à l'archéologie; en historien consciencieux il appréciait pleinement l'importance considérable de la source monumentale. Il professait aux *Facultés de St. Albert de Louvain* le cours d'Archéologie chrétienne et, avec le concours de M. Jacques Lavalleye, avait consacré à l'art religieux d'importants chapitres de son *Histoire de l'Eglise en Belgique*.

Il avait été élu en 1926 membre correspondant régional de notre Académie et en était devenu membre effectif en 1939. Si ses multiples occupations et son état de santé, de plus en plus déficient, l'avaient empêché au cours de ces dernières années de suivre assidument nos travaux, il n'avait cessé cependant de s'y intéresser. Il avait conquis le cœur de tous ses confrères par sa bonhomie, sa simplicité, sa bonté foncière et l'urbanité parfaite avec laquelle il défendait sa manière de voir dans les controverses et les discussions scientifiques. A tous ceux qui ont eu le privilège de le connaître il a laissé une empreinte profonde et bienfaisante sur le plan du plus noble idéal et notre Académie conservera sa mémoire en spéciale vénération.

VICOMTE TERLINDEN

Le Professeur Dr. J. Gessler

L'Académie royale d'Archéologie de Belgique a été cruellement éprouvée par la mort, survenue à Héverlée, le 2 avril 1952, d'un de ses membres les plus marquants, Jean Gessler. Il était né à Maeseyk le 8 janvier 1878. Fils d'un artiste de renom, Karl Gessler, il avait dès son enfance été attiré vers l'archéologie, science dans laquelle se combinaient deux de ses qualités maitresses: l'amour du passé et celui du beau. Après d'excellentes études moyennes à Maeseyk et à Saint-Trond, il avait conquis, à l'Université de Louvain, en 1901, le titre de docteur en philologie classique, ce qui ne l'avait pas empêché de s'initier en même temps aux disciplines de la philologie romane et de l'histoire.

Son passage par l'enseignement moyen, où il avait professé le latin, le grec, le français et l'histoire, successivement à Anderlecht, à Hasselt, à Malines, à Chimay, à Mons, puis de nouveau à Hasselt et enfin à Louvain, l'avait mis en contact avec la jeunesse arrivée à l'âge critique de l'adolescence.

L'expérience ainsi acquise avait fait de lui un maître de la pédagogie. Son amour pour les jeunes et son humeur naturelle lui avaient inspiré pour cette science la formule : « Du cœur, du bon sens et quelques petits trucs ».

Aussi, fut-il appelé, en 1927, à remplacer à l'Université de Louvain feu le professeur Collard pour les cours de méthodologie et d'histoire de la pédagogie. Ses connaissances philologiques lui firent confier également, en 1930, les cours de latin populaire et médiéval, auquel s'ajouta en 1937 l'enseignement du Folklore.

Plus que tout autre Jean Gessler contribua à faire une science de ce qui, pendant longtemps, n'avait été qu'un délassement d'amateurs et, folkloriste de réputation universelle, il avait pu, grâce à sa formation historique et philologique, montrer l'importance de cette nouvelle discipline pour l'étude de l'évolution de la mentalité humaine.

Le 22 décembre 1948, Jean Gessler avait été fêté d'une façon solennelle à l'Université de Louvain et à cette occasion ses amis, ses admirateurs et ses anciens élèves lui avaient remis un livre de *Miscellanea*, contenant la plus importante publication de ce genre qui eût jusqu'alors honoré un savant belge.

Admis à l'éméritat, après avoir rempli les fonctions de doyen de la Faculté de Philosophie et Lettres au cours de l'année académique 1948-1949, Jean Gessler, dont nul jusqu'alors n'aurait pu croire qu'il était septuagénaire, paya la rançon d'un surmenage intellectuel dont témoignait une bibliographie comportant 735 numéros. Une longue et pénible maladie supportée avec une résignation exemplaire devait le conduire au tombeau.

Membre de nombreuses sociétés savantes, tant en Belgique qu'à l'étranger, Jean Gessler avait été élu membre correspondant régnicole de notre Académie en 1921 et promu membre effectif en 1930.

Il avait pris une part active et remarquée à nos travaux. Ses communications étaient toujours écoutées avec autant de profit que de plaisir, car il excellait à parer un fond scientifique solide de l'agrément de l'humour et du pittoresque.

La jovialité et l'aménité de son caractère, la générosité de son cœur, en même temps que l'étendue de son érudition, rendaient sa fréquentation particulièrement agréable. Il ne comptait que des amis et sa mémoire restera vivante parmi nous.

VICOMTE TERLINDEN

BIBLIOGRAPHIE

I.

OUVRAGES - WERKEN

FRED. H. CROSSLEY. *Timber Building in England from the Early Times to the End of the Seventeenth Century*, B.T. Batsford Ltd, Londres 1952, in 8°, 162 p. et 202 ill.

L'histoire de l'architecture est incomplète et incompréhensible si on ne fait pas une large part à l'art de construire sans pierres, ni briques. Ainsi le temple dorique s'explique pas la transposition de modèles réalisés à l'aide de madriers. Dans nos villes du Moyen Age, les maisons de maçonnerie constituèrent longtemps des exceptions et on les qualifiait de « steenen ». Aussi tout a péri, mais la Grande Bretagne plus conservatrice et mieux à l'abri des ravages des invasions que les autres pays, a conservé beaucoup de vieux édifices de bois : églises, châteaux, maisons, clochers et halles. M. Crossley a estimé que ses compatriotes ne les connaissaient pas assez, et a voulu les faire apprécier à leur juste valeur, mais son ouvrage sera également bien venu dans les pays dépouillés de ces curieux spécimens d'un art évanoui. La restauration de la cathédrale de Tournai et celle de la collégiale de Nivelles nous ont mis devant le problème de la reconstitution des charpentes visibles et nous avons dû constater que les éléments de comparaison étaient presque complètement inexistant. D'autre part, au siècle dernier on a rétabli dans beaucoup de nos hôtels de ville des plafonds lambrissés d'un style parfois contestables. Actuellement on puiserait dans l'ouvrage de M. Crossley de meilleurs exemples. Ils sont peut-être, considérés comme typiquement anglais, mais rien ne dit que nous n'en avons pas l'équivalent. Le chapitre consacré aux vieux moulins intéressera beaucoup ceux de nos compatriotes qui tentent de sauver ces éléments du pittoresque de nos paysages ruraux.

JEAN QUILBECK

BAIN GEORGE. *Celtic Art — The methods of Construction*, Glasgow, W. Maclellan, 1951, in 4°, 166 pp, nomb. pl.

M. G. Bain occupe les fonctions d'inspecteur de l'enseignement artistique en Ecosse et son livre vise moins à être un ouvrage d'archéologie qu'à faire revivre l'art décoratif des anciens Celtes, (il dit parfois Pictes). Assurément le néo-gothique, le néo-roman et le néo-byzantin ont abouti à de tels échecs, que nous ne voyons pas sans de grandes craintes tenter ce « revival ». Peut-être y a-t-il cependant, ici, certaines chances de succès, parce qu'il s'agit d'un style primitif et que notre art contemporain a rompu avec tout classicisme, mais nous ne nous hâterons cependant pas de nous prononcer sur l'opportunité de la tentative. Ce n'est d'ailleurs pas notre rôle, mais nous insisterons, au contraire, sur un beau succès à mettre à l'actif de M. Baine. Pour les contemporains les manuscrits dits Irlandais avaient été peints par des anges, tant leur dessin était riche et précis au point de ne pouvoir être attribué à la main des hommes. M. Baine nous fait pénétrer le secret de ces compositions en les réduisant à leur schéma géométrique. L'auteur se rend lui-même compte que le problème n'est que déplacé puisqu'il faudra désormais expliquer comment un peuple primitif pouvait disposer de compas absolument précis et de règles parfaitement graduées, mais il faut s'incliner devant les faits. Par ses nombreux graphiques, l'ouvrage nous aide à comprendre toutes les ressources

de grammaire décorative des Celtes y compris la stylisation des animaux et de la figure humaine. Nous attirons l'attention de nos lecteurs sur les tableaux reproduisant les divers alphabets employés dans les manuscrits, tels que les livres de Durrow, Kells et Lindisfrane. En histoire de l'art, on ne tire généralement pas un parti suffisant de l'étude du style épigraphique des inscriptions, alors qu'il peut souvent donner une date et parfois déceler certaines influences. Pour conclure, disons que si nous avons dû faire des réserves sur le but que l'auteur s'est assigné, nous n'hésitons pas à le féliciter d'avoir dévoilé les secrets d'un style, dont l'influence a été très grande dans toute l'Europe.

JEAN SQUILBECK

M. THIBAUT DE MAISIÈRES. *La place de l'église Saint Charles d'Anvers dans la formation du style baroque brabançon*, dans *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*. Anvers, 1952, pp. 75-84.

L'église Saint Charles d'Anvers, incendiée le 18 juillet 1718, conserve assez d'éléments anciens : chœur, conception d'ensemble du monument, chapelles, façade, tour, pour qu'il soit possible d'en étudier l'origine et de replacer ces éléments dans l'évolution du style brabançon.

Conçue avant 1615, par le Père Aguilon, l'église Saint Charles est une œuvre pré-baroque dans laquelle il y a moins d'invention que d'adaptation savante des modèles romains.

Les plans du Gesù, des églises en rotonde sous coupole et des vieilles basiliques romaines, inspirent tour à tour l'architecte dans une série de projets qui s'échelonnent au cours des années 1613-14. Le dernier de ceux-ci fut exécuté. Il comporte, en élévation, les tribunes des basiliques cimitériales, telle Ste Agnès, avec laquelle l'église Saint Charles accuse une parenté curieuse.

La belle façade, due à la collaboration du Père Aguilon et du Frère Huysens, fait songer, par ses ordres superposés et son décor en faible relief, à l'architecture italienne de la première Renaissance. On a cru en reconnaître l'origine dans les modèles gravés par Serlio.

M. le Chanoine Thibaut de Maisières prouve qu'en réalité, les architectes sont revenus à leur première source d'inspiration : le Gesù de Rome. C'est à cette façade que sont empruntées les propositions et toute l'ordonnance des étages inférieur et supérieur de celle de Saint Charles.

Entre ces deux zones, la présence des tribunes a nécessité l'addition d'un étage intermédiaire qui constitue, en fait, la seule part d'invention des architectes. Des tracés comparatifs montrant les façades du Gesù et de Saint Charles, cette dernière réduite à deux étages par la suppression de la zone médiane, ne laissent aucun doute à ce sujet.

Les tourelles à petites coupoles qui élargissent, de part et d'autre, la façade anversoise, nous ramènent aussi à Rome. Ne reproduisent-elles pas celles dont Vignole cantonna le portique de Saint Pierre ? (Œuvre d'érudition, la façade de Saint Charles restera sans imitateurs.

Bien différente est la tour, construite entre 1621 et 1625. Avec des « mots » empruntés au vocabulaire artistique de la Renaissance l'architecte fait ici une œuvre originale où tout est digne d'admiration : proportions, décor, composition surtout, entièrement baroque.

Le Frère Huysens a tracé pour cette tour un projet conservé dans les archives de l'église. Il faut reconnaître que rien dans ce dessin, ni dans ceux qu'il fit pour les tours de Namur et de Bruges, n'annonce la géniale nouveauté du clocher de Saint Charles, tel qu'il se dresse aujourd'hui dans le ciel anversoise.

L'aisance souveraine de cette construction révèle la main d'un très grand artiste. Une tradition tenace en fait honneur à Rubens lui-même, ami de la maison professe, mais les bases historiques manquent pour l'affirmer avec certitude.

Il reste que la maison du peintre à Anvers se pare des forts reliefs, colonnes à bossages, riche balustrade et, dans le pavillon du jardin, motif de Palladio, qui font la beauté de la tour de Saint Charles.

Si la collaboration directe du Maître n'est qu'une séduisante hypothèse, on peut affirmer que l'art de l'incomparable tour a son origine dans la maison de Rubens.

M. VAN DER VENNET

DRS H. BAEYENS. *Het Burgerhuis van de 17^e en de 18^e eeuw in Brabant*. Antwerpen, De Sikkel, 1950 ; 136 blz. op kunstdruk, met 96 afbeeldingen.

Wij hebben met de meeste belangstelling het mooie boek van Drs Baeyens gelezen. Het onderwerp is gans nieuw en door een vakman geschreven.

Zoals schr. in zijn Inleiding zegt : over kerken en kastelen weten wij reeds veel, maar over de gewone huizen omtrent niets en over de privé-bouwstijl nog minder. Nochtans worden onze steden en dorpen en aldus een ganse landstreek juist daardoor getypeerd. « Deze maken de massa van de gebouwen uit en vormen, in zekere zin, een groot geheel, waarvan de eigen-aard direct herkenbaar is. Deze eigen-aard wordt bepaald door de standvastige wijze waarop de eenvoudige bouwmeesters, die de privé-bouwkunst beoefenden, tot bij het einde van de 18^e eeuw onder de invloed zijn gebleven van de voorvaderlijke techniek, van de gewestelijk beschikbare bouwmaterialen, over het algemeen, van het milieu en de heersende opvattingen ». In die zin spreken wij van een schoon dorp, een schone stad of een lief stedeke. Daaraan hebben wij ten minste iets, vooral in deze tijd dat het uitzicht van onze dorpen geheel veranderd en.... geschonden wordt. Dorpen die wij tot voor enkele jaren schoon landelijk vonden, worden thans ontsierd door een of ander modern huis, dat als een vloek te midden van het schone kader aandoet.

Schr. reageert in zijn Inleiding ook terecht tegen bepaalde verkeerde opvattingen in verband met de privé-bouwstijl, waar men over gothische en middeleeuwse woningen spreekt. « Die bouwvormen zijn door een langzame evolutie uit de Middeleeuwse stijl gegroeid maar daarom niet middeleeuws, daar ze, in de privé-bouwkunst, gedurende de 17^e eeuw hun bloeitijd kenden, en tot ver in de 18^e levend bleven. De meest essentiële karaktertrek van die *ouderwetse* stijl is dan ook zijn traditionalisme. De gewestelijke eigenaardigheden liggen aan de reeks vernoemde gebondenheid van milieu en bouw materiaal.... En geheel het *drama* dier ontwikkeling bestaat als het ware uit de langzame doodstrijd van die traditionalistische stijl in 't aanzien van de voortdurend opdringende Franse architectuur, door de Parijse academisten ten tijde van Lodewijk XIV geschapen en in de loop van de 18^e eeuw geleidelijk bij ons ingevoerd » (p. 7). « Deze ontwikkeling geschiedt zo langzaam.... dat het onmogelijk is, wanneer het jaarmerk ontbreekt, de ouderdom van een woning op enkele decennia na te schatten » (p. 8).

En hier dan heeft schr. het tegen meer dan één historicus of archivaris. Deze zienswijze heeft ons zeer pijnlijk getroffen en wij kunnen er geenszins mede akkoord gaan. Immers welke historicus of archivaris, die wat eerbied heeft voor zijn vak, durft het aan te schrijven over een gebouw dat hij zelf niet gezien heeft en dat hij slechts door het archief kent! En welke kunsthistoricus zal het archief mogen negeren? Beide vullen mekaar aan en mogen niet afzonderlijk naast mekaar gaan staan. In die zin kan ik een gebouw vermelden, waarop het jaarmerk 1739 staat, dat begonnen werd in 1680 en eerst afgewerkt werd in het jaar 1756. En het gaat hier geenszins over een kathedraal! « Gejaarmerkte gebouwen » zijn derhalve geen absolute criteria, zoals schr. het voorhoudt.

Wanneer wij zolang verwijld hebben bij de Inleiding dan is het omdat daarin het belangrijkste doel van het boek aangetoond wordt en dat al wat verder in het werk tot in de bijzonderheden wordt bestudeerd er slechts de bewijsvoering van is. De vier onderscheidene

hoofdstukken illustreren zulks op prachtige wijze. Wij hebben : I. De Nederlanden en de bouwkunst na de Renaissance. II. De traditionele stijl. III. De ommekeer in de stedelijke bouwkunst. IV. De verspreiding van de Franse stijl.

Wanneer schr. als slot van zijn werk de conclusie trekt dat na 1800 onze landelijke bouwkunst misschien een van de afschuwelijkste van Europe wordt ten gevolge van het vrijwel uitsluitend gebruik van donkere baksteen en het verwaarlozen van structurele versiering en het bovendien verspreiden op het platteland van geïsoleerde stadswoningen, dan menen wij dit besluit volmondig te mogen bevestigen. De eentonige karakterloosheid is het voornaamste resultaat van de navolging van de Franse stijl. De nieuwste architecturale stromingen hebben er thans mede afgebroken, maar nog geen stof geleverd voor een traditie.

Moge dit besluit vele doen nadenken en een duidelijke wenk zijn voor onze hedendaagse architecten.

J. VERBESSELT

MARCUS WIFFEN. *An Introduction to Elisabethan and Jacobean Architecture*. Londres, Art and Technics Ltd, 1952, in 8°, 96 pp, dont 48 d'illustrations.

Ce livre doit être signalé ici, parce qu'il étudie fort bien l'architecture anglaise à une période où elle a subi d'une façon notable l'influence de nos artistes. Quand Pietro Torrigiani et Giovanni da Maiano vinrent se fixer en Angleterre, il semblaient que le style Renaissance allait essaimer directement d'Italie en Grande Bretagne, mais ce ne fut qu'un feu de paille et un caprice de souverain, sans conséquences profondes. Un sort semblable attendait un second courant, venu cette fois de France, mais par contre, dès le début de la seconde moitié du XVI^e siècle, l'Angleterre n'opposa aucune résistance à l'influence nouvelle d'un Corneille Floris et d'un Jean Vredeman de Vries. Comme le dit M. Wiffen, l'exubérance flamande l'emporta sur l'élégance française. Il se peut fort bien qu'il y ait eu à cela une raison profonde. L'esthétique italienne née dans un pays de soleil devait être adaptée aux climats brumeux des pays du Nord et nos artistes semblent s'être appliqués intuitivement à trouver la solution de ce problème. Cependant, selon l'auteur, une conception française régnerait encore à Burghley's House, malgré la présence sur le chantier de nombreux flamands sous la direction d'Henri de Pas. Wollaton House (1580-1588) et le château d'Audley End (1603-1613) seraient, par contre, beaucoup plus flamands. Naturellement l'art anglais, qui a travers les siècles est resté fidèlement insulaire en acceptant notre influence, est resté lui-même et les emprunts qu'il nous a faits résultent en grande partie d'affinités de tempérament.

Jean SQUILBECK

CLEMENS V. TREFOIS. *Ontwikkelingsgeschiedenis van onze Landelijke Architectuur*. Antwerpen, De Sikkel (1950) 800 blz., 29 x 23 cm., 250 ill.

Wie aan de plaatselijke geschiedenis doet, weet sinds jaren dat Clemens Trefois zich bezig houdt met de studie gewijd aan de ontwikkeling van de boerderijbouw in België. Met grote belangstelling keken wij dan ook uit naar dit werk van jaren en behandeld door een specialist van het vak. Reeds bij het doorbladen van het werk doet men de indruk op dat het steunt op een rijke documentatie, verzameld door iemand die overal ter plaatse zelf is geweest en met kennis en geduld schetsen en foto's heeft gemaakt. Voeg daarbij dat dit al in een fraaie uitgave werd gestoken.

Het boek omvat naast een Inleiding, waarin Schr. een bondig overzicht geeft van de literatuur over het onderwerp, zes hoofdstukken : de primitieve volksbouwkunst ; de constructieve onderdelen in de landelijke vakwerkarchitectuur ; de hoeytypen ; de schuurtypen ; de oude boerenwoning ; de gebruiken en symbolen.

Hoofdstuk I is meer een studie van de ontwikkelingsgeschiedenis van de woning in het algemeen, zoals ze bij ons en elders gekend is door beschrijvingen uit de oude auteurs en bevestigd werd door ontdekkingen en opgravingen. Het gaat er over de komwoning, de bovengrondse woning, de paalwoningen en terpen en daarmee verbandhoudend de vroegste wandtechnieken en de hutbouw.

Van veel groter belang is hoofdstuk II, waarin wij Schr. onmiddellijk terugvinden in het hem eigen en bij voorkeur geliefde vak : de constructieve onderdelen van de gebouwen. Men merkt het aanstonds dat wij hier te doen hebben met de technicus bij uitstek, die zijn onderwerp volledig bezit en dan ook lief heeft. Schr. is hier op zijn beste. Wij moeten hem hier bijzonder dankbaar zijn voor het buitengewone rijke documentatiemateriaal dat hij voor ons heeft verzameld en geordend. Zonder hem zouden er ongetwijfeld een groot aantal elementen verloren zijn gegaan, die nooit iemand nog zou kunnen achterhalen. Immers, wat al interessante oude hoevegebouwen zijn er de laatste decennia niet afgebroken, zonder dat iemand de minste nota nam over hun uitzicht en nog veel minder over hun bouwtechniek. Achtereenvolgend behandelt Schr. de Wandtechnieken en hun verspreiding ; het gebint : de dakzuil, het krukgebint en het ankerbalkgebint ; het dak : de vlakke daken en holle panne, het kleidak en het strodak. Het zijn al zaken waarop weinigen de aandacht vestigden en die een niet te onderschatten belang hebben.

In hoofdstuk III heeft Schr. het over de Hoevetypen : de langgevelhoeve in de Kempen, Brabant en in West-Vlaanderen ; het driebeukige hallehuis of de zgn. Saksische hoeve ; de omwalde hoeve ; de gesloten hoeve ; de bergschuur of de zgn. Friese boerderij in het Blote. Hier menen wij een gelijkaardige opmerking van deze van Ir. Paul Lindemans te moeten plaatsen. Deze opmerking geldt o.i. niet alleen voor hoofdstuk III, maar enigszins voor gans het werk. Het komt ons voor dat Schr. in zekere mate het geschiedkundig verloop van de landbouwarchitectuur heeft verwaarloosd ten voordele van het zuiver technisch aspect van het onderwerp en dat hierdoor de titel van het werk, die toch de Ontwikkelingsgeschiedenis van onze landelijke Architectuur beoogt, niet tot zijn juiste waarde wordt gebracht. In dien zin werd reeds opgemerkt dat de geschiedenis van de landelijke bouwkunst moet bekeken worden in het licht van de historische feiten, daar deze invloed kunnen gehad hebben op het ontstaan en de verspreiding van de boerderijtypen. In dien zin is b.v. het werk van Drs Baeyens voor wat Brabant betreft een welgekomen aanvulling van het hier besproken onderwerp, al gaat het wel enigszins het bestek van dit onderwerp te buiten. Paul Lindemans wees o.a. op het stelselmatig afbranden van onze boerderijen gedurende de oorlogen van de 16^e, 17^e en 18^e eeuw. Wat gebeurde er na deze periode : volgde men de traditie of de mode ? Wij ook menen dat de mode besliste. Dit vooral onder Maria Theresia, toen de abdijen en heren de wederopbouw van hun hoeven niet meer aan de dorpsambachtlieden toevertrouwden, maar aan geschoolde bouwkundigen. Eerst en vooral zorgde men er voor duurzamere materialen te gebruiken, niet meer zo brandbaar als hout, vitswerk en stro. « De boerderij werd een complex van evenwichtige massa's, geharmoniseerd met het landschap, met berekende verhoudingen en beredeneerd gebruik van nieuwe materialen. Elke bouwmeester zette zowat zijn eigen stempel op zijn werk ». Aldus kan men hele reeksen van hoeven, b.v. afhangend van de abdij van Grimbergen of Affligem, duidelijk van mekaar onderscheiden. Onderling vertonen zij dezelfde kentrekken, maar groepsgewijs bekeken verraden zij de hand van onderscheidene bouwmeesters. Het blijkt dus wel van belang voor elke streek ook de historische elementen na te gaan. Besluiten wij : de technicus en de historicus moeten elkaar bijstaan en aanvullen. Deze opmerking geldt ook voor Hoofdstuk IV en V, waarvoor wij eveneens verwijzen naar een soortgelijke aanmerking van Paul Lindemans.

Besluiten wij : Clemens Trefois heeft ons een werk van grote waarde bezorgd, enig in zijn aard. De uitgever heeft er een mooi boek van gemaakt. J. VERBESSELT

CASTLES AND MANOR-HOUSES. Introduction by Lord Harlech, K.G., F.S.A.,
Londres, Odhams Press Ltd, 1951.

Cet ouvrage, abondamment illustré, comporte une courte mais captivante introduction historique due à la plume autorisée de Lord Harlech, qui fut « First Commissioner of Works » de 1931 à 1936 et se dépensa pour intéresser les instances gouvernementales à la campagne menée en faveur de la préservation des anciens monuments et bornes historiques d'Angleterre. Dans la suite de l'ouvrage, le lecteur parcourt successivement le Sud-Est, le Nord, les « Midlands » et l'Ouest de l'Angleterre, puis le pays de Galles et l'Ecosse, en rendant visite aux principaux châteaux et forteresses de ces régions, que lui font connaître de belles illustrations, accompagnées de commentaires.

Les anciens donjons et châteaux forment en Angleterre un élément très caractéristique et suggestif de l'histoire nationale. Il importait donc de leur consacrer ce volume de la collection « Britain illustrated ».

Si nous remontons jusqu'aux âges du fer et même de la pierre polie, nous trouvons, au sommet de collines, quelques impressionnants vestiges d'enceintes fortifiées, consistant en travaux de terrassement, comme le « Maiden Castle » et le « British Camp on the Malvern Hills ». De leur côté, plusieurs forteresses du IV^e siècle de notre ère témoignent, le long de la côte saxonne, des puissantes constructions défensives de la fin de l'époque romaine, reprises et complétées parfois par les Normands, comme à Portchester et à Pevensey. S'il subsiste, d'autre part, quelques rares édifices religieux de l'époque des Saxons, Angles et Danois, on ne trouve quasi plus rien concernant les demeures élevées par ces peuplades barbares.

Il faut en venir à l'époque de Guillaume le Conquérant pour trouver de nouveau en Angleterre des traces importantes d'architecture civile et militaire. Les donjons de Rochester, Douvre, Heddingham, Durham, Norham, Goodrich et surtout celui de Bamburgh, bâti sur un monticule de basalte, sont les fiers témoins de l'art monumental des Normands au XI^e siècle. Très importante aussi est la citadelle normande de Colchester, édifiée au moyen de matériaux prélevés dans les ruines de la ville romaine de Camulodunum. Quant à la fameuse « Tour de Londres », quoique d'origine normande, elle est actuellement un agglomérat de fortifications et bâtisses d'époques diverses. De même, les donjons normands d'Arundel et de Windsor ont fait place à de prestigieux ensembles de constructions plus tardives.

Au XIII^e siècle, un autre souverain belliqueux, Edouard I, consolidait ses conquêtes et spécialement celle du pays de Galles par la construction d'importants bastions. Il fit venir un architecte savoyard, dit le Maître de Saint Georges, pour édifier, entre autres, les manoirs de Flint, Rhuddlan, Beaumaris et Harlech, aux successions concentriques d'éléments défensifs, derrière d'épaisses murailles flanquées de tours cylindriques. Par contre, ses manoirs de Conway et de Caernarvon ne présentaient qu'une seule enceinte et visaient à plus de confort.

Une nouvelle phase importante dans l'art de bâtir les châteaux correspond, en Angleterre, à la guerre des Deux Roses. Il reste de cette époque plusieurs beaux châteaux-forts médiévaux, entourés de larges fossés, comme à Bodiam, Maxstoke et Herstmonceux. Typiquement anglaises sont les demeures de cette même époque, avec leur structure en bois formant, en façade, de pittoresques combinaisons géométriques, comme Bramhall Hall dans le Cheshire, achevé vers la fin du XV^e siècle.

Avec la dynastie des Tudor s'introduisent peu à peu en Angleterre les influences de la Renaissance italienne. Les nouvelles classes des parvenus de la politique et du commerce se font bâtir de toutes parts des palais et des manoirs, comme ceux de Compton Wynyates, où domine encore le style Tudor gothique, et de Wollaton Hall, conçu entièrement dans le style renaissance.

Parmi les forteresses élevées par Henri VIII le long de la côte Sud-Est, celles de Deal et de Walmer se distinguent par leur plan en forme d'immense rosace.

L'époque de la reine Elisabeth est un âge d'or pour l'Angleterre et son architecture. Le château le plus typique que fit bâtir cette souveraine, et aussi le mieux conservé, est celui d'Hardwick Hall, avec ses baies immenses qui le firent dénommer « more glass than wall ». Montacute House, édifice terminé vers 1600, reste encore fidèle au style de la reine Elisabeth, qui régna de 1558 à 1603. Les siècles suivants, par contre, ne sont guère représentatifs au point de vue de la construction de nouveaux châteaux.

Parmi les anciens manoirs anglais passés ici en revue, beaucoup ont leur histoire ou leur légende propre, comme les ruines de Tintagel appelées « château du Roi Arthur » et le manoir ogival de Glamis en Ecosse, demeure légendaire de Macbeth.

Tout ce prestigieux passé est mis en lumière dans le bel ouvrage de 128 pages, dont nous avons du nous borner à analyser ici quelques aspects principaux.

J. HELBIG

STUART PIGGOTT & GLYN E. DANIEL. *A Picture Book of Ancient British Art*. Cambridge University Press, 1951, 28 pp. et 50 pll (73 figg).

Il faut saluer avec grande sympathie ce petit ouvrage fort bien édité dont le texte a été écrit par deux archéologues réputés. Ce volume n'est pas le seul en son genre qui ait paru en Grande Bretagne, ce qui témoigne du souci constant des archéologues « officiels » de ce pays de présenter, à côté de leurs ouvrages spécialisés, de petites synthèses fort bien conçues, afin d'intéresser également le grand public aux résultats de la discipline archéologique. Le présent volume retrace en une dizaine de pages et en une cinquantaine de planches, les étapes de l'art en Grande Bretagne, depuis le Paléolithique supérieur jusqu'à la Conquête romaine.

L'accent est mis sur trois grands groupes chronologiques. C'est en premier lieu celui du Néolithique final et de l'Age du Bronze initial et moyen, avec les sculptures des sépultures mégalithiques, les Gobelets décorés, les idoles de craie, les lunules d'or, les parures de jais. L'Age du Bronze final constitue avec le Hallstattien (Iron Age A) une deuxième période, durant laquelle l'art se manifesta dans le travail des boucliers de bronze et de bois, des chaudrons et d'autres objets à ornementation sobre et sévère.

C'est indubitablement le troisième groupe chronologique qui constitue non seulement l'ensemble le plus homogène, mais aussi le plus captivant : il est formé des productions des artistes celtiques, du II^e siècle avant au I siècle après le début de l'ère chrétienne. Une bonne trentaine d'illustrations judicieusement choisies, permettent d'apprécier toute la complexité de cet art, qui assimila des éléments hallstattiens, classiques et scythiques et les transforma en ce langage personnel et fort qui caractérise l'art de La Tène en Angleterre.

Le lecteur, curieux de détails supplémentaires, lira avec grand profit l'index explicatif des planches où les auteurs ont accumulé en un commentaire bref et substantiel une foule de renseignements archéologiques et techniques.

M.-E. MARIEN

A. JANSSENS DE BISTHOVEN et R.A. PARMENTIER. *Les Primitifs flamands. Corpus de la Peinture des Anciens Pays-Bas Méridionaux au XV^e siècle*. Musée Communal de Bruges. Anvers, De Sikkel, 1951.

Le premier volume de cette collection est consacré à l'étude de quinze tableaux de nos « primitifs » conservés au Musée communal de Bruges. Ils sont groupés sous trois rubriques : artistes connus, noms conventionnels, anonymes. Comme M. J. Lavalleye, président du Comité de Direction du Corpus, l'a écrit dans la préface, les auteurs ont fait appel « à trois disciplines qui ne peuvent plus s'ignorer à l'heure actuelle : la critique de style, les sources écrites ou imprimées, les travaux de laboratoires de physique et de chimie ».

Chaque notice est rédigée suivant un plan établi d'avance. Après l'indication du classement de l'œuvre dans le Corpus et l'identification courante, vient la description matérielle : forme, dimensions, couche protectrice, couche picturale, préparation, support, cadre ; en somme des données techniques.

La description iconographique comprend les inscriptions, l'explication du sujet, les couleurs employées et s'il y a lieu les armoiries.

L'historique du tableau (origine, thème, attribution, histoire ultérieure) est basée sur la bibliographie et sur des documents d'archives.

Les documents de comparaison n'auront toute leur utilité que lorsque le Corpus sera complet, chaque indication pourra alors être vérifiée par les planches du Corpus même. Il est évident que le lecteur s'attend à une conclusion des auteurs : celle-ci se rapporte aux problèmes concernant chaque tableau : date, sujet, attribution.

A première vue on pourrait s'étonner que les auteurs n'étudient pas le tableau comme « œuvre d'art » et qu'ils s'abstiennent de toute appréciation esthétique. C'est que le but du Corpus tel qu'il a été formulé dans l'introduction est « de réunir et de mettre à la disposition des chercheurs une documentation précise et critique, objectivement présentée, sur tous les tableaux peints par les maîtres flamands du XV^e siècle.

Chaque notice se termine par une bibliographie, la liste des planches et l'édition des textes d'archives et des sources littéraires.

Que dire des planches ! plus de 200 reproductions photographiques dont quatre en couleurs. Les détails reproduits en grandeur réelle de l'original ou même en double grandeur permettront des comparaisons nombreuses, faciliteront des études plus approfondies des tableaux et provoqueront certainement de nouveaux commentaires.

Nous souhaitons aux auteurs tout le succès que leur travail minutieux et strictement objectif leur a amplement mérité. Ajoutons-y encore que l'édition de ce beau volume a été confiée à la maison De Sikkel, c'est dire que le travail d'impression est aussi soigné que la rédaction du texte et le choix des photographies.

Ad. JANSEN

OTTO PÄCHT. *The Master of Mary of Burgundy*, Faber and Faber Lmt., Londen 1948, 72 blz., 76 illustr.

Schrijver heeft in deze monographie een artikel dat van zijn hand verscheen in het « Burlington Magazine » verder uitgediept en vooral aangevuld met rijke illustraties, zowel in kleure — als in zwart — wit druk.

Het boek is de eerste monographie over de Meester van Maria van Bourgondië, die ook vereenzelvigd wordt met Sander Bening, één der meest schitterende vertegenwoordigers van de miniatuurkunst van de XV^e en het begin van de XVI^e eeuw.

Schrijver belicht vooraf de geleidelijke vernieuwing die deze meester heeft bewerkt in de boekverluchting en laat nadien een vergelijkende studie volgen met schilderijen en miniaturen van tijdgenoten.

Wetenschappelijk is het werk zeer uitgediept en vormt zodoende een ernstige bijdrage tot de kennis van de miniatuurkunst, de zo bloeiende liefhebberij van de Bourgondische hertogen.

G. D.

Dr. F. MOENS. *De Gothische Doksalen in België*, Maerlantbibliotheek, XXII, De Sikkel à Anvers et De Haan à Utrecht, in 8°, 48 p. et 25 ill.

L'auteur a subi l'attrait d'un sujet particulièrement captivant. En effet, l'étude des jubés gothiques nous apporte de précieuses lumières tant sur l'histoire de l'architecture de notre pays que sur celle de la sculpture. Il existait déjà de fort bonnes études sur les

principaux jubés, tels que ceux d'Aarschot, Dixmude, Lierre, Louvain, Tessengerloo, Walcourt, mais il restait à élaborer un travail d'ensemble. Le seul regret que l'on puisse avoir est que M. Moens n'ait pu disposer d'un nombre suffisant de pages pour épuiser le sujet. L'auteur a en effet, proportionné ses recherches au développement qu'il pouvait donner à un exposé lui permettant seulement de donner un bon résumé des travaux antérieurs signalés dans la bibliographie. Peut-être faut-il regretter qu'il n'ait pas connu l'étude de M. l'abbé Steppe sur le jubé de Tervuren (C.R. dans cette revue, t. XVIII-1949 p. 108). Il faut louer l'initiative de donner une première liste de vingt-six jubés disparus. Elle est évidemment bien loin d'être complète, et constitue plutôt une sélection, parce qu'il y a eu une telle abondance de ces monuments dans notre pays qu'on ne sera peut-être jamais certain de pouvoir énumérer tous ceux qui ont existé et disparu. En outre, une nomenclature complète des œuvres détruites n'intéresserait pas les lecteurs d'une collection visant à répandre la culture artistique dans un cercle plus étendu que celui des spécialistes. Ce serait plutôt un travail de compilation à réaliser par un séminaire universitaire d'histoire de l'art en vue de susciter des recherches dans les fonds d'archives. Pour notre part, nous attirons l'attention de M. Moens sur le jubé élevé en 1484 au monastère du Val des Ecoliers à Mons par une équipe d'artistes bruxellois, sur celui de la collégiale d'Hoogstraten, objet des recherches de M. l'abbé Lauwerys et pour une époque antérieure, sur celui de Saint-Martin à Ypres, qui, selon M. l'abbé Steppe, aurait été le premier érigé en Belgique.

Jean SQUILBECK

Dr. J. HELBIG et R. VAN STEENBERGHE DE DOURMONT. *De Glasschilderkunst in België. Repertorium en Documenten. Deel 2.* — Antwerpen, De Sikkel, 1951, 108 blz. en 75 platen met 191 afb.

Bij het verschijnen van het eerste deel van dit werk hebben we gewezen op het grote belang van de reuzenarbeid geleverd door de heer Helbig. Met dezelfde nauwkeurigheid die we van hem gewoon zijn, heeft hij dit tweede deel samengesteld : een aanvullende verzameling van 191 photographische opnamen en een tweede lijst van oude glasramen (Nrs. 2115-2752). Deze registers waarbij zo mogelijk voor elke glasraam de datum van uitvoering, het onderwerp, de schenkers, de naam van de kunstenaar, de restauraties en toevoegingen, alsmede de bibliographie wordt aangegeven, vormen een rijke documentatie, en een voortaan onmisbaar vertrekpunt voor elke studie betreffende onze oude glasramen. Om het gebruik van het Repertorium te vergemakkelijken heeft de schrijver naast een bibliographisch register gezorgd voor een lijst van de glasschilders en een index op de iconographische onderwerpen. Het belang van deze laatste index, met zijn logische en duidelijke indeling, maakt het Repertorium van de heer Helbig ook nuttig en zelfs onmisbaar voor andere gebieden van de Kunstgeschiedenis. Volgt dan een lijst van eigen namen en een opsomming van technische termen (Nederlands, Oud-Nederlands, Frans, Oud-Frans, Engels, Duits). Een overzicht van de oude nog bestaande Belgische glasramen zo in het binnenland als in het buitenland, alsmede een lijst van de plaatsnamen besluiten dit waardevolle boek.

In de inleiding wijst de heer Helbig op de tijdens de jongste oorlog vernielde of beschadigde glasramen en geeft een uiteenzetting over het vervoer en de verplaatsingen van glasramen, over herstellingen, de handtekeningen, de invloed door de glasschilders ondergaan en hun ontleningen aan andere kunstenaars, om te eindigen met de specifieke kenmerken van de glasschilderkunst.

Dit boek werd geschreven door een specialist, vertrouwd met de techniek van de glazeniers ; het is de vrucht van tijdrovende en veel geduld eisende opzoekingen ; het is gebaseerd op een grondige kennis van de Kunstgeschiedenis in het algemeen en van de

geschiedenis van de glasschilderkunst in het bijzonder. We wensen de schrijver geluk om deze prestatie, waarbij ook de uitgeverij De Sikkel niet mag vergeten worden.

Ad. JANSEN

VEYRIN-FORRER, THÉODORE. *Précis d'Héraldique*, Paris, Larousse, collection Arts, Styles et Techniques, 1952, in 12°, 187 pp, 16 pl et 36 tableaux.

Ce n'est pas inutilement que cette collection qui constitue une excellente encyclopédie de l'histoire de l'art se complète d'un traité du blason. Un archéologue doit souvent identifier des armoiries ou, au moins, les décrire correctement. Les règles du blason se réduisent souvent à des principes de l'esthétique médiévale. Le langage des hérauts d'armes est une chose fort surannée, mais extrêmement précise. Il a conservé pas mal de termes qui mériteraient de survivre. Que n'avons nous pas semblablement maintenu plus de vestiges du vocabulaire des métiers du Moyen Age. Pour décrire les ornements, nous en sommes réduits à user d'une langue extrêmement pauvre. Les manuels élémentaires d'héraldique abondent, mais, M. Th. Veyrin-Forrer a eu l'avantage de bénéficier des efforts de ses prédécesseurs. Le format maniable de ce volume permettra aux archéologues de l'emporter avec eux comme aide-mémoire lorsqu'ils vont rédiger des inventaires.

J. S.

ERWIN ROTHENHAUSER, avec la collaboration de F. RITTMEYER et B. FREY, *Der Bezirk Sargans, Die Kunstdenkmäler der Schweiz*, t. 25 (St. Gallen t. 1). Bâle, Editions Birkhauser, in 8°, 460 pp. et 436 illustrations.

Sauf erreur, c'est la première fois que l'auteur d'un volume de cette remarquable et monumentale collection l'ait fait suivre d'une espèce de conclusion montrant d'une façon succincte ce que la région étudiée apporte à l'histoire de l'art suisse.

Ainsi, nous pouvons constater que si l'arrondissement Sargans, hormis le beau reliquaire de saint Juste de Flums, aujourd'hui à Zurich, ne possède pas beaucoup d'œuvres d'art méritant une notoriété internationale, il offre par contre des témoins de toutes les époques depuis la préhistoire et la protohistoire jusqu'au XIX^e siècle. Cela ne peut se rencontrer que dans la bienheureuse Suisse, protégée des agressions par ses montagnes.

Un autre fait à noter, c'est que tout l'art de la région est dominé par une maison religieuse, l'abbaye bénédictine de Pfäfers.

Sa bibliothèque contenait de fort beaux manuscrits enluminés (aujourd'hui conservés à Saint-Gall) et dont certains remontent à l'époque carolingienne. Les moines semblent donc s'être intéressés très tôt au mouvement artistique. Sans doute ont-ils patronné les ateliers de sculpteurs sur bois qui ont doté les églises environnantes de nombreuses statues, où domine l'influence allemande, mais qu'il serait peut-être intéressant de comparer aux œuvres de nos tailleurs de bois.

L'orfèvrerie est aussi centrée sur l'abbaye. Son beau calice de 1365 a été copié presque exactement pour Wallenstadt, puis plus tard et plus librement, pour Flums. De même, règne dans la région un type d'ostensoirs assez caractéristiques qui avait probablement aussi son prototype à Pfäfers.

L'ouvrage nous fait connaître un bon nombre de fresques intéressantes, sans atteindre une qualité qui les place dans l'histoire générale de l'art. Nous les signalerons surtout pour l'étude de l'iconographie chrétienne, puisque dans le domaine de la peinture murale il y a peu de comparaisons à faire avec des œuvres de notre pays.

Jean SQUILBECK

II.

REVUES ET NOTICES - TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUKKEN

SCULPTURE ET ARTS DECORATIFS BEELDHOUKUNST EN SIERKUNSTEN

La sculpture flamande de l'époque baroque est actuellement étudiée avec zèle, mais celle de la région wallonne et en particulier celle du pays de Liège a été injustement négligée. M. JEAN YERNAUX le déplore à bon droit et nous pouvons espérer qu'il consacra ses efforts, si souvent couronnés de succès, à combler cette lacune. *Guillaume Coquellet, sculpteur à Liège au XVII^e siècle* fut certainement fort apprécié de son temps et méritait une étude spéciale. Si ses rares œuvres actuellement connues ne sont ni d'une qualité, ni d'une originalité transcendantes, la voie paraît ouverte pour lui en restituer d'autres plus importantes et appartenant à la période de sa pleine maturité (*Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège*, t. xxxvii, 1951, pp. 1-25).

— La *Société Royale d'Archéologie de Bruxelles* se devait de diffuser par son *Bulletin* (1951, p. 27-42) l'enseignement donné à ses membres par son secrétaire général, le Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *A propos de « L'Art Mosan »*. Par une ellipse, ces deux mots désignent la brillante exposition, dont nous avons analysé les trois catalogues successifs. Comme nous avons ainsi relevé presque toutes les thèses de l'auteur, nous pouvons nous dispenser d'y revenir. Notons cependant que l'antériorité de la chasse de Visé sur les fonts de Saint-Barthélemy semble être affirmée d'une façon moins catégorique que précédemment. A notre avis, cette nouvelle position est fort sage. L'hypothèse est trop intéressante pour l'abandonner complètement, mais provisoirement elle reste à démontrer. Signalons, d'autre part, une idée qui mériterait d'être développée et passée au crible de la critique. Les orfèvres modeleurs mosans se seraient d'abord inspirés de modèles classiques (ceci désigne incontestablement Renier de Huy), puis se seraient soumis à une influence byzantine (ici il faut sans doute penser à la série des triptyques). Plus tard ils auraient recherché des formes mouvementées, mais d'inspiration grecque (vraisemblablement ceci s'applique à Nicolas de Verdun). Enfin le ton aurait été donné par les sculpteurs des chantiers des cathédrales (à n'en pas douter, ceci désigne les œuvres tardives). Evidemment pour adopter ces phases, il faudra admettre que la période des figures à expression hiératique, c'est-à-dire celle de l'influence byzantine, se réduirait à un temps très court et marqué uniquement par des œuvres secondaires. Par son chef-reliquaire de saint Alexandre, Godefroid de Huy se montre encore aussi classique que Renier. Son brillant contemporain le « Maître de l'Autel portatif de Stavelot » met déjà à la façon de Nicolas de Verdun de la vie dans son dessin.

— L'Institut d'Etude économique et sociale des classes moyennes a consacré la quatrième de ses monographies artisanales à *La Dinanderie d'Art* (Bruxelles, 1952, in 4^o, 96 pp., nombreuses illustrations). Cette publication vise à promouvoir le renouveau de ce beau métier. Cette tentative a droit à nos sympathies, puisqu'elle interdit tout plagiat des styles anciens. mais l'art contemporain n'entre pas dans le cadre de cette chronique. Outre les pages consacrées à la technique que les archéologues ont intérêt à ne pas négliger, nous n'avons donc à signaler ici que le chapitre sur les origines et l'histoire de la dinanderie. M. PAUL EDOUARD BOUCHARD y montre un souci d'information louable chez un débutant. Cependant nous craignons qu'une phrase soit interprétée dans un sens trop strict. Quand l'auteur dit qu'en Angleterre, il reste quatre mille lames funéraires sur quinze mille commandées à nos artisans, il faut comprendre que le métal était préparé en feuille sur

le continent. En effet, les Anglais ne semblent pas avoir pratiqué l'alliage donnant le laiton avant une date assez avancée dans le xvi^e siècle. Pour ce qui est de la gravure, c'est-à-dire le travail proprement artistique, tout fait présumer qu'on l'exécutait fréquemment en Grande-Bretagne. Les recherches poussées avec une grande impartialité scientifique sous l'égide de la *Monumental Brass Society* d'Angleterre ont fait reconnaître à nos artisans le mérite d'avoir exécuté de nombreuses lames funéraires pour l'exportation au delà de la Manche, mais ce n'est encore qu'une petite part de l'ensemble et il ne faut pas anticiper sur le résultat des recherches en cours. L'auteur a eu l'heureuse idée d'illustrer son texte d'une carte de Belgique montrant les principaux centres du métier. Y indiquer des dates était fort délicat. Aussi n'attacherons-nous pas une importance exagérée à voir le nom de Malines accompagné de la mention xv^e siècle quand on pouvait écrire xiv^e et à constater l'erreur inverse pour Middelbourg en Flandre. L'exposé de M. Bouchard mérite l'indulgence, parce que ce n'est qu'une introduction due à quelqu'un qui n'a aucune prétention d'être archéologue. Evidemment son tableau des *Quelques oeuvres marquantes de la dinanderie belge du XII^e au XVIII^e siècle* n'est pas impeccable, alors que l'on doit exiger d'une pareille nomenclature, une précision absolue mais les erreurs qui s'y sont glissées proviennent de travaux vieillis. De même, d'après l'illustration on devrait croire que les fonts de Tirlemont sont encore en place, mais l'information inexacte vient d'un ouvrage de grande valeur, auquel il était légitime de se fier.

— L'*Etude critique d'une plaquette ancienne* a fait découvrir à M. JOSEPH BRASSINNE un thème iconographique, dont l'explication demandait une vaste érudition. Il s'agit de saint Barthélémy et de saint Servais en *sacra conversatione*. Selon une légende liégeoise, l'apôtre et l'évêque auraient été unis par des liens de parenté. Du sujet traité, on peut déduire que la pièce est mosane, mais malgré la description précise donnée par l'auteur et la planche illustrant le texte, on voudrait pouvoir se rendre mieux compte du style (*Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège*, t. xxxvii, 1951, p. 83-89).

— M. JEAN YERNAUX a adopté une excellente conception de la collaboration entre archivistes et archéologues et recherche avec soin les textes qui peuvent servir à l'histoire de l'art. *L'Argentier de l'Hôtel de la Marck à Liège* en 1655, dont il donne dans le *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois* (t. LVII, 1950, p. 231-240) un précieux inventaire, précédé d'un excellent commentaire, constituait un véritable trésor. Cette accumulation d'objets d'art nous donne une idée très suggestive du luxe déployé jadis par certaines grandes maisons féodales et en même temps nous explique l'importance du métier des orfèvres qui sous l'ancien régime avait une corporation complètement organisée dans des villes très secondaires, où aujourd'hui, malgré l'augmentation de la population, il n'y a aucune place pour les industries de luxe.

— MM. R. CHAMBON et F. COURTOY ont rédigé un catalogue rigoureusement scientifique des *Verres de la fin du Moyen Age et de la Renaissance aux Musées de Namur* (*Annales de la Société archéologique de Namur*, t. XLVI, fasc. I., pp. 100-120). L'introduction explique comment cette collection unique en Belgique a été constituée. S'il est une matière fragile et périssable, c'est bien le verre et pour qu'il nous soit parvenu des spécimens de fabrication très ancienne, il a fallu des circonstances exceptionnelles. Dans le cas présent, c'est la coutume de mettre dans un vase d'une matière noble les reliques enfermées dans la « tombe » des autels à consacrer. Lors de la malencontreuse reconstruction de nombreuses églises des provinces de Namur et du Luxembourg, la Société archéologique de Namur, puis la Société diocésaine d'art chrétien ont récolté bon nombre de ces gobelets, devenus actuellement fort rares. Nous ne tenterons pas d'analyser l'aperçu historique sur l'industrie du verre dans notre pays, parce que sous peu le sujet sera traité avec plus d'ampleur par l'un des auteurs.

— M^{lle} M. CALBERG se prononce pour la thèse que les *Tissus et broderies attribués aux saints Harlinde et Relinde* seraient de provenance anglaise. Ceci nous prive du plaisir d'analyser une étude menée avec beaucoup de méthode et de science, mais nous ne pouvons nous empêcher de la signaler (*Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 1951, pp. 1-26).

— La *Revista geographica espanol* a consacré à la Belgique et au Luxembourg grand-ducal un volume spécial avec texte espagnol et traduction française (Madrid s. d. 176 + LV pp). Le but initial de la publication était simplement de dévoiler l'attrait particulier qu'offre notre pays aux voyageurs de nationalité espagnole, mais les collaborateurs du recueil lui ont conféré un intérêt beaucoup plus large. Après avoir lu les exposés historiques du vicomte CH. TERLINDEN, de M. L. VAN DER ESSEN et de M. CH. VERLINDEN, on constatera les traces de la domination espagnole sur notre folklore (M. J. GESSLER) et l'on suivra l'énumération des souvenirs laissés par cette époque dans notre art, particulièrement à Bruxelles (M^{lle} A. BRUNARD), à Lierre (M. M. DE HASQUE), à Namur (R.P. L. WILLAERT), à Anvers (M. L. VOET), à Bruges (M. A. JANSSENS DE BISTHOVEN), à Gand (M. J. DENYS), à Louvain et à Malines (M. R. D'UDEKEM DE GUERTECHIN).

Jean SQUILBECK

Le gisant de l'abbaye de Nieuwen Bossche à Heusden

En 1247 les moniales de l'abbaye cistercienne de S^{te}-Marie ten Bossche de Lokeren, maison qu'avait fondée trente-deux ans plus tôt la riche patricienne gantoise Ermentrude Utenhove, quittaient le Pays de Waas et allaient s'établir à Heusden, avec l'assentiment du seigneur du lieu, Hugues III, châtelain de Gand. Le monastère y fut reconstruit dans une boucle qui formait l'Escaut, au lieu dit Ham, et il prit dès lors le nom de abbaye de Nieuwen Bossche. En 1578 les Iconoclastes gantois y opérèrent de tels ravages que les Cisterciennes se virent obligées d'abandonner leur maison. Elles s'installèrent à Gand sans esprit de retour ⁽¹⁾.

L'emplacement où s'élevait jadis l'abbaye de Nieuwen Bossche ⁽²⁾, sur le territoire actuel de la commune de Heusden ⁽³⁾ et aux confins de celle de Melle ⁽⁴⁾, entre les étangs que forme l'ancien lit de l'Escaut et le fleuve aujourd'hui rectifié, est bien connu ⁽⁵⁾. Il est actuellement occupé par l'Ecole

-
- (1) Sur l'abbaye de S^{te}-Marie établie successivement à Lokeren, à Heusden et à Gand sous le nom de Ten Bossche, de Nieuwen Bossche ou de Nonnenbosch, on consulera G. CELIS, *Het Klooster van den Nieuwen Bosch* (*Bullet. de la Soc. d'Hist. et d'archéol. de Gand*, 1919, p. 56 à 82); F. DE POTTER, *Geschiedenis van de Gemeenten der provincie Oost-Vlaanderen. Arr. Gent*, III, *Heusden*, p. 39 à 47; J. WALTERS, *Geschiedenis der Zusters der Byloke te Gent*, I, p. 45 à 77. L'abbaye fut supprimée en 1797. Les beaux bâtiments qu'elle occupait à Gand existent toujours. Ils furent acquis en 1809 par les Sœurs de N.D. qui y dirigent le Pensionnat dit du Nouveau Bois. Les riches archives du monastère sont conservées à Gand aux Archives du Chapitre de la Cathédrale S^t Bavon (Inventaire ms. de J. B. Lavaut) et aux Archives de l'Etat.
- (2) On possède une vue de cette abbaye. C'est une aquarelle d'Arend van Wynendale antérieure à 1579, reproduite dans M. VAN VAERNEWIJCK, *Troubles en Flandre au XVI^e siècle* (Trad. H. VAN DUYSSE), II, p. 241. Elle ne donne aucune indication sur la disposition des bâtiments.
- (3) Heusden, com. de la Flandre Orientale, arr. de Gand, cant. de Ledeborg, sur la rive gauche de l'Escaut.
- (4) Melle, com. de la Flandre Orientale, arr. de Gand, cant. d'Oosterzele, sur la rive droite de l'Escaut. L'ancien lit de l'Escaut, au delà du fleuve canalisé, forme toujours la limite entre les communes de Heusden et de Melle.
- (5) L'abbaye de S^{te}-Marie s'était établie « in parrochia de Hosdine juxta Scaldam in loco qui dicitur Ham, in Halmers, et juxta dictum Ham » (Autorisation donnée en 1246 par le Châtelain Hugues III de transférer l'abbaye à Heusden. Arch. du Chap. de S^t-Bavon, chartes de l'abb. de Nieuwen Bossche, carton D, n° 111). Un terrier de la seigneurie de Heusden (XVII^e s.) signale que les ruines du monastère se trouvent « besloten ten Zuyden, Westen ende Noorden metten Schelde » (F. DE POTTER, *op. cit.*, p. 44, n° 2). L'excellente carte de la paroisse de Heusden dressée en 1717-1724 pour l'abbaye, établie à Gand, n'indique plus les ruines de l'ancien monastère, dont le souvenir n'est rappelé que par des lieux-dits, tels que Kloosterdreeve ou Bossche Veir (Arch. Etat à Gand, Cartes et plans, n° 359).



(Musée de la Byloke, à Gand)

Fig. 1. — Le gisant de Heusden

d'Horticulture de l'Etat ⁽¹⁾, qui, en aménageant ses terrains de culture, y avait déjà trouvé maints vestiges du monastère détruit au XVI^e siècle ⁽²⁾, tels que motifs architecturaux, pierres tombales de religieuses ⁽³⁾ et fondements de bâtiments claustraux ⁽⁴⁾.

C'est au cours de ces travaux de déblaiement qu'en novembre 1948, cette école découvrit, à environ deux mètres de profondeur, l'admirable gisant, qui transporté un peu plus tard à la Byloke, fait aujourd'hui l'orgueil de ce musée ⁽⁵⁾.

Ce monument funéraire en pierre de Tournai est, selon un type assez répandu ⁽⁶⁾, composé de deux dalles trapézoïdales ⁽⁷⁾, dont l'une, la dalle supérieure, portant un gisant et légèrement inclinée ⁽⁸⁾, repose sur quatre socles ornés d'un chien.

Voici le détail de cette pièce d'une importance exceptionnelle. La dalle inférieure est munie de six bases cylindriques présentant une cavité dans laquelle on fichait les supports d'un baldaquin ⁽⁹⁾. Quatre légers ressauts marquent l'assise des supports qui soutiennent la dalle supérieure. Le gisant que porte celle-ci est un chevalier qui, de la main droite, tient une épée dressée. Un assez grand écu, orné d'un rais d'escarboucle fleurdélié,

(1) Cette école à son siège non loin de là, sur le territoire de Melle, dans une ancienne maison de campagne (château Piers c'e Raveschoot, ensuite Beernaerts), en bordure de la route de Gand à Bruxelles.

(2) Saccagée en 1578 et 1579 (G. CELIS, *op. cit.*, p. 72), la destruction s'en acheva au XVII^e siècle (Arch. du Chapitre de S^t Bavon, chartes de Nieuwen Bosch, carton F, n^o 7). Une grande ferme, ancienne dépendance de l'abbaye, existe toujours au delà de l'Escaut canalisé, c'est le « Pachtgoed van 't Klooster van Nieuwen Bossche » indiqué sur la carte de 1717-1724 (Voyez plus haut, p. 101, note 5).

(3) Ces vestiges sont conservés avec soin au siège de l'Ecole d'Horticulture. Quelques pierres tombales transportées ailleurs sont mentionnées dans le *Recueil d'inscriptions funéraires et monumentales de la Flandre Orientale*, 3^e série, p. 261 et suiv.

(4) Il est évidemment regrettable que l'on n'ait pu faire le relevé de ces fondements avant qu'ils aient été déblayés.

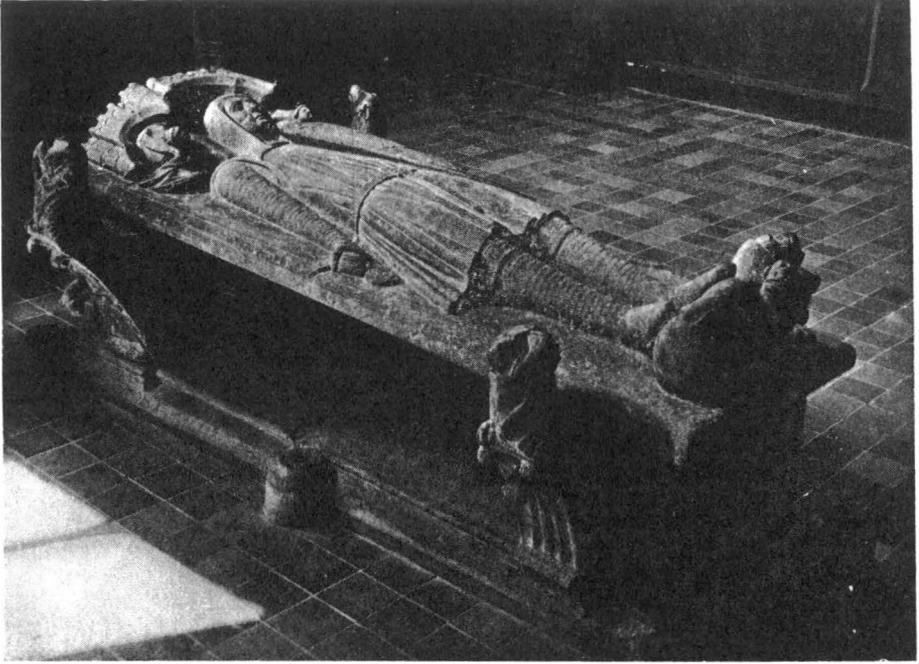
(5) M. Félix Beernaerts, propriétaire du terrain, et l'Etat, au nom de l'Ecole d'Horticulture, « inventeur » du gisant, ont bien voulu en faire don à la ville de Gand. Le comte de Borchgrave d'Altena, conservateur-en-chef des Musées royaux d'Art et d'Histoire, et M. Breuer, directeur du Service des Fouilles de l'Etat, avaient donné un avis favorable dans ce sens.

(6) On trouvera des exemples de dalles avec effigie en relief posées sur des supports en forme de lion dans VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, IX, p. 60 à 63, et V. FLIPO, *Memento pratique d'archéologie française*, p. 318 et suiv. Voyez en outre R. DE LASTEYRIE, *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, II, p. 551 à 553.

(7) Longueur des dalles : 2,45 m.; largeur : 1 m. et 0,80 m.

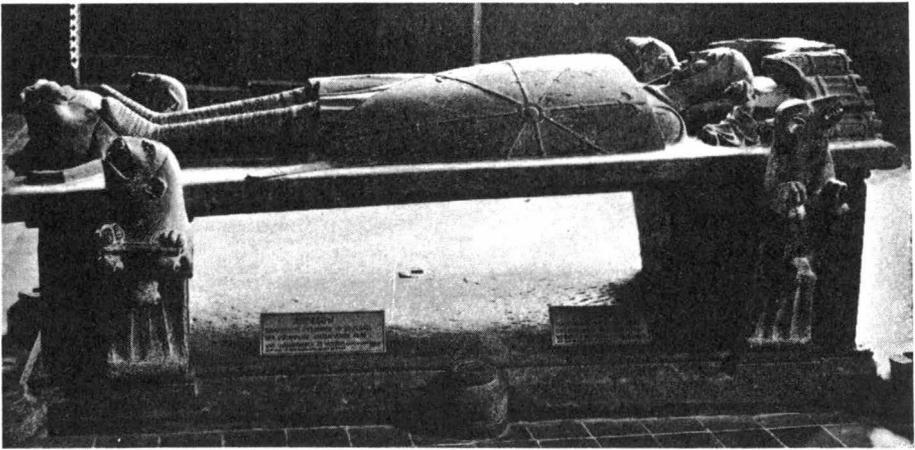
(8) Hauteur de cette dalle au-dessus du sol (prise aux deux bouts) : 0,77 m. et 0,65 m.; hauteur au-dessus de la dalle inférieure : 0,50 m. et 0,40 m.

(9) On trouvera une reconstitution de ces baldaquins, placés au-dessus des tombes lors des anniversaires, dans VIOLLET-LE-DUC, *op. cit.*, IX, p. 64.



(Musée de la Byloke, à Gand)

Fig. 2. — Le gisant de Heusden



(Musée de la Byloke, à Gand)

Fig. 3. — Le gisant de Heusden

couvre son flanc gauche et est suspendu à ses épaules par deux guiches. Ce bouclier cache en partie le fourreau de l'épée qui pend à la ceinture. Le haubert, avec chausses, coiffe à visagière ouverte et manches se terminant par des mitons, est recouvert d'une cotte d'armes tombant jusqu'aux genoux. La tête du personnage repose sur un coussin que soutiennent deux anges aux ailes allongées. Ses yeux sont ouverts et des traces de barbe lui couvrent les joues et le menton (1). Un dais sculpté, à arcatures en tiers point, protège la tête. Ce dais représente une forteresse dont les murailles et les tours dissimulent les toits. Les pieds du chevalier sont armés d'éperons et reposent sur un chien. Quatre autres chiens (2) ornent des supports qui, munis de crochets, soutiennent la dalle supérieure. Deux dalles décorées de feuilles d'acanthé d'une facture classique ferment la tombe à l'avant et à l'arrière (3). Au point de vue esthétique nous avons affaire à une œuvre imposante et de grand mérite, à la fois stylisée par son allure générale et réaliste par la précision du détail.

L'âge de ce monument funéraire peut être fixé avec assez de précision : il porte les caractéristiques de la première moitié du XIII^e siècle. Déjà la forme trapézoïdale des dalles, en vigueur jusqu'à cette époque-là, pourrait en témoigner (4). Le dais sculpté qui protège la tête du gisant, est, il est vrai, en forme de château roman (5), mais ses arcatures en tiers point annoncent déjà le style gothique qui dans la vallée de l'Escaut supplanta définitivement le roman en cette première moitié du XIII^e siècle (7). L'armement du chevalier, élément essentiel pour dater le monument, porte

(1) Signalons que le nez du personnage a été endommagé au moment où la pièce fut découverte. Cet accident n'a heureusement pas défiguré notre chevalier.

(2) Hauteur au dessus du sol : 0,90 m. Trois de ces chiens ont la tête tournée dans le sens du gisant, le quatrième dans le sens opposé.

(3) On peut se demander si le monument n'a pas été fermé latéralement aussi et s'il ne se présentait pas sous la forme d'un sarcophage. La présence des quatre supports semble devoir exclure cette hypothèse (Voyez néanmoins VIOLLET-LE-DUC, *op. cit.*, IX, p. 63).

(4) E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du moyen-âge en France*, p. 32, n. 7 et 8, p. 433 ; R. DE LASTEYRIE, *op. cit.*, II, p. 539.

(5) On ne peut faire état du style roman de ce château-fort pour dater un monument funéraire. Ce style semble être resté traditionnel même en pleine époque gothique pour représenter les petits monuments formant le dais des gisants et des statues. A Chartres, par exemple, les statues du porche septentrional et celles du porche méridional sont toutes surmontées de petites églises romanes, quoique ces parties de la Cathédrale soient gothiques et du XIII^e siècle (R. DE LASTEYRIE, *op. cit.*, II, p. 378 et suiv., fig. 980 et 981). Ajoutons que le château-fort figure fréquemment sur les tombes de chevaliers (Voir planches 5 et 10), exceptionnellement sur celles d'ecclésiastiques (Tombe d'Albert de Cuyck, prince-évêque de Liège, signalée par E. MARCHAL, *La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belge*, p. 122).

(6) Vers 1225-1230 (ST. LEURS, *Geschiedenis van de Vlaamse Kunst*, I, p. 108 et suiv.).



(Musée archéologique de Mons)

Fig. 4. — Gisant provenant de l'abbaye de Cambron (2^e moitié du XIII^e s.)

lui aussi la marque de cette époque. Il s'apparente de près soit au S^tThéodore de Chartres, soit aux chevaliers qui ornent le revers du portail occidental de Reims (1). Ici comme là, le haubert est muni de mouffles (2), l'épée présente une large lame, des quillons droits et un lourd pommeau arrondi, l'écu est de dimension moyenne (3). On n'y trouve aucun de ces éléments qui n'apparaîtront que durant la seconde moitié du XIII^e siècle

(1) Reproduction de la statue de S^t Théodore dans R. DE LASTEYRIE, *op. cit.*, II, p. 383, dans C. ENLART, *Manuel d'archéologie française. Le costume*, p. 468, et des chevaliers de Reims, *ibid.*, p. 465 et M. AUBERT, *La sculpture française au Moyen âge*, p. 268.

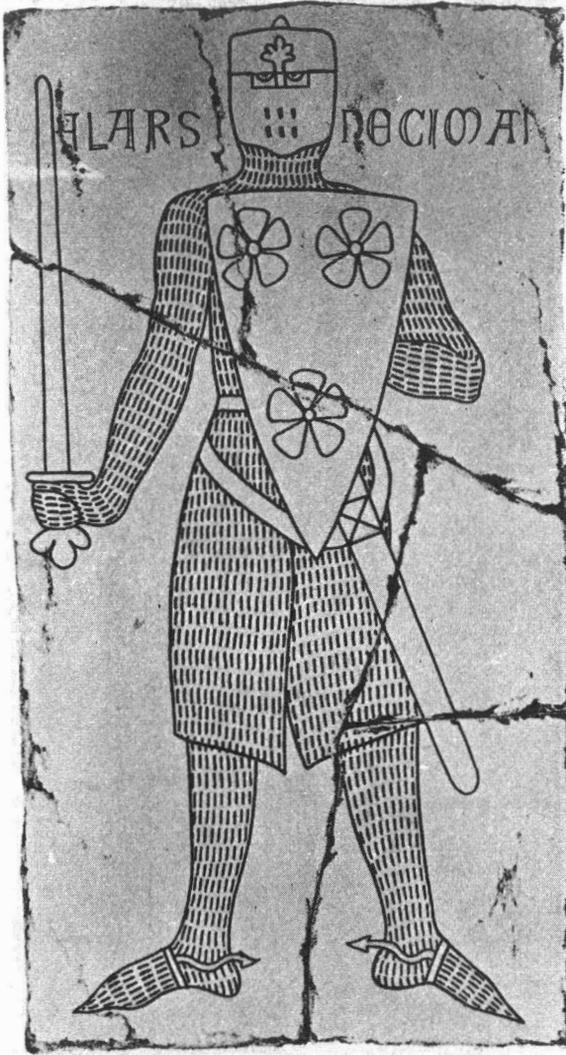
(2) Les mouffles apparaissent vers 1195. (C. ENLART, *op. cit.*, p. 464 et suiv.; E. VAN VINKEROY, *Costumes militaires belges du XI^e au XVIII^e siècle*, p. 18; V. GAY, *Glossaire archéologique du Moyen-âge et de la Renaissance*, I, p. 59.

(3) Ce n'est plus le long bouclier du XII^e siècle et pas davantage l'écu très diminué du XIV^e s. Voyez C. ENLART, *op. cit.*, p. 475; E. VAN VINKEROY, *op. cit.*, p. 18. Pour l'épée du XIII^e siècle, voyez V. GAY, *op. cit.*, I, p. 642.



Négatif A.C.L. Bruxelles (Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire)

Fig. 5. Tombe d'un chevalier et de sa femme, (2^e moitié du XIII^e s.).



(Eglise de Vireux-Molhain)

Fig. 6.
Tombe d'Alard de Chimay
(1^{er} moitié du XIII^e siècle)



Négatif A.C.L. Bruxelles
(Eglise de Niverlée)

Fig. 7.
Tombe de Georges de Niverlée
(2^e moitié du XIII^e siècle)

tels qu'ailettes (1), chaînes de suspension de l'épée (2), ceinture double portant le fourreau (3) ou gantelets à cinq doigts (4). On notera également l'allure archaïque des molosses qui ornent la tombe.

L'ensemble du monument présente un caractère tout militaire. Le personnage n'est point représenté les mains jointes, en posture d'oraison, comme le sont, du XII^e au XVI^e siècle, la plupart des chevaliers figurés sur les tombes hautes et plates (5). Seuls les deux anges supportant le coussin sur lequel repose la tête du chevalier (6), sont un rappel à la foi profonde du siècle. L'écu à la main gauche, l'épée brandie à la main droite, attitude symbolisant la vaillance, notre gisant est un guerrier au combat. Il n'est point jusqu'au dais sculpté qui ne renforce le caractère militaire de cette tombe : ce n'est point une église (7), mais une forteresse. Quant aux chiens qui semblent garder farouchement leur maître, ils évoquent eux aussi un aspect laïque de la vie seigneuriale : les plaisirs de la chasse.

Nous voici donc loin de la spiritualité qui, à en croire Emile Mâle, caractérise, en France même, l'iconographie des tombes de chevaliers au XIII^e siècle (8). Aussi bien l'attitude de notre chevalier, couché sur sa tombe l'épée brandie et l'écu au flanc, n'est point exceptionnelle. On en trouve des exemples, qui, sans être nombreux, sont répandus dans la plupart de nos anciennes principautés. C'est dans cette posture que sont représentés Alard de Chimay (†1210) à Vireux-Molhain (9) et Georges de Niverlée (†1262) à Niverlée(10) dans le comté de Namur, Walter de Houtain (fin XIII^es.) dans l'abbaye brabançonne de Villers (11), ainsi que deux chevaliers du

(1) Elles font leur apparition au milieu du XIII^e siècle d'après C. ENLART, *op. cit.*, p. 476; vers 1280, d'après E. VAN VINKEROY, *op. cit.*, p. 26; ou en 1274, selon V. GAY, *op. cit.*, I, p. 60. Voyez aussi E. DE PRELLE DE LA NIEPPE, dans les *Annales de la Soc. d'Arch. de Bruxelles*, XIV, 1900, p. 386.

(2) C. ENLART, *op. cit.*, p. 483; E. VAN VINKEROY, *op. cit.*, p. 23.

(3) On en trouverait dès 1220 (C. ENLART, *op. cit.*, p. 471).

(4) Ils apparaissent à la fin du XIII^e siècle (C. ENLART, *op. cit.*, p. 485).

(5) On en trouvera un bel exemple, un peu postérieur à notre chevalier, dans le gisant provenant de l'abbaye de Cambron et conservé au Musée d'Archéologie de Mons (Fig. 4); voyez aussi la fig. 5.

(6) Ils paraissent porter le défunt au Ciel. En France le coussin est fréquemment supporté par deux petits anges (R. DE LASTEYRIE, *op. cit.*, II, p. 554).

(7) Voyez par exemple, le gisant de Mons (Fig. 4), dont le caractère est tout religieux.

(8) E. MÂLE, *op. cit.*, p. 433-440.

(9) Fig. 6. La commune de Vireux-Molhain est actuellement en France, dép. des Ardennes, arr. de Rocroi, cant. de Givet. Cette tombe est reproduite dans A. BECQUET, *Les tombes plates de l'ancien comté de Namur* (*An. de la Soc. archéol. de Namur*, XIV, 1877, pl. I).

(10) Fig. 7. Niverlée, com. de la prov. de Namur, arr. de Dinant, cant. de Philippeville. Reproduction dans A. BECQUET, *op. cit.*, pl. II et H. ROUSSEAU, *Frotis de tombes plates*, p. 11.

(11) Fig. 8. Voyez H. ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 13.



Négatif A.C.L. Bruxelles

(Abbaye de Villers-la-Ville)

Fig. 8. — Tombe de Walter de Houtain
(Fin du XIII^e siècle)

XIII^e siècle, des maisons d'Enghien et de Ligne ⁽¹⁾, inhumés à l'abbaye de Cambron, cette nécropole des grandes familles féodales du Hainaut⁽²⁾. En Flandre enfin, c'est également l'épée haute qu'est représenté un chevalier qui serait Guillaume de Normandie, comte de Flandre (†1127), dont la tombe existait encore au XVII^e siècle à l'abbaye de St-Bertin à St-Omer ⁽³⁾, ainsi que certain chevalier anonyme (XIII^e siècle), inhumé à Gand et dont le Musée lapidaire de

⁽¹⁾ C. MONNIER. *Histoire de l'abbaye de Cambron*, II, p. 53, 54, 55 et 56.

Un type analogue de tombe est celui où le chevalier porte la lance à la main droite et l'écu à la main gauche. Cambron en possédait deux de ce genre (*Ibid.*, II, p. 51 et 52). Voyez aussi une dalle gravée conservée au Musée d'archéologie de Liège (Archives centrales iconographiques d'Art National, photo 44266 B). Les chevaliers représentés une lance à la main étaient nombreux en Bourgogne au XIII^e et au commencement du XIV^e siècle (E. MÂLE, *op. cit.*, p. 462, note 1). On en conserve un spécimen du XIII^e siècle au Musée de Bar-le-Duc (R. DE LASTEYRIE, *op. cit.*, p. 552).

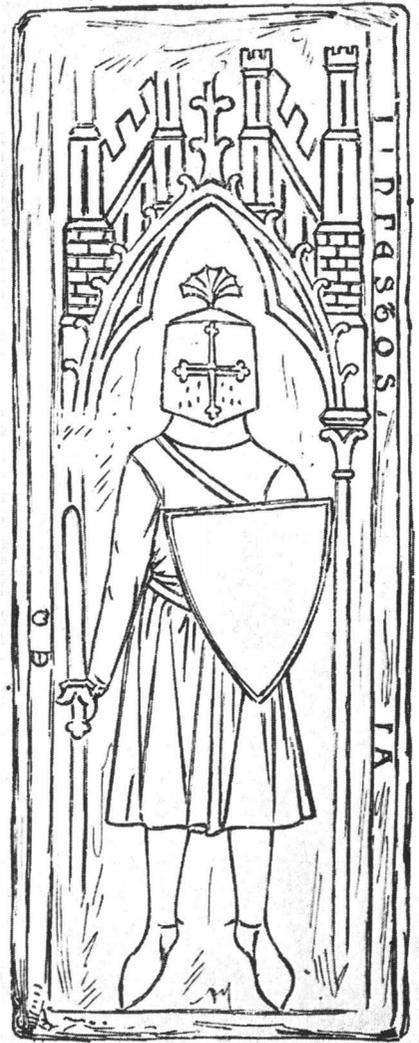
⁽²⁾ Cambron aurait possédé plus de 70 tombes appartenant à des membres de grands familles hennuyères, telles que les Ligne, Enghien, Trazegnies, La Hamaïde (C. MONNIER, *op. cit.*, II, p. 21).

⁽³⁾ Fig. 9, d'après une gravure qui figure dans VREDIUS, *Sigilla comitum Flandriae*, p. 14.



(D'après Vredius, Sigilla comitum Flandriac p. 14)

Fig. 9
 Tombe présumée de Guillaume de
 Normandie, comte de Flandre,
 à l'abbaye de St-Bertin à St-Omer



(Musée lapidaire de Gand)

Fig. 10.
 Tombe d'un chevalier,
 (2^e moitié du XIII^e siècle)



(Musée de la Byloke, à Gand)

Fig. 11. — Lame funéraire de Wenemaer (1^e moitié du XIV^e siècle)

cette ville conserve la dalle gravée (1). L'héraldiste Corneille Gailliard dans son recueil d'épithaphes des églises de Flandre (2), si précieux parce qu'il fut composé avant les ravages de l'Iconoclastie (3), signale trois tombes sur lesquelles était également couché un chevalier à l'épée brandie. Il y en avait une à l'église d'Harlebeke : c'était « une tombe eslevée de pied et demy, dessus ung homme armé de haulbert, l'heaulme en teste, en sa main une espée droit, dessus lui un fort grand escu chevronné de douze, mais on n'y voit nulle escripture, le tout taillé en demy bosse » (4). On en trouvait une seconde au prieuré de Bornhem, celle de Siger III, châtelain de Gand, mort en 1227 (5). Une troisième existait à l'abbaye de Ninove : « In de voorkerke, tusschen 2 pilaren, bij den torre, es eene groote bleauwe steenen tombe, met wapenrok ende zweerde aende rechter sijde [var. : een figure daerop met den langen wapenrock, een sweert in zijn rechter handt rechtstaende], op de slincker zijde den schilt van kelen met een zilver fretté ende een escarboucle d'or sur le tout fleurdelisé » (6). Signalons enfin, à une époque plus récente la lame funéraire en laiton, chef-d'œuvre de ciselure du XIV^e siècle, sur laquelle le patricien gantois Wenemaer, tué en 1325 à la bataille de Deinze, est figuré de la même façon (7).

Le type militaire de notre gisant n'est donc nullement un cas isolé ni dans nos anciennes principautés, ni surtout en Flandre. On peut même se demander si ce n'était pas là la façon la plus fréquente de représenter les chevaliers sur leur tombe au XIII^e siècle dans la région de l'Escaut (8).

(1) Fig. 10. Cette dalle est reproduite, avec un commentaire, dans l'*Inventaire archéologique de la ville de Gand*, I, p. 91.

(2) BÉTHUNE, *Épithaphes et monuments des églises de la Flandre au XVI^e siècle, d'après les manuscrits de Corneille Gailliard et d'autres auteurs*. Bruges, 1900, in-4^o.

(3) *Ibid.*, Introduction, p. IX. Gailliard mourut en 1563. Le recueil aurait été composé entre 1558 et cette date.

(4) *Ibid.*, p. 296.

(5) *Ibid.*, p. 44. Nous donnons plus loin (p. 118, note 4) le texte original de la description de cette tombe.

(6) *Ibid.*, p. 85 et suivante. Il s'agirait de la tombe de Gérard de Grimberghe, seigneur de Ninove, qui intervient dans des actes relatifs à l'abbaye de Ninove à la fin du XII^e siècle et au début du XIII^e (*Ibid.*, p. 89 et J. J. DE SMET, *Cartulaire del'abb. de Ninove*, dans le *Corpus Chronic. Flandr.*, II, p. 816, 817, 818, 832, 849, 853).

(7) Fig. 11. Cette lame, décrite dans l'*Inventaire archéologique de Gand*, I, p. 22, est conservée au Musée de la Byloke, à Gand.

(8) Il faut tenir compte du fait que dans cette région très peu de tombes de chevaliers du XIII^e siècle sont parvenues jusqu'à nous et pourtant il n'est pas douteux que nos églises et nos abbayes en possédaient un grand nombre. Corneille Gailliard signale à plusieurs reprises de très vétustes tombes de chevaliers qu'il n'a pu identifier et qui semblent appartenir au XIII^e siècle. A Harlebeke « in Onse Vraucapelle licht noch een van die heere van Haerlebeke ende drouch



(Musée de Mons)
 Fig. 12. — Email limousin à l'effigie de Geoffroi
 Plantagenêt, comte d'Anjou
 (1^e moitié du XII^e siècle)

La lame de Wenemaer montrerait peut-être la persistance de cette tradition — et aussi sa dernière manifestation — en plein XIV^e siècle. Notons aussi que la tombe de Heusden, ainsi que la plupart de celles qui sont citées plus haut, est en pierre

zijne wapene ghelicke Cortericke, met een schilt aen zijn zijde... Ende in den ommegeanck ligghen noch vier of vive van die Haerlebekkers ende Cortrosiens, met de kepers, int harnas met groote schilden, uutermaeten oudt, ende hebben panijzers in de stede van harnassen, zeer anticx ». (BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 295 et suiv.); à Ninove: «Daer zijn veel sepulturen van groote heren, al int harnas van maillen ende groote cotes d'armcs, maer zijn zo out dat men de superscriptie niet lezen en can» (*Ibid.*, p. 84). Il en était de même à Cambron (voyez plus haut, p. 110 note 2). Sur les pertes énormes que d'une façon générale les églises ont subies à cet égard, tant en France qu'en Belgique, à la suite des révolutions et de l'indifférence du clergé, voyez E. MÂLE, *op. cit.*, p. 428 ; R. DE LASTEYRIE, *op. cit.*, II, p. 542 ; R. MAERE dans ST. LEURS, *Geschiedenis van de Vlaamse Kunst*, p. 108 ; E. VAN EVEN, *Louvain monumental*, p. 202.

de Tournai ⁽¹⁾. Quand on sait que Tournai exportait ses pierres toutes sculptées ⁽²⁾, ne pourrait-on parler ici d'une tradition plus spécifiquement tournaisienne, peut-être empruntée à l'Angleterre des Plantagenêts? ⁽³⁾.

Quels sont les éléments permettant d'identifier ce gisant qui date selon toute vraisemblance de la première moitié du XIII^e siècle, mais dont aucune inscription ne vient révéler le nom? ⁽⁴⁾. Une indication précieuse nous sera donnée par l'endroit même où on le trouva : l'ancienne abbaye de Nieuwen Bossche à Heusden, le seul monastère ayant jamais existé dans cette seigneurie. Or, depuis le début du XIII^e siècle Heusden appartient aux châtelains de Gand. Ils y ont établi leur résidence et le centre de leur domaine ⁽⁵⁾. Nous voilà donc amenés à supposer que nous sommes en présence de la tombe d'un châtelain de Gand.

Le rais d'escarboucle qui orne l'écu du gisant vient renforcer cette hypothèse. Cela peut paraître étrange quand on sait que l'escarboucle figure très fréquemment au XII^e et au début du XIII^e siècle sur l'écu des chevaliers. Comme les chaînes ou les croix — mais bien plus souvent — ce n'était là

-
- ⁽¹⁾ Les tombes de Bornhem et de Ninove, citées plus haut, sont des « ouden blauwen zaerchen » ou « groote blauwe steenen tombe » (BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 44 et 85), celles de l'abbaye de Villers et de Niverlée sont également en « pierre bleue » (H. ROUSSEAU, *Frottis de tombes plates*, p. 11, 13). La pierre tombale des ruines de l'abbaye de St-Bavon (le chevalier à l'épée brandie) est aussi en pierre de Tournai.
- ⁽²⁾ P. ROLLAND, *L'expansion tournaisienne aux XI^e et XII^e siècles (Annales de l'Acad. roy. d'archéol. de Belgique, 1924, p. 175 à 219)*. Rolland signale deux groupes d'œuvres d'art qui firent l'objet d'un commerce international du XI^e au début du XIII^e siècle : les fonts baptismaux et les tombes (*Ibid.*, p. 185). Parmi celles-ci il ne mentionne toutefois aucun gisant.
- ⁽³⁾ Une des premières représentations sur une tombe d'un chevalier à l'épée brandie est celle de Geoffroy Plantagenêt, comte d'Anjou, mort en 1151 (Fig. 12). Il était le père d'Henri II, roi d'Angleterre. Cet admirable émail de Limoges, conservé au Musée du Mans, offre aussi une des premières figurations d'armoiries (D. L. GALBREATH, *Manuel du blason*, p. 26). En Angleterre les chevaliers sont fréquemment représentés sur leur tombe l'épée levée (E. MÂLE, *op. cit.*, p. 439). Une influence anglaise n'est pas impossible, les relations économiques (les marchands flamands en Angleterre) et politiques (à l'époque de Jean-sans-Terre) ayant été étroites aux XII^e et XIII^e siècles (cfr. G. DEPT, *L'influence anglaise et française dans le comté de Flandre au début du XIII^e siècle*). En France ce type de tombe a dû être fort rare, car ni E. Mâle, ni R. de Lasteyrie n'en font mention (Pour les chevaliers à la lance, voy. plus haut, p. 110, note 1), mais il existait en Allemagne (M. SAUERLANDT, *Deutsche Plastik des Mittelalters*, p. 9).
- ⁽⁴⁾ Corneille Gailliard mentionne plusieurs de ces tombeaux de chevaliers du XIII^e et même du XIV^e siècle ne portant « nulle escripture », notamment ceux des Borselen à Middelbourg (Zélande), des Poeke à Poeke, des Grimberghes à Ninove et de divers seigneurs à Harlebeke. On y trouvait néanmoins parfois des armoiries (BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 8, 85, 296, 389, 393).
- ⁽⁵⁾ Heusden appartient aux châtelains de Gand à la suite du mariage de Siger III (châtelain de 1200 à 1227) avec Béatrice de Heusden. Ils s'intitulèrent dès lors châtelains de Gand et seigneurs de Heusden. Ils y établirent leur résidence. (W. BLOMMAERT, *Les Châtelains de Gand*, p. 50 et suiv., p. 55, note 2). En ce qui concerne Heusden en tant que siège de la cour féodale de la vicomté de Gand, voyez F. DE POTTER, *Geschiedenis van de Gemeenten der prov. Oost-Vlaanderen, arr. Gent, III, Heusden*, p. 14.

qu'une des formes esthétiques données aux pièces de fer, aux pentures, qui devaient renforcer l'écu, à une époque où celui-ci était fait de pièces de bois recouvertes de cuir (1). Le rais d'escarboucle n'était donc qu'un simple motif décoratif d'un emploi si général (2) qu'à première vue il ne saurait servir à identifier personne. Mais c'est précisément cet emploi si général qui a fait que l'escarboucle a pu se maintenir au moment où les armoiries se sont répandues dans l'Europe féodale (3). C'est ainsi qu'aux XII^e et XIII^e siècles cet ancien ornement continue à figurer sur certains écus à côté d'armoiries bien caractérisées (4). Il arriva même que certaines familles — la maison de Clèves notamment — l'aient gardé d'une façon définitive comme meuble principal de leur blason (5). Chez d'autres enfin, possédant

(1) D. L. GALBREATH, *Manuel du Blason*, p. 38, 39, 142, J. ROMAN (*Manuel de sigillographie française*, p. 85) fait également état de ces « bandes de renforcement d'un dessin géométrique qu'on a prises quelque fois bien à tort pour des pièces d'armoiries ».

(2) Les exemples de rais d'escarboucle figurant sur des écus du XII^e siècle, avant l'emploi des armoiries, sont nombreux. En voici quelques-uns choisis parmi des sceaux ou les statues : Arnould, comte de Guines, 1127-1169 (Moulage au Musée de la Porte de Hal), Godefroid III, duc de Brabant, 1168, (V. VANKEROY, *Costumes militaires belges*, p. 10) ; Robert de Vitry, 1161 (DOUET D'ARCO, *Coll. des sceaux des Archives nat.*, I, n° 3928, p. 120) ; Henri II, comte de Champagne, 1180 (*Ibid.*, I, n° 569, p. 353) ; Philippe d'Alsace, comte de Flandre, vers 1157 (G. DE MAY, *Inv. des sceaux de la Flandre*, I, p. 24), un moulage de ce sceau est conservé au musée du Château des Comtes de Gand). Ajoutons à ces exemples le rais d'escarboucle qui figurait sur la tombe de l'abbaye de St-Bertin à St-Omer (Fig. 9). Constatons aussi que le rais d'escarboucle orne souvent l'écu de chevaliers anonymes (Sceau de Soissons (1228) : un officier royal accompagné de sept échevins. Cet officier est un chevalier à l'épée brandie dont le bouclier est orné d'un umbo qu'entoure un rais d'escarboucle) ou de saints guerriers (Effigie de St Victor (vers 1150) sur le sceau de l'abbaye de St-Victor de Paris. J. ROMAN, *op. cit.*, p. 95 et planche XI ; DOUET D'ARCO, III, p. 28, 113, 114, 161). Voyez aussi la statue des Gémeaux (XII^e siècle) au Portail Royal de Chartres. L'emploi fréquent du rais d'escarboucle s'explique fort bien car ce dessin s'adaptait parfaitement à l'umbo (ombilic ou boucle) qui jusqu'au XII^e siècle ornait le centre du bouclier (C. ENLART, *op. cit.*, p. 447, 450, 462). Rappelons enfin que d'après VREDIUS (*Sigilla Comitum Flandriae*, p. 13) c'est l'escarboucle figurant sur la tombe de Guillaume de Normandie à l'abbaye de St-Bertin qui aurait donné naissance à la légende du gyronné que depuis le XV^e siècle on considérait comme les armoiries primitives des comtes de Flandre.

(3) Nous rappelons que les premières armoiries connues datent du second quart du XII^e siècle et que cet usage s'est répandu dans l'Europe féodale durant le troisième quart de ce siècle (D. L. GALBREATH, *op. cit.*, p. 27-28). En Flandre c'est sur un sceau de Philippe d'Alsace, à la date de 1162, que le lion apparaît pour la première fois (J. Th. DE RAADT, *Sceaux armoriés des Pays-Bas et des pays environnants*, I, p. 454. — A ce sujet voyez aussi L. FOUREZ, dans la *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, t. XXVIII, 1950, p. 1348).

(4) Ecu de Bouchard, sire de Guise (1155) : aigle entouré d'un rais d'escarboucle, de Raymond Bérenger IV, roi d'Aragon (1157) : 4 pals avec un rais d'escarboucle brochant (GALBREATH, *op. cit.*, p. 26), de Gérard de Grimberghe, sire de Ninove (début XIII^e siècle) : « schilt van kelen met een zilver frettē ende een escarboucle d'or sur le tout fleurdelisé » (BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 857 ; sur les armoiries des Grimberghe (d'or à la fasce d'azur au sautoir de gueule brochant sur le tout), voyez J. B. RIETSTAP, *Armorial général*, p. 830 et J. Th. DE RAADT, *op. cit.*, p. 516).

(5) La famille de Ray, en Franche-Comté (1351), peut-être des armes parlantes (D. L. GALBREATH, *op. cit.*, p. 38-39, DOUET D'ARCO, *op. cit.*, I, n° 3370, p. 46) ; Mathieu de Beaune, bailli de Vernandois, (1256) (DOUET D'ARCO, *op. cit.*, I, n° 5169, p. 297). Le rais d'escarboucle est surtout connu dans

dès le début du XIII^e siècle des armoiries qui paraissent fixées, le rais d'escarboucle a néanmoins gardé sur leur bouclier de combat un caractère traditionnel qui en fait une manière d'emblème héraldique (1).

Il en est ainsi, pensons-nous, des châtelains de Gand. Certes, dès les premières années du XIII^e siècle la maison de Gand fait usage d'armoiries bien définies et porte de sable au chef d'argent (2). Cela n'a pas empêché certains auteurs du XVI^e et du XVII^e siècle d'affirmer que le rais d'escarboucle lui avait également servi d'emblème. C'est ainsi que pour l'auteur de l'Armorial de Flandre (3) les « premiers viscontes de Gand, surnommés les nobles Vilains de Flandre » (4) auraient porté « de sable au chef d'argent, une escarboucle d'or brochant sur le tout » (5), cette escarboucle ayant plus tard disparu chez les châtelains — ou vicomtes — plus récents (6).

la maison de Clèves qui porte « de gueule à l'écusson d'argent en abîme, une escarboucle fleurdelisé d'or brochant sur le tout » (RIETSTAP, *op. cit.*, I, p. 434; DE MAY, *Inv. des sceaux de Flandre*, I, p. 22). Certaines institutions ont également adopté ce meuble, qui se retrouve assez rarement dans les armoiries définitivement fixées: l'abbaye de St-Bertin de St-Omer (VREDIUS, *op. cit.*, p. 12, 13, 14) ou la Cour du Palais à Angers (1389) (DOUET D'ARCQ, *op. cit.*, I, n° 4505, p. 189). Ajoutons que les chaînes, autre forme esthétique donnée aux bandes de renforcement de l'écu de bois, se sont également conservées dans certaines armoiries, notamment chez les rois de Navarre ou les seigneurs de Schoorisse (Escornaix) en Flandre (GALBREATH, *op. cit.*, p. 38, 39, 238, 259; DOUET D'ARCQ, *op. cit.*, I, p. 462).

- (1) Au XIII^e siècle la famille de Blonay possédait des armes bien fixées (un lion), pourtant en 1278 Jean de Blonay scelle d'un écu au rais d'escarboucle. GALBREATH (*op. cit.*, p. 39) admet qu'il y fit usage de son écu de combat. D'après le même auteur les emblèmes figurant sur l'écu de combat auraient donc parfois « maintenu leur indépendance primitive à côté d'armoiries déjà fixées ». Dans la maison de Clèves le rais d'escarboucle serait aussi l'emblème d'un bouclier de combat, qui en se combinant plus tard avec les armes de la famille (de gueule à l'écusson d'argent) aurait formé de nouvelles armoiries. (GALBREATH, *op. cit.*, p. 38 et 43).
- (2) Sceau de Siger III, châtelain de Gand de 1200 à 1227, un plain sous un chef (Acte de 1223 aux Archives du Chapitre de St-Bavon à Gand. Chartes de l'abbaye de Nieuwen-Bossche, A. 18); sceau de Hugues II, châtelain de 1227 à 1232, mêmes armoiries (Actes de 1229 et 1230, *ibid.*, B. 36 et DE RAADT, *Sceaux armoriés*, I, p. 474); sceaux de Hugues III et Hugues IV (DOUET D'ARCQ, *op. cit.*, III, p. 322 et 323; DE MAY, *Sceaux de Flandre*, II, p. 77).
- (3) P. BERGMANS, *Armorial de Flandre du XVI^e siècle*, Bruxelles-Paris, 1919. Edition, avec reproduction des armoiries, du ms. intitulé *Flandria, Codex iconographicus 265*, de la Bibliothèque de Munich.
- (4) Les Vilain forment en réalité une branche cadette de la maison de Gand. Elle tire son origine de Gautier de Gand, dit Vilain, fils de Hugues II, châtelain de Gand, mort en 1232 (A. DUCHESNE, *Hist. gén. des maisons de Guines, d'Ardre, de Gand et de Coucy*, p. 337, et Preuves, p. 543 et 545). A partir du XVI^e siècle, tous les auteurs donnent le nom de Vilain aux châtelains de la maison de Gand. Cette confusion est née du fait que la branche aînée (les châtelains proprement dits) s'était éteinte à la fin du XIII^e siècle (W. BLOMMAERT, *op. cit.*, p. 52), tandis que celle des Vilain était restée nombreuse et jouissait aux XVI^e et XVII^e siècles d'une grande notoriété (les Gand-Vilain, comtes, puis princes d'Isenghien).
- (5) « Les premiers viscontes de Gand surnommés les nobles Vilains de Flandres, institués par le conte Bouduyn de Lille, conte de Flandre et leur cry à la bataille est Gand ». Armoiries : « de sable au chef d'argent, une escarboucle d'or brochant sur le tout » et au dessous « Gand (Vilains de Flandre) » (*Armorial de Flandre*, p. 22, n° 545 et planche 35, n° 545).
- (6) *Ibid.*, p. 16, n° 246, et planche 16, n° 246 et p. 24, n° 615 et pl. 40, n° 615.

Quoique contredite par les sceaux, cette affirmation n'est pas aussi fantaisiste qu'on pourrait le croire. Cet armorial a été, en effet, composé au XVI^e siècle⁽¹⁾ et le compilateur a pu connaître pas mal de monuments funéraires qui n'existent plus aujourd'hui. Parmi ces monuments il en est deux qui à cet égard nous intéressent particulièrement. Ils sont décrits par Corneille Gailliard, dont le recueil d'épithames est aussi du XVI^e siècle et antérieur aux ravages de l'Iconoclastie. C'est tout d'abord la tombe du prieuré de Bornhem, dont il a déjà été question plus haut. Cette tombe, également un gisant à l'épée brandie, portait l'inscription « Hic jacet Sigerius castellanus »⁽²⁾. Il n'est pas douteux qu'il s'agisse là de la tombe d'un châtelain de Gand, vraisemblablement celle de Siger II ou de Siger III, puisqu'on sait que Bornhem appartient aux châtelains de Gand jusqu'en 1250 et que ce prieuré, dépendant de l'abbaye d'Affligem, était une ancienne abbaye de chanoines réguliers fondée en 1101 par le châtelain Wenemare⁽³⁾. Ce Siger porte, lui aussi, l'escarboucle sur son écu (« een schaerboucle fleurdelisé, ghelick den hertoch van Cleves draecht »⁽⁴⁾). Il n'y aurait guère lieu de faire grand cas d'un ornement aussi commun, si on ne le retrouvait sur l'écu d'un autre châtelain de Gand et cette fois au XIV^e siècle, époque où l'escarboucle ne peut avoir qu'une signification héraldique. Il s'agit de Hugues de Sottegem, châtelain de Gand du chef de sa mère Marie de Gand, et qui, décédé en 1321, fut inhumé à Sottegem⁽⁵⁾. Gailliard nous décrit l'effigie gravée sur la lame de laiton qui recouvrait la tombe de ce seigneur. L'écu portait « Sotteghem

(1) D'après P. BERGMANS, il aurait été composé en 1562 (*Op. cit.* introduction, p. 5 et suiv.).

(2) BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 44 et suiv. (Voyez plus haut, p. 113).

(3) A. DUCHESNE, *op. cit.*, preuves, p. 63, 64, et 65; L. VAN DER KINDERE, *Histoire de la formation des principautés belges au moyen âge*, I, p. 113, 227, 228 et 248; BEST, *Bornhem, sa châtellenie, son château, ses seigneurs. (An. du Cercle archéol. du Pays de Waes, t. VI, p. 321 à 325)*. Siger II fut châtelain de Gand de 1187-1199 (W. BLOMMAERT, *op. cit.*, p. 49). Il s'agit plus vraisemblablement de Siger III, châtelain de 1200 à 1227 (*Ibid.*, p. 50). Il fit une donation au prieuré de Bornhem, en 1218, pour célébrer son anniversaire et celui de sa mère (DUCHESNE, *op. cit.*, preuves, p. 322). Son fils, le châtelain Hugues II, affranchira en 1229 les habitants de Mariekerke, village dépendant de Bornhem (L. A. WARNKÖNIG, *Fl. St.-u. Rechtsgesch.*, II³, preuves, n° 237, p. 239).

(4) BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 44 et suiv. : « Op de noortzyde, aen den choor, in St Janscapelle, alzoo men in den crocht gaat, licht eenen ouden blauwen zaerck, eenen halven voet verheven, int harnas, waepenrock ende helm, het wapenzweert in zyn rechter hant, met den point omhooghe [als een Keyzer], ende eenen grooten schilt voor hem met een schaerboucle fleurdelisé, ghelick den hertoch van Cleves draecht, ende boven zyn hoofd staet ghescreven : Hic jacet Sigerius castellanus, zonder meer [ende men wilt segghen dat hy van die Vileyns was ende casteleyn van Ghendt] ».

(5) W. BLOMMAERT, *op. cit.*, p. 53; A. HAVENITH, *Recherches historiques sur le château et la seigneurie de Heusden, autrement dite vicomté de Gand*, p. 178 à 193.

ghecarteleerd met Vilain burghgrave van Gent met den escarboucle over al »⁽¹⁾ ou, selon une version différente, Sotteghem « escartelé d'une escarboucle »⁽²⁾.

Il semble donc vraisemblable que l'escarboucle ait été considérée par les châtelains de Gand du XIII^e et du début du XIV^e comme un emblème qu'il était de tradition de poser sur leur écu de combat, tradition qu'interprète au XVI^e siècle l'héraldiste de l'Armorial de Flandre et dont au XVII^e Sanderus fait état⁽³⁾. Le rais d'escarboucle que porte l'écu de notre gisant peut donc contribuer à identifier celui-ci avec un châtelain de Gand.

Le fait suivant pourrait achever de prouver cette identification. Nous avons dit qu'en 1246 les moniales de Lokeren transféraient leur abbaye à Heusden avec l'assentiment de Hugues III, châtelain de Gand et seigneur du lieu. Or on voit qu'il ne leur donne cette autorisation qu'à condition de transporter dans leur nouvelle abbaye le corps de son père Hugues II, châtelain de Gand, ainsi que le monument funéraire (« capella ») dans lequel repose ce corps⁽⁴⁾. Voici donc un point bien établi : le châtelain Hugues II avait été d'abord inhumé à l'abbaye de Ten Bossche à Lokeren; sa tombe fut ensuite transférée à l'abbaye de Nieuwen Bossche à Heusden, à l'endroit même où notre gisant fut découvert.

Quand on sait en outre que Hugues II mourut en 1232⁽⁵⁾ et que notre monument funéraire est précisément un travail de la première moitié du XIII^e siècle, on conviendra que tout porte à croire que nous sommes réellement en présence de la tombe même de ce châtelain.

(1) BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 113.

(2) Bibliothèque de l'Université de Gand, ms. G. 15925, fol. 51. — Le sceau d'Hugues de Sotteghem porte mi-parti Gand (de sable au chef d'argent) et Sotteghem (le gyronné de la maison d'Enghien). (DUCHESNE, *op. cit.*, p. 541. Voyez aussi P. BERGMANS, *Armorial*, p. 16 et planche n° 246).

(3) Décrivant la tombe du châtelain Siger à Bornhem, il considère le rais d'escarboucle comme l'emblème traditionnel des châtelains gantois: « clypeo in quo familiae castellanorum ritu (quod cum escarbunculo Armorum Reguli vocant) insignia » (*Flandria illustrata*, édit. de 1641, p. 608).

(4) «...Ita quod dicte moniales in prefato loco monasterium suum transferant si voluerint. Et si continget dictum monasterium transferri, ipse moniales, in expensis suis, tenebuntur transferre capellam in qua corpus karissimi patris mei domini Hugonis, quondam castellani gandensis, jacet, cum ipsius corpore, prout melius sibi viderint expedire » (Octobre 1246. Charte d'Hugues III et de sa femme Marie de Gavere. Archives du Chapitre de St-Bavon. Chartes de l'abbaye de Nieuwen Bossche, D. 111). La signification du mot « capella » est peu précise ici. Parmi des sens divers, ce mot a également celui de catafalque (pegma funebre, tumulus honorarius. DUCANGE, II, p. 118). Défini par les mots « in qua corpus karissimi patris mei... jacet », nous pensons que, par analogie, ce terme désigne bien ici un monument funéraire, ayant le forme d'un catafalque (A noter dans V. MORTET et P. DESCHAMPS, *Recueil de textes relatifs à l'architecture en France au moyen âge*, II, p. 9 et 394: capellula, petite chapelle en bois sur un tombeau dans une église, au XII^e s.).

(5) W. BLOMMAERT, *op. cit.*, p. 51.

Ce somptueux monument répondrait d'ailleurs parfaitement à l'importance de la maison de Gand au XIII^e siècle et à la notoriété du personnage. Apparentée aux comtes de Guines ainsi qu'aux châtelains de Lille et de Courtrai, cette maison était au XIII^e siècle une des premières du comté de Flandre (1). Son esprit d'indépendance et son dévouement à la royauté française l'avaient fréquemment opposée au comte même, son suzerain immédiat (2). Quant à Hugues II, fils de Siger III et de Marie de Heusden, c'était un des barons les plus considérables du pays. Il avait épousé une fille de la maison de Champagne (3). Il était le frère de ce Gérard-le-Diable dont la demeure fortifiée dresse encore à Gand, sur les bords de l'Escaut, sa masse imposante (4).

On peut se demander pourquoi ce châtelain avait choisi la petite abbaye de Ten Bossche à Lokeren comme lieu de sépulture. Ce monastère avait été fondé en 1215 par une famille patricienne gantoise sur une terre comtale et les châtelains de Gand n'avaient pris aucune part à cet établissement (5). On ne peut même les compter parmi les principaux bienfaiteurs de Ten Bossche. Certes on les voit renoncer à plusieurs reprises, de 1220 à 1247, aux droits féodaux qu'ils possédaient sur des terres et des dîmes que d'autres personnes pieuses donnent à cette maison (6), mais en agissant de la sorte ils collaborent plutôt à des donations faites par des tiers. Il y a pourtant un fait — hélas, mal établi — qui expliquerait la faveur dont jouissait l'abbaye cistercienne auprès de Hugues II et auprès de son fils. Une certaine Aleydis y fut abbesse de 1240 à 1254 (7) et c'est donc sous son administration qu'eut lieu en 1247 le transfert du monastère de Lokeren à Heusden. Il est fort probable que déjà en 1232, année de la mort du châtelain Hugues II, cette Aleydis était religieuse dans cette maison. Or, si l'on peut ajouter foi à certaines listes d'abbeses, Aleydis serait une fille de la maison de Gand (8). La parenté

(1) W. BLOMMAERT, *op. cit.*, p. 79.

(2) *Ibid.*, p. 79 et 80.

(3) *Ibid.*, p. 50 et 80. Il avait épousé Ode de Champagne, fille d'Eudes de Champagne, seigneur de Chanlite.

(4) A. DUCHESNE, *op. cit.*, Preuves, p. 480.

(5) La fondatrice fut Ermentrude Utenhove, qui fonda également l'hôpital et l'abbaye de la Byloke. (G. CELIS, *op. cit.*, p. 57; J. WALTERS, *Geschiedenis der Zusters der Byloke te Gent*, I, p. 52).

(6) Archives du Chapitre de S^t-Bavon, chartes de l'abbaye de Nieuwen Bossche, A. 9, A. 18, B. 34, B. 36, B. 43, C. 84, C. 98, D. 110, D. 111, D. 123, etc.

(7) Chartes de l'abbaye de Nieuwen Bossche, C. 85, D. 110, 120, 138, 145; G. CELIS, *op. cit.*, p. 89.

(8) Cette abbesse figure sous le nom de « Aleidis [e vice] comitibus Gandavo » (sic) sur une liste provenant de l'ancienne abbaye de Nieuwen Bossche et appartenant aujourd'hui aux Sœurs N.D. du pensionnat du Nouveau-Bois à Gand. Les armoiries accompagnant cette mention sont celles de la maison de Gand. P. J. MAES dans ses *Verzamelingen der wapenschilden van de abdyen*,

qui l'unissait aux châtelains pourrait donc expliquer non seulement le choix de cette abbaye fait par Hugues II comme lieu de sépulture ⁽¹⁾, mais aussi le transfert du monastère dans une seigneurie où les châtelains avaient leur résidence.

Le gisant trouvé à l'emplacement de l'abbaye de Nieuwen Bossche fut placé au Musée d'Archéologie de Gand qui est installé, comme on sait, dans l'ancienne abbaye de la Byloke. Les liens les plus étroits avaient uni ces deux maisons de moniales cisterciennes. Toutes deux trouvent leur origine dans l'abbaye de Ten Bossche de Lokeren : Nieuwen Bossche est cette abbaye même, transplantée à Heusden, tandis que la Byloke en est la fille ⁽²⁾. Durant plusieurs années les documents feront état de cette proche parenté ⁽³⁾. Le hasard a donc voulu qu'aucun endroit ne puisse convenir davantage pour donner asile à ce magnifique gisant ⁽⁴⁾.

Henri Nowé

abten en abdissen binnen Gent » (Archives de la ville de Gand, ms., fol. 169) l'intitule, selon la tradition: « Aleydis Vilain », avec armoiries des châtelains de Gand (cfr. G. CELIS, *op. cit.*, p. 89).

- ⁽¹⁾ Un cas analogue serait celui de Gilbert, seigneur de Leeuwergem, qui se fit inhumer à l'abbaye de Nieuwen Bossche, où sa fille avait pris la voile (1292. Acte de Robert de Leeuwergem, Chartes de l'abbaye de Nieuwen Bossche, G. 266).
- ⁽²⁾ Les premières sœurs de la Byloke vinrent de Lokeren. Sur les origines de la Byloke, voyez G. CELIS, *op. cit.*, p. 56 à 65; J. WALTERS, *op. cit.*, I, p. 45 à 77.
- ⁽³⁾ De 1219 à 1249 les documents traitant à la fois des deux abbayes sont nombreux (J. WALTERS, *op. cit.*, II, P. J. n^{os} 13, 19, 20, 33, 36, 40, 56, 57, 71, 74, 76, 77, 83, 117, 118, 139, 140, 142; A. C. F. KOCH. *Onuitgegeven oorkonden betreffende de Noordnederlandse geschiedenis (1109-1249)*, dans *Versl. en Mededel. v. h. Histor. Genoot. Utrecht*, 1949, n^o XXIX, p. 31). Les deux maisons étaient placées sous le vocable de S^{te} Marie. Leurs biens ne furent séparés qu'en 1239 (G. CELIS, *op. cit.*, Preuves, n^{os} III et IV, p. 83 et 85).
- ⁽⁴⁾ M. le Chanoine De Keyser me facilita la consultation des archives du Chapitre de St-Bavon dont il est le gardien. M. F. L. Ganshof m'a fourni de précieuses indications, tandis que M. Jean Squilbeck s'intéressa de toutes façons à l'élaboration de ce travail. Qu'ils trouvent ici l'expression de ma vive reconnaissance.

La fantaisie en Heraldique et dans les Sceaux

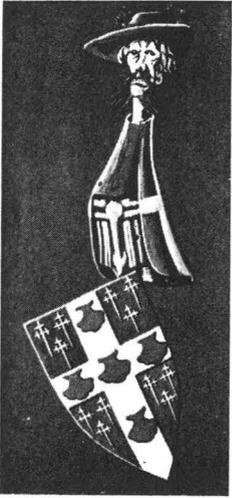


Fig. 1

Le profane tient l'héraldique et ses applications à la sphragistique ou sigillographie comme au mobilier domestique, pour une manifestation froide, à peine artistique, et l'estime relever d'un snobisme vieillot, d'un goût suranné, ne pouvant intéresser que des fossiles.

Est-elle autre chose que désuète, guindée, prétentieuse, ennuyeuse en somme? Regardons-y d'un peu près.

Le présent essai vient répondre à cette question en signalant quelques gracieuses fantaisies des graveurs qui florissaient en nos provinces, aux XIII^e-XVI^e siècles.



Fig. 2

Nous l'illustrons de croquis, lavis, gouaches ou dessins au trait exécutés d'après tous originaux trouvés dans nos archives locales. Certains, plus soucieux de rigueur scientifique, de soumission totale au document, que de netteté, eussent préféré la fidélité du cliché photographique. Le dessinateur ne trahit-il pas le graveur? Ici ne lui enlève-t-il pas sa naïveté? Là, n'ajoute-t-il pas des détails de son crû, que les originaux ne paraissent pas comporter, à vue de nez?

Nous estimons que, à tenir le scel en main, à le manier, le retourner, le faire jouer à la lumière, l'y faire virer et miroiter, nous y décelons des secrets que ne révèle pas l'exposition inerte de l'objet à la lentille photographique, si bien éclairé qu'il soit, et si puissante qu'on la puisse trouver.

En outre, grâce à notre méthode, ce qu'un exemplaire unique ne peut livrer, nous le découvrons en faisant concourir au dessin final deux, quatre, six exemplaires peut-être, qui se complètent, chacun morcelé, formant, avec les autres, différemment mutilés, un tout qui nous restitue l'objet dans son intégrité.

Nous avons fait de notre mieux pour interpréter la pensée de ces charmants anonymes, auteurs d'œuvres d'art grandes parfois de quelque deux centimètres, dont seule subsiste l'empreinte fragile dans un gâteau de cire.



Fig. 3

Parfois nous avons restitué des détails frustes que frottements, chutes, maniements négligents avaient estompés; toujours nous avons eu le souci de respecter l'esprit animant ces modestes artistes qui ne se voulaient qu'artisans. En frontispice, on trouvera deux applications décoratives traitées sur le modèle des sceaux appartenant à Jean d'Argenteau en 1390 (fig. 1) et à Henri de Beez en 1444 (fig. 2) ⁽¹⁾.

*
* *

Du XIII^e siècle est bien connu le type gracieux du sceau féminin dont exemple ici: (fig. 3) en navette et de grand module généralement ⁽²⁾ il présente la silhouette de la dame debout, légèrement hanchée, tendant

⁽¹⁾ Son scel à la figure 40.

Les dates sont celles des documents auxquels appendent les sceaux reproduits.

⁽²⁾ Nous ne spécifions pas les dimensions précises des sceaux, indéterminables rigoureusement le plus souvent et qui, pour la présente étude, ne présentent pas d'intérêt.



Fig. 4

de l'index gauche devant la poitrine le cordon du manteau jeté sur les épaules, et tenant à la main droite, soit un oiseau de vol, soit, entre le pouce et l'index, une fleur de lis, comme fait ici la comtesse Isabelle de Namur 1285-92.

Les sceaux masculins sont, en ce même siècle, ou bien équestres, avec personnage galopant, en grand harnois de combat, ou bien héraldiques.

Les premiers, de grand intérêt historique, tant pour le blason que pour le costume, sont de valeur artistique inégale. Au début, fort maladroits, et même souvent franchement mauvais, ils s'affinent dès la fin du XIII^e siècle, se font très élégants font de détails et s'épanouissent au XV^e siècle dans la pompe bourguignonne de Charles le Téméraire. Voir ici figure 4 le sceau de Guillaume de Namur 1378 et fig. 56. celui du duc Charles.

Nous l'avons dit : les gentilhommes, aussi bien simples cavaliers que chevaliers, usaient très fréquemment, en ce même siècle, du sceau simplement héraldique, l'écu s'inscrivant dans la légende ; de leur côté, les dames rarement sont rencontrées chevauchant, dans la sigillographie. Et les ecclésiastiques ? Ils usent le plus souvent d'emblèmes personnels, pittoresques : fleurs ou animaux empruntés à la faune fantastique d'un bestiaire de légende, ce qui est aussi vrai du simple curé, comme le *vesti* de Ben en 1259 (fig. 5), que du prince-évêque de Liège, qui en décore ses contre-sceaux.

Leur sont presque contemporaines ces fantaisies plaçant l'écusson au centre d'un décor, dont les écoinçons ou folioles s'animent d'êtres fantastiques, comme on en voit aux marges des manuscrits, aux portails des églises ou dans les médaillons d'orfèvreries. Le type se développe bientôt avec un foisonnement, une richesse auxquels s'exerce la patience habile du graveur. Nous en trouvons un exemple chez Jean I comte de Namur - 1298 (fig. 6) Henri de Namur - 1332 (fig. 8) Jean de Namur, en son contre-sceau de 1333 (fig. 7).

Un motif décoratif fort en faveur est la figuration des 4 évangélistes dont se parent : Catherine de Savoie 1378 (fig. 9) et Marié d'Enghien 1365 (fig. 10).

Sans quitter la famille de Namur, signalons les sceaux classiques de Jean en 1332 (fig. 11) et le lion casqué de Guillaume en 1345 (fig. 12), manière de présenter le support combiné avec le timbre qui sera reprise.



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

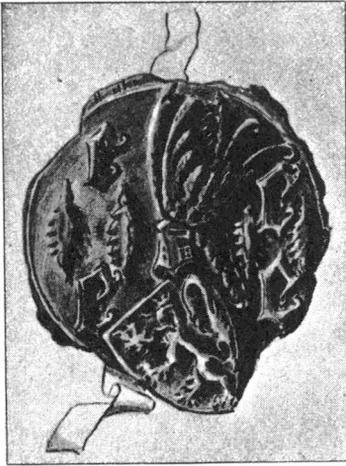


Fig. 16

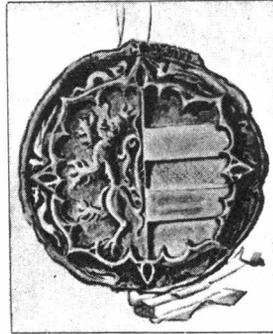


Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19

Plus sobres, plus classiques, sont les décors géométriques empruntés à l'architecture et au mobilier, qui s'en inspire, où s'inscrivent écus, timbres et supports, comme aux sceaux de :

Louis de Namur 1365 (fig. 13), Guillaume de Namur 1343 (fig. 14), Jean de Namur 1392 (fig. 15), Guillaume II de Namur 1352-1411 (fig. 16). Jeanne d'Harcourt, en 1403, place les armes conjuguées de Namur et d'Harcourt dans le champ d'un entrelacs à redents que des animaux chimériques accompagnent en bordure et, qui, à première vue, semble vouloir évoquer les hérissements d'une couronne d'épines (fig. 17).

Sont plus savoureux les tenants que Louis de Namur, en 1354, place à côté de son heaume (fig. 18) et, tout à fait original, le simple timbre, sans écu qui marque le sceau de Robert de Namur en 1378 (fig. 19).

Nous allons voir que, pour de moindres seigneurs, les ciseleurs ne montraient pas moins d'imagination.



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22

Si Jean le Camossé, en 1346-72, porte des armoiries sévères (fig. 20), Jacquemart de Ghistelles, chanoine de Saint-Aubain à Namur, en 1359, ne craint pas la fantaisie profane (fig. 22), et Robert de Morialmé, en 1345 arbore le déploiement détaillé de son harnois complet, avec, pour compagnon, un petit animal familier qui égaye la sévérité de son allure (fig. 21). Est-ce un précurseur de la mascotte chère à nos soldats ?



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31

Jean de Seilles, de son côté, 1263-72, fait preuve de réalisme dépourvu d'anecdote superflue, en coiffant son heaume du large chapeau de fer dit de Montauban, sans souci du volet qui étoffait celui du Camossé (fig. 23).

Ses contemporains et successeurs vont s'appliquer à donner beaucoup d'importance aux bagatelles du décor, comme : Pincart de Berlo, 1350 (fig. 24), Gobin Davin, 1360 (fig. 25), Jean Bertrand, 1372 (fig. 26), Pirard Erpent, 1372 (fig. 27), Ernoul de Hemptinne, 1375 (fig. 28), Jean Rideau de Frocourt, 1384-96 (fig. 29), Isabelle de Melun qui, en 1392, porte parti de Namur et de Melun (fig. 30) et Thomas aux Lovignis, 1418 (fig. 31), Colart de Hontoir, 1377-80, n'abandonne la simplicité que pour fleurir le champ du sceau (fig. 32); Hubert de Warnant renchérit encore, 1405 (fig. 34).



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34

Un instant, observons ce lion; son type est intéressant. Ici, très sobre de ligne, il va bientôt se hérissier de boucles, de touffes, d'épis, comme au sceau de la cour de Seilles, 1405-1505 (fig. 33) pour revenir plus tard à une forme plus dépouillée, s'abâtardir au XVII^e siècle et devenir enfin le banal quadrupède sautillant de nos monnaies, timbres-poste et autres monuments publics.

La silhouette du lion et les détails de son anatomie permettent d'en établir la chronologie. A partir du XVI^e siècle, la touffe terminale de la queue retombera généralement, non sur le dos de l'animal mais vers l'extérieur.

C'est à cette époque aussi que vont se multiplier tenants et supports, avec des cimiers grandiloquents, personnels, ne correspondant plus d'ailleurs à aucune réalité du costume militaire.



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41



Fig. 42

En 1414, c'est un ange qui, bien sagement, tient à deux mains devant lui le blason de Jean Mal confessé (fig. 35); en 1421 le bientôt classique hercule-sauvage tient celui de Jean Burekin de Floreffe que caractérise davantage le buste emplumé du cimier (fig. 36) et, en 1430, l'aigle de Pierre d'Yves, dit de Liernu, prend l'écusson pour perchoir (fig. 37).

Plus curieux, et informes un peu, les deux lions à buste étiré d'homme barbu, centaures félins qui accostent chez Jamin le bottier de Tourines, 1435, l'écu sommé plus classiquement d'un ange issant (fig. 38), tandis que le négrillon court-vêtu de Jean Marchant, 1443, nous amène au banal tenant héraldique (fig. 39) et que Henri de Beez, 1444, présente les armoiries d'un type qui prévaudra (fig. 2/40). Mais voici qui est plus exceptionnel : c'est le petit sceau de Colart Bosketeal, de Huy, 1427-38; il nous montre un chat (?) dans le champ d'un entrelacs (fig. 41) et c'est aussi la petite scène de genre illustrant les armoiries de Willame de Gravière, changeur à Namur, 1428-47 (fig. 42).

Que sont ces trois petits bonshommes attablés tout nus ? La verve du graveur a-t-elle voulu cyniquement portraiturer les victimes de la Finance ? Le propriétaire du sceau n'y aurait-il vu que du feu ?



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45

Un peu plus sommaires mais curieuses sont les silhouettes des deux supports-lion et sanglier (?) de Colart d'Amonines, 1417 (fig. 43) et pas mal breughelien le diable cornu de Jacquemin de Saint-George en 1453 (fig. 44). L'auteur du sceau de Antoine Ponchin, 1456-69 (fig. 45), de tout autre inspiration, a joué la difficulté tout en se pliant à la discipline que lui imposait

l'espace, en inscrivant deux lions renversés, sous une digne tête de personnage coiffée du chaperon bourguignon.



Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48

En 1446-52, Philippe Chainia fait tenir son écu, comme un bouclier dont la guiche est passée à son cou, par un hercule au front socratique (fig. 46), et ce sont deux singes grimaçants qui flanquent le blason de Jean des Quiens, 1445-66, dont les quadrupèdes parlants se retrouvent au timbre (fig. 47). Classiques les lions ou griffons qui animent les armoiries de Jean de Bossuut, 1494 (fig. 48). Thierry Bonnant de Brumagne 1470 (fig. 49), Jean de Naninnes, 1471, avec son renard pillard de basse-cour au cimier (fig. 50) et de Loys le Phelippe, 1472 (fig. 51). Avec Godefroid Gaiffier



Fig. 49



Fig. 50



Fig. 51

1482-88, nous revenons à la fantaisie que nous avons, convenons-en, un peu poussée dans les détails (fig. 72); nous rentrons sagement dans le classicisme avec Jean du Sart, 1484, 1509 (fig. 53) et Jean delle Spinée, 1493-1513 (fig. 52).



Fig. 52



Fig. 53



Fig. 54

Un instant arrêtons-nous devant le modèle inattendu que nous offre l'oiseau dominant de ses ailes éployées le blason seigneurial à la croix engrêlée d'un marchand de graines hutois, Jean de Durbuy, 1480 (fig. 54). Comme chez Jean d'Yves signalé plus haut, il domine le blason plus qu'il ne le soutient et fait figure d'élément principal plus que d'accessoire.



Fig. 55



Fig. 56

De cette même année voici le magnifique scel héraldique de Maximilien l'archiduc et de Marie, duchesse de Bourgogne, historié de détails auxquels s'est amusée la verve du graveur et que caractérise le lion assis, la Toison d'Or au cou, coiffé du monumental heaume couronné du bonnet archiducal; le scel équestre de Charles-le-Téméraire 1468-76, galopant en sa tenue, héraldique est de la même veine (fig. 55 et 56) (1).

Arrivant au XVI^e siècle, nous trouvons les écus généralement échancrés, d'un modèle apparemment emprunté aux artistes d'Outre-Rhin et tels qu'on les voit accompagnant les portraits de l'école allemande, ornés de lambrequins très décoratifs. Comme :

Renier Honoré, 1502 (fig. 57), Jean de Hollogne, 1517-46 (fig. 58), Jean Mathys, 1509-48 (fig. 59), Jean Lodevoet, 1511-21 (fig. 60), Jacques



Fig. 57



Fig. 58



Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61



Fig. 62

(1) Désespérant d'en réaliser au pinceau les détails, nous avons exécuté ces deux sceaux à la pointe d'une plume métallique en blanc et noir, d'après les fragments de plusieurs originaux.



Fig. 63



Fig. 64



Fig. 65



Fig. 66



Fig. 67



Fig. 68

de Hemptinne, 1521 (fig. 61), Hubin de Fanson, 1501 (fig. 62), Jean du Bois, 1516 (fig. 63), Lambert Divoy, 1540 (fig. 64).

Fut-ce à cause de leur situation moins notoire que tels autres, faisant fi du timbre, renchérirent sur l'importance du support ?

Comme liaison des uns aux autres, voici Nicolas Riffart, 1521, dont les descendants devaient s'élever singulièrement haut et qui fait supporter son écu échancré par un homme-marin, un triton cuirassé brandissant l'épée et coiffé d'un armet faisant timbre de l'écu (fig. 65). Plus modestes, mais non moins pittoresques, les griffons au puissant empennage de Thomas de Picry, 1527 (fig. 66) et de Toussaint Bertrand, 1523-36 (fig. 67) et toute la série de bêtes plus ou moins fantaisistes, depuis la grive de Hubert du Bois, 1506-23 (fig. 68) jusqu'à la sirène de Hubert Maireau, 1550 (fig. 69), en passant par le dragon de François Garitte, en 1540 (fig. 70).

Terminons par l'emblématique sceau de Jean d'Eve, maieur de Dinant, 1551-72 avec Adam et Eve pour tenants (fig. 71) ; ce devait être un joli morceau d'orfèvrerie ; les nus y sont adroitement traités, unissant pas mal de grâce à quelque peu de mièvrerie.



Fig. 69



Fig. 70



Fig. 71

Nous disons orfèvrerie car, sans aucun doute, beaucoup de ces sceaux étaient élaborés dans de précieuses matières or ou argent, ce qui explique leur disparition presque totale.

Des auteurs de ces ingénieux bibelots, que savons-nous? Peu de chose.

A Namur même, le hasard d'une procédure nous révèle le seul nom de *Colignon de Bievenue*, l'orfèvre qui, en 1454, avait exécuté le sceau de Jacquemin Gaiffier ; jamais celui-ci ne l'utilisa ⁽¹⁾.

Nous sommes mieux documentés sur les orfèvres et graveurs namurois des XVII^e et XVIII^e siècles ; ils n'ont plus la verve de leurs prédécesseurs et n'intéressent pas la présente étude.

Les sceaux que nous avons énumérés sont dus, bien sûr, le plus souvent à des étrangers. Bruges, Dijon, Bruxelles étaient des centres possédant ateliers de gravure auxquels s'adressent communautés, bourgeois, grands seigneurs et potentats. Mais ces modestes ne résidaient pas toujours dans les grandes villes.

(1) Archives Etat Namur : Transports de Namur, reg. 15, f^o 362

En 1419, Philippe le Bon mande à Lille Robert de Gouy qui habite Le Quesnoy, et qui, pour avoir *taillié et gravé le grantscel et contreſcel de Monseigneur* en usage jusqu'en 1430, reçoit 70 écus d'or pour salaire et 10 pour ses frais de route. Les auteurs ⁽¹⁾ nous énumèrent une quarantaine de noms, du XIII^e au XVI^e siècles, pour lesquels furent excellents clients les fastueux ducs de Bourgogne aimant tant les bijoux de parade que ces objets proprement utilitaires qu'étaient les sceaux et dont leurs orfèvres faisaient des bijoux de haut goût.

C'étaient Jean Fouet, orfèvre à Dijon, qui grave le signet d'or de Philippe le Hardi et son scel et contre-scel en 1382; Jean de Nogent, qui, à Paris, en 1386, se charge de pareil travail. Pour Philippe le Bon, Robert de Gouy du Quesnoy, en 1419, Jean Peutin de Bruges en 1432 font de même et, à la même époque, Jean Heylen grave les sceaux de la Toison d'Or tandis que Corneille de Bont se charge de ceux de Marie de Bourgogne, fille du Téméraire (1477-78). Demay signale qu'il marquait ses œuvres d'une mouchetur d'hermine. Il est peut-être l'auteur du beau scel armorial de notre figure 55ème, mais, sur les fragments subsistant des épreuves nous n'avons pu déceler cette signature.

Leurs trouvailles étaient-elles personnelles, leurs inventions spontanées, ou bien cherchaient-ils des inspirations dans leur voisinage ?

Ils étaient entourés de modèles qui s'offraient pour leur souffler des idées et dont les auteurs leur étaient autant de collaborateurs.

Comme tous autres artisans de cette époque (XIV^e-XVI^e), grands et charmants artistes anonymes, peintres de chevalet, décorateurs, miniaturistes, ferronniers, sculpteurs, ivoiriers, huchiers, verriers ou brodeurs qui se copiaient ou plutôt s'influençaient, miniaturistes offrant des sujets aux sculpteurs, qui, de leur côté, puisent des anecdotes décoratives aux marges des manuscrits enluminés, de même les graveurs de sceaux choisissaient ici quelque personnage emblématique ou fantastique, là, dans l'enchevêtrement de traits brisés ou ployés semblables aux plombs d'une rose de vitrail s'épanouissant en étoiles, trèfles ou multiples feuilles, ces êtres becqués, griffus, à deux ou quatre membres, ailés par surcroît, issus d'imaginaires inépuisables.

(1) Voir *Pinchart*. Recherches sur la vie et les travaux des graveurs de sceaux, de monnaies, de médailles des Pays-Bas.

Pinchart. Archives des Arts, Sciences et Lettres. Trois volumes, passim. Gand Hebbelynck, 1860-80.

Demay. Le costume au Moyen-Age d'après les sceaux. Paris, Dumoulin, 1880.

Au service de leurs clients, ils mettent toute leur bonne humeur et leur habileté ; l'exiguité, la fragilité, le petit nombre des empreintes, leur confinement dans des dépôts incommodes d'accès où leur présentation dans des vitrines miroitantes n'incite guère à la contemplation, expliquent le peu d'intérêt du grand public ; le prix des métaux dont étaient faits les coins originaux est la cause de leur extrême rareté.

A. HUART



Fig. 72

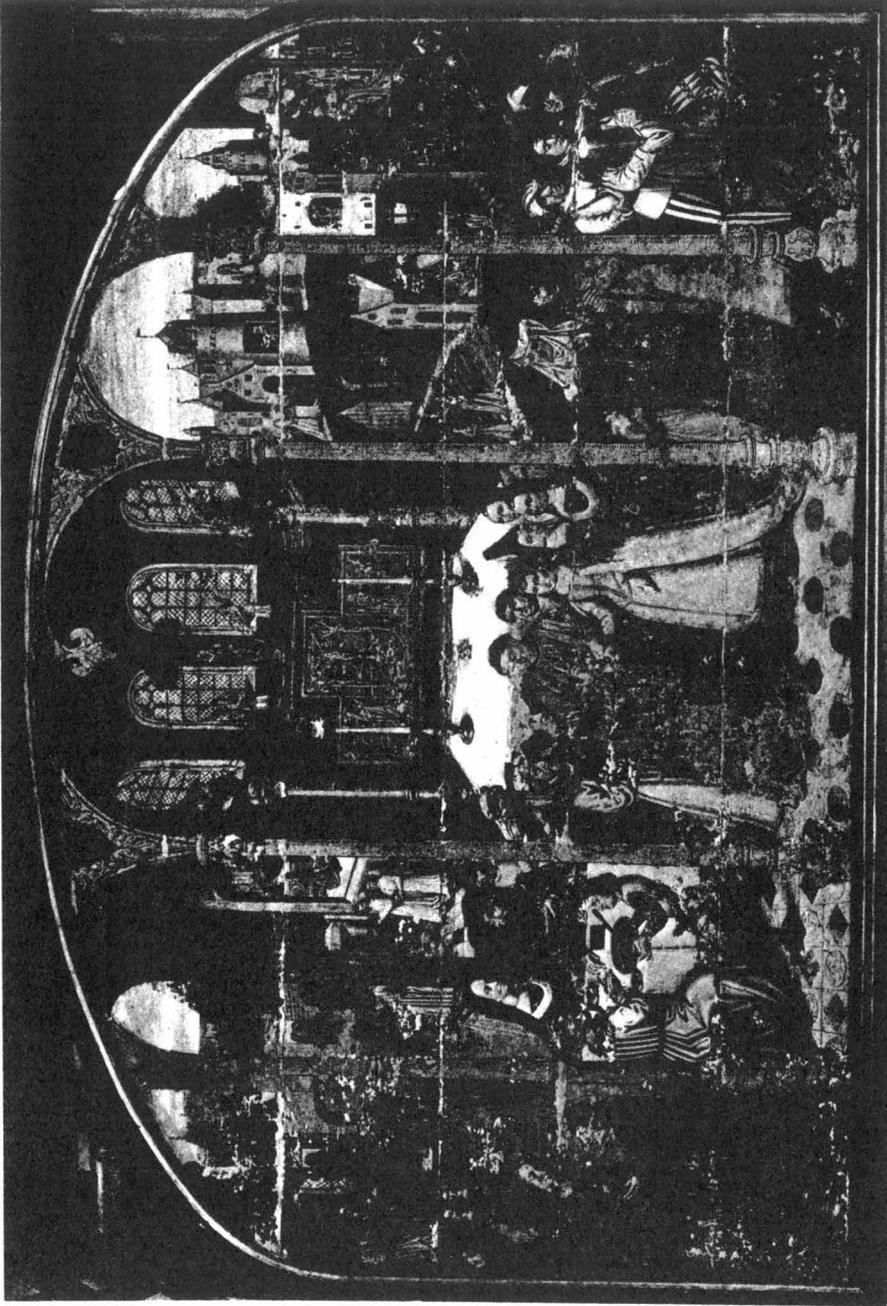
Het Sint-Godelievepaneel uit het Gruuthusemuseum te Brugge

In het Brugs Gruuthusemuseum bevindt zich een merkwaardig paneel; het is geschilderd op hout en meet in de lengte 2,30 m. en in de grootste hoogte 1,55 m. (afb. 1). Het treft onmiddellijk dat de figuren, op 't eerste zicht, nog gans XV^e eeuws aandoen, maar toch in een later kader staan geplaatst. De uitleg hiervoor is, dat we hier staan vóór een in 1622 uitgevoerde « kopie » van een polyptiek uit het einde der XV^e eeuw ⁽¹⁾.

Dit veelluik bestaat uit een middenpaneel, verdeeld in drie scenes, en twee deuren met elk twee panelen (afb. 2 en 3). Het gesloten veelluik toont twee schenkers en vier heiligen; open geeft het een doorlopende uitbeelding, over de zeven vakken, van 't leven van de H. Godelieve van Gistel (†1070). Van links naar rechts krijgen we als hoofdonderwerpen :

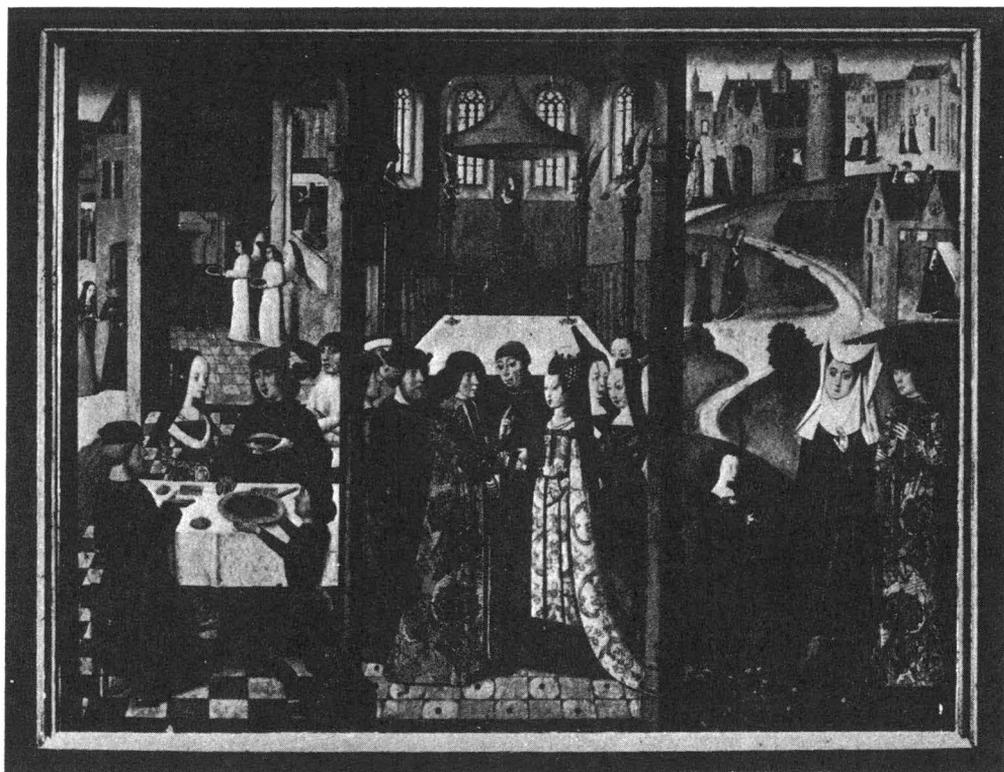
- I. Godelieve met ouders en zusters.
- II. Het mirakel van de houtspaanders.
- III. Het wonderbaar feestmaal.
- IV. Het huwelijk van Godelieve met Bertolf.
- V. Het kraaienwonder.
- VI. Marteldood van Godelieve.
- VII. Godelieve na haar dood.

(1) Het XV^e eeuws veelluik is afkomstig uit een Brugse kerk, maar geraakte tijdens de Franse revolutie in privaat bezit. J. WEALE (*Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, IV, 1865, blz. 61) zag het in de kapel van de Godelieveabdij te Gistel, toen in 't bezit van P. Bortier. Het kwam daarna in 't bezit van verschillende personen tot het in 1912 op de veiling J. Dollfus te Parijs werd aangekocht voor het Metropolitan Museum of Art te New York, waar het nu berust onder nummer 12.79. Het is geschilderd op hout en meet (met open deuren) 125,4 × 320 cm. (H. B. WEHLE en M. SALINGER. *The Metropolitan Museum of Art. A Catalogue of Early Flemish, Dutch and German Paintings*. New York 1947, blz. 84-88). Een afbeelding van dit schilderij vinden we o.a. in bovengenoemde kataloog, bij B. B[URROUGHS]. *A polyptich representing the life of Saint Godeliève*. in *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*. VII (1912), blz. 126-128 en bij M. ENGLISH. *Godelieve van Gistel* (Brugge-Brussel 1944) tegenover blz. 67.



(Brugge, Gruuthusemuseum)

Afb. 1. — Het St. Godelievepaneel van 1622



(New-York, Metropolitan Museum of Art)

Afb. 2. — Polyptiek met de voorstelling van 't leven van de H. Godelieve
Einde der 15^e eeuw — Middenpaneel

Het paneel van 1622, afkomstig uit de parochiekerk te Gistel ⁽¹⁾, kwam in 1901 terecht in 't Gruuthusemuseum te Brugge ⁽²⁾. Het bevindt zich

⁽¹⁾ In 1611 werd de Godelievekapel van de kerk te Gistel gans hersteld (E. VLIETINCK. Sinte Godelievekapel te Gistel, 1611, in *Rond den Heerd* XXV. 1893 blz. 222). M. ENGLISH in « Godelieve van Gistel » (Brugge, Brussel 1944), blz. 124 meent dat ons schilderij het retabel is van 't herstellde altaar uit dit S. Godelievekoor.

⁽²⁾ In 1896 vroeg de Gistelse kerkfabriek toelating om verschillende werken te verkopen, o.a. het Godelievepaneel. In het *Bulletin du comité de la province de la Flandre Occidentale de la Commission royale des monuments*. IV, blz. 103, onder datum van 8-2-1897 wordt het als volgt beschreven : « Il y a déjà longtemps qu'on a relégué dans la maison décanale, un ancien retable d'autel mesurant à peu près deux mètres de long sur un mètre de haut avec la partie supérieure cintrée.



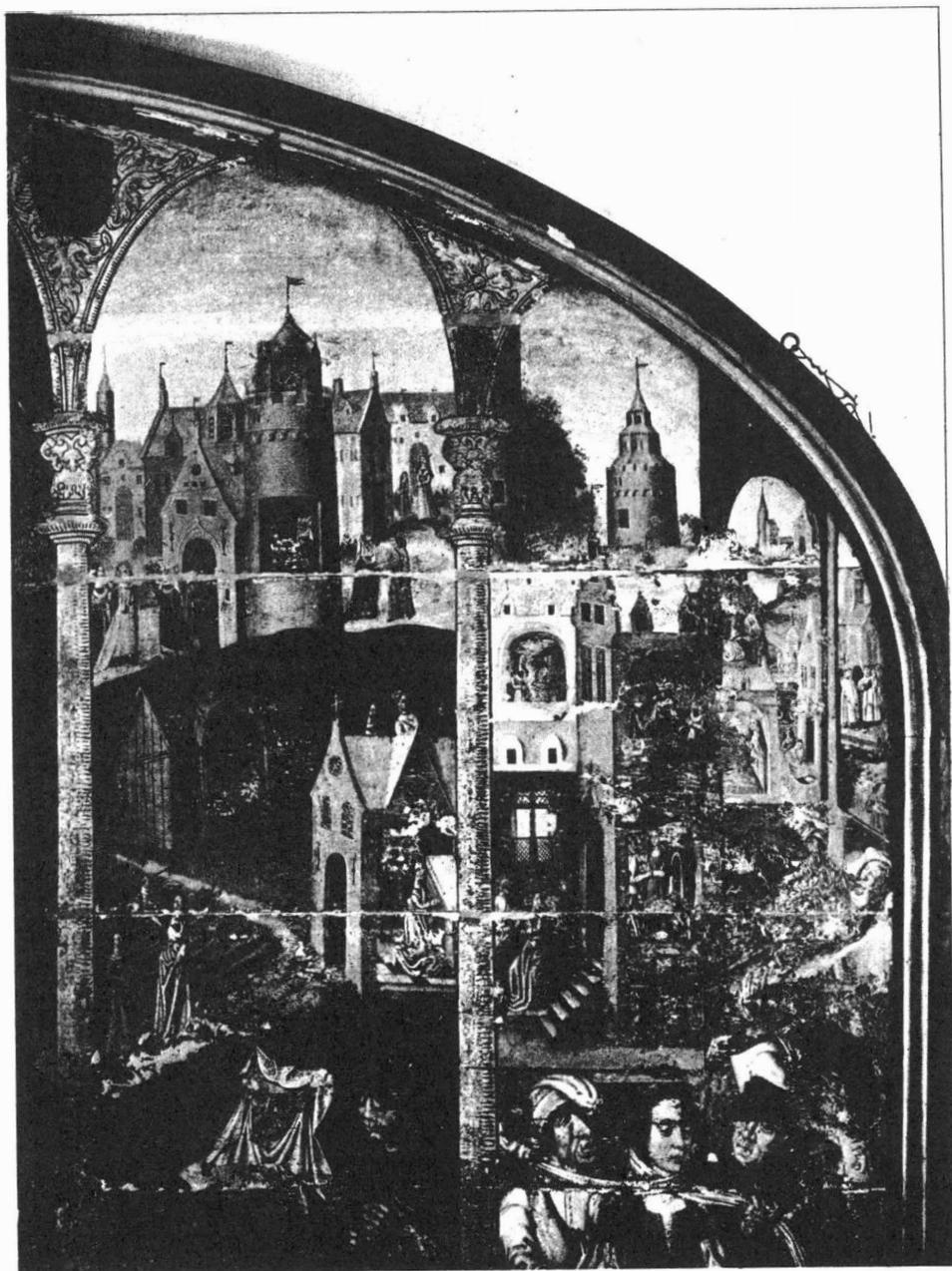
(New-York, Metropolitan Museum of Art)

Afb. 3. — Veelluik met de voorstelling van 't leven
van Sint-Godelieve van Gistel
Einde der 15^e eeuw — De deuren

in een slechte toestand van bewaring ⁽¹⁾: op vele plaatsen is de verflaag samen met de plamuur van de houten drager verdwenen. Er zijn ook grote

C'est une pièce des plus intéressantes... Mais, — et c'est le cas d'appuyer sur ce mot, — mais le tableau, dont les planchettes du panneau ont été disjointes, est dans un état de délabrement, d'écaillage qui est extrêmement regrettable». Door een vergelijk tussen de Kommissie van Monumenten en de kerkfabriek, kwam in 1901 het Gruuthusemuseum in 't bezit van 't retabel mits het betalen van 410 fr. restauratiekosten aan enkele kunstwerken van de kerk te Gistel (dit werd mij door Dr. Jos De Smet uit het dossier van 't Gruuthusemuseum medegedeeld).

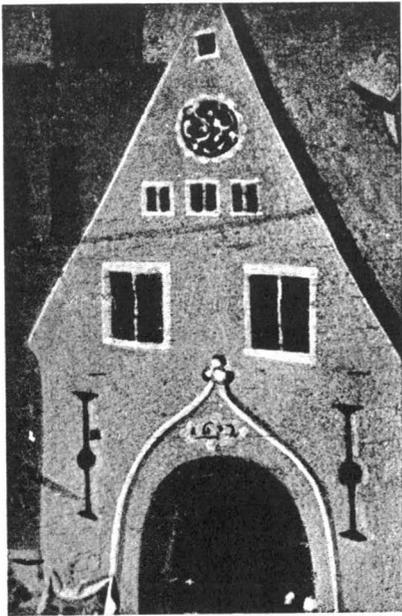
⁽¹⁾ Dit was reeds het geval vóór honderd jaar. Onder 't bezit van de kerk van Gistel staat bij A. COUVEZ. Inventaires des objets d'art,... de la Flandre Occidentale. (Brugge, 1852), blz. 636. als n^o 10 «Tableau représentant l'histoire de Sainte Godelieve, peint sur bois et très détérioré. Inconnu».



Afb. 4. — De bovenste helft van de twee rechtse vakken
van het St. Godelievepaneel (1622)

barsten waar de zes planken, waarmee het paneel is samen getimmerd, ineen zijn gevoegd. De kleur, voorzover niet beschadigd of herwerkt, heeft over het algemeen een zachte tonaliteit zonder dat bepaalde helle kleuren scherp opvallen ⁽¹⁾.

Het schilderij is door een decoratieve, gouden architectuurindeling in vijf vakken verdeeld. De kapitelen en basissen van de zuilen wijzen op een weifelen tussen Renaissance en Barok, daarentegen hebben de kandelaars op 't altaar reeds een meer uitgesproken Barokkarakter. Die stijl past met de datering, tweemaal is de datum 1622 aangebracht: een eerste maal bovenaan tegen de lijst, juist in 't midden van 't paneel; een tweede maal in 't vierde vak, boven een rondbogige ingang (afb. 5).



Afb. 5. — De datum 1622, aangebracht bovenaan in het vierde vak.

Oorspronkelijk waren er twee wapenschilden geschilderd op dit schilderij, het linkse is gans uitgevaagd, het rechtse geeft het wapenschild van de heren van Gistel («in keel een goudhermelijnen keper»). Mogen we hieruit besluiten dat de toenmalige heer van Gistel dit werk aan de kerk ten geschenke gaf?

Van de zeven vakken (aangeduid door Romeinse cijfers I - VII) van 't XV^e eeuwse veelluik zijn er drie afzonderlijk weergegeven in 't werk van 1622, de vier overige zijn in twee vakken samengedrongen. Het origineel had voor elk vak een eigen achtergrond, op zichzelf logisch opgebouwd, evenwel zonder samengang met elkaar. In de kopie, mede door 't samenvoegen van twee vakken, is de architectuur meestal onsamenhangend ineengestoken. Een bijzonder verwarde indruk geeft het vijfde vak (afb. 4).

⁽¹⁾ «In het werk van 1622 zijn de verven zachter en ook alleszins zwakker dan in de oorspronkelijke schilderij, waar zij helder, ja zelfs wat hard voorkomen». C. VAN DE POELE. Een merkwaardige schilderij, in *Kunst* 1898, blz. 41-42.

Hier volgen de voorstellingen van de vijf vakken van 't paneel van 1622:

1. Dit bevat de scènes I en II van het Primitief schilderij. Onderaan krijgen we *het mirakel van de spaanders*. Hoogerop wordt de voorstelling gedeeld: links staat *Godelieve met haar ouders en zusters* (= I) en rechts: *Godelieve door de hofmeester bespied. Godelieve eten uitdelend aan de armen. De hofmeester beklagt zich daarover bij haar ouders* (boven). De scheiding tussen de voorstelling rechts en links verloopt onlogisch en wijst op een hoofdbekommernis om de scènes getrouw na te maken zonder inachtname van een zekere samenhang.
2. (= III). Evenals in III is ook hier de achtergrond geplitst, maar terwijl ginder een doorgesneden muur een buiten- en binnenzicht doet ontstaan, bekomen we hier een onnatuurlijke scheiding die in twee bogen uitloopt. Vooraan grijpt *een feestmaal* plaats waaraan de ouders van Godelieve en de graaf van Bonen aanzitten. Deze laatste is wel een echte figuur van omstreeks 1600, de schilder deed hier blijkbaar geen moeite om de XV^e eeuwse figuur getrouw na te volgen. De andere voorstellingen zijn: *Godelieve schenkt spijzen aan de armen. Godelieve wordt door haar vader berispt. Godelieve in gebed. Engelen brengen schotels aan*.
3. (= IV). Hier bevindt zich de centrale voorstelling: *het huwelijk van Godelieve met Bertolf*. Het geheel heeft min ruimte en diepte, het retabel neemt gans de ruimte in onder de vensters, wat in IV niet het geval is; het is gans in éénzelfde bruine tint gehouden en is in zijn reliëfuitvoering een waar Renaissancetype. De gordijnen hebben slechts twee zuilen behouden; het baldakijn is sterk in grootte verminderd en is niet meer verbonden met de architectuur van de kerk maar met de decoratieve bogen op 't paneel.

De XV^e eeuwse groep staat overzichtelijk opgesteld in een klare compositie: tussen Godelieve en Bertolf, scherp afgelijnd in hun bleke kledij, staat de priester en naast beiden staat een groepje van drie mannen en drie vrouwen. Van die klare schikking in IV is in 3 weinig overgebleven. De gedrongen gestalten lopen meer in één zonder één bepaalde groep te vormen, maar ook de symmetrische opstelling is verbroken door het opstellen van een figuur tussen de priester en de Heilige. Typisch voor de andere geest is de figuur van Godelieve zelf: het zware lichaam zit in een keurslijf gewrongen volgens de mode uit 't begin der XVII^e eeuw. De rijke geborduurde XV^e eeuwse mantels van bruid en bruidegom

zijn veel eenvoudiger behandeld, de vader heeft een bleekrode kledij; Godelieve een witte en de andere hebben donkere tonen. Geen overzichtelijkheid !

4. (=V). *Godelieve, in bruidstooi, bij Islinde en Bertolf. Godelieve en haar kamer-meisje. Islinde en haar zoon Bertolf (2x). Godelieve verjaagt de kraaien, bidt in de kapel. Godelieve en haar twee moordenaars. Bertolf en zijn moeder aanhoren 't verhaal van 't meisje.*

Het landschap onderging wat verandering, zo werd het schuurtje verplaatst, evenwel met behoud van sommige perspectieffouten. De architectuur, onderging ook enige veranderingen.

5. De scenes links en onderaan vormen een kopie van VI. *De gevangen Godelieve wordt eten gebracht. Onderhoud van Godelieve met haar man en schoonmoeder. Teder onderhoud van Godelieve en Bertolf ; achter hen staan een engel en een duivel. Godelieve, in haar blauw onderkleed, wordt door haar beulen weggeleid.* Onderaan is de *scene der verwurging* afgebeeld.

In de rechter bovenhelft krijgen we de samengedrongen scenes van VII. *De Heilige wordt in de waterput gedompeld. Godelieve liggend op haar doodsbed, met naast haar, haar twee moordenaars (sterk beschadigd gedeelte). Begraving. Verschijning aan Edith. Genezing van een blinde. Het kleed zonder naad.*

De achtergrond geeft een zeer verwarde indruk : er is geen rekening gehouden met de logische samenhang van de gebouwen. De hoofdbekommernis bestond er in alle scenes een plaats te geven.

Heeft de onbekende schilder van 1622 een letterlijke kopie van het XV^e eeuwse veelluik gemaakt ?

Zijn eerste doel was het volledig verhaal geven en hierin heeft hij zich dan ook trouw van zijn taak gekweten, geen enkele voorstelling heeft hij weggelaten of bijgevoegd of essentieel veranderd. Hij heeft dezelfde afzonderlijke schikkingen behouden zelfs daar waar hij deze met andere samen Coppelde. (1 en 5). Dat die manier van werken op ons een verwarrende indruk kan maken, leert ons tafereel 5.

In de architectuur heeft hij weinig gegevens uit zijn eigen tijd verwerkt. Overigens, is de gotiek hier wel ooit gans uit de mode geweest ?

De figuren bekleden min plaats in de ruimte, in 't origineel staan ze veel vrijer opgesteld. De figuren zijn statisch gebleven, geen ontroering doorloopt het geheel (b.v. de beulen poseren).

Hij heeft afgezien van het type van de slanke, XV^e eeuwse figuren die zo typisch zijn in 't Primitief veelluik. De gestalten zijn zwaarder opgebouwd en juist hier ligt er wel een zeer duidelijk punt van verschil tussen het origineel en de kopie. Gewild of ongewild, we voelen een andere geest ons tegen stralen.

LUC DEVLIEGHER

P.S.— J.B. SOLLERIUS, in zijn «Acta S. Godelevæ V. et M.»(Antwerpen, 1720) zegt op blz. 100 het volgende van het schilderij op het S. Godelievealtaar in de parochiekerk dat in het nu nog bestaande barokretabel stak. « Pictura eadem est, quæ pluribus locis Ghistellæ exstat, cœremoniam referens nuptiarum. «Waarschijnlijk had dit, nu verdwenen, schilderij het paneel van 1622 als altaarretabel vervangen. Dit werk uit 1622 wordt in de « Acta » niet speciaal vermeld, wellicht is het begrepen onder de talrijke werken die zich toen te Gistel bevonden en het *Huwelijk van Sinte Godelieve met Bertolf* voorstelden. Aangezien het S. Godelievepaneel uit het Gruuthusemuseum zich in de xix^e eeuw nog immer in 't bezit der Gistelse parochiekerk bevond, kan het dit schilderij niet zijn dat Sollerius (o.c. blz. 163) in de kapel van de toen opgeheven abdij te Gistel zag : « In ara principe, satis nitida, idem repræsentatur, quod in templo Ghistellensi ; nempe S. Godelevæ cum Bertulfo conjugium, seu conjunctio coram parcho et amicis adstantibus.»

Voor de afbeeldingen 2 en 3 bezorgde Z.E.H. Michiel English ons zeer welwillend de cliché's. Hij zij hierom van harte bedankt.

CHRONIQUE - KRONIEK

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

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU DIMANCHE 6 AVRIL 1952

La séance est ouverte à 14.30 heures à la Fondation Universitaire sous la présidence du Vicomte Terlinden.

Présents : le V^{te} Terlinden, président, MM. Van den Borre, vice-président, Jansen, secrétaire, Squilbeck, trésorier, M^{elle} Greindl, le C^{te} de Bochgrave, MM. Hoc, Laes, le Chan. Lemaire, MM. Poupeye, Sabbe, Van de Walle, van Puyvelde, Winders.

Le procès verbal du 10 février est lu et approuvé.

Un échange de vues s'établit à propos des nominations de nouveaux membres. Des propositions seront faites à la prochaine séance. Quelques membres désirent des renseignements concernant la Revue. Le Président demande que les Membres de l'Académie publient leurs études de préférence dans la Revue.

La séance est levée à 15 heures.

Le Secrétaire Général,
AD. JANSEN

Le Président,
VICOMTE TERLINDEN

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 6 AVRIL 1952

Présents : le V^{te} Terlinden, président, MM. van den Borre, vice-président, Jansen, secrétaire, Squilbeck, trésorier, M^{elle} Greindl, MM. Bautier, Boutemy, le C^{te} d'Arschot, le C^{te} de Borchgrave, MM. Denis, Fourez, Hoc, Laes, Laloux, le Chan. Lemaire, MM. Masai, Poupeye, Sabbe, Stuyck, Van de Walle, van Puyvelde, Winders.

Excusés : M^{mes} Schoutheden Wéry, Faider, M^{elle} Verhoogen, MM. Leconte, Lemaire, le Chan. Tambuysen.

Le président ouvre la séance en faisant l'éloge funèbre du R.P. de Moreau et de M. Gessler. Un « In Memoriam » sera consacré à leur mémoire dans la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art.

Le procès verbal du 10 février est lu et approuvé.

M. Boutemy parle des Journées d'Etude sur l'Art Mosan, organisées en février 1952 à l'occasion de l'exposition à Paris des objets d'art de la région de la Meuse. Il passe en revue les différentes communications faites à ces journées et insiste sur un vitrail du XIII^e siècle qui se rattache étroitement au milieu qui a produit des œuvres comme l'autel portatif de Stavelot.

Le Comte de Borchgrave entretient l'assemblée de « Quelques Résultats des Expositions d'Art Mosan ». A Paris comme à Liège, les historiens et les critiques ont pu se convaincre de deux choses essentielles ; en premier lieu de la sûreté de goût du mécénat dans l'ancien diocèse de Liège, puis de la qualité technique des œuvres d'art qui y furent créées. Liège a eu ses ivoiriers et ses orfèvres bien avant que Renier de Huy y crée les fonts baptismaux

aujourd'hui à St Barthélémy. Ces fonts sont le chef d'œuvre non seulement de l'Art Mosan mais aussi de l'Art Occidental au début du XII^e siècle. On n'y trouve pas d'émaux champlevés, ceux-ci caractérisent les orfèvreries mosanes créées de 1140 à vers 1200 ; les plus beaux sont sortis des ateliers de Godefroid de Huy, du maître de l'autel portatif de Stavelot ou de l'auteur du Pied de Croix de St Omer. Vers 1150 l'Art Mosan subit l'ascendant de modèles byzantins, le dessin des miniatures et celui des images figurées sur maints reliquaires n'ont plus la souplesse de celles qui parent les ivoires et les orfèvreries plus anciennes. Il semble que nos artistes sont plus coloristes alors qu'autrefois ils aimaient enrichir leurs œuvres de bleus, de verts et de rouges profonds qui parfois sont transparents comme des vitraux. Il y a là une production extrêmement riche en formes et en décors et d'un intérêt iconographique sans cesse renouvelé ; les préfigures y abondent. A « l'âge des émaux » succède celui des nielles et des filigranes ; le temps est venu où l'or cède le pas à l'argent. Au début du XIII^e siècle, au moment où Nicolas de Verdun revient de longs voyages en Autriche et en Rhénanie, les centres artistiques principaux quittent la Meuse liégeoise pour l'Entre Sambre et Meuse et le Hainaut et ce sera le triomphe d'un Frère Hugo, dont les nobles travaux s'étudient à Namur à St Aubin et surtout dans le Trésor des Sœurs de Notre Dame. Ces pièces marquent la transition entre les formules romanes et celles des temps gothiques ; il est intéressant d'y suivre une évolution lente mais continue tout en y constatant le maintien de techniques semblables malgré le changement des formes. Et c'est là une des leçons des expositions de l'Art Mosan ; cette permanence des procédés pendant une ou deux générations d'artisans, si bien que d'une pièce à l'autre on pouvait chaque fois trouver ce qui la reliait au passé et ce qui annonçait en elle l'avenir, car aucune technique ne meurt brusquement, elle se survit et voisine avec un procédé nouveau qui, à son tour, sera surplanté par un autre. Il y eut aussi d'admirables sculpteurs du bois et de la pierre et c'est là qu'il faut chercher les modèles de Calvaire et Vierge en Majesté répandus bien au delà des frontières de l'ancienne principauté. L'art devait connaître ici aux temps gothiques finissants l'influence brabançonne ; la Renaissance y prit des aspects originaux : que l'on pense aux cours du Palais des Princes Evêques, aux gravures et aux dessins de Suavius et des de Bry, à Lambert Lombard. Le XVII^e siècle y connut le baroque anversois et les élans berninesques d'un del Court, tandis que Carlier, Bertholet Flémalle et surtout Lairesse y représentaient des tendances plus italiennes et françaises que Rubéniennes. Le XVIII^e siècle fut le temps des meubles et des boiseries, des stucs délicats, des tapisseries ou des cuirs dorés. L'art mosan brilla par un de France et les médailleurs comme les Duvivier, mais ils n'étaient plus depuis longtemps alors comme aux temps romans à la tête des mouvements esthétiques occidentaux ; il suffit pour sa gloire d'avoir donné au monde un Renier de Huy.

Le président remercie les orateurs et lève la séance vers 17 heures.

Le Secrétaire Général,
AD. JANSEN

Le Président,
VICOMTE TERLINDEN

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU DIMANCHE 22 JUIN 1952

La séance est ouverte à 14.30 heures dans la salle mise à la disposition par la Fondation Universitaire.

Présents : le V^{te} Terlinden, président, MM. Jansen, secrétaire, Squilbeck, trésorier, Bautier, M^{me} Crick-Kuntziger, le Comte de Borchgrave, M^{elle} Greindl, MM. Hoc, Laes, M^{elle} Ninane, M. van Puyvelde.

Excusés : MM. Sabbe, Van den Borre et van de Walle.

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

On procède à la présentation des candidatures pour 1 siège de membre titulaire et 4 sièges de membre correspondant régnicole.

Sur la proposition du Vicomte Terlinden et du Comte de Borchgrave, la motion suivante est votée à l'unanimité des membres présents :

Le texte de cette motion a été envoyé à l'Agence Belga avec prière de le faire parvenir aux journaux.

L'Académie Royale d'Archéologie de Belgique en sa séance du 22 juin, proteste énergiquement contre certaines transformations malencontreuses qui font perdre à la ville de Bruxelles son caractère de Ville d'Art.

Elle insiste pour que l'on maintienne dans le complexe des bâtiments du Mont des Arts la Chapelle de Nassau et la courtine de la première enceinte de Bruxelles.

Elle insiste également pour qu'on conserve à l'ensemble de la Place des Palais son caractère architectural en faisant disparaître les étages supérieurs gênants de l'immeuble de l'Avenue des Arts qui surplombent le Palais des Académies.

Elle suggère encore que l'on conserve à la Place du Grand Sablon son aspect traditionnel en maintenant un écran de maisons devant la façade latérale de l'Eglise Notre Dame du Sablon.

La séance est levée à 15 heures.

Le Secrétaire Général,
AD. JANSEN

Le Président,
Vicomte TERLINDEN

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 22 JUIN 1952

La séance est ouverte à 15 heures à la Fondation Universitaire sous la présidence du Vicomte Terlinden.

Présents : le V^{te} Terlinden, président, MM. Jansen, secrétaire, Squilbeck, trésorier, Bautier, M^{me} Crick-Kuntziger, le Comte de Borchgrave, M^{lle} Greindl, MM. Hoc, Laes, M^{lle} Ninane, M. van Puyvelde, membres titulaires; MM. Boutemy, le R.P. de Gaiffier, M^{lle} Janson, MM. Laloux, Leconte, M^{me} Maquet-Tombu, MM. Nowé, M^{me} de Schouteden Wéry, M. Stuyck, membres correspondants.

Excusés : MM. Sabbe, Van den Borre et van de Walle, membres titulaires ; la Comtesse d'Ansembourg, M. Brigode, M^{lle} Danthine, M^{me} Faider, MM. Fourez, Masai, le Chan. Tambuyser, membres correspondants.

Le président félicite le Comte de Borchgrave d'Altena, conservateur en chef des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, pour l'aménagement de la salle dans laquelle les objets de l'Art Mosan ont été exposés depuis leur retour des expositions de Liège, Paris et Rotterdam.

L'assemblée approuve ensuite la motion protestant contre certaines transformations malencontreuses qui font perdre à la ville de Bruxelles son caractère de Ville d'Art.

Le Président donne la parole à Monsieur H. Nowé, conservateur des Musées et Monuments archéologiques de Gand, qui entretient l'assemblée de : Le Gisant de Heusden conservé au Musée de la Byloke de Gand.

En novembre 1948 on découvrit à l'emplacement de l'ancienne abbaye cistercienne de Nieuwen Bossche à Heusden, actuellement occupé par l'Ecole d'Horticulture de l'Etat, un gisant en pierre de Tournai, représentant un chevalier. Cette pièce importante fut transportée avec l'assentiment de la Direction des Musées Royaux d'Art et d'Histoire au Musée de la Byloke de Gand. Par son style qui marque la transition du Roman au Gothique, par les détails de l'armure du chevalier, M. Nowé croit pouvoir affirmer que ce monument funéraire date de la première moitié du XIII^e siècle. L'attitude militaire du chevalier qui porte l'épée brandie n'est pas exceptionnelle à cette époque dans nos anciennes principautés, mais — plusieurs tombes le prouvent — elle semble avoir été surtout en usage dans la région

scaldienne. M. Nowé s'attache ensuite à l'identification du chevalier, la tombe n'ayant aucune inscription et l'écu ne portant qu'un rais d'escarboucle, ornement très fréquent sur les boucliers du XII^e et même du début du XIII^e siècle. L'emplacement où fut trouvé le monument funéraire (abbaye sise à Heusden, seigneurie appartenant aux Châtelains de Gand), le rais d'escarboucle même et surtout un document de 1246 prouvant que la tombe de Hugues III, châtelain de Gand, mort en 1236, figurait autrefois à l'abbaye de Nieuwenbosche, incite M. Nowé à croire qu'il s'agit de la tombe de ce seigneur.

Après une discussion à laquelle prennent part le Vicomte Terlinden, le Comte de Borchgrave et M. Boutemy, la parole est donnée à Madame Crick-Kuntziger qui parle de « La Cène de Léonard de Vinci et la Tapisserie « belge » aux armes de François I^{er} » :

Parmi toutes les copies et interprétations plus ou moins fidèles de la « Cène » de Léonard, la très belle tapisserie donnée en 1532 par François I^{er} au pape Clément VII, et conservée au Vatican, se distingue par des changements notables, et fort intéressants, dans la composition de l'entourage du sujet proprement dit.

M^{me} Crick analyse ces changements (architecture, décors muraux dits « mille-fleurs », etc.), ainsi que les différents éléments de la bordure, rappelant, à propos des cordelières à nœuds qui délimitent celle-ci, la prédilection du Vinci pour les entrelacs de cordes.

Mais si la composition de cette tapisserie est italienne d'esprit, c'est à notre pays que revient l'honneur de son exécution.

C'est à tort que des érudits de la valeur de Guiffrey et de Göbel ont pu hésiter à ce sujet, le dernier penchant même en faveur de l'attribution de Mgr Barbier de Montault à l'atelier de Fontainebleau, atelier éphémère et dont la fondation est selon toute vraisemblance postérieure à la confection de la tapisserie en question.

L'expression de Paul Jove, bien placé pour connaître l'origine de cette pièce fameuse (et déjà cité par Müntz et par Wauters) est très claire : « Belgarum arte suprema » ; quant à celle de son traducteur, Denis Sauvage, historiographe du roi de France : « faicte à ouvrage de Flandres », elle l'est encore davantage.

L'attribution à Bruxelles, principal centre de production des tapisseries dites : « flamandes », n'est pas douteuse ; elle est encore confirmée par le fait des nombreuses commandes de François I^{er} à des tapissiers bruxellois, de 1532 à 1538.

Le président remercie les orateurs et lève la séance vers 17.15 heures.

Le Secrétaire Général,
AD. JANSEN

Le Président,
VICOMTE TERLINDEN

In Memoriam

PAUL SAINTENOY

L'Académie royale d'archéologie a vu disparaître avec Paul SAINTENOY, décédé au mois d'août dernier, son doyen d'âge et son plus ancien membre (correspondant en 1891, effectif en 1896). Assidu depuis un demi-siècle aux réunions de notre compagnie, dont il fut plusieurs fois président, nous évoquons volontiers les savantes communications, publiées dans nos Annales, de cet éminent historien de l'architecture et de la sculpture en nos provinces. Car, issu d'une dynastie d'architectes, architecte lui-même (duquel ont été énumérées ailleurs les multiples productions) Paul Saintenoy doit être avant tout rappelé ici comme l'ardent défenseur de nos vieux monuments et l'auteur d'études approfondies sur la Place Royale et ses abords, l'art et les artistes à la cour de Charles de Lorraine, l'œuvre de Jehan Mone, sculpteur des retables de St Martin de Hal et de l'église Ste Gudule à Bruxelles (importante monographie parue en 1931). Ajoutons que notre regretté collègue avait rassemblé dans son hôtel de la rue de l'Arbre-Béni, une collection considérable de statuettes et reliefs en terre cuite de nos principaux artistes du XVIII^e siècle (Jacques Bergé, Walter Pompe). Le souvenir de Paul Saintenoy demeurera vivant parmi nous.

P. B.

JEAN AUGUSTE STELLFELD (17 février 1881—14 septembre 1952)

Le regretté J.A. Stelfeld appartient à la catégorie des juristes qui, tels le magistrat et illustre archéologue français Edmond de Coussemaker, ont utilisé leurs loisirs à collectionner des œuvres musicales anciennes et à doter la musicologie d'ouvrages de valeur, fruits de patientes recherches dans les archives.

Sa bibliothèque avait acquis une façon de célébrité, par sa richesse et l'esprit judicieux qui avait présidé à sa composition. Président de l'*Antwerpse Vereniging voor Muziekgeschiedenis*, il était l'âme de cette association, dont le *Jaarboek* (4 années parues) témoigne de l'activité due à son élan. C'est à lui que l'on doit, d'autre part, l'initiative de la précieuse collection des *Monumenta Musicae Belgicae*, dont les sept volumes parus jusqu'ici, ont ouvert des perspectives inattendues sur la musique instrumentale belge du XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles.

Sa production personnelle, marquée au coin de la conscience la plus scrupuleuse dans la recherche de la vérité, comprend principalement les ouvrages suivants: *Andries Pevernage: zijn leven - zijne werken* (Antwerpen, 1943); *Bronnen tot de Geschiedenis der Antwerpsche Clavecimbel- en Orgelbouwers in de XVI^e en XVII^e eeuwen* (Antwerpen, 1942); *Bibliographie des éditions musicales plantiniennes* (Bruxelles, 1949).

Ch. VAN DEN BORREN

BIBLIOGRAPHIE

I.

OUVRAGES - WERKEN

TRENS, Dr. MANUEL, pbro., *Las Custodias Españolas*, Editorial Liturgica Española, S.A. Barcelona 1952 ingeb. (18×25 cm) 77 bl. en 104 afb.

IDEM, *La Eucaristia en el Arte Español*. АΥΜΑ, S.L. Editores. Barcelona 1952 ingeb. (18×25 cm) 333 bl. en 244 afb.

Daar deze beide werken verschenen in het kader van het Internationaal Eucharistisch Congres, mag terecht een plaatsje gegund worden aan een zeer merkwaardige Kunstexpositie, die gelijktijdig te Barcelona doorging.

Naast een reeks Tentoonstellingen in verschillende lokalen van de stad Barcelona, tijdens het XXXV^e Internationaal Eucharistisch Congres, waren er twee die het terrein van de Eucharistische Kunst bestreken. Deze over Moderne Kunst valt buiten het bestek van dit tijdschrift. Bondieuserie is nog niet uit de wereld, ook niet in Spanje. Toch mag even de nadruk gelegd worden op een Prijskamp tussen Spaanse kunstenaars om het Laatste Avondmaal te vertolken in gelijk welke grootte, vorm of materie. De schilders hadden het leeuwenandeel : een zestigtal schetsen en afgewerkte doeken of panelen geven een idee van de verwarring van de hedendaagse kunstenaar, als hij, buiten de traditionele voorstelling ne varietur sedert de Barok, zoekt naar vernieuwing. We beweren niet dat er geen originele pogingen aanwezig waren, maar geen enkel werk kon ons totaal bevredigen. Zelfs de Spaanse kunstcriticus, Ferrando, in het geïllustreerd dagblad Pax, gaf blijk van een meer dan gematigde bewondering.

Was de belangstelling van het publiek voor deze tentoonstelling onbevredigend, dan bleek de toeloop tot de *Exposicion Nacional de Arte Eucaristico Antiguo* boven elke verwachting, en de inrichters zijn de eersten geweest om te bekennen, dat de vele kleine zalen van het Palacio Real Mayor ongeschikt waren voor een zo massaal bezoek als tijdens de Congresdagen.

De Engel des geluks heeft Spanje wel gediend gedurende de laatste vijf eeuwen : het heeft slechts één geweldige revolutie doorgemaakt (1936-39), die helaas heel wat verminkingen heeft nagelaten op bouwkundig gebied, als daar zijn Sta Maria del Mar te Barcelona, het Alcazar van Toledo, de heerlijke Kathedraal van Lerida en zovele anderen. Zoals bij elke revolutionnaire beweging, ging het gepeupel aan het plunderen en menig kostbaar vaatwerk en monstrans werd gestolen of van zijn juwelen beroofd. Doch de «roden» hebben uit schroom voor het « heilige » toch veelal het kerkelijk vaatwerk geëerbiedigd. Vandaar de verbluffende rijkdom van deze tentoonstelling. Geen land ter wereld kan zovele schatten samenbrengen, als hier verenigd waren : uitsluitend Eucharistische kunst en zich in Spanje bevindend.

In de kleine zalen noteren we zeldzame koffertjes uit de 10^e en 11^e E. om het H. Sacrament te bewaren, enkele Eucharistische duiven en pyxieden, een machtige verscheidenheid van kelken van af de late 10^e E., alsook cibories, waarvan enkele misschien van den beginne af bekroond werden, boven het deksel, met een rijk versierde lunula (enkele exemplaren reeds uit de XV^e E.). Tabernakels, vaste meubelen, waren niet aanwezig, tenzij het interes-

sante zilveren tabernakel van Ibiza uit de XIV^e E., in torenvorm (85 cm. hoog), waaruit de latere reuzenmonstrans, « custodias procesionales », zijn gegroeid, die een nooit geziene weelde schonken aan deze tentoonstelling. Minstens een meter hoog, (dit van Sevilla, in zilver, weegt 300 kgr. en meet 3.75 m.) zijn ze meestal opgebouwd als tempeltjes met meerdere verdiepingen en in laat-gotische of renaissancestijl versierd als ragfijn kantwerk. Ze worden nu nog in de processies van Corpus Christi gedragen of op een karos opgesteld. Meesters in dit edelsmidswerk waren de kunstenaars Enrique, Antonio en Juan de Arfe. Deze custodias — zonder weerga in Europa — sieren de grote zaal van het paleis, het Salon del Tinell. Aan de wanden prijkt de beroemde serie van tapijten der « Apotheose van de Eucharistie », rond 1630 uitgevoerd door de Brusselse wevers Jaak Geubels en Jan Raes, volgens de geniale Kartons van Rubens voor de Infante Isabella. Deze schonk ze aan het Madrileens Convent van de Ongeschooide Carmelietessen, waar ze slechts op Witten Donderdag tentoongesteld worden. Ook de andere wandtapijten der tentoonstelling zijn meestal werken van onze knappe wevers uit de XV^e en XVI^e E..

De schamele Gids-Catalogus bevat, naast enkele goede plaatjes, al te sommaire gegevens over de vertoonde schatten. De organisator van deze tentoonstelling, Z.E. H. Dr Manuel Trens, vroeger te Vich, nu in Barcelona conservator van het Bisschoppelijk Museum, haalt eer van zijn werk : keurige opstelling — alhoewel wat benepen —, en een fijne selectie uit de massale rijkdom van de Spaanse kerken.

Is de catalogus, door assistenten opgesteld, niet uitgegroeid tot een wetenschappelijk instrument, dan vergeten we allicht dit tekort, wanneer we in Mei van dit jaar over het onderwerp twee degelijke werken van zijn hand zien verschijnen, die we vluchtig willen voorstellen.

Het eerste boek biedt een overzicht van de verering der Eucharistie, het ontstaan van het feest en van de processie van Corpus Christi, en het in gebruik nemen van de monstrans (minder juist custodia genoemd in het Spaans). Ontstaan uit zilveren tabernakeltjes (b.v. te Ibiza), of uit de ciborie of kelk met lunula, of ook uit reliekhouders met kristallen cylinder, groeien ze uit, bij de aanvang van de XVI^e E., tot Sacramenttorens van overdreven grootte en versiering. Schrijver beweert dat ook ten onzent de monstrans zulke afmetingen had, dat ze op een karos moest opgesteld worden, zoals de heiligenschrijnen van Nijvel, Bergen en anderen. « Par llevar en procesion las monumentales custodias españolas, y aun las belgas, non era suficiente el concurso de varios portantes... ». Wellicht een punt waar opheldering, gestaafd door voorbeelden of teksten, gewenst is. Het lijkt ons dat in de Noorderlanden de monstrans eenvoudiger is gebleven, in haar cylindervorm en later in haar gedaante van uitstralende zon. De kerk van Noya (Coruña) bezit een monstrans van deze laatste vorm, werk van Felipe Moermans (1687), bij missing Woermans geheten (plaat 98).

Het tweede boek omhelst geheel het gebied van De Eucharistische Kunst in Spanje. Geschreven met een warm priesterhart, golft de schrijftrant wel eens van de streng wetenschappelijke ontleding naar de devote ontboezeming. Ook dit is echt Spaans ! Hoe rijk de behandelde stof is, moge blijken uit de opsomming van de voornaamste kapitels : symbolen en voorafbeeldingen in O. en N. Testament, de Eucharistie en het Laatste Avondmaal en haar eeuwige voortzetting, de mystiek der Eucharistie en haar mirakelen en apotheosen, de Eucharistie en de heiligen, en ten slotte de goudsmederskunst in dienst van het H. Sacrament. Deze diepgaande synthese, die veel detailstudie veronderstelt, is een waardig pendant van het in 1946 verschenen l'« Eucharistie dans l'Art » van Maurice Vloberg, dat, alhoewel in zijn titel als algemeen is bedoeld, toch in feite vooral is afgestemd op Franse documentatie.

Al bewonderen we deze volbragen studies, spijt het ons, dat niet meer contactpunten werden gezocht boven de Pyreneeën, b.v. waar het gaat om de oudste monstrans, of om de liggende Christusbeelden, die met Witten Donderdag als tabernakel dienden (ook te

Milaan), of nog om onze Sacramentshuizekens, en zo meer. Wat ons meer ergert is het gebrek aan bibliografie. Vooral Spaanse studies over kunstenaars en werken missen we. De zeer schaarse verwijzingen (telkens in de tekst opgenomen) maken verdere opzoekingen lastig.

Al schaden deze tekorten aan het onmiskenbaar wetenschappelijk gezag dezer monografieën, blijven deze toch een rijke aanwinst voor de Kerkelijke Kunstgeschiedenis.

Dr. J. VAN HERCK

CESARE BRANDI. *Duccio* ; Vallecchi, Florence, 1951 ; 175 pages, 127 ill. (1).

La monographie que le Professeur Brandi vient de consacrer à Duccio offre le double intérêt de combler une vieille lacune historiographique et de proposer, en un exemple concret, une méthode critique profondément originale.

Si l'on fait abstraction des pages dédiées à Duccio dans les histoires générales de l'art, la dernière monographie qui lui ait été consacrée, celle de Weigelt, remonte à 1911. L'étude du Professeur Brandi, déjà publiée précédemment en annexe à son « *Carminio della pittura* »⁽²⁾ s'accompagne cette fois d'une quantité de notes traitant de manière approfondie les problèmes philologiques inhérents à la chronologie et à l'attribution des œuvres, ainsi que deux questions essentielles quant à la date de *la Maestà* de Guido da Siena et à la chronologie des œuvres de Cimabue, notamment des fresques de la basilique supérieure d'Assise. Une annexe, comprenant la biographie de Duccio et un catalogue commenté des actes relatifs à l'artiste, concourt à faire de l'ouvrage un instrument de travail infiniment précieux pour l'historien de la peinture siennoise.

Pendant, c'est avant tout par la qualité de la méthode critique que l'étude du Professeur Brandi doit retenir notre attention. La présentation même, qui renvoie en notes les éléments biographiques et l'argumentation philologique, reflète, par la distinction qu'elle établit entre la critique et l'érudition, entre l'histoire du fait artistique et celle des circonstances extrinsèques, l'une des qualités majeures de l'histoire de l'art italienne d'inspiration crocienne. Mais si le Professeur Brandi se rapproche de Croce par l'esprit de sa critique et par sa façon de concevoir le problème de l'art, il s'oppose à lui sur des points fondamentaux. Son étude, conçue d'abord comme illustration pratique de ses conceptions esthétiques exposées dans « *Carminio della pittura* », ne pourrait être mieux présentée que par un résumé succinct de la théorie qu'elle applique et justifie.

Réfutant la thèse crocienne de l'intuition-expression, le Professeur Brandi voit dans le processus artistique un phénomène plus complexe et moins immédiat. On ne peut s'en expliquer la phénoménologie qu'en distinguant deux moments fondamentaux, l'un d'intériorisation, ou constitution d'objet, l'autre d'extériorisation, ou formulation d'image. Mais cette distinction ne ressuscite aucunement la séparation empirique contenu-forme. En effet, dans la constitution d'objet, l'artiste, par une opération plus complexe que l'intuition crocienne, prélève certains aspects de l'existant pour se constituer un objet interne où sa naturalité, son état d'âme, par un acte spécifique et irréductible, se reconnaît symboliquement sous forme d'image. La seconde phase consiste à fixer en l'extériorisant cette image imprécise et fuyante. Cette formulation, tout en conservant à l'image certains éléments représentatifs (la « substance conoscitive »), ne vaut que par sa figurativité, garantie de la forme. Enfin, l'image mentale, ne pouvant se former que dans les conditions formelles de l'intuition, temps

(1) Cesare BRANDI : *Duccio* ; Vallecchi, Florence, 1951 ; 175 pages, 127 illustrations.

(2) Cesare BRANDI : *Carminio della pittura*, con due saggi su Duccio e Picasso ; Vallecchi, Florence, 1947.

et espace, c'est dans leur combinaison, c'est à dire dans le rythme, que nous trouverons la structure de la forme.

Tels sont les grands traits de la théorie dont le « Duccio » nous démontre l'efficacité, la fécondité critique. L'ouvrage, cependant, est exempt de tout esprit de système, de toute raideur dogmatique. C'est que, s'il met en œuvre une théorie, c'est cette théorie même qui est née des exigences de la critique, et non l'inverse.

Convaincu qu'il n'est pas de critique véritable sans reconstitution de la genèse de l'œuvre, l'auteur s'attache, avec une intuition étonnamment perspicace, à nous définir le moment artistique de la nouvelle constitution d'objet, par laquelle Duccio se détache radicalement de ses prédécesseurs byzantins. Pas à pas, d'œuvre en œuvre, nous saisissons comment la constitution d'objet byzantine, qui se limitait à prélever de la nature le schéma indispensable à la substance conoscitive de l'image, fait place à une attitude émotive, bien plus que réaliste, en face de l'existant, et à un enrichissement correspondant de l'image interne. En conséquence, la formulation, où la spatialisation du temps s'était réduite chez les Byzantins à la scansion de la surface, conquiert une pluralité de rythme qui, se révélant d'abord dans l'adhérente fluidité de la ligne, s'enrichit progressivement d'une stratification impalpable des plans et d'un clair-obscur conçu, dans la gamme éclaircie des couleurs et l'indétermination spatiale des fonds d'or, pour éloigner l'image dans l'immatériel plutôt que pour en affirmer la plastique.

C'est l'occasion aussi de montrer comment ces différents moyens d'expression qui, considérés abstraitement, sembleraient des emprunts contradictoires au gothique français, à l'enluminure carolingienne et à la peinture byzantine des Paléologues, trouvent la source de leur unité dans leur coexistence ab initio, dès la constitution d'objet, et ne sont pas surajoutés à froid au moment de la formulation. Nous réalisons ainsi l'insuffisance critique de la théorie de la pure visualité, qui s'en tient à l'examen de la formulation, et la nécessité de remonter la dialectique de la formation de l'image, si l'on veut distinguer dans une œuvre l'emploi systématique d'un moyen expressif et le style, les formalismes et la forme.

Cette dialectique, nous en suivons l'évolution depuis la Madone de Crevole jusqu'à *la Maestà* de Sienne, dans une suite d'analyses où une sensibilité vibrante est constamment filtrée, décantée par l'intelligence. Aussi l'enquête critique, dont la rigueur échappe toujours à la sécheresse grâce à l'intensité avec laquelle est revécue la création, devient-elle, sous la plume du Professeur Brandi, l'histoire d'une aventure passionnante de l'esprit : une page d'histoire de l'art dans le plein sens du terme.

Paul PHILIPPOT

The Van Eycks Hubert and Jan. The World's Masters-New Series, by ANTHONY BERTRAM (editor). London and New York, The Studio Publications, 1950.

Comme le dit l'auteur-éditeur lui-même, la bibliographie concernant les Van Eyck est déjà volumineuse. Le livre de poche qu'il nous présente s'imposait pourtant dans sa nouvelle série des grands maîtres du pinceau. Il s'agit d'ailleurs d'une petite œuvre de vulgarisation, comprenant une courte introduction de 9 pages, quelques notes se rapportant aux illustrations, 48 planches et une page de notes biographiques et bibliographiques très sommaires.

Dans l'introduction, qui ne traite guère que du polyptyque de l'Agneau Mystique, les principales controverses à ce sujet sont rappelées, tant au point de vue des auteurs eux-mêmes que de leur technique. De plus, la signification du chef d'œuvre des Van Eyck, son unité foncière malgré la multiplicité des détails juxtaposés, son profond réalisme mis au service d'un intense spiritualisme, sont mis ici en bonne lumière. C'est la synthèse très abrégée de toute la littérature, devenue classique, concernant l'art eyckien.

Près de la moitié des planches concerne le retable de Gand ; les autres planches reproduisent des tableaux souvent attribués à Hubert et les principales œuvres signées par Jean ou qu'on lui attribue généralement.

J. HELBIG

EDOUARD MICHEL. *Les grands maîtres flamands au seizième et au dix-septième siècle*. Collection « Merveilles de l'Art », s.l., Fernand Nathan, 1951, 46 pages de texte, 123 planches, 12 pages de commentaires et tables.

Conformément au titre de la collection à laquelle il appartient, cet ouvrage a pour but de mettre en lumière un choix d'œuvres particulièrement belles ou caractéristiques de l'Ecole flamande des xvi^e et xvii^e siècles, tout en évoquant le milieu qui les a vu naître.

D'une plume alerte et savante, l'auteur nous retrace d'abord ce que fut la peinture flamande au xvi^e siècle, contrastant avec celle du siècle précédant et préparant celle du siècle suivant. Faisceau d'efforts enthousiastes, que ne domine aucun génie centralisateur, mais que lient les goûts nouveaux pour l'Antiquité, l'Humanisme et l'art italien. De profondes modifications transforment une peinture religieuse moins mystique, tandis que les tendances de l'époque se manifestent avec complaisance dans l'allégorie et la mythologie. Le monde flamand de la Renaissance se dévoile pittoresquement dans la peinture de genre et d'intérieur. Deux genres nouveaux se créent : la nature morte et le paysage, représentés pour eux-mêmes. C'est la ville d'Anvers, cité des mécènes opulents et métropole commerciale, qui devient le centre de l'activité artistique. Ce mélange de prospérité matérielle et d'amour de l'art trouve son symbole dans le « schilder pand », ou marché d'objets d'art, établi dans les galeries supérieures de la Bourse.

Cependant, le dernier quart du xvi^e siècle devait amener d'effrayantes calamités dans les Pays-Bas, préparant le contraste avec le renouveau du xvii^e siècle. Sous l'impulsion d'un génie dominant, celui de Rubens, se formera alors la grande école flamande de l'époque baroque. Ce que n'avait pu réaliser au xvi^e siècle un Breughel le Vieux, malgré la grandeur de son style personnel, et un Antonio Moro, malgré sa maîtrise comme portraitiste, Rubens l'affirmera avec une puissance titanique, entraînant dans son sillon toute une équipe de maîtres. Van Dyck et Jordaens accompagnent, plutôt qu'ils ne suivent, le chef de file de l'Ecole flamande. Art magnifique, mais un peu payen comme le reconnaît l'auteur, puisqu'il parle des dons prestigieux octroyés par « les dieux ». Le commentaire de l'œuvre de ce triumvirat artistique du xvii^e siècle se complète par la brève étude de deux groupes parallèles : les peintres de famille et d'intérieur, comme Corneille de Vos, Snyders, Teniers, etc.; et les peintres de paysages, de marines et de batailles.

De nombreuses et très belles illustrations réjouiront tous ceux que passionne l'histoire de l'art. Peut-être regrettera-t-on un peu la difficulté d'associer à la lecture du texte la représentation des œuvres citées, car la plupart des gens, même cultivés, n'ont pas à la mémoire tous les tableaux flamands des xvi^e et xvii^e siècles et il leur faut voir des reproductions pour s'assimiler les commentaires qui s'y rapportent.

Il faut louer l'auteur de ce bel ouvrage pour les notices précises, concernant chaque tableau reproduit. Et quand M. Michel, dans sa dernière phrase, nous dit qu'aujourd'hui encore, plus ou moins directement le meilleur de notre art occidental procède de la force de création de Rubens et de son école, ne condamne-t-il pas implicitement ceux qui trahiraient les principes profonds ou s'enracine depuis des siècles la puissante tradition de notre art flamand ?

J. HELBIG

GENTSCHÉ BIJDRAGEN TOT DE KUNSTGESCHIEDENIS, Deel XIII, 1951. — Antwerpen, De Sikkel, 284 blz. rijk geill.

In deze uitgave wordt de studie van de Caravaggisten in onze gewesten voortgezet, die — dank zij o.m. de tentoonstelling in de Musea te Antwerpen — de algemene belangstelling wekken. J. S. HELD heeft als titel gekozen « A supplement to the Caravaggisme te Gent » (bl. 7-12), waarbij hij een aantal werken definitief op het actief van Antoon van den Heuvel schrijft. H. PAUWELS levert een bijdrage over « Nieuwe beschrijvingen bij het

œuvre van Hendrik Ter Brugghen » (bl. 153-167), terwijl R. A. D'HULST de « Caravaggeske invloeden in het œuvre van Jacob Van Oost de Oude » bespreekt (bl. 169-192). Van dezelfde auteur is de studie over « Pieter Pourbus, portretschilder van de Brugse burgerij uit de tweede helft der 16^e eeuw » (bl. 209-258). D. ROGGEN handelt over « Werk van M. Stomer en Th. Rombouts » (bl. 269-273) en tevens over « Van Eyck en François Villon » (bl. 259-267).

Een zeer belangrijke studie « De humanist Busleyden en de oorsprong van het Italianisme in de Nederlandse kunst » draagt de handtekening van D. ROGGEN en E. DHANENS.

Prof. ROGGEN zet daarenboven zijn studies voort gewijd aan de geschiedenis van onze beeldhouwkunst, we citeren : « Doornikse grafplastiek in het Sticht » (bl. 193-198) ; « Jehan Lomme en Klaas Sluter » (bl. 199-207).

Over de bronzen beeldjes bewaard in het Rijksmuseum te Amsterdam, is reeds veel geschreven. J. LEEUWENBERG tracht te bewijzen dat ze afkomstig zijn van het grafmonument van Isabella van Bourbon, oorspronkelijk opgericht in de St Michielsabdij te Antwerpen, heden bewaard in de Kathedraal. Jacques de Gérinnes kan echter de vervaardiger van het grafmonument niet zijn, vermits hij overleden is in 1465 (bl. 13-59).

Zo we de bijdrage van Mevr. GEPTS-BUYSAERT over « Guilielmus Kerricx, Antwerps beeldhouwer 1652-1719 » (bl. 61-125) tot het laatste hebben behouden is het omdat ondergetekende samen met de H. C. VAN HERCK in 1941 een studie had gewijd aan deze beeldhouwer en we hier enkele beweringen van Mevr. Gepts wensden te beantwoorden. Was onze studie als een « documentatie » opgevat, zo is de bijdrage die we hier bespreken bedoeld als een monografie ; het is de « in enkele details gewijzigde samenvatting van het handschrift » dat aangeboden werd aan het Hoger Instituut te Gent voor het behalen van het doctoraat. Voor « archiefstukken » wordt verwezen naar het handschrift !

In het deel gewijd aan het leven en het werk van de beeldhouwer heeft de auteur het niet eens nodig of nuttig geoordeeld te verwijzen naar onze studie. Toch kon ze daar een uitgebreide bibliographie vinden, ook de nodige gegevens betreffende de biographie (vergelijk o.m. de stamboom in de beide studies), alsmede een volledige lijst van de werken, we zeggen volledig vermits Mevr. Gepts — ondanks haar uitgebreid onderzoek — aan onze lijst slechts de werken door G. Kerricx te Kruike en te Zele uitgevoerd, kon bijvoegen. We durven dan ook hopen dat ons analytisch werk de synthese aanzienlijk heeft vergemakkelijkt.

We zullen niet stilblijven bij enkele vergissingen : het epitaphium van J. B. Anthoni wordt niet in de St Pauluskerk bewaard (bl. 95) wel in de St Jacobskerk ; de beschrijving van de biechtstoel (bl. 117-4^o) is onvolledig en niet te begrijpen. Vermoedelijk geldt het hier de tekening voor de biechtstoel door ons vermeld onder n. 109.

Bij haar studie heeft Mevr. Gepts een hoofdstuk toegevoegd « Werken van G.I. Kerricx ten onrechte aan G. Gerricx toegeschreven ». Hierbij gaat het hoofdzakelijk over onze uitgave van 1941. Wat de preekstoel betreft in de kerk van O.L. Vrouw over de Dijle te Mechelen, beweert de auteur dat zij in het archief van de kerk ontdekte dat de preekstoel in 1718 aan J. Boeckstuyns werd opgedragen. Daar het document niet wordt overgedrukt en de verwijzing slechts de aanduiding « losse stukken » opgeeft, kunnen we over de waarde ervan niet oordelen. Wel kunnen we op onze beurt verwijzen naar een kontrakt voor het zelfde werk op naam van G. Kerricx. Wat de preekstoelen van Diest en Geel aangaat geven we toe dat ze uitgevoerd werden door G. I. Kerricx, alsook de twee altaren van Dendermonde. Maar deze toegeving wijzigd geenszins onze opvatting : we blijven de mening toegedaan dat G. I. Kerricx in het atelier van zijn vader werkzaam bleef tot aan diens overlijden en dat hij daarna dikwijls werkte naar zijn tekeningen. Dat sommige werken (o.m. te Tongerlo en in de St Bernardusabdij) waarvan we het ontwerp aan de vader toekennen, slechts veel later door de zoon werden uitgevoerd is geen bewijs dat ze door deze werden ontworpen, evenmin als het ondertekenen van een kwijtschrift nog gelden als bewijs van vaderschap

over de werken die er het voorwerp van uitmaken. Dat ook de weduwe van G. Kerricx een ontvangstbewijs tekent voor werken door haar echtgenoot uitgevoerd, bewijst niets tegen onze stelling, wel het tegendeel.

Wat nu de tekeningen betreft menen we eveneens onze stelling te moeten handhaven. Er bestaan twee ontwerpen van G. Kerricx met eigenhandige handtekening : 1. Het altaar met twee zijdeuren (afb. bl. 115) waarop de handtekeningen staan van de ontwerper en van de besteller. Deze tekening is uitgevoerd in de « slordige » manier van G. Kerricx ; 2. de troon van Lede (onze afb. 46 bl. 76) : het kontrakt op de achterzijde draagt de handtekening, maar in de « artistieke » manier van de meester. Beide signaturen hebben o.i. dezelfde bewijskracht wat het auteurschap betreft. De slordige techniek vinden we weer in enkele, de artistieke in vrijwel het grootste aantal van de ongeveer 85 tekeningen die we aan de vader toeschrijven ; andere nog vertonen een vermenging van de twee technieken.

Dat op vijf dezer tekeningen : 2 portalen van St Bernards (ons n. 44), twee biechtstoelen (onze n. 109 en 110) en een koorgestoelte (ons n. 104) G. I. Kerricx zijn handtekening plaatste, is een feit waarbij we ons moeten neerleggen. Evenals de andere niet gemerkte tekeningen verraden ze eenzelfde tekentechniek (o.m. de weggelaten contour aan de belichte zijde, waarop we de aandacht vestigden) en een zelfde sobere Laatbarok stijl waar om zeggens nog geen Louis XIV invloed te bespeuren valt.

Geen van deze vijf ontwerpen kan redelijkerwijze aan G. I. toegeschreven worden. Deze kunstenaar (1682-1745) werd in 1703 als « schilder » in het St Lucasgild opgenomen. Zijn studies als beeldhouwer, architect-ingenieur (en dichter !) zullen hem nog lange tijd in beslag genomen hebben. Zijn vier leerjongens, tussen 1704 en 1713, zijn alle « schilders » dan wanneer de 26 leerjongens-beeldhouwers (tussen 1678 en 1719) alle (volgens de aanduidingen van de Liggeren) bij de vader zijn ingeschreven. Talrijke bestellingen van altaarstukken (o.m. te Merksem) en grote panelen (o.m. twee voor Averbode, twee voor Tongerlo en twee voor het Sakrament van Mirakel te Brussel) wijzen erop dat zijn bedrijvigheid vooral op de schilderkunst gericht was.

De enkele Laatbarok werken die hem worden toegeschreven voor 1719 (overlijden van de vader) o.m. de lambrisering van Zele met haar zeer mooie médaillons (1710-1713) en de preekstoel aldaar (1716) wijzen op de stijl van de vader en stammen uit het atelier. Welk aandeel G. I. er in gehad heeft is natuurlijk niet uit te maken.

In 1720 staan we op de drempel van de Rococo en het persoonlijk werk van G. I. moet dan ook in het teken van de rocaille-stijl staan.

Van de ongeveer 125 tekeningen die we aan G. I. toeschrijven — enkele in Laatbarok uit de atelier-periode, de meeste echter in Rococo uit de zelfstandige periode, draagt een enkele de melding « I. Kerricx 1700 ». Het is niet de handtekening van G. I. Kerricx zoals ze voorkomt op de vijf hoger vermelde tekeningen, het geschrift is ook niet van dezelfde hand die op de schaal « dit is de voetmate » schreef ; en wat de datum betreft in die tijd was er nog geen spraak van rocaille-ornament. De handtekening moet dus als apocrief aanzien worden, zodat we ten slotte geen enkele persoonlijke tekening kennen met het authentieke signatuur van G. I. Ook stelt geen van deze 125 ontwerpen een gekend werk van hem voor.

Waarom we dan deze talrijke reeks aan hem toeschrijven ?

1. Omdat er in die tijd te Antwerpen geen ander kunstenaar — althans voor zover we weten — in aanmerking komt voor ontwerpen waar architectuur, beeldwerk en ornament tot ensembles van onbetwistbaar kunstgehalte verwerkt zijn : zo bijv. kerkversieringen, altaren, tronen, lambriseringen, portalen, preekstoelen, grafmonumenten, enz. De vroege zijn nog volop Laatbarok en onder de invloed van G. K. (atelier-periode), de latere staan in het teken van de Rococo (zelfstandige periode).

2. Omdat zeer duidelijk blijkt dat we te doen hebben met iemand die de teken- en schildertechniek volkomen beheerst. In beide perioden zijn de ontwerpen flink getekend ;

de houding van de figuren, hoe gemanieerd ook, is correct en ten zeerste gevarieerd ; de compositie is doorgaans vindingrijk en pittoresk. En bij al dit zijn al deze met de pen getekende ontwerpen met een ware voorliefde en echte virtuositeit gewassen in lichte kleuren of in grisaille.

Kortom we blijven bij onze mening : we bezitten 85 tekeningen van de hand van G. Kerricx ; de 125 andere kennen we toe aan G. I. tenzij documenten het tegenovergestelde moesten bewijzen.

In afwachting kunnen we hier slechts de wens uitspreken dat Mevr. Gepts ook de studie die zij aan G. I. Kerricx wijdde zou publiceren. Misschien vinden we dan documenten die ons nopen terug te komen op onze stelling.

Ad. JANSEN

II.

REVUES ET NOTICES. - TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUKKEN

1. — SCULPTURE ET ARTS INDUSTRIELS BEELDHOUWKUNST EN NIJVERHEIDSKUNSTEN

La Vie wallonne a accueilli trois *Essais sur les Fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy à Liège* (t. xxvi, 1952, pp. 157-167, pp. 167-180 et pp. 180-197).

Le premier porte sur *L'Iconographie*. M. Jean PURAYE y montre que la deuxième scène présente une double signification. Le Précurseur baptise ses disciples, mais leur désigne en outre le maître qu'ils devront désormais suivre. En effet, le personnage extrême du groupe esquisse déjà un mouvement de départ. Ce détail très nuancé et rendu avec élégance, faute d'avoir été compris, avait fait reprocher à la composition un manque de cohésion. La rectification nous aidera donc à mieux apprécier l'œuvre de Renier de Huy.

Plus loin, M. Puraye semble admettre que la cloche d'eau figurant le Jourdain dériverait d'un prototype cappadocien. C'est fort plausible à condition d'ajouter la restriction que ce détail apparaît ici dépouillé de toute signification mystique, puisqu'on le retrouve également dans le Baptême de pénitence. En effet, le R.P. de Jerphanion nous a enseigné que cette convention artistique pour représenter l'eau constitue une allusion à une légende palestinienne, selon laquelle les eaux du Jourdain se seraient dressées pour couvrir la nudité du Christ. Pour notre part, nous pensons d'ailleurs que le processus est inverse. De l'inhabilité des artistes à représenter l'élément liquide est né le récit merveilleux visant à expliquer cette image insolite.

M. Puraye est enclin à penser que le théologien qui a imposé à l'artiste le thème à suivre aurait fidèlement adopté et rigoureusement compris les prescriptions de l'iconographie byzantine. Selon lui, le premier des anges accompagnant le Christ, se voilerait les mains en conformité avec le protocole oriental, transposé sur le plan divin, tandis que dans l'imagerie française ce messenger céleste s'apprête à essuyer le corps du Christ ou à lui tendre sa tunique. Cependant l'inscription : *Angeli Ministrantes* indique une interprétation réaliste et occidentale du geste.

L'auteur a poursuivi ses recherches sur l'origine du récit du baptême de Craton et maintient sa position.

Avant de terminer M. J. Puraye reprend la question de *L'Auteur* des fonts. Godefroid Kurth s'est, peut-être, un peu trop gaussé des informations fantaisistes données par Jean d'Outremeuse dans sa chronique. De ces derniers temps, il s'est produit de diverses parts des réactions, en faveur de sa victime, mais a-t-on trouvé de nouveaux éléments pour permettre de revenir à une attribution à Lambert Patras ? Nous ne le pensons pas. Il y a peut-être quelque chose de déplaisant dans les procédés critiques de Godefroid Kurth. Ce grand historien a dû composer un peu arbitrairement sa thèse sur des témoignages tous

entachés d'erreurs. Ainsi Guillaume de Vottem qui a sauvé de l'oubli le nom de Renier de Huy se trompe sur la date de l'exécution des fonts. Tout ceci sera à discuter quand le problème sera exposé au complet, mais actuellement ce serait prématuré.

— Nous ne pourrions malheureusement pas étudier d'une façon aussi détaillée l'analyse de *L'Épigraphie* des fonts, parce que M. Étienne EVRARD y a fait œuvre de philologue. Retenons cependant une indication importante pour l'histoire de l'art. Selon l'opinion reçue, le programme iconographique des fonts aurait été établi par Rupert de Deutz. Or, le célèbre moine de Saint-Laurent professait une singulière doctrine selon laquelle le sacrement de baptême aurait été institué par le Christ mort, au moment où de l'eau aurait jailli de son flanc après le coup de lance. Si Rupert avait été directement consulté, il aurait donc prescrit de faire figurer le mystère de la crucifixion sur les fonts. Les vers léonins traduits par M. Evrard témoignent d'une survivance carolingienne dans l'art mosan. Il serait utile à les comparer avec les *tituli* de l'époque pré-romane.

— M. Alexis CURVERS s'est chargé, pour sa part, d'étudier *Les Éléments symboliques* dans l'œuvre. Sa moisson est surabondante, parce qu'il est doué d'une perspicacité unique pour trouver un sens caché à tout détail apparemment anodin. Aussi ne pourrions-nous signaler que quelques-unes de ses érudites interprétations.

Sauf le Père et le Fils, aucun des personnages n'est présenté de face, non pas par le fait du sculpteur, mais pour que leur regard n'aille pas au delà des arbres placés entre les scènes pour marquer la division du temps. En effet, les créatures ne peuvent considérer en même temps le passé et l'avenir, bien que les anges et les élus aient connaissance du futur, ajoutons-nous.

Dans chaque épisode, le nombre des personnages aurait été fixé par la signification mystique des chiffres.

D'autre part, les mains exprimeraient une pensée. Voilées, elles signifieraient l'adoration. Nues et levées, elles marqueraient une prière, un appel et une acceptation. L'idée générale est probablement exacte. Cependant quand un personnage a une main découverte et une main cachée, nous pensons que cela est commandé par le vêtement à l'antique, alors que, selon l'auteur, il y aurait là l'expression d'une double attitude devant le divin.

Dans le Baptême du Christ, deux rayons au lieu de trois descendent sur le Messie. Selon M. Curvers, ce serait parce que le Paraclet est envoyé sur la terre. Explication plausible, mais qui ne nous fait pas renoncer complètement à celle du regretté chanoine Crooy : Le Christ étant la deuxième personne de la Sainte Trinité l'afflux de la vie divine de triple devient double.

Un détail a échappé à la science théologique de l'auteur. Conférer le baptême ne demande aucun pouvoir sacerdotal, ni même la qualité de chrétien. C'est un privilège humain. Dès que le Sacrement était institué, saint Jean, prophète mais non prêtre, pouvait le conférer avec la même plénitude et avec le même mérite que les apôtres. Nous ne pouvons donc admettre la subtilité, selon laquelle les rayons divins éviteraient le Précurseur tandis qu'ils descendent sur saint Pierre et saint Jean exerçant leur ministère de la grâce. L'interprétation ne doit donc jamais être poussée jusqu'à ses limites extrêmes. M. Curvers a apporté une nouvelle preuve que l'art mosan est nourri d'idées mystiques. Voilà pour nous, archéologues, la chose essentielle à retenir.

— Pourrait-on se garder de tout mouvement de surprise en prenant connaissance d'une hypothèse inattendue et très sensationnelle, émise par M. C. C. OMAN au sujet de l'origine du chandelier monumental de la cathédrale de Milan ? Selon l'éminent archéologue cette œuvre universellement attribuée à Nicolas de Verdun, ou au moins à l'école mosane, pourrait être anglaise.

La démonstration est extrêmement ingénieuse. Au moment de la Réforme, les Anglais, gens pratiques, au lieu de détruire systématiquement les témoins de l'« idolâtrie papiste »,

en vendirent parfois dans les pays fidèles à Rome. Or, on ignore précisément tout du chandelier de Milan jusqu'à son acquisition en 1562 par l'archiprêtre J.-B. Trivulzio. En fait, Nicolas de Verdun pourrait aussi bien avoir travaillé pour une abbaye anglaise que pour celle de Klosterneuburg. Aussi une provenance anglaise qui serait d'ailleurs encore entièrement à démontrer ne mettrait nullement en question l'attribution de l'œuvre à l'école mosane, mais M. C. C. Oman lui a cherché des caractères anglais.

La voie lui a été indiquée par M. Georges Swarzenski lorsqu'il a trouvé un lien entre certaines enluminures anglaises et le chandelier de Brunswick, et par M. Homburger qui a fait une remarque analogue au sujet du candélabre de Milan, tout en se gardant d'ailleurs d'en déduire une origine insulaire de l'œuvre. Les enluminures étudiées par M. C. C. Oman permettent-elles de conclure dans le sens désiré par notre distingué collègue ? Nous en doutons. Il s'agit d'une représentation de saint Jean paré des ornements épiscopaux. Son trône offre des têtes d'animaux à long museau qui auraient inspiré le modèle de la tête des dragons du chandelier, mais le lien ne nous semble nullement direct. Le second document est emprunté au même manuscrit et consiste en un dessin très schématique du chandelier rituel des Hébreux. On n'y décèle aucun détail commun avec le candélabre de Milan. Toute la similitude se réduit au nombre de branches, c'est-à-dire à un thème commun à tous les peuples qui ont lu la Bible. De plus, il faut ajouter que, comme M. C. C. Oman le fait très judicieusement remarquer, la partie supérieure du candélabre de Milan a été refaite au *xvi^e* siècle.

Nous reconnaissons volontiers que M. C. C. Oman apporte ensuite un argument de plus de poids. L'ambon de Crowle, près de Worcester offre un homme enlacé dans des feuillages en volute. C'est un des thèmes ornementaux du chandelier de Milan, mais rien de plus qu'un thème, parce que le style est totalement différent. M. C. C. Oman souligne dans son exposé le fait que l'Angleterre a possédé des dinanderies monumentales, mais n'y en a-t-il pas à foison sur le continent et en particulier dans notre pays. De plus, il n'y a qu'un seul cas où il est bien établi que la fonte a été exécutée en Grande-Bretagne.

Pour terminer rendons hommage à M. C. C. Oman pour sa remarque sur l'insuffisance d'études sur le chandelier de Milan. Si nous avons mis en relief l'étroite parenté entre les rinceaux du chandelier et ceux des lettrines de la Bible de Floreffe encadrant les unes comme les autres de petites figures nues d'inspiration antique et de style, cette fois, nettement analogue, le problème se serait posé d'une façon entièrement différente. Il y a eu un art occidental. De plus, l'héritage de l'art classique gréco-romain, sans être très important, n'est jamais à négliger. Ainsi il peut y avoir entre des œuvres anglaises et des œuvres mcsanes, des analogies intéressantes à signaler, mais on ne peut tirer une conclusion que du plus fort degré de parenté et dans le cas présent on estimera sans nul doute qu'il joue en faveur de la thèse traditionnelle.

La vérité est que l'on n'a pas assez étudié les relations artistiques entre la Grande Bretagne et le continent.

M. O. Demus vient de découvrir des traces d'influence de l'enluminure britannique dans l'ambon de Klosterneuburg, œuvre que l'on ne peut contester à Nicolas de Verdun. (*The Trivulzio Candlestick, Apollo*, août 1952, pp. 53-55).

— Si l'étude précédente de M. C. C. OMAN suscitera probablement de vives discussions, il y a lieu de le féliciter sans réserve d'une précieuse découverte. Alors qu'il devient si difficile de trouver des œuvres mosanes inédites, il a remarqué dans la collection de Sir Harold Werner à Luton Hoo un pignon de chasse représentant sainte Ode entre les figures de la Religion et de l'Aumône. L'auteur met cette œuvre en relation avec l'atelier de Maastricht, et en particulier avec les quatre pignons de chasse des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Un point de comparaison a malheureusement disparu, parce qu'au *xiv^e* siècle on a enlevé les plaquettes d'émail pour les remplacer par des alvéoles en vue d'ajouter de nouvelles reliques.

D'autre part, M. C. C. Oman signale sur la nouvelle pièce des pierres serties de la même façon qu'au chef reliquaire de saint-Alexandre de l'abbaye de Stavelot, alors qu'on n'en voit pas dans les pignons précités. L'auteur ouvre là un problème bien intéressant. Peut-on considérer l'absence de pierres, sorties comme un critère permettant de reconnaître les œuvres sorties de l'atelier de Maastricht ? Dans l'affirmative l'auteur aurait découvert cet atelier intermédiaire, mais on ne peut conclure d'un cas isolé, cependant un examen serait utile. (*A mosan Reliquary at Lutton Hoo, Burlington Magazine*, vol xciv, n° 594, septembre 1952, pp. 264-267).

— Il aurait pu paraître téméraire de viser à compléter encore les magistrales recherches du Dr van Doorslaer sur l'industrie du cuivre à Malines, tant elles semblaient exhaustives. Cependant M. J. VERBEEMEN a eu l'ingénieuse idée de dépouiller les registres d'inscription à la bourgeoisie du lieu pour relever l'arrivée dans la ville d'artisans de la dinanderie. Il a trouvé ainsi pas moins de vingt-huit noms, pour une période allant de 1445 à 1481, notamment ceux des deux Jean van den Hoornicke de Bruxelles, inscrits en 1464. En 1460, un Dinantais, transfuge à nom flamand, vient se fixer à Malines, suivi en 1466 par un Bouvignois. Le nombre des batteurs dinantais rescapés du sac de 1466 et réfugiés à Malines, s'élève au nombre de neuf. Il est plus difficile d'interpréter la présence à Malines de dinandiers provenant de localités non réputées comme centres du métier. A notre avis, cela signifie que Malines attirait dès le milieu du xv^e siècle des apprentis recrutés au loin (*De oorsprong der Koperindustrie te Mechelen, Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, t. LV, 1951, pp. 149-153).

— L'ivoire carolingien du Musée de Boston n'est pas, à l'avis de M. Hanns SWARZENSKI, incontestablement liégeois, mais, par contre, il n'est pas possible de l'attribuer à aucun autre groupe connu. Nous devons cependant signaler la notice publiée à son sujet dans le *Bulletin of The Museum of Fine Arts of Boston (An Unkown Carolingian Ivory*, vol. L., 1952, n° 279, pp. 1-7), parce que la plaquette est présentée entre les émaux mosans et que de plus elle manifeste d'étroits liens de parenté avec l'intaille de Waulsort.

— M^{lle} Hélène VAN HEULE a réuni en une plaquette une série de photographies de meubles appartenant à divers musées de Liège et a assumé par surcroît la tâche ingrate de résumer en quatre pages l'évolution du mobilier liégeois depuis le Moyen Âge jusqu'à la fin du xviii^e siècle. L'auteur estime qu'une armoire déposée au musée Curtius révélerait une influence très nette du style Tudor. Il serait hautement intéressant de rechercher si c'est un exemple isolé ou non, parce que le huchier devait être un contemporain d'Arnold van Mulcken, un des très rares architectes du continent paraissant avoir subi un attrait pour le gothique perpendiculaire resté exclusivement insulaire. Au xvii^e siècle les ébénistes liégeois relèvent de l'école brabançonne. En affirmant que les styles Louis xiv et Louis xv pénètrent à peu près en même temps à Liège, où les ébénistes les amalgamèrent, l'auteur adhère pleinement aux conclusions d'une étude excellente et trop peu connue, du comte Joseph de Borchgrave, premier protagoniste de la thèse très judicieuse selon laquelle le pseudo-Régence liégeois serait en réalité du Louis xv assagi et volontairement expurgé de ses outrances (*Le Meuble liégeois*, Liège, 1952, in 8°, 6 pp. et 25 pl.).

— *L'Exposition d'Art religieux d'Ardenne*, tenue à La Roche en juillet et août constituait une expérience intéressante. Comme M. Paul PIERRET le relate dans l'avant-propos du *Catalogue* (in 8°, 40 pp. et 4 pl.), il s'agissait de montrer d'une façon très objective l'effort tenté au cours des âges, par une population intelligente, mais assez pauvre, en vue d'orner les églises d'une région mal aisément accessible et éloignée de tous les centres urbains. Honnêtement, les pièces ne provenant pas de la région ont été rigoureusement écartées et malgré cela les organisateurs ont pu réaliser un ensemble leur faisant honneur, ainsi qu'à

leur petite patrie. Aucune pièce de toute grande classe n'y figurait, mais on pouvait décèler exactement le degré de culture de la région. A titre de préface, M. le Chanoine C. DUBOIS a donné un *Bref aperçu sur l'introduction et l'expansion du Christianisme en Ardenne*, étudié ici comme facteur de civilisation.

Jean SQUILBECK

2. — PEINTURE — SCHILDERKUNST

Le *Portement de Croix* d'après Jean VAN EYCK, conservé au Musée de Budapest, est l'objet d'une longue analyse de M. Andreas Pigler (*Phoebus*, 1950-51, vol. III, n° 1, pp. 12-24). L'auteur est parvenu à établir la correspondance entre les portraits du roi de Hongrie, Sigismond, et le personnage placé en tête du groupe des cavaliers romains, au second plan de ce tableau. Il croit également reconnaître parmi les cavaliers le duc de Bavière, Jean sans Pitié. Il a, en outre, pu déchiffrer l'inscription du harnais d'un cheval, comme désignant Philippe Scolari, dit Ozara, homme de guerre italien au service de Sigismond. Comme ce monarque séjourna aux Pays-Bas en 1416, M. Pigler estime l'œuvre exécutée peu après par un maître des Pays-Bas du Nord.

M. Millard Miess consacre une étude à la *Chronologie des Portraits* dûs à Jean VAN EYCK (*Burlington Magazine*, mai 1952, pp. 137-144). Il analyse en particulier ceux du cardinal-légit Nicolas Albergati, personnage dont les incidences biographiques sont connues. Il s'efforce d'établir les critères de l'évolution de Jean van Eyck en tant que portraitiste.

Le Portrait de *L'Homme à la Flèche* par Roger VAN DER WEYDEN, aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, est généralement considéré comme celui d'Antoine de Bourgogne, dit le Grand Bâtard (1421-1504). M. José Cortez n'accepte pas cette identification. Il base sa réfutation sur l'argument suivant : Antoine de Bourgogne fut créé chevalier de la Toison d'Or en 1456, âgé de trente-cinq ans ; le modèle de van der WEYDEN semble d'un âge moindre. Il propose d'y voir plutôt Don Jean de Coimbre, qui fut investi de cette même dignité à la même date, âgé seulement de vingt-trois ans (*Belas Artes, Revista e Boletín da Academia nacional de belas artes*, Lisbonne, 1952, 2^e série, n° 4, pp. 8-14).

M. Erwin Panofsky a récemment consacré une longue étude à *La Pieta* par Roger VAN DER WEYDEN, au Mauritshuis, de La Haye. Selon lui, le personnage figurant dans cette scène en qualité de donateur, ne peut pas représenter l'évêque de Tournai, Jean Chevrot (1380-1460). Il propose de l'identifier plutôt avec Pierre de Ranchicourt (±1426-1499), évêque d'Arras depuis 1463, et croit pouvoir reconnaître le même personnage dans la miniature frontispice des Chroniques de Hainaut. Contrairement à l'opinion du Dr. Herman Beenken, et à celle de la plupart des meilleurs érudits contemporains, il n'accepte pas l'attribution de cette œuvre à Roger van der Weyden (*Art Bulletin*, mars 1951, pp. 33-40).

M. H. Th. Musper s'attache à démontrer que *La Messe de saint Grégoire*, considérée comme une copie d'après Roger VAN DER WEYDEN, aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, est un exemplaire plus ancien et d'une qualité supérieure à la réplique de la collection Schwarz, de New-York. Il estime que c'est là une œuvre originale du maître, sans porter aucune appréciation sur le coloris, cet élément essentiel du style d'un peintre (*Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, 1952, 3, pp. 89-94).

Du Maître de SAINT-GILLES, le Dr. Julius S. Held analyse deux exemplaires presque identiques de *La Vierge et l'Enfant*, conservés au musée de Dôle et au Louvre, dont le premier serait d'une exécution quelque peu antérieure au second. A son avis, le style de ce maître s'apparente à celui de Thierry Bouts plus encore qu'à celui de Roger van der Weyden, (*Burlington Magazine*, avril 1952, pp. 107-108).

Le *Christ en Croix* par Jérôme BOSCH, jadis dans la collection Franchomme à Bruxelles, est entré depuis peu aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. A cette occasion, M^{lle} Cl. Janson lui consacre une minutieuse description (Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts, 1952, 3, pp. 83-88).

Le *Triptyque Costa*, qui parut à l'Exposition d'art ancien de la Ligurie, à Gênes en 1947 et à celle de Bruges en 1951, est considéré par M. Reynaldo dos Santos comme une œuvre exécutée par le grand Francisco HENRIQUEZ du temps où il se trouvait encore en Flandre (Belas Artes, Revista e Boletim da Academia nacional de belas artes, Lisbonne 1952, 2^e série, n^o 4, pp. 15-17).

Les Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles ont fait l'acquisition d'un petit panneau attribué à Jean GOSSART : *Vénus et l'amour*. M. Paul Fierens commente cette œuvre de valeur (Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts, 1952, 1, pp. 7-10).

Quelques œuvres de caractère allégorique, par Abraham JANSENS, dont la signification était demeurée énigmatique jusqu'à présent, sont commentées par le Dr. Julius S. Held (Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1952, 1, pp. 11-17).

Le petit panneau de RUBENS, éronnément considéré comme retraçant le mythe de *Déjanire*, de la collection de Sir William Worsley, à Hovingham, serait plutôt une réduction de la grande toile de la collection Cattaneo-Adorno, de Gênes, ayant pour pendant *Hercule au Jardin des Hespérides* (E.K. Waterhouse, Burlington Magazine, janvier 1952, p. 31).

M. Fiske Kimball fait connaître un exemplaire de *Prométhée enchaîné* par RUBENS, entré depuis peu au musée de Philadelphie. Il rappelle que ce tableau était déjà exécuté en 1612, puisque un poème de D. Badius en date du 11 avril 1612, le célèbre. Par la suite, l'artiste céda cette œuvre à Sir Dudley Carleton. Une faible réplique, jadis au musée d'Oldenbourg, appartient à présent au Rijksmuseum d'Amsterdam.

Par ailleurs, l'auteur signale que le dessin du cabinet du Louvre (n^o 20.207), représentant *Titus*, et qu'il situe vers 1610-1611, aurait servi à Rubens pour *La mort d'Hippolyte*, petit panneau de la collection Seilern, à Londres (Burlington Magazine, mars 1952, pp.67-68).

L'allégorie de *La Fécondité* par JORDAENS, aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles et des ébauches qui s'y rapportent, sont l'objet d'une étude de M. R. A. D'Hulst (Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts, 1, pp. 19-31).

Un *Combat de Cavaliers*, attribué à Sébastien VRANCX, a été légué depuis peu aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles. M^{me} F. Legrand l'analyse attentivement et retrace en même temps l'évolution de style de son auteur (Bulletin des Musées Royaux des Beaux Arts, 1952, 3, pp. 95-102).

M. F. J. Dibiez publie un *Paysage*, portant la signature de Gaspard VAN DER LANEN, qui se trouve actuellement dans le commerce d'art, de Londres. C'est apparemment l'œuvre d'un maître obscur, attaché à la conception du paysage pittoresque tel que le pratiquaient les frères Bril à Rome et Denis van Alsloot aux Pays-Bas (Oud Holland, 1950, 3, pp. 120-121).

Les caractères distinctifs du style de Josse et François DE MOMPER sont déterminés avec une méthode sûre par M. Arthur Laes, dans une étude consacrée à quelques *Paysages* signés par ces grands artistes (Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts, 1952, 2, pp.57-67).

E. G.

La Guerre de Cent Ans et la primauté de l'art flamand à la fin du Moyen Age

La maturité de l'art flamand, à la fin du 14^e et au début du 15^e siècle, est un fait surprenant de l'histoire à la fin du Moyen Age. Tandis que jusqu'alors la vie artistique et intellectuelle avait été depuis la fin du 12^e siècle d'influence française, se développa en Belgique un art nouveau et national, qui partagea avec l'Italie la primauté en Europe.

Sluter et les van Eyck, les artistes les plus représentatifs de l'époque, furent les innovateurs du réalisme et par là des précurseurs de la Renaissance (1). En eux, la civilisation flamande manifeste une étonnante maturité: la sculpture et la peinture flamandes sont d'avant-garde, la miniature éliminant les apports étrangers forme une école nationale (2), avec la rénovation musicale le centre de gravité de cet art se déplace de la cour des Valois à celle de Bourgogne (3), en littérature aussi se forme un courant propre aux Pays-Bas annonçant les approches de la Renaissance (4).

Non seulement cet art brille d'un immense éclat interne mais en même temps pour la première fois l'art belge rayonne à l'étranger. Cette maturité imprévue a étonné les historiens: la plupart déclarent en ignorer les causes(5). D'aucuns ont tâché de l'expliquer par la prospérité du pays sous les ducs de Bourgogne, dont la magnificence aurait eu une répercussion heureuse sur la vie intellectuelle, y compris l'art (6). Nous formulons ici une explication

(1) D. ROGGEN, *De twee retabels van de Baerze te Dijon*, Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, t. I, 1934, p. 106.

(2) C. GASPARD et F. LYNA, *Philippe le Bon et ses beaux livres*, Bruxelles 1942, p. 2.

(3) Ch. VAN DEN BORREN, *Etudes sur le XV^e siècle musical. La fin du gothique et les débuts de l'école néerlandaise*, Anvers 1941, p. 20-22.

(4) G. DOUTREPONT, *La littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*, Paris 1909, p. 504-508.

(5) DE ROEVER-DOZY, *Het leven van onze voorouders*, 3^e druk, bewerkt door Dr. F. H. FISCHER, Amsterdam, 1938, t. I, p. 442. — Ch. VAN DEN BORREN, *op. cit.*, p. 17. — G. DOUTREPONT, *op. cit.*, p. 508.

(6) G. J. HOOGWERFF, *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst*, La Haye 1936, t. I, p. 151. — J. LAVALLEYE dans *l'Art en Belgique*, p. 97. — Ch. VAN DEN BORREN, *Geschiedenis van de Muziek in de Nederlanden*, 1948, t. I, p. 69.

nouvelle à ce problème, qui est non pas une question spécifique d'histoire de l'art, mais un problème d'histoire générale. Il faut, à notre conviction, tenir compte de la Guerre de Cent Ans (1337-1453), pendant laquelle l'art périlicieux en France, l'art flamand, privé de sa source d'inspiration traditionnelle et forcé d'évoluer librement, trouva des formes originales.

Nous ne nous en cachons point, notre explication est la transposition dans le domaine intellectuel de recherches d'histoire économique. L'industrie linière belge doit son essor à la Guerre de Cent Ans, longtemps une industrie secondaire, sa production ne pouvait rivaliser sur le marché français et dans le commerce international avec les toiles de Champagne. A la fin du 14^e siècle, les toiles de Hainaut, de Nivelles et de Cambrai remplacèrent dans le négoce français et étranger la toilerie champenoise tuée par la Guerre de Cent Ans (1).

Nos confrères, historiens de l'art, ne nous en voudront pas trop de rabaisser un problème d'histoire de l'art au niveau d'une question d'histoire économique. L'art, si subtil et chose d'esprit qu'il soit, n'échappe pas aux facteurs ambiants. Nous nous trouvons d'ailleurs en flatteuse compagnie pour admettre la connivence entre les phénomènes intellectuels, politiques et économiques, souligner la simultanéité entre l'évolution de l'art et de l'économie et croire que l'art loin d'échapper aux contingences économiques les subit bien souvent. Personne de nos jours ne met en doute le rapport entre la situation matérielle d'Athènes et son éclat artistique au siècle de Périclès (2), ni le lien entre la politique de la monarchie française et l'éclosion de l'art français aux 12^e-13^e siècles (3), ni que l'attraction de la Métropole d'Occident constitua la raison d'être de l'école anversoise au 16^e siècle (4). L'adage *ars una sub uno* n'allie-t-il pas la somptuosité du classicisme français à la gloire de Louis XIV ? (5).

* * *

-
- (1) ET. SABBE, *De Belgische vlasnijverheid*, deel I, *De Zuidnederlandsche vlasnijverheid tot het Verdrag van Utrecht* (1713), Rijksuniversiteit te Gent, Werken uitgegeven door de Faculteit van de Wijsbegeerte en Letteren, 95^e afl., 1943, p. 80-88. — ET. SABBE, *Histoire de l'Industrie linière en Belgique*, Collection Nationale, Office de Publicité, 6^e série, n^o 67, p. 4-6.
- (2) P. ROUSSEL, P. CLOCHÉ et R. GROUSSET, *La Grèce et l'Orient, des guerres médiques à la conquête romaine*, Peuples et Civilisations, Histoire Générale publiée sous la direction de L. Halphen et Ph. Sagnac, 2^e éd., t. II, p. 226.
- (3) F. VAN THIENEN, *Algemene Kunstgeschiedenis*, t. II, p. 353. — H. FOCILLON, *Moyen Age, Survivances et Réveils*, Etudes d'Art et d'Histoire, 1935, p. 277.
- (4) ET. SABBE, *Anvers, Métropole de l'Occident* (1492-1566), La Renaissance du Livre, p. 91-107.
- (5) A. MICHEL, *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, t. VI/I, p. 515. — Ph. SAGNAC et R. DE SAINT-LÉGER, *Louis XIV, Peuples et Civilisations*, Histoire Générale publiée sous la direction de L. Halphen et Ph. Sagnac, t. X, p. 72 et 90.

La France à la fin du 12^e et au 13^e siècle — le Siècle de Saint Louis — fut, par le rayonnement de son art et de sa science, la source nourricière de la civilisation occidentale. Le prestige de la monarchie française de Philippe Auguste (1180-1223) à Philippe le Bel (1285-1314) correspond à la période la plus féconde de l'intellectualité française avant les Temps modernes. L'art ogival — *opus francigenum* — l'expression la plus belle de l'esprit français, né dans l'Île-de-France vers 1120, atteignit alors sa maturité et s'imposa dans le royaume et à l'étranger ⁽¹⁾. Selon l'expression de Focillon, « *la pensée gothique dans son expression la plus complète est une pensée française étendue à l'Occident* » ⁽²⁾. Le règne de Philippe Auguste a vu naître les grandes cathédrales françaises : Chartres (1194), Paris (1163), Soissons (1175), Rouen (1202), Reims (1211), Le Mans (1217) ⁽³⁾. L'architecture et la sculpture y trouvèrent un vaste champ d'épreuve, où l'art gothique gagna sa perfection et conquiert l'Europe. Les pays voisins devinrent ses tributaires, en Allemagne, Angleterre, Hongrie, Espagne, Scandinavie et en Belgique, il y eut de nombreuses répliques des cathédrales françaises d'ailleurs construites par des artistes français ou des autochtones formés dans les ateliers français ⁽⁴⁾.

La sculpture française au 13^e siècle servit de modèle commun dont s'inspiraient les pays voisins. En Belgique, la sculpture gothique fut française d'inspiration, sinon d'importation : la sculpture de la cathédrale de Tournai rappelle les portails de la Vierge (± 1200) et du Jugement Dernier (± 1230) à Notre-Dame de Paris ; le porche de l'hôpital St-Jean à Bruges (± 1270), trahit la même source d'inspiration ⁽⁵⁾. Il en fut de même en Angleterre et en Espagne ⁽⁶⁾.

La peinture et la miniature espagnoles au 13^e siècle sont, comme l'exprimait Michel, le prolongement de l'art français ⁽⁷⁾. C'est du royaume de Saint Louis, centre principal de la polyphonie en Europe, que partaient les initiatives en fait d'art musical ⁽⁸⁾. La littérature occidentale, elle aussi,

⁽¹⁾ A. MICHEL, *op. cit.*, t. II ; *Formation, expansion et évolution de l'art gothique*, p. 4. — F. LOT, *La France des origines à la Guerre de Cent Ans*, Paris 1941, p. 257.

⁽²⁾ H. FOCILLON, *Moyen Age, Survivances et Réveils*, Études d'Art et d'Histoire, 1945, p. 274.

⁽³⁾ P. ALBERS, R. HEDDE et P. JOUET, *Manuel d'histoire ecclésiastique*, 1939, t. I, p. 493.

⁽⁴⁾ A. MICHEL, *op. cit.*, t. III, p. 40-105 et 196-384. — F. LOT, *op. cit.*, p. 257. — E. FAURE, *Histoire de l'art médiéval*, p. 270.

⁽⁵⁾ Voir: P. ROLLAND dans *L'Art en Belgique du Moyen Age à nos jours*, publié par P. Fierens, Bruxelles 1939, p. 75.

⁽⁶⁾ A. MICHEL, *op. cit.*, t. III, p. 255-373. — F. LOT, *op. cit.*, p. 257.

⁽⁷⁾ A. MICHEL, *op. cit.*, t. III, p. 743.

⁽⁸⁾ Ch. VAN DEN BORREN, *op. cit.*, p. 14. — F. LOT, *op. cit.*, p. 262.

autant la poésie que le roman, est imprégnée de la pensée française (1). Dans les Pays-Bas, le Vieil Rentier d'Audenarde, l'unique terrier conservé d'une famille noble, est rédigé en français, de même les auteurs du *van der Vos Reinaerde*, du *Roman van Partenopeus en Melchior* et le *Koning Arthur Cnaepe* imitent ou traduisent des modèles français (2).

La France conserva l'hégémonie intellectuelle pendant la première partie du 14^e siècle, la défaite de Courtrai (1302) ne l'a point ternie, au contraire, le Traité d'Athis (1305) signifia, en même temps que l'apogée de la royauté, la perfection de la science et de l'art français dans le style rayonnant (3). Sous Philippe IV, furent érigées les cathédrales de Bordeaux, Evreux, Troyes, Saint-Nazaire, Carcassonne, Lyon, Saint-Omer, d'autre part les chantiers ouverts au siècle précédent continuent à attester la vitalité de l'architecture française (4). A Paris, la sculpture et la peinture sont en pleine activité : Jean de Jandun écrit en 1323 « Là, à Paris, tu trouveras à la vérité de très subtiles faiseurs d'images de toute sorte, soit en sculpture, soit en peinture » (5). D'autre part l'art français continue à influencer l'étranger (6).

*

* *

La rupture de la puissance politique et intellectuelle française vint avec la Guerre de Cent Ans (1337-1453). La France épuisée, meurtrie, ruinée politiquement, économiquement et moralement, fut proche de l'anéantissement. Les défaites de Crécy (1346), Poitiers (1356) et d'Azincourt (1415) furent accompagnées d'une accumulation de fléaux plus néfastes encore : la peste noire en 1346-1349 et 1361-1363, la Jacquerie ou l'émeute des paysans (1356), les méfaits des écorcheurs et des rouliers. Si le règne de Charles V (1364-1380) apporta une accalmie, voire même un redressement temporaire, la crise française atteignit son point culminant sous Charles VI (1380-1422)

(1) H. PIRENNE, G. COHEN et H. FOCILLON, *Histoire du moyen âge du XI^e au milieu du XV^e siècle. La civilisation occidentale au moyen âge du XI^e au milieu du XV^e siècle*, Histoire générale publiée sous la direction de G. Glotz, *Histoire du Moyen Age*, t. VIII, p. 243 et 274. — H. PIRENNE, *Histoire de l'Europe des invasions jusqu'au XVI^e siècle*, 1936, p. 266-267.

(2) H. PIRENNE, A. RENAUDET, ED. PERROY, M. HANDELSMAN et L. HALPHEN, *La fin du Moyen Age, La désagrégation du monde médiéval (1285-1453), Peuples et Civilisations*, Histoire Générale publiée sous la direction de L. Halphen et Ph. Sagnac, t. VII, p. 290.

(4) ID., *loco cit.*, t. VII, p. 290.

(5) P. A. LEMOISNE, *La peinture française à l'époque gothique, quatorzième et quinzième siècles*, Paris 1931, p. 15.

(6) A. MICHEL, *op. cit.*, t. III, p. 533, 549, 654, 736.

et perdura pendant une partie du règne de Charles VII (1422-1461) jusqu'au sursaut moral amené par Jeanne d'Arc à partir de 1429. Ce n'est, en réalité, qu'au cours de la seconde moitié du 15^e siècle, que la France se remettra progressivement (1).

Les savants, les historiens de l'art peut-être le moins, ne semblent pas s'être rendu pleinement compte des répercussions de cette période d'inextricable anarchie sur le pays et sur l'art en particulier.

Pétrarque, qui parcourut la France de Jean II (1350-1364), déplorait l'étendue de ses ruines (2). La population décrut dans une proportion alarmante, surtout en Normandie, Picardie, Champagne, l'Île-de-France, Bourgogne, Auvergne et le Languedoc (3). Quantité de villes, Paris, Rouen, Reims, Tournus, Laon, Troyes et autres étaient ruinées. A Reims, où la population avait déjà diminué sensiblement en 1371, celle-ci se chiffrait à 50 % en 1451, pour déchoir finalement encore de 10.000 à 2.400 habitants. Troyes est dite « *moult dépeuplée et apovrie* ». Au moins 11 villages champenois totalement dévastés obtinrent une révision d'impôts. Au pays de Caux, la population fut réduite à 1/100, un autre groupe de villages normands, riches de 14.992 habitants au 13^e siècle, n'en comptaient plus guère 5976 à la fin du 15^e siècle (4).

La prospérité économique fondit comme neige au soleil. Les foires de Champagne, de Lyon, de Montpellier et de Beaucaire étaient devenues désertes vers 1395 (5). Une ordonnance rouennaise de 1408, précise « *icelle ville a esté et encore est moult déprimée et dépeuplée et les maisons d'icelles démolies, cheus et tournées en ruyne et le sont chascun jour et la marchandise comme toute déchue* » (6). Le tonlieu de la toile à Troyes tomba de 300 lb. en 1275 à 2 lb. 1 s. en 1341; à Provins, où au 13^e siècle travaillaient 3200 métiers à tisser, il en restait à peine 30 en 1399. La fabrication toilière rémoise ne survécut pas au 14^e

(1) H. PIRENNE, A. RENAUDET, *op. cit.*, loco cit., t. VII, p. 37-147 et 421-446. — E. LEVASSEUR, *Histoire des classes ouvrières et de l'industrie en France avant 1789*, Paris 1867, 2^e éd., t. I, p. 523-527. — J. FLAMMERMONT, *La Jacquerie en Beauvaisis*, Revue Historique, t. 9, 1879, p. 142. — F. LOT, *op. cit.*, p. 236-271.

(2) E. LEVASSEUR, *op. cit.*, 2^e éd., t. I, p. 621.

(3) A. DENIFLE, *La Guerre de Cent Ans et la désolation des églises, monastères et hôpitaux en France*, Paris 1899, t. II, p. 593-596.

(4) E. LEVASSEUR, *op. cit.*, 2^e éd., t. I, p. 527-532.

(5) F. BOURQUELOT, *Etude sur les foires de Champagne et de Brie aux XII^e, XIII^e et XIV^e siècles*, Mémoire de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 2^e série, t. V, 1865, p. 312. — E. LEVASSEUR, *Histoire du commerce de France*, Paris 1911. t. I, p. 176-177. — H. SÉE, *L'évolution commerciale et industrielle de la France sous l'ancien régime*, Paris 1925, p. 139.

(6) E. LEVASSEUR, *op. cit.*, p. 530-531.

siècle, l'exportation cessa sous le règne de Charles VI. Dès 1372, le nombre de toiliers parisiens était « *tellement diminuez et rappetieiez* » que la corporation ne put plus participer à la garde urbaine (1). Châlons-sur-Marne, où la fabrication du drap variait autrefois entre 30.000 et 38.000 pièces, voyait au 14^e siècle sa production réduite à quelques 800 pièces (2).

Une grande ressource de l'art, l'Église, se tarit pendant la Guerre de Cent Ans. L'état d'anarchie générale des abbayes, églises paroissiales et maisons hospitalières à partir de 1355 en dit long sur l'état de la France. Au Quercy, par exemple, une centaine d'églises étaient détruites et 150 privées par dénûment de desservants à l'époque du Traité de Brétigny (1360). L'anéantissement de leurs revenus avait forcé de nombreux évêques à abandonner leur charge (3).

Par quel miracle seul l'art aurait-il échappé au cataclysme qui paralysa la vie entière du pays ? Bien des spécialistes de l'histoire de l'art attribuent à la Guerre de Cent Ans un arrêt, sinon un ralentissement dans l'activité de l'art français.

A. Kleinclausz, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Lyon, a conclu avec beaucoup de clairvoyance que les désastres de la guerre interrompirent le merveilleux essor de l'art français, les défaites arrêtaient toutes les branches de la prospérité nationale. « *Comment* », écrit-il, « *la France eût-elle pensé à se faire belle quand l'anglais était campé sur son sol ? Les fêtes cessèrent, les ateliers se fermèrent et la prééminence artistique passa à des mains étrangères* » (4). De l'avis de Michel, le 14^e siècle, époque où les guerres anglaises ruinèrent la France, fut pour celle-ci une période peu fertile en monuments (5). D'après Halphen et Sagnac, dans le royaume ruiné, l'architecture se montra singulièrement moins riche et moins féconde par rapport au siècle précédent (6). L. Deshairs, professeur à l'École du Louvre, souligne, qu'au 15^e siècle, l'art français fut le reflet de la société déséquilibrée par les fléaux successifs et qu'avec la Guerre de Cent Ans, l'ère des grandes cathédrales fut close (7). Selon l'Histoire Générale de l'Art, parue en 1950, la guerre interrompit,

(1) ET. SABBE, *De Belgische vlasnijverheid*, t. I, *loco cit.*, p. 82.

(2) A. DENIFLE, *op. cit.*, t. II, p. 594.

(3) Ph. SCHMITZ, *Histoire de l'Ordre de Saint Benoît*, Maredsous 1948, t. III, p. 114 et 151. — A. DENIFLE, *op. cit.*, t. II, p. 592-609 et 765.

(4) A. KLEINCLAUSZ, *Claus Sluter et la sculpture bourguignonne au XV^e siècle*, Les Maîtres de l'Art, Paris 1906, p. 10.

(5) A. MICHEL, *op. cit.*, t. II, p. 541.

(6) H. PIRENNE, A. RENAUDET..., *loco cit.*, t. VII, p.

(7) L. DESHAIRS, *L'art des origines à nos jours*, Paris 1932, t. I, p. 184.

au 14^e siècle, les travaux d'architecture en France, ils ne reprirent réellement pas avant la délivrance du territoire (1). Denise Jalabert, conservateur du Musée de sculpture à Rouen, voit dans la Guerre de Cent Ans une suspension de l'activité artistique, l'époque fut surtout terne pour l'art monumental normand, on n'entreprit aucune construction importante (2).

Louise Pillion attribue la décadence de la sculpture monumentale et de l'architecture françaises, au début du 14^e siècle, à la crise religieuse et nationale suscitée par les débuts de la Guerre de Cent Ans (3). Réau constate que la sculpture champenoise, minée par les événements, ne retrouva sa prospérité avant le 16^e siècle (4).

L. Hourticq discerne au premier quart du 15^e siècle, toujours pour les raisons connues, un changement dans les destinées de la peinture française: Paris perdit pour longtemps son rayonnement (5). Selon H. Focillon, la Guerre de Cent Ans, cause du ralentissement des ateliers royaux et princiers, provoqua une rupture de continuité telle au 15^e siècle que Jean Fouquet paraît « un génial isolé » (6). Pour Grete Ring, la peinture française commença au moment où l'art gothique déclinait et que le pays était sur le point de perdre l'hégémonie artistique (7).

Une minorité d'érudits français ont émis une opinion contraire. D'après P. A. Lemoisne « *malgré la folie du roi, le règne de Charles VI marqua la période la plus brillante de l'art français au 14^e siècle ; l'art des Valois, à son apogée, développa une activité sans précédent, Paris n'avait jamais été aussi florissant* » (8). Grete Ring, en contradiction avec elle-même, affirme que le gouvernement de Charles VI, en dépit de son triste souvenir, se survit par des œuvres particulièrement éclatantes : « *ce ne sont pas toujours, enchaîne-t-elle, les époques heureuses de l'histoire qui coïncident avec une floraison artistique. Parfois l'art se plaît à éclairer des ruines !* » selon elle, il n'y aurait eu de décadence qu'à la fin du règne (9). Quant à Jacques Dupont, attaché au Musée du Louvre, celui-ci

(1) *Histoire générale de l'art*, Paris 1950, p. 351.

(2) D. JALABERT, *op. cit.*, p. 108.

(3) L. PILLION, *Les sculpteurs français du 13^e siècle, Les Maîtres de l'Art*, Collection publiée sous le haut patronage du Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux Arts, p. 229-231.

(4) L. RÉAU, *Histoire universelle des arts*, t. II, p. 219.

(5) L. HOURTICQ, *Histoire générale de l'art en France*, Paris 1919, p. 119.

(6) H. FOCILLON, *Moyen Age, Survivances et réveils*, Etudes d'art et d'histoire, 1945, p. 155.

(7) G. RING, *La peinture française du quinzième siècle*, Editions Phaidon, 1945, p. 5.

(8) P. H. LEMOISNE, *op. cit.*, p. 36-37.

(9) G. RING, *op. cit.*, p. 5 et 16.

réclame, comparativement aux Flamands et aux Italiens, une place plus grande pour les artistes français des 14^e et 15^e siècles (1).

Il y a discordance au sujet de la vie universitaire en France au 15^e siècle. Calmette a souligné la gloire de l'Université de Paris à travers les vicissitudes de la Guerre de Cent Ans, grâce à l'enseignement de Jean Gerson (1362-1428), de Nicolas Clamanges (1360-1437), et de Pierre d'Ailly (1350-1420) (2). Renaudet constate que le renouveau de la pensée scientifique, amené par Buridan, Albert de Saxe, Marsil d'Inghen et Nicole Oresme, fut détruit au 14^e siècle par la décadence des études à Paris, durant le Grand Schisme et les Guerres civiles, qui se prolongea même après les statuts de réforme de 1452 (3).

En ce qui concerne le domaine littéraire, Bédier et Hazard hésitent à attribuer l'arrêt simultané dans l'évolution de la littérature et des institutions politiques, pendant la Guerre de Cent Ans, à une cause commune. Si la pauvreté des poètes des 14^e et 15^e siècles est indéniable, la guerre n'a rien détruit, mais ce qui est pire elle aurait empêché la reconstruction et tari pour deux siècles l'imagination française. Alain Chartier, ajoutent-ils, n'a fait école que tard au 15^e siècle. De plus, à part les chroniqueurs, le 14^e siècle a compté bien peu de prosateurs en France (4).

*

* *

L'infatigable fouilleur de l'architecture française, M. de Lasteyrie, a souligné combien la Guerre de Cent Ans arrêta l'essor des grands travaux en France. On chercherait en vain un édifice bâti entièrement dans le style du 14^e siècle : nombre d'églises commencées au 14^e siècle, dont la construction fut fréquemment interrompue, ne furent terminées qu'au 15^e et même au 16^e siècle, telles les cathédrales de Troyes et de Beauvais. Le pignon septentrional de Saint-Quentin fut terminé en 1339, celui du sud en 1400, la construction de la nef exigea une grande partie du 15^e siècle. A Auxerre, le chœur entamé en 1227, fut interrompu et achevé sous l'abbatiat de Gauthier Dignan (1309-1334), le transept entrepris peu après fut bientôt entravé et

(1) J. DUPONT, *Les primitifs français*, Editions d'Histoire et d'Art publiées sous la direction de J. et B. Wittemans, Paris 1937, p. 5.

(2) J. CALMETTE, *Les dernières étapes du Moyen Age français*, De l'Histoire, 1944, p. 194.

(3) H. PIRENNE, A. RENAUNET..., *op. cit.*, *loco cit.*, t. VII, p. 500.

(4) *Histoire de la littérature française illustrée*, publiée sous la direction de MM. Joseph Bédier et Paul Hazard, Librairie Larousse, 1923, t. I, p. 86-87 et 91-94.

repris en 1362, il ne put être achevé au 15^e siècle que grâce aux subsides pontificaux. A St. Ouen de Rouen, commencé en 1319, le transept était partiellement érigé en 1339, l'entreprise avança ensuite moins rapidement et finit par être interrompue pendant près d'un siècle ; en 1441, elle était toujours en train. En Bretagne, où le ralentissement fut cependant moins prononcé, la plupart des monuments commencés au 14^e siècle furent terminés à une autre époque : entre autres Saint-Pol-de-Léon, les cathédrales de Trégnies et de Quimper, et l'église de Folgoët. A l'abbatiale de Chaise-Dieu, entamée en 1342, le gros œuvre était accompli vers 1350 mais la nef, la façade et les tours ne purent être commencées que 20 à 30 ans plus tard (1). Les monuments religieux du 14^e siècle sont rares en Normandie, où toutefois le répit de 1380 à 1415 permit de continuer les grandes entreprises commencées à Rouen et à Evreux (2).

La sculpture française suivit une courbe descendante au 14^e siècle. La quantité et la qualité des œuvres témoignent de sa vitalité pendant la première moitié du siècle : une douzaine de statues à la collégiale d'Écouis de peu postérieures à 1310, les apôtres de St. Jacques de l'Hôpital à Paris exécutés par Robert de Launoy (1319-1327), les figures du Christ et des apôtres à la clôture du chœur de Notre-Dame à Paris de Jean Ravy et son neveu Jean Le Bouteillier, achevés en 1351. La Vierge de la cathédrale de Sens (1334), celle de Saint-Denis (1340), contemporaine des madones de Rieux, Narbonne, Troyes, Palaiseau et Bornel, aussi les portes sculptées de Nantes, Meaux, Bordeaux, Auxerre et de Notre-Dame à Paris (3). Un des ateliers parisiens les mieux connus, celui de Jean de Huy, groupait plusieurs compagnons, tous français : Jehan Poussart, Francar, Raoulet de Hédincourt, Baudet de Merre, Guillaume Alou, Renaud de Verdun, Mariot Pavoche (4). D'autre part, les noms de Jean de Rouen (1315), Jean de Seleur (1325), Jean de Paris qui travailla en 1344 au château d'Hesdin, de Robert de Lannoy (±1329-1337), et plus vers le milieu du siècle, Jean Ravy et Jean Le Bouteiller prouvent l'importance du centre parisien (5).

(1) R. DE LASTEYRIE, *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, Ouvrage posthume publié par les soins de Marcel Aubert, 1926, t. I, p. 118-155.

(2) J. JALABERT, *op. cit.*, p. 110-112 et 160.

(3) R. DE LASTEYRIE, *op. cit.*, t. II, p. 409-415.

(4) M. DEVIGNE, *La sculpture mosane du XII^e au XVI^e siècle*, Bruxelles 1932, p. 68-70 et 177. — D. ROGGEN *Een merkwaardige groep Maastrandse beeldhouwers*, Gentsche Bijdragen, t. X, 1944, p. 212. — A. MICHA, *Les maîtres tombiers, sculpteurs et statuaires liégeois*, 1909, p. 31.

(5) C. DEHAISNES, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre*, Lille 1886, t. I, p. 212, 263, 348. — H. PIRENNE, A. RENAUNET..., *op. cit.*, t. VII, p. 295.

Dans la seconde moitié du 14^e siècle, la sculpture française se présente sous un jour moins avantageux. Signe symptomatique, la cathédrale de Rouen ne fut ornée de statues qu'en 1420. La guerre empêcha l'épanouissement de la sculpture française que laissaient entrevoir les statues de Charles V et de Jean de Bourbon. Muratoff, dont l'opinion est étayée sur les travaux d'Aubert, en explique les causes : « *cet épanouissement à la fin du 14^e n'eut été possible qu'à Paris, grâce à une bourgeoisie et à une cour riche, or la guerre enleva à Paris son bien-être et sa sécurité* » (2). Les travaux du Louvre, en 1365, occupèrent les imagiers Jean de Saint-Romain, auteur des deux statues de sergents d'armes, son collaborateur Jean de Launay qui façonna les statues du duc d'Orléans et du duc d'Anjou, aussi Jacques de Chartres et Gui de Dampmartin, les artistes des statues du duc de Berry et du duc de Bourgogne et vers 1389-1397 le sculpteur Robert Loisel (3).

Mais à côté des Français — et ce n'est pas là un fait du simple hasard, ni une preuve de l'attraction de l'art français — apparaissent, dès la deuxième moitié du 14^e siècle, des sculpteurs des Pays-Bas. Jean ou Hennequin de Liège, qui après avoir travaillé d'abord pour la reine Jeanne (\pm 1356) et établi ensuite à Paris depuis 1361, devint vers 1368 le *tombier* de Charles V. Ce maître, d'une activité féconde, œuvra la tombe de Jeanne de Bretagne à Orléans (1361), celles de la reine d'Angleterre à Westminster (1366), de Charles V à Rouen (1368), de Jeanne d'Evreux (\pm 1371) à l'abbaye de Maubuisson et de Jeanne de Bourbon à Saint-Denis (4). Il n'est pas moins curieux que la plupart des gisants exécutés en France, à la fin du 14^e siècle, furent l'œuvre de sculpteurs belges, notamment de Jean de Liège jusque 1368 et d'André Beauneveu à partir de 1364. Les tombeaux de Philippe VI et de Jean II à Saint-Denis et le monument de Charles V, dans la même église, dûs à Beauneveu, appartiennent aux chef-d'œuvres de la sculpture médiévale (5). A lire l'œuvre magistrale d'André Michel, on constate la faible productivité de la sculpture française — et nous entendons par là celle des artistes natifs du royaume de Charles VII — comparée au 13^e et à la première partie du 14^e siècle (6).

(1) R. DE LASTEYRIE, *op. cit.*, t. II, p. 422.

(2) P. MURATOFF, *La sculpture gothique*, Art et Artistes Français, Paris 1931, p. 69.

(3) M. DEVIGNE, *op. cit.*, p. 84. — M. AUBERT, *La Sculpture du Moyen Age*, p. 340.

(4) M. DEVIGNE, *op. cit.*, p. 79 et 84. — J. FR. NOEL et P. JOHAN, Paris 1949, t. I, XII, XV.

(5) J. FR. NOEL et P. JOHAN, *op. cit.*, voir les notices. — A. MICHEL, *op. cit.*, t. II, p. 714-716.

(6) A. MICHEL, *op. cit.*, t. V, p. 376-413. — M. AUBERT, *op. cit.*, p. 348 sq.

L'éclat de la peinture française dans la première partie du 14^e siècle est chose incontestée. Dante et Pétrarque, lors de leur visite à Paris, respectivement en 1302 et en 1361, vantaient la technique des enlumineurs parisiens (1). C'est à des peintres français que recouraient exclusivement la cour pontificale d'Avignon de 1316 à 1334 (2) et la comtesse d'Artois, Mahaut. En effet, si Mahaut accordait en sculpture la préférence à Jean Pépin de Huy, elle n'employait que des peintres français: Evrard d'Orléans (1314), Robert de Launoy (1317), Robert le Ferrier (1318), Henri Hooquin et Guillaume de Prayans (1320) pour les travaux de Conflans, Jean de Lagny de Saint-Quentin (?) au château de Bapaume en 1324 (3). La miniature atteignit alors sa plus haute perfection dans le Bréviaire de Belleville, de Jean Pucelle, vers 1334 (4).

L'École de Paris s'imposait par sa force numérique, comme le prouve le registre de la taille donnant 21 noms de peintres pour le début du 14^e siècle, et par son talent auquel se réfèrent les témoignages déjà connus de Dante, Pétrarque et de Jean de Jandun (5).

L'évolution de la peinture française, au cours de la seconde moitié du 14^e siècle, tranche-t-elle sur la période précédente? La réponse à la question exige un examen fouillé. Au début de l'époque, la peinture de chevalet devient un art indépendant avec l'apparition du portrait, qu'inaugure celui de Jean le Bon vers 1360 attribué à Girard d'Orléans (6). La figure la plus lumineuse de l'époque est Jean d'Orléans, son œuvre, qui débute en 1361 et appartient entièrement au règne de Charles V, est vaste et amplement connue: les scènes de chasse du palais royal (1364), une image pour la chapelle du duc de Berry (1369), ses travaux au Louvre (1365-1366) et à Saint-Germain-en-Laye, le Christ au tombeau exécuté en 1383 pour le compte de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne (7). La liste de la confrérie parisienne, datant de 1391, cite 25 peintres, la plupart aux noms de consonance française, parmi lesquels Jean d'Orléans, Etienne Langhier et Colard de Laon. Aucune œuvre de ces deux derniers n'est connue (8). A part Jean d'Orléans, dont

(1) Ch. JACQUES, *La peinture française*, Les Peintres du Moyen Age, Paris 1941, note 5.

(2) *IBID.*, p. 26.

(3) C. DEHAISNES, *op. cit.*, t. I, p. 209, 213, 221, 228, 258.

(4) H. PIRENNE et A. RENAUDET..., *op. cit.*, t. VII, p. 304.

(5) Cf. note 1. — P. A. LEMOISNE, *op. cit.*, p. 15 se réfère à Jean de Jandun: « à Paris tu trouveras à la vérité de très subtiles faiseurs d'images de toute sorte, soit en sculpture, soit en peinture ».

(6) Ch. JACQUES, *op. cit.*, p. 180^o, l'attribution à Girard d'Orléans est contestée par Ch. Jacques, cf. *Répertoire*, p. I, n^o 1.

(7) P. A. LEMOISNE, *op. cit.*, p. 35. — C. DEHAISNES, *op. cit.*, t. II, p. 599.

(8) Ch. JACQUES, *op. cit.*, p. 180^o et note 8.

la maîtrise ne saurait souffrir de doute, bien des peintres parisiens semblent occupés à des besognes purement décoratives, telles des armoiries et des accessoires de tournois. C'est à des travaux de ce genre que Philippe le Hardi employait les Parisiens Jean Bérangier, Casin et Colart de Laon ⁽¹⁾.

Il est un autre fait frappant, alors qu'au début du siècle, les Flamands étaient inconnus en France — à l'exception de Jean de Gand qui vendit en 1328 à la comtesse de Flandre un tableau représentant « *l'ouvrage de Rome* » ⁽²⁾ — des artistes d'origine flamande, des meilleurs, étaient installés à Paris dans la seconde partie du 14^e et au 15^e siècle : Pierre de Bruxelles, Jean de Beaumetz, Jean Malouel, André Beauneveu, Jean de Baudol, dit de Bruges, Jacques Coene et Pol de Limbourg ⁽³⁾. D'autres, Jacquemart de Hesdin, Henri Bellechose, Jacques Coene et les frères de Limbourg, évoluèrent avec Beauneveu autour de Jean duc de Berry, à Bourges et à Poitiers. A juger par la technique de ses œuvres — la miniature représentant Charles V et les cartons de la tapisserie de l'Apocalypse d'Angers (1375-1380) Jean Baudolf, établi en France depuis 1371, surpassa Jean d'Orléans ⁽⁴⁾.

La question de l'apport des Flamands et des influences subies par eux prête à controversion. Charles Jacques a cru déceler dans le Parement de Narbonne, la même influence de l'iconographie italienne que chez Pucelle, jointe à une infiltration plus accentuée de l'esprit flamand ⁽⁵⁾. Selon lui, les analogies de style, avec le portrait de Jean II et le Parement de Narbonne, permettent de ranger sous l'art français, ou plus exactement « *franco-flamand* », une trentaine de tableaux s'échelonnant entre 1360 et 1415, surtout de la fin du 14^e siècle, et d'établir la dominante française ou flamande dans chacune de ces œuvres. Leurs rapports avec la miniature parisienne, l'amène à attribuer certaines de ces peintures à l'école parisienne. D'autre part, à son avis, la composition de la confrérie parisienne en 1391 démontre que les peintres des Pays-Bas se passaient du séjour à Paris : ils menaient une existence nomade et leur séjour à Paris n'était plus assez long pour leur conférer, avec la maîtrise, le droit d'y exercer leur profession. Par conséquent, l'école parisienne avait perdu son influence auprès d'eux ⁽⁶⁾.

⁽¹⁾ C. DEHAISNES, *op. cit.*, t. II, p. 538, 668, 688. — Voir toutefois les œuvres commandées par Philippe leHardi à Jean d'Orléans « *peintre du roy* » *ibid.*, t. II, p. 599.

⁽²⁾ Ch. JACQUES, *op. cit.*, p. 16.

⁽³⁾ *IBID.*, p. 16.

⁽⁴⁾ P. A. LEMOISNE, *op. cit.*, p. 35-36.

⁽⁵⁾ Ch. JACQUES, *op. cit.*, p. 19.

⁽⁶⁾ *IBID.*, p. 10, 20 et 20^vo.

Les avis diffèrent quant à l'appréciation de leur art. Roggen accuse la pauvreté de la peinture de Broederlam, de Malouel et de Bellechose et conclut qu'au début du 15^e siècle, rien encore n'annonce la rénovation des van Eyck (1). Grete Ring est la plus tranchante : la peinture française ne doit rien aux Flamands, ni leur vivacité d'observation, ni l'individualisme et la minutie, ni l'attrait pour le paysage. Si les maîtres de l'enluminure française de l'époque sont du Nord — Jacquemart de Hesdin, André Beau-neveu, Jacques Coene et les frères de Limbourg — ils sont des artistes francisés, dont les œuvres se différencient de leurs congénères restés en Flandre (2). Charles Jacques attribue à Broederlam un style mixte : le dessin et le sentiment courtois français allié au réalisme bourgeois et à la technique flamande et à un italianisme prononcé propre aux ateliers bourguignons, l'élément flamand tranchant sur le tout. Broederlam représente, à ses yeux, le sommet de l'art « franco-flamand » (3).

Lemoisne croit à une forte influence de Paris sur les Flamands, sous le règne de Charles V (1364-1380) (4). En réalité, il est permis de supposer que les peintres flamands faisaient dans la capitale du royaume figure de rénovateurs : Jacques Coene y répandit la technique des couleurs qui constituera la supériorité des primitifs flamands (5).

La distinction établie par Charles Jacques entre œuvres à prédominance française et à prédominance flamande, en ce qui concerne l'École de Paris, aboutit aux résultats suivants :

A. — ŒUVRES DE L'ÉCOLE DE PARIS A DOMINANTE FRANÇAISE : (6).

- le portrait de Jean le Bon (Louvre)
- le Parement de Narbonne (±1373-1378)
- une mitre d'évêque (±1360-1370)
- le diptyque dit Wilton House (1377), au sujet duquel Jacques se demande s'il n'est pas l'œuvre d'un Flamand.
- le petit diptyque du Bargello (±1380-1390).

(1) D. ROGGEN, *Gentsche grafplastiek uit den tijd der van Eyck's*, Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, t. IX, 1943, p. 110-117.

(2) G. RING, *op. cit.*, p. 7.

(3) Ch. JACQUES, *op. cit.*, *Répertoire*, p. 6, n° 24.

(4) P. A. LEMOISNE, *op. cit.*, p. 31.

(5) C. DEHAISNES, *op. cit.*, t. II, p. 824 : *Analyse et extrait d'un manuscrit de la Bibliothèque Nationale à Paris sur les procédés usités par les peintres et les miniaturistes à la fin du XIV^e et au commencement du XV^e siècle.*

(6) Ch. JACQUES, *op. cit.*, *Répertoire A*, p. 1-3, n° 1 à 8.

- l'Annonciation (±1390-1400), attribuée au milieu franco-flamand du Nord.
- la Mort, l'Assomption et le Couronnement de la Vierge (Louvre), attribué autrefois à Beauneveu, mais mis en doute par Charles Jacques, qui est toutefois forcé de reconnaître que certains visages sont de caractère flamand.
- le Dauphin Louis, fils de Charles VI.

Cela fait huit œuvres, dont deux d'attribution contestable.

B. - ŒUVRES FRANCO-FLAMANDES A DOMINANTE FLAMANDE : (1)

- le grand diptyque du Bargello (±1390)
- le diptyque de Berlin (1390-1400)
- la Vierge aux églantines (Louvre, ±1390)
- les Quatre Apôtres (±1390)
- Dame assise au fourneau et un chien (±1410)
- la Parole du mauvais riche (±1420)
- le Jugement dernier (±1423).

A comparer les deux séries chronologiquement, il appert que l'école parisienne aurait conservé son caractère français original jusque vers 1377, mais qu'à partir de 1390 l'élément flamand serait devenu prédominant dans le milieu parisien. Cette date concorde avec la percée des Flamands à la cour d'Avignon (2). On le voit : la peinture flamande s'est donc exprimée d'une manière indépendante dans la dernière décade du 14^e siècle et non comme l'admettent Jacques et Lemoisne seulement à partir de 1419, c'est-à-dire avec l'assassinat de Jean sans Peur et la fin du règne de Charles VI (3).

Il serait difficile de nier la carence de l'art pictural français au cours de la première moitié du 15^e siècle. On n'y distingue aucune figure transcendante, à l'instar de Pucelle au siècle précédent, ni des artistes de valeur comparables aux Van Eyck dans les Pays-Bas (4). L. Hourticq reconnaît la décadence de l'Ecole parisienne. A son sens, l'invasion anglaise avait refoulé vers le sud du royaume les industries qui entretenaient son luxe,

(1) Ch. JACQUES, *op. cit.*, *Répertoire A*, p. 3-5, n° 9 à 15.

(2) *IBID.*, p. 27.

(3) *IBID.*, *Répertoire A*, p. 8, n° 37. — P. A. LEMOISNE, *op. cit.*, p. 31.

(4) A. MICHEL, *op. cit.*, t. IV/2, p. 703-706. — Ch. JACQUES, *op. cit.* p. 35-36. — L. HOURTICQ, *op. cit.*, p. 119.

de sorte que Paris perdit pour longtemps son rayonnement (1). Focillon juge la médiocrité de la peinture française d'après la miniature, les désastres de la guerre expliquent à ses yeux le ralentissement des ateliers royaux et princiers. Sans doute, enchaîne-t-il, il y a-t-il encore des talents éclatants — les heures de Marguerite d'Orléans et les travaux commandés par le duc de Bedford, régent de France — mais la rupture de continuité et le flottement dans la tradition sont irréfutables (2).

Le catalogue de Ch. Jacques ne mentionne que quatre œuvres à prédominance française attribuables à l'École de Paris : le portrait de Louis II duc d'Anjou (± 1415), la Vierge protectrice (± 1420), St. Jérôme (± 1410), St. Jean l'Évangéliste ($\pm 1400-1415$) (3).

Il range parmi les autres tableaux considérés comme français :

A. — École de la Loire et du Centre : les n^{os} 40, 41 et 44 de même que le n^o 1, attribué à Fouquet vers 1444 ou 1451, seuls datent de la première moitié du 15^e siècle. Parmi les 32 autres, 14 tableaux datables seraient de la deuxième moitié du siècle (4).

B. — parmi les peintres les plus considérés ayant travaillé en Provence au 15^e siècle, un seul était connu dès 1414, trois autres après 1430, 7 se rangent dans la seconde moitié du 15^e siècle (5).

C. — peintres originaires de Champagne, Bourgogne, Franche-Comté, ou de la Vallée du Rhône : à part Daubet, originaire du diocèse de Châlons (1414-1457), déjà cité dans le tableau B, tous sont postérieurs : 3 à 1430, 5 à 1450 (6).

D. — peintres originaires du Midi de la France, signalés dans les documents provençaux, à part Jacques Yverni, peintre d'Avignon, tous les autres sont postérieurs à 1430, la plupart à 1450 (7).

E. — peintres du Nord de la France et du domaine royal établis en Provence au 15^e siècle ; à part Bertrand de la Borne, du diocèse de Bourges (1392 à 1429) : 5 postérieurs à 1430 et jusque vers 1450 ; postérieurs à 1450 : 10 noms (8).

(1) L. HOURTICQ, *op. cit.*, p. 119.

(2) H. FOCILLON, *op. cit.*, p. 155.

(3) Ch. JACQUES, *op. cit.*, *Répertoire*, p. 5, n^o 16 à 19.

(4) *IBID.*, *Répertoire*, p. 17, n^o 1 à 36.

(5) *IBID.*, p. 82, note 73.

(6) *IBID.*, p. 84, note 81.

(7) *IBID.*, p. 84, note 83.

(8) *IBID.*, p. 82, note 63.

La deuxième partie du 15^e siècle sera déjà largement entamée, lorsque la France comptera à nouveau des peintres de premier ordre : tel Jean Fouquet, dont la première œuvre aurait été le portrait du pape (1445-1446 ou vers 1451 ?) ; mais dont la carrière ne commença réellement qu'à partir de 1455 avec ses 11 miniatures des Antiquités judaïques, pour se poursuivre avec éclat jusque vers 1481 (1).

*
* *

L'évolution de la tapisserie française reflète celle des trois arts majeurs. Elle se subdivise en deux époques bien contrastantes : au début du 14^e siècle, Mahaut d'Artois commande ses tapisseries à Paris (2), à la fin du siècle, Philippe le Hardi les achète de préférence à Arras (3). L'abbé Lestocquoy s'avoue surpris de l'essor inattendu et inexplicable de la tapisserie arrageoise à la fin du 14^e siècle (4). A notre avis, la cause en fut la crise de la fabrication française par suite de la Guerre de Cent Ans. N'est-ce d'ailleurs pas une coïncidence frappante : la première commande de tapis à Arras remonte à 1348 (5). En 1375-1376, Philippe le Hardi fait une commande à Colart de Paris, tapissier de haute lice demeurant à Bruges (6). L'Apocalypse de Nicolas Bataille, pour le compte du duc d'Anjou, terminée en 1381, prouve l'activité persistante de la tapisserie à Paris à cette date ; mais fait étrange les cartons de cette pièce maîtresse furent dessinés par un flamand, Jean de Bruges (7). Toutefois, dès 1385, Philippe le Hardi possède un tapissier attitré, Jean Cosset, établi en permanence à Arras, et fait travailler d'autres arrageois, Jacques Davion et Jacquot Dordin (1385-1387) (8). En 1386-1387,

(1) Ch. JACQUES, *op. cit.*, p. 81, note 47. — H. FOCILLON, *op. cit.*, p. 157.

(2) C. DEHAISNES, *op. cit.*, t. I, p. 269 (26 octobre 1326) et p. 277, ±1328. — Voir sur la tapisserie en général aux 14^e-15^e siècles A. MICHEL, *op. cit.*, t. V, p. 343-375.

(3) Cf. *infra*, p. 236, n. 8 et p. 237, n. 1.

(4) J. LESTOCQUOY, *Origine et décadence de la tapisserie à Arras*, Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, t. X, 1940, p. 27.

(5) C. DEHAISNES, *op. cit.*, t. II, p. 363, tapisserie commandée par Yolande de Bare, dame de Cassel.

(6) *IBID.*, t. II, p. 532.

(7) L. DESHAIRS, *op. cit.*, t. I, p. 191.

(8) C. DEHAISNES, *op. cit.*, t. II, p. 603, 615, 631, 658, 659 : Jean Cosset demeura à Arras, mais un texte de 1388-1389 (*IBID.*, t. II, p. 659) mentionne : « *alant d'Arras à Paris par Davin et Jacquot Dordin*, cf. *IBID.*, t. II, p. 615 et 631.

il s'adresse à Pierre de Beaumez « *tapissier sarrasinois* » et valet de chambre du duc, demeurant à Paris et y pratiquant la technique artésienne (1). Il semble donc qu'Arras prima, dans l'industrie de la tapisserie, Paris dès la fin du 14^e siècle et que ce fut là un effet de la Guerre de Cent Ans (2).

L'orfèvrerie offre également des éléments de comparaison en faveur de notre thèse. Jusqu'au milieu du 14^e siècle, les princes font venir leurs bijoux de Paris, par exemple le comte de Hainaut en 1323, Mahaut d'Artois en 1329, Philippe de Navarre et son épouse Yolande de Bare, dame de Cassel, en 1355 (3). De même, la chasse de Notre-Dame de Cambrai, en 1354, est une œuvre parisienne (4). Des textes de 1384 et 1396-1397 relatent encore quantité d'orfèvres à Paris (5). Mais, en 1386-1387, nous constatons la présence parmi eux d'artistes des Pays-Bas et de Gênes : Claix de Wid de Cassel, Amourry Hacq, de Valenciennes, Hennequin d'Ath (6).

*
* *

Le ralentissement de la productivité et l'infiltration d'éléments flamands ne sont pas les seuls symptômes de la crise de l'art français pendant la Guerre de Cent Ans. La rupture s'affirme aussi par le dehors. Depuis la fin du 12^e siècle, l'art français avait subsisté par lui-même, riche à souhait, son influence rayonnait dans l'Occident entier, il se dépensait sans rien recevoir en retour.

A peine la Guerre de Cent Ans commencée, l'art français devint sensible aux influences extérieures. Focillon l'a exprimé en termes convaincus: c'est dans les villes duciales (Dijon, Bruges, Gand) et c'est en Italie que se font les expériences novatrices au début du 15^e siècle (7).

(1) C. DEHAISNES, *op. cit.*, t. II, p. 631. — Remarquons toutefois que Philippe le Hardi passa encore des commandes à Colin Bataille, tapissier et bourgeois de Paris en 1382-1383, cf. *IBID.*, t. II, p. 594, de même à Robert Poinçon, tapissier « *demorant à Paris* », cf. *IBID.*, t. II, p. 666.

(2) Selon la thèse de L. DESHAIRS, *op. cit.*, t. I, p. 191, la tapisserie aurait été florissante à Paris jusqu'au début du 15^e siècle, époque à laquelle elle aurait périclité et été transféré à Arras à cause de la Guerre de Cent Ans.

(3) C. DEHAISNES, *op. cit.*, t. I, p. 250, 281, 385.

(4) *IBID.*, t. I, p. 380-381.

(5) *IBID.*, t. II, p. 605.

(6) *IBID.*, t. II, p. 632. En 1396-1397 il y avait encore de nombreux orfèvres à Paris, cf. *ibid.*, t. II, p. 737, c'est d'ailleurs à Paris que Hermant et Jacquemin Malouel, neveux du peintre Jean Malouel, apprirent le métier d'orfèvre, cf. *IBID.*, t. II, p. 790.

(7) H. PIRENNE, H. COHEN et H. FOCILLON, *op. cit.*, *loco cit.*, t. VIII, p. 627. — H. FOCILLON, *op. cit.*, p. 274.

En vérité, lorsque Pétrarque, sous Jean II, louait les calligraphes et les enlumineurs français en s'écriant « *car ceux de l'Italie sont incapables* » (1), la transformation était déjà commencée. Le puissant foyer de vie artistique qu'était Avignon, sous le pontificat de Jean XXII (1316-1334), recourait de préférence à des peintres français (2). Encore à la fin de ce pontificat, le français Jean Dalbon y fait-il figure de chef d'équipe et y est-il entouré d'une douzaine de compatriotes. Mais à partir de 1335, les papes font appel aux Italiens, Simonis Martini et son frère Donato, d'autres Siennois leur succéderont (3). C'est d'ailleurs par Avignon, que Florence et Sienne inspirèrent les peintres français dès le milieu du 14^e siècle (4).

L'architecture française aussi subit pour la première fois une infiltration étrangère au 14^e siècle, celle du gothique flamboyant, d'origine anglaise, par les provinces aux mains des Anglais, à la cathédrale d'Amiens en 1373 et à celle de Rouen vers la même époque, pour devenir le style français du 15^e siècle (5).

Par contre, l'influence française cessa de s'exercer à l'étranger. La littérature française perdit sa force d'expansion à la fin du 14^e siècle. En Espagne, antérieurement fortement imprégnée d'influence française, se répandit dans le dernier tiers du 14^e siècle et d'une manière accrue au 15^e un goût très vif des lettres italiennes et de la poésie antique (6).

En dehors des Pays-Bas, dans deux pays, l'Allemagne et l'Italie, où pendant le Moyen Âge l'influence française avait été prépondérante dans le domaine de l'art, cette pénétration cessa avec la Guerre de Cent Ans et fit place à un art national, libre d'éléments français.

Tandis qu'au 14^e siècle, un chaos inextricable s'empare de la France, l'Italie connaît comparativement au passé une période de calme. La fin de l'emprise allemande, à la suite de l'interrègne (1250-1273) a favorisé l'épanouissement des républiques municipales, parmi lesquelles Florence ne tarda pas à conquérir la prépondérance. L'Italie sent mûrir la première poussée

(1) Ch. JACQUES, *op. cit.*, note 5.

(2) *IBID*, *op. cit.*, p. 26. — P. A. LEMOISNE, *op. cit.*, p. 32.

(3) Ch. JACQUES, *op. cit.*, p. 26. Celui-ci croit cependant que les premiers venus s'assimilèrent encore l'art français. Lemoisne, Focillon et Ring sont toutefois d'une opinion différente, cf. la note suivante.

(4) P. A. LEMOISNE, *op. cit.*, p. 23. — H. PIRENNE, H. COHEN et H. FOCILLON, *op. cit., loco cit.*, t. VIII, p. 622. — G. RING, *op. cit.*, p. 6.

(5) H. PIRENNE, A. RENAUDET..., *op. cit. loco cit.*, p. 540. — H. PIRENNE, H. COHEN et H. FOCILLON, *op. cit., loco cit.*, t. VIII, p. 630-631. — Dans *Histoire Générale de l'Art*, p. 351 est défendue la thèse que le style flamboyant ne serait pas d'origine anglais, ce style étant déjà connu en France dès le milieu du 13^e siècle.

(6) H. PIRENNE, A. RENAUDET..., *op. cit., loco cit.*, t. VII, p. 537.

de la Renaissance, le *Trecento* (1). Le gothique français recule en Italie, par le fait que ses modèles sont plus rares et moins bons (2). L'achèvement du dôme de Florence (1359) signifia l'innovation d'un style nouveau national, puisant aux principes de la Rome antique une architecture qui équivalait la française en hardiesse et en beauté et la surpassait par l'équilibre de ses proportions (3). Ainsi l'Italie se détache de la tradition occidentale ou française, pour se complaire entièrement dans la tradition gréco-romaine. La France, aux 14^e et 15^e siècles, pourrait vainement opposer aux artistes italiens du *Quattrocento* une pléiade telle que Brunelleschi, Ghiberti, Donatello, Fra Angelico, Masaccio, Boticelli. En littérature, Dante, Pétrarque et Boccaccio jettent un voile sur la production française. En Italie, l'ère moderne commence, tandis qu'en France le Moyen Age se prolonge.

Cette éclosion de courants artistiques nationaux, indépendants de la France, L. Deshairs la constate non seulement en Italie, mais aussi en Angleterre, en Allemagne et en Espagne, autant de pays où le style gothique se teinta, au cours du 14^e siècle, d'un caractère autonome. Il l'explique par le fait que la France, ruinée par les guerres anglaises, avait perdu son prestige politique et moral en Europe (4). L'Allemagne, qui avait été jusqu'au 14^e siècle inféodée à l'art français, innova au siècle suivant une architecture propre à l'esprit germanique et qui déborda en Autriche, en Hongrie, en Bohême, en Pologne et en Suisse (5). La peinture allemande aussi entra dans un stade nouveau au 15^e siècle (6).

*
* *

Ce que nous venons de constater en Italie, en Allemagne, en Angleterre et en Espagne, s'est réalisé à un degré plus intense encore dans les Pays-Bas. Là également, en même temps que l'inspiration française fut tarie, germa un art national, qui plus encore que par ailleurs s'affirma par la valeur de sa technique et l'élégance de ses formes. L'art flamand — et par là nous entendons l'art belge entier — atteignit alors une maturité que seule l'Italie pouvait lui contester.

(1) H. PIRENNE, A. RENAUDET, *op. cit.*, *loco cit.*, t. VII, p. 296 et p. 472 sq.

(2) A. MICHEL, *op. cit.*, t. II, p. 552.

(3) H. PIRENNE, A. RENAUDET..., *op. cit.*, *loco cit.*, t. VII, p. 544.

(4) L. DESHAIRS, *op. cit.*, t. I, p. 184.

(5) H. PIRENNE, A. RENAUDET..., *op. cit.*, *loco cit.*, t. VII, p. 541.

(6) *IBID.*, *loco cit.*, t. VII, p. 556-557 et t. VII/2, p. 222-223.

Le contraste à la fin du 14^e et au début du 15^e siècle, est flagrant entre la France et les Pays-Bas. En France, la guerre bat son plein, le royaume aux mains des Anglais se couvre de ruines. Le court répit sous le règne de Charles V révolu, des catastrophes successives menent le pays à sa perte : la folie de Charles VI, les révoltes répétées à Paris, la Jacquerie, les méfaits des rouliers et des écorcheurs, le désastre d'Azincourt sont autant de causes de misère pour le citadin et le paysan français, qui la paix revenue auront besoin d'un demi-siècle pour se relever.

Alors que la France semble agoniser, les Pays-Bas vivent, en cette fin du Moyen Age, la prestigieuse époque des ducs de Bourgogne. Les troubles sociaux de la Flandre au 14^e siècle n'avaient fait au pays que de blessures superficielles, démunies de gravité par rapport aux calamités de la France. Le Brabant et le Hainaut avaient d'ailleurs échappé à ses remous. Si le prolétariat urbain en Flandre souffrait de la concurrence de la draperie anglaise, la « nouvelle draperie » avait par contre gardé au patriciat sa richesse et fait prospérer le plat pays. Le Brabant, dont l'économie s'était mieux accomodée de la situation créée par l'industrie anglaise, s'était hissé, dans la seconde moitié du 14^e siècle, au premier rang des principautés belges⁽¹⁾. C'est précisément le Brabant qui deviendra le point de départ de l'architecture nouvelle — le gothique brabançon — et du renouveau de la sculpture. La prospérité bruxelloise connaîtra le génie de Sluter, de même que la richesse de Bruges arbitra l'art des van Eyck et de Memling. La Venise du Nord, en effet, atteindra l'apogée de sa splendeur sous les ducs de Bourgogne⁽²⁾.

L'admirable vitalité intellectuelle eut comme fondement la politique des ducs de Bourgogne. En écrivant cela, nous n'envisageons pas tellement l'unification des Pays-Bas, la fondation de la Belgique, qui ne sera un fait révolu que dans le second tiers du 15^e siècle, mais bien plus la pacification interne. Philippe le Hardi et Jean sans Peur en Flandre, Antoine de Bourgogne en Brabant, et bientôt Philippe le Bon dans les Pays-Bas entiers, réduisirent l'autonomie des villes à une sage proportion. Les prérogatives princières et les privilèges des villes s'équilibrent⁽³⁾. Cette prospérité, des chroniqueurs, qui avaient le regard fixé sur les deux pays, la France exsangue et les Pays-Bas comblés, l'ont noté pour la postérité. Froissart (1338-1404) vante la Belgique

(1) H. LAURENT, *Un Grand Commerce d'Exportation au Moyen Age, La Draperie des Pays-Bas en France et dans les Pays Méditerranéens (XII^e-XV^e siècle)*, Paris 1935, p. 36.

(2) H. PIRENNE, *op. cit.*, t. II, p. 429-431.

(3) *IBID.*, t. III, p. 354-358.

comme « *le plus noble, riche et grand qui soit en chrétienté, avec ses prés pleins de pastures de bœufs* » (1). Philippe de Commines (1445-1509) nous a laissé de cette paix une miniature riche en coloris et en sens historique : « *estoiient les subjects de cette maison de Bourgogne en grande richesse à cause de la paix qu'ils y avaient eu et par la bonté du prince sous qu'ils vivaient* » (2).

En Flandre, en Brabant, comme en Hainaut, le climat était plus propice que partout ailleurs pour une rénovation de l'art. Faut-il dès lors s'étonner, comme le concède Focillon, qu'à la fin du 14^e et au début du 15^e siècle, les expériences novatrices en matière d'art se manifestaient dans les villes ducales : Dijon, Bruges, Gand et il faut y ajouter Bruxelles (3).

Cet art somptueux et prolifique, nos confrères français l'ont audacieusement baptisé d'art « *franco-bourguignon* » ou « *flandro-bourguignon* » (4). En fait, il n'est « *bourguignon* » que par ce qu'il s'est manifesté sous la domination des ducs de Bourgogne, et il n'est *français* que par la clientèle, mais il est flamand par ses racines, par sa conception, par sa force rénovatrice. Hourticq, historien de l'art français, l'a exprimé sans faux amour propre « *dans les relations artistiques entre la Flandre et la Bourgogne, les Flamands ne doivent rien au milieu bourguignon, la cour de Dijon n'a pas acclimaté la plante néerlandaise, elle en a seulement cueilli les fruits* » (5). Dans l'art dit bourguignon, l'élément flamand fut décisif.

Il n'aurait pu en être autrement, car le duché de Bourgogne, possession française de Philippe le Hardi et de ses successeurs, subit le sort commun de tous les fiefs français aux 14^e-15^e siècles. Kleinclausz, l'historien du duché de Bourgogne, l'a souligné avec pertinence : les ducs n'habitaient plus que passagèrement la Bourgogne minée par les événements de la Guerre de Cent Ans et le meurtre du duc d'Orléans, en 1407, et ses conséquences. Les destructions provoquées par la Guerre des Armagnacs et des Bourguignons les incitèrent, malgré leur attachement natal, à résider de préférence dans leurs principautés plus paisibles des Pays-Bas. La population de Dijon, la capitale du duché, était tombée de 11.785 habitants, en 1376, à 3.335 au début du 15^e siècle, dont un pourcentage élevé de mendiants ou *quérans leur pain*. La présence d'artistes flamands ou brabançons à Dijon se justifie par les mêmes

(1) Cité d'après P. SAINTENOY, *Les arts et les artistes à la cour de Bruxelles*, Mémoires de l'Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux Arts, Collection in-4^o, 2^e série, t. V, p. 13.

(2) H. PIRENNE, *Histoire de Belgique*, t. II, 3^e éd., p. 417.

(3) Cf. supra, p. 118. — H. PIRENNE, H. COHEN et F. FOCILLON, *op. cit.*, loco cit., t. VIII, p. 627.

(4) Cf. Ch. JACQUES, *op. cit.*, p. 14. — Gr. RING, *op. cit.*, p. 7. — J. CALMETTE, *Les Grands Ducs de Bourgogne*, Paris 1949, p. 288-305.

(5) L. HOURTICQ, *op. cit.*, p. 119.

circonstances que celles des peintres et sculpteurs de même origine à Paris: la carence d'artistes autochtones et leur infériorité technique ⁽¹⁾.

J. Calmette avait tort de réclamer pour le génie artistique bourguignon « *le ciseau* » et de ne laisser aux Flamands que le mérite du « *pinceau* ». La chartreuse de Champmol relève essentiellement de la sculpture flamande — de Marville, Sluter et leurs aides — accessoirement de l'art bourguignon ⁽²⁾. Dans le même ordre d'idées, il est difficile de suivre Hoogewerff, selon lequel l'art bourguignon fut déterminé, non pas par ses manouvriers, mais par le caractère et la possibilité d'exister que lui fournit la cour ducale et n'offre pas de traits spécifiquement régionaux ⁽³⁾. Certes, les fastes des ducs furent un stimulant heureux, mais cet art se doit entièrement à ses génies Sluter et les van Eyck. Cette école flamande, fondée à la fin du 14^e siècle, ne fut d'ailleurs pas interrompue par les déboires de Charles le Téméraire, elle offre une harmonieuse continuité depuis la fin du 14^e siècle jusqu'aux malheurs du 16^e siècle. Il n'y a pas eu, après Nancy, de césure dans l'art flamand comme dans l'art français pendant la première moitié du 15^e siècle.

Autant fut pauvre l'art français dans ses manifestations, quant au nombre et à la qualité pendant la période critique de la Guerre de Cent Ans, autant l'École flamande fut débordante d'activité : Guerre de Cent Ans d'un côté, paix territoriale, sociale et intellectuelle de l'autre côté. Il n'y eut pas un domaine de notre art, ni l'architecture, ni la peinture, ni la sculpture, où le renouveau ne se fit pas sentir à la fin du 14^e siècle.

Comparativement à l'architecture française, l'architecture dans les Pays-Bas fait preuve d'une activité inlassable au cours de la deuxième partie du 14^e siècle et pendant tout le siècle suivant ⁽⁴⁾. Ici pas de constructions d'églises qui s'éternisent, pas de constructions par bonds successifs. Il n'est plus question non plus, depuis le milieu du 14^e siècle, d'architectes étrangers, au contraire, le nombre d'architectes autochtones connus est surprenant, particulièrement en Brabant ⁽⁵⁾. Si les bâtisseurs de la Halle aux draps de Louvain, au 14^e siècle — Godijn van Dormaal, Adam Guerijs, Henri Samme—

⁽¹⁾ A. KLEINCLAUSZ, *Histoire de Bourgogne*, Paris 1909, p. 145.

⁽²⁾ J. CALMETTE, *op. cit.*, p. 300.

⁽³⁾ G. J. HOOGEWERFF, *op. cit.*, t. I, p. 151.

⁽⁴⁾ Voir au sujet des constructions religieuses et civiles des 14^e et 15^e siècles en Belgique: *L'Art en Belgique*, *op. cit.*, p. 65-71. — D. ROGGEN et J. WITHOF, *Grondleggers en Grootmeesters der Brabantsche Gothiek*, Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, t. X, 1944, p. 83-206.

⁽⁵⁾ D. ROGGEN et J. WITHOF, *Grondleggers en Grootmeesters der Brabantse Gothiek*, Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, t. X, 1944, p. 106.

appartiennent encore à la vieille tradition nivellant le gothique français à des formes provincialistes démunies de grandeur et d'élégance (1), Jean d'Oisy innova, vers le milieu du siècle, le gothique brabançon. Chef d'école, il a, par ses réalisations et par le nombre de ses élèves, donné une impulsion nouvelle à l'architecture dans les Pays-Bas. Son influence a, en effet, débordé en Hainaut, en Flandre et en Hollande (2).

Le problème posé par l'évolution de la sculpture dans les Pays-Bas a été étudié par M^{lle} Devigne, MM. de Borchgrave d'Altena et Roggen. Mademoiselle Devigne a mis en relief la fréquence des sculpteurs flamands en France, en premier lieu à Paris et en Bourgogne. S'ils ont pris rang dans l'art français, ce fut grâce au fait qu'ils surent conserver, tel Jean de Liège, leur originalité native (3). M. de Borchgrave a souligné dans la sculpture mosane du 14^e siècle, venue au style français seulement au temps de la stagnation et du déclin de celui-ci, des éléments qui conduiront au réalisme de Sluter (4).

Les conclusions de M. Roggen, fruits d'une rigoureuse analyse de style, sont lumineuses pour notre sujet. Roggen dénonce auprès des sculpteurs mosans de vers 1344-1368, et aussi chez l'artiste flamand, auteur des statues du chœur de St. Rombaut à Malines, la fidélité à la tradition gothique française (5). Par contre, la sculpture de la maison échevinale de Malines, œuvre réalisée vers 1375-1376 par Jean van Lokeren et Herman van Blanken, ce dernier établi à Malines avant 1359, révèle un élément chronologique important en ce qu'il annonce la transition vers l'art slutérien, que l'on devine par ailleurs aussi chez les tombiers gantois de la fin du 14^e et du début du 15^e siècle (6).

Déjà dans la période pré-slutérienne, la sculpture manifestait une activité intense dans les Pays-Bas. A Bruges, un artiste supérieur à ses contemporains brabançons, Jean de Valenciennes, arrivé vers 1360, y dirigea à partir de

(1) D. ROGGEN et J. WITHOF, *op. cit.*, *loco cit.*, t. X, 1944, bl. 106.

(2) *IBID.*, *eod. loco*, t. X, 1944, bl. 106.

(3) M. DEVIGNE, *op. cit.*, p. 95.

(4) J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Notes et documents pour servir à l'histoire de l'art et l'iconographie en Belgique*, 1^e série, Sculptures conservées au Pays Mosan, 1926, p. XXVII et XXXIII.

(5) D. ROGGEN et J. WITHOF, *op. cit.*, *loco cit.*, t. X, 1944, p. 218. — D. ROGGEN, *Standbeelden van het St. Romboutskoor te Mechelen*, *eod. loco*, t. III, 1936, p. 109-110.

(6) D. ROGGEN, *Het beeldhouwwerk van het Mechelse Schepenhuis*, *eod. loco*, t. III, 1936, p. 91 et du même, *Gentsche Grafplastiek uit den tijd der Van Eyck's*, *eod. loco*, t. IX, 1943, p. 124.

1379 les travaux de l'Hôtel de Ville ⁽¹⁾, continués ensuite par Jean Hanoots de 1390 à 1391 et par Pierre van Oost de 1396 à 1398 ⁽²⁾. Le talent du Gantois Nicolas de Ham lui valut de collaborer, en 1386-1387, à la Chartreuse de Champmol en Bourgogne ⁽³⁾. Le rôle des sculpteurs tournaisiens fut des plus précoces : Jean Alouel, marbrier de Tournai, façonna en 1323 une tombe pour le compte de Mahaut d'Artois, Guillaume Du Gondin, qui exécuta en 1339 un gisant à trois figures dans l'église des Franciscains à Bruxelles, semble tournaisien également, ce fut encore un tournaisien Martin de Saint-Omer qui tailla les deux « *tabernacles* » du beffroi de Douai ⁽⁴⁾. Le plus grand centre était Bruxelles, où la liste des membres exhumée par Duverger, commencée au milieu du 14^e siècle, prouve l'admirable vitalité de la corporation des *steenbickeleren*, qui compta une foule de sculpteurs ⁽⁵⁾. C'est le milieu bruxellois, dont sortiront Sluter et autres, qui jettera le plus d'éclat sur l'art flamand de la fin du 14^e et du début du 15^e siècle.

La France pourrait difficilement aligner à la fin du 14^e siècle des noms comme Beauneveu, de Baerze, de Marville, Sluter et van de Werve, qui furent à vrai dire ce que l'Occident compta de plus brillant à l'époque. Est-il plausible de supposer qu'ils durent leur réputation à une formation française, peut-on équitablement les englober dans l'art français, comme ont tendance à le faire les Français ? Ni leur *curriculum vitae*, ni leur style — à l'exception de celui du Termondois de Baerze — ne l'autorisent.

Considérons le cas du plus ancien : André Beauneveu. Sa valeur aux yeux de ses contemporains est révélée par Froissart : « *dessus ce maistre Adrijen... n'avoit pour lors milleurs, ne pareil en nulles terres* ». Kleinclausz s'empresse de l'appeler l'artiste le plus célèbre de toute la France. Il apparaît pour la première fois en 1360 au sujet de travaux au château de Nieppe pour Yolande de Flandre, en 1361-1362 il restaure une statue appartenant à la ville de Valenciennes, où en 1363-1364 il examine les tours de St. Pierre. A la mort de Jeanne de Bourgogne, reine de France, en 1364, il est temporairement au service de Charles V afin d'y exécuter la tombe de la défunte, celle de Philippe VI (\pm 1350) et de Charles V lui-même. On ne sait combien de temps

(1) A. JANSSENS DE BISTHOVEN, *Het XIV^e eeuwse beeldhouwwerk van het Brugsche Stadhuis*, Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, t. X, 1944, p. 68-69.

(2) C. DEHAISNES, *op. cit.*, t. II, p. 681 et 744.

(3) D. ROGGEN, *Hennequin de Marville en zijn atelier te Dijon*, Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, t. I, 1934, p. 183. — C. DEHAISNES, *op. cit.*, t. II, p. 632.

(4) C. DEHAISNES, *op. cit.*, t. I, p. 250, 330-331 et 704.

(5) Voir J. DUVERGER, *De Brusselsche steenbickeleren, beeldhouwers, bouwmeesters, metselaars der veertiende en vijftiende eeuwen, met een aanhangsel over Klaus Sluter en zijn Brusselsche medewerkers te Dijon*, Gent 1934.

il y séjourna, toujours est-il qu'à partir de 1374, et cela pendant près de 10 ans, il fut exclusivement occupé dans son pays d'origine, le Cambrésis et la Flandre voisine. En 1386, au moment où sa renommée était depuis longtemps faite, il travailla à Bourges, pour le duc de Berry et en 1390 à Mehun-sur-Yèvre, avant de mourir en 1403 ⁽¹⁾. Aucun texte n'implique qu'il eut fait son apprentissage en France, il y fut appelé, en 1364, à raison de sa notoriété. Une distinction s'impose d'ailleurs entre les sculpteurs du début du 14^e siècle, tels Jean de Huy, qui établit à Paris à demeure, y passa une longue carrière, devint artiste français d'élection, et celui de Beauneveu qui, appelé par la clientèle, travailla occasionnellement en France.

Jean de Marville, ou de Merville, près d'Hazebroeck, serait né vers 1335. Ce n'est pas à Paris, mais bien à Lille, dans le comté de Flandre, que Jean débuta comme *tailleur de pierre* ou ornemaniste. En 1369, il livra à la chapelle de Rouen, pour Charles V, « *certaines ymages de maçonneries* ». Imagier de Philippe le Hardi, à partir de 1374-1375, il se rendit à Champmol pour une période de longue durée, car l'engagement spécifie « *demorer à Dijon et illec ouvrier* » où il demeura effectivement jusqu'à ce que la maladie l'obligea de renoncer à son office le 1^{er} mai 1389, il mourut sans doute au début de 1391 ⁽²⁾.

De Baerze de Termonde reçut en 1390 mission de livrer à Champmol deux copies de retables, l'une selon le modèle de la chapelle castrale de Termonde, l'autre selon un spécimen se trouvant à l'abbaye de la Biloke à Gand. Ce sculpteur dont la carrière est mal connue, est toujours actif à Termonde en 1396-1397 ⁽³⁾.

Sluter a fait l'objet d'une abondante littérature. Les historiens s'accordent à voir en lui un innovateur, l'inventeur du réalisme, dont l'art n'appartient plus au moyen âge mais à l'art moderne. On chercherait vainement chez lui la trace d'inspiration française ou d'un séjour d'écolage en France. Son

⁽¹⁾ D. ROGGEN, *André Beauneveu en de « Visite » van Klaas Sluter te Mehun sur Yèvre*, Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, t. II, 1935, p. 114-125. — A. KLEINCLAUSZ, *op. cit.*, p. 42. — C. DEHAISNES, *op. cit.*, t. II, p. 554.

⁽²⁾ D. ROGGEN, *Hennequin de Marville en zijn atelier te Dijon*, Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, t. I, 1934, p. 173-197. — G. TROESCHER, *Claus Sluter und die Burgundische Plastik um die wende des XIV^e Jahrhunderts*, Freiburg im Breisgau, 1932, p. 9. — A. LIEBREICH, *Claus Sluter*, p. 21. — C. DEHAISNES, *op. cit.*, t. I, p. 60 et t. II, p. 524-525, 665. — A. KLEINCLAUSZ, *Claus Sluter et la sculpture bourguignonne au XV^e siècle*, p. 39.

⁽³⁾ D. ROGGEN, *De twee retables van De Baerze te Dijon*, Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, t. I, 1934, p. 91 et 98. — Cf. du même, *Standbeelden van het St. Rombautskoor te Mechelen*, eod. loco, t. III, 1936, p. 110.

apprentissage terminé dans un centre traditionaliste néerlandais, vraisemblablement à Utrecht, Sluter aurait affiné son art à Bruxelles dans le milieu des *steenbickelers* dès 1379, pour atteindre le point culminant de sa carrière à Dijon au service de Philippe le Hardi. Ce qui est certain, c'est que Sluter fut appelé à Dijon en qualité de maître formé et qu'il n'y avait plus rien à apprendre. Il doit tout à son propre génie (1). Claas Van de Werve, probablement originaire de Haarlem, neveu de Sluter et depuis 1396 son collaborateur à Champmol, succéda à son oncle à la direction de cet atelier en 1406. Il continua à y travailler jusqu'à son décès en 1439. Bien que son talent ne sut se déployer librement, Van de Werve ne semble pas avoir atteint le niveau de l'art de Sluter (2).

Jean ou Hennequin van Prindale, également membre de la corporation bruxelloise depuis 1372, fut le collaborateur de Sluter à Dijon de 1390 à 1399. Mentionné parmi les jurés de la corporation bruxelloise en 1403, il travailla à nouveau à Dijon en 1408 et ensuite à la cathédrale de Genève en 1414, peut-être déjà depuis 1409, et en 1417 à la cour d'Amédée de Savoie (3).

Pendant plus d'un demi-siècle, les ducs de Bourgogne ont employé exclusivement des sculpteurs flamands pour leurs œuvres les plus importantes à Dijon (4). L'atelier de Marville à Champmol comprenait : Philipot Vanerem, Claus de Celouistre, Gillequin Tailleleu, natif de Staden, son fils Tassin, Liefvin de Hane, son frère Martin, Hennequin Vanclaire, son frère Therriion, Thomassin dit Larmite d'Ypres et Hennequin Etienne Vonclaire, avec de Marville, 8 flamands sur les 10 ouvriers mentionnés (5).

(1) A. KLEINCLAUSZ, *Claus Sluter et la sculpture bourguignonne au XV^e siècle*, Paris 1906. — J. DUVERGER, *Brussel als kunstcentrum in de XIV^e en de XV^e eeuw*, Bouwstoffen tot de Nederlandsche Kunstgeschiedenis, t. III, 1937. — D. ROGGEN en B. VERLEYEN, *De portaalsculpturen van het Brusselsche Stadhuis*, Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, t. I, 1935, p. 113-148. — D. ROGGEN, *André Beauneveu en de « Visite » van Klaus Sluter te Mehun sur Yèvre*, eod. loco, t. II, p. 114-126. — D. ROGGEN, *De Rekeningen betreffende het Atelier van Sluter*, eod. loco, t. IV, 1938, p. 151-172. — Déjà H. PIRENNE, *Histoire de Belgique*, t. II, 3^e éd., p. 473, n. 3, reprochait en 1922 à Courajod d'employer une expression inexacte en parlant de « sculpture bourguignonne » à propos de Sluter. M. Roggen, dans son étude *De « Plorants » van Klaas Sluter te Dijon*, Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, t. II, 1935, p. 123, conclut que la genèse de l'art de Sluter n'est pas à chercher dans le soi-disant milieu franco-flamand.

(2) D. ROGGEN, *Claas Van de Werve*, Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, t. VII, 1944, p. 211-225.

(3) D. ROGGEN, *Jan (Hennequin) van Prindael of Prindale*, Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, t. I, 1934, p. 206.

(4) D. ROGGEN, *Klaas van de Werve*, Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, t. VII, 1940, p. 211-225.

(5) D. ROGGEN, *Hennequin de Marville en zijn atelier te Dijon*, Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, t. I, 1934, p. 179. Par contre Sluter remplaça à Champmol les Flamands en partie par des Bourguignons, cf. A. KLEINCLAUSZ, *op. cit.*, p. 50.

Comparativement à l'Italie et à la France, la peinture était peu pratiquée dans les Pays-Bas au commencement du 14^e siècle (1). Si les sculpteurs sont nombreux, les peintres le sont peu. A l'époque où Jean de Huy dirigeait à Paris un atelier de sculpture important, nos peintres y sont pour ainsi dire inconnus. Le contraste n'en est que plus frappant dans le dernier quart du 14^e siècle, durant lequel quantité de noms s'affirment : Jean de Hasselt, attiré à la cour de Louis de Maele de 1365 à 1381-1382, Claus « *peintre d'Allemagne* » bourgeois de Valenciennes en 1384, Jean de Woluwe mandé à Bruxelles en 1384 pour orner le palais ducal et enluminer des manuscrits, Jean de Beaumetz, Melchior Broederlam, aussi Girart de Nivelles et Torquin de Gand employés par le duc de Bourgogne à Champmol (2). Les comptes communaux mentionnent des peintres à Valenciennes (1384) et à Lille (1383)(3). Toute une pléiade de miniaturistes flamands fut, en France, au service de Charles V et d'autres mécènes : André Beauneveu, Jean Baudol ou Hennequin de Bruges, en 1368 peintre et valet de chambre de Charles V, et Jacques Coene, Paul et Herman de Limbourg ; tous collaborèrent entre autres à cette merveille que sont les Très Belles Heures du duc de Berry (4).

La carrière de deux d'entre eux, de Jean de Beaumetz et de Melchior Broederlam est bien connue. Jean de Beaumetz, mentionné d'abord à Valenciennes en 1361-1362, où il dorait une « *image* », travaille à Paris en mai 1375, d'où Philippe le Hardi le fait venir en Bourgogne et notamment de 1384 à 1387 à la chapelle d'Argilly (5). Le 7 mars 1382, il amène de Tournai à Dijon « *un grand ymaige de Notre-Dame* ». Philippe le Hardi estime hautement sa capacité car « *lesquels ouvraiges mon dit seigneur désire fort estre parfaiz pour le plaisir qu'il y a* » (6). En 1390, de Beaumetz peignit un triptyque représentant Notre-Dame, l'Annonciation et « *l'Acolement Nostre Dame et sainte Helisabeth* » doré d'or fin (7). On cherche vainement dans sa carrière un indice d'écolage en France : il exerçait sa profession depuis plus de 10 ans lorsqu'il exécuta sa première œuvre connue en France. Melchior Broederlam, successivement peintre de Louis de Maele et de Philippe le Hardi, exécute en 1381-1384

(1) Sur la peinture belge jusqu'au 14^e siècle, cf. J. LAVALLEY, dans *L'Art en Belgique*, p. 94-96.

(2) G. DEHAISNES, *op. cit.*, t. I, p. 476, t. II, p. 523, 569, 580, 604. — P. SAINTENOY, *op. cit.*, t. I, p. 64. — C. DEHAISNES, *op. cit.*, t. I, p. 440.

(3) C. DEHAISNES, *op. cit.*, t. II, p. 601.

(4) Cf. J. LAVALLEY, dans *L'Art en Belgique*, p. 96

(5) D. ROGGEN, *Klaas van de Werve*, Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, t. VIII, 1941, p. 211. — C. DEHAISNES, *op. cit.*, t. II, p. 604 et 632.

(6) C. DEHAISNES, *op. cit.*, t. II, p. 676.

(7) *IBID.*, *op. cit.*, t. II, p. 573, 593, 697.

des travaux d'ornements, avant de diriger les travaux au château d'Hesdin de 1385 à 1391, demeurant à Ypres en 1392 il y enseigne en 1394 son art à Huçon de Boulogne, fils de Laurens de Boulogne, jadis peintre du duc à Hesdin (1). De 1392 à 1399, Melchior Broederlam exécute à Ypres les volets du retable de Champmol, il mourut sans doute en 1401, après être resté jusque là peintre de Philippe le Hardi. Rien ne permet de supposer un séjour de Broederlam à Paris ou ailleurs dans le domaine royal (2). Le grand siècle de la peinture flamande au Moyen Age, fut le 15^e siècle. La peinture flamande arrivée à maturité était devenue l'expression la plus éclatante de l'art flamand, celle qui fascina le plus l'étranger. Cette période de splendeur commença avec Jean van Eyck, arrivé à Bruges comme peintre de Philippe le Bon, après la mort de son premier protecteur Jean de Bavière. Van Eyck, dont la carrière se termina en 1441, fut pour la peinture flamande ce que Sluter avait été vingt-cinq ans plus tôt pour la sculpture: l'innovateur du réalisme, un précurseur de la Renaissance, dont la perfection supporte aisément la comparaison avec les grands maîtres italiens contemporains. Ce lustre de l'Ecole flamande ne se termina pas au cours du siècle, car la tradition de van Eyck sera continuée par Rogier Van der Weyden ou de la Pasture, Dirck Bouts, Joost van Wassenhove, surnommé aussi Juste de Gand, Hugo van der Goes et Hans Memling (3).

L'époque des ducs de Bourgogne marqua une évolution heureuse de la polyphonie belge avec Dufay, van Ockegem et plus tard Obrecht et des Prez et leur entourage. Dans ce domaine également la musique dans les Pays-Bas atteignit un niveau inconnu auparavant. Rien ne témoigne mieux sa célébrité que le grand nombre de musiciens belges attachés à la cour pontificale d'Avignon, où ils remplacèrent d'ailleurs les français. De 1389 à 1409 ce sont les Liégeois qui y brillèrent particulièrement, de 1410 à 1418 le recrutement fut monopolisé par les artistes originaires de la Flandre-Française et à partir de 1418 les papes donnèrent la préférence aux chantres issus du diocèse de Cambrai (4).

Pour la première fois l'art flamand exerce une influence à l'étranger. Jean de Bruxelles, Nicolas de Bruxelles et Janin Lamme peignirent, en 1379,

(1) *IBID.*, t. II, p. 707.

(2) *IBID.* t. II, p. 689, 728, 768 et 792. — Ch. JACQUES, *op. cit.*, Répertoire n° 24. — D. ROGGEN, *De twee retabels van de Baerze te Diion*, Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, t. I, 1934, p. 91.

(3) J. LAVALLEYE, dans *l'Art en Belgique*, p. 96-98 — H. FIERENS-GEVAERT, *Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du 15^e siècle*, Bruxelles-Paris, 1927-1929, 3 vol.

(4) Ch. VAN DEN BORREN, *Geschiedenis van de Muziek in de Nederlanden*, p. 75-230. — Cf du même, *Etudes sur le XV^e siècle, musical, La fin du gothique et les débuts de l'école néerlandaise*, p. 29-251.

des tableaux pour la cathédrale de Saragosse. Jean Baudol fut, en 1373, au service de Pierre IV d'Aragon, tandis que Jacquemart de Hesdin œuvra en Espagne en 1409 (1). M. Charles Jacques admet l'influence des frères Limbourg sur la technique de Fouquet, comme le prouve la composition des miniatures (2). De même, Froment aurait subi, à ses débuts (1440-1460), l'influence des peintres néerlandais établis en Provence (3).

Dès la première moitié du 14^e siècle, Jean de Tournai tailla une tombe dans la cathédrale de Barcelone (1327) mais c'est surtout à partir de la fin du siècle, que nos sculpteurs travaillèrent à l'étranger : Johan de Delft en Catalogne (1388), Arnolfo di Brabante en 1394 à Bologne et vers la même date Petrus Johannes Teutonicus ou de Bramantia à Florence. Ces deux derniers auraient été antérieurement sous les ordres de Sluter à Dijon. Jean de Valenciennes travailla, vers 1400, dans la cathédrale de Palma sur l'île Majorque (4). Les sculpteurs de la cathédrale de Morella et de l'église Notre-Dame à Requerra, semblent aussi d'origine flamande. Jean de Cambrai façonna, entre 1436 et 1457, le tombeau de Jean duc de Berry, achevé par Etienne Bobillet et Paul Mosselmans d'Ypres (5). En France même, l'influence de Sluter persista au 15^e siècle, où quantité d'œuvres lui sont apparentées par leur technique (6). Son influence se retrouve aussi dans les œuvres des maîtres tourangeaux de la Renaissance française, tel Michel Colombe (7).

Un architecte bruxellois, Henri de Eyck, termina le transept méridional de Tolède en 1459 (8). Nombreux furent les vitraillistes flamands dans les cours de Paris, Bourges et Dijon dans le dernier quart du 14^e siècle. D'autres travaillèrent en Italie, par exemple : Giovanni di Flandra au dôme de Florence en 1390 (9).

L'influence de l'art flamand en Allemagne fut tellement forte, que les historiens de l'art n'hésitent pas à considérer l'Allemagne du Nord comme

(1) D. ROGGEN, *Klaas Sluter voor zijn vertrek naar Dijon*, *Gètsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, t. XI, 1945-1948, p. 22-23. — Ch. JACQUES, *op. cit.*, p. 80, n. 40.

(2) Ch. JACQUES, *op. cit.*, p. 82, n. 47.

(3) *IBID.*, p. 83, n. 75.

(4) D. ROGGEN, *Klaas Sluter voor zijn vertrek naar Dijon*, *loco cit.*, t. XI, 1945-1948, p. 22-23. — J. DUVERGER, *op. cit.*, p. 31.

(5) D. ROGGEN, *Klaas Sluter voor zijn vertrek naar Dijon*, *loco cit.*, t. XI, p. 22-23. — A. KLEINCLAUSZ, *op. cit.*, p. 155.

(6) L. DESHAIRS, *op. cit.*, t. I, p. 188.

(7) A. LLEINCLAUSZ, *op. cit.*, p. 156.

(8) A. MICHEL, *op. cit.*, t. III/2, p. 826.

(9) F. H. HELBIG, *Circulation de modèles d'ateliers au XIV^e siècle*, *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 1938, p. 116.

une colonie flamande à la fin du 15^e siècle. Les œuvres de Hans et Guillaume Pleyderwurff, de Michel Wolgemut et de Martin Schongauer prouvent que l'esthétique flamande s'imposa aux artistes allemands vers le milieu du 15^e siècle (1).

*
* *

Nous l'avons vu, la majorité des historiens français concèdent qu'il y a eu une crise de l'art français pendant la Guerre de Cent Ans. Cette déficience, perceptible dès le milieu du 14^e siècle, mais atténuée sous Charles V, devint aigue à la disparition de celui-ci, en 1380, et affecta l'intellectualité française entière : l'art, la littérature, l'université.

Latente et générale, la stagnation fut cependant la plus précoce dans le domaine de l'architecture, malgré la reprise sous Charles V, qui se fit surtout valoir en architecture militaire par la construction de châteaux-forts en vue des combats futurs (2). Elle devint définitivement sensible dans la sculpture au cours de la seconde moitié du 14^e siècle, dans la peinture vers le dernier quart du siècle, et non pas, comme nos confrères français, l'admettent au début du 15^e siècle. C'est en tout cas un fait acquis, que la prédominance des peintres flamands date de vers 1390 (3).

Le dénûment des institutions religieuses et de la bourgeoisie françaises, sensible depuis le milieu du 14^e siècle, rarifiant les commandes, fut assurément une des causes déterminantes de la crise latente de l'art français. La faiblesse numérique des œuvres picturales et sculpturales du 14^e et du début du 15^e siècle exécutées pour compte du clergé est frappante. L'art se concentra autour du roi Charles V et des princes du sang, les ducs de Berry, de Bourgogne, d'Orléans et d'Anjou (4), les seuls encore à même d'alimenter son activité. Les tombiers travaillèrent exclusivement pour la famille royale, par contre les tombes de personnages ecclésiastiques ou nobles sont chose extrêmement rare au cours de la seconde moitié du 14^e et du début du 15^e siècle (5). Dans les Pays-Bas, au contraire, où l'activité artistique demeura normale,

(1) H. PIRENNE et A. RENAUDET..., *op. cit.*, *loco cit.*, t. VII, p. 527.

(2) *Histoire Générale de l'Art*, p. 351.

(3) Cf. *supra*, p. 234.

(4) A. MICHEL, *op. cit.*, t. III, p. 138.

(5) *IBID.*, t. III, p. 400-409. — M. AUBERT, *La sculpture française au Moyen Age*, p. 343, 356.

les artistes n'œuvrèrent pas que pour le prince, mais peut-être davantage pour les villes et les institutions ecclésiastiques.

Quant à la reprise sous Charles V et l'activité artistique subsistante après l'avènement de son successeur, elles furent essentiellement le fait d'artistes flamands (1). Leur intervention s'avère transcendante, comparée à la participation plus minime des Français. Visiblement, la royauté et les grandes maisons princières étaient contraintes de recourir à des étrangers, afin de remédier à la déficience quantitative et qualitative de l'art français. L'effacement de son hégémonie spirituelle en Europe caractérise l'étendue de la crise en France à partir du 14^e siècle. La France cesse d'imposer son esthétique à l'Occident, parce que l'art français décadent est privé de puissance d'expansion. L'Allemagne, l'Angleterre, l'Espagne, l'Italie s'émancipent de la tradition gothique française, qui cède la place à des écoles nationales (2).

Il en fut également ainsi en Belgique, l'art français cessa d'y exercer son emprise. L'art flamand fut obligé de se replier sur lui-même, d'innover, de construire. A fur et à mesure que la crise française se développe en acuité, mûrit dans les Pays-Bas un art autochtone et original. Cette évolution s'affirma d'abord dans l'architecture avec l'innovation et l'expansion du gothique brabançon, dès le milieu du 14^e siècle. La sculpture suivra un quart de siècle plus tard : si Jean de Liège et André Beauneveu demeuraient liés à la tradition française, leur technique supérieure à celle des contemporains français leur valut la préférence de Charles V et de ses frères. D'autre part, dès le troisième quart du 14^e siècle, le réalisme flamand, qui atteindra bientôt sa perfection avec Sluter, germait déjà. La peinture flamande, la plus jeune branche de l'art national, fut certes plus lente à suivre, elle n'arrivera à maturité qu'au début du 15^e siècle dans l'art des van Eyck. Néanmoins, les Bellechose, Baudol et Limbourg ne doivent pas leur talent à la France, ils se sont formés dans leur patrie d'origine et leur supériorité technique se révèle vers 1390, à Paris, date à laquelle d'ailleurs la peinture flamande perça à la cour pontificale d'Avignon (3).

Incorporer les artistes flamands de la fin du 14^e et du début du 15^e siècle dans l'art français, parler à leur sujet d'art *franco-flamand* ou *franco-bourguignon*, c'est établir une fiction. L'histoire de France riche de gloire, l'art français, qui à tant d'époques de l'histoire de l'humanité a manifesté sa grandeur,

(1) Cf. *supra*, p. 230, 232 et 247.

(2) *IBID.*, p. 237-239.

(3) *IBID.*, p. 242-248.

supportent que l'on soulignât la césure de la civilisation française à l'époque de la Guerre de Cent Ans et restituât à l'art flamand de la fin du Moyen Age son sens réel, son originalité et sa primauté. La genèse de l'art de Sluter et des van Eyck et son rayonnement résultent de la crise française pendant le conflit franco-anglais.

La Guerre de Cent Ans coupa à la racine les germes de l'Humanisme et de la Renaissance, dont le ferment existait en France avant la césure (1). C'est pourquoi l'Humanisme et la Renaissance eurent l'Italie pour patrie, et que la France ne participa pas à ce renouveau avant la fin du 15^e siècle. Il n'en fut pas de même dans les Pays-Bas où Sluter et les van Eyck furent les précurseurs de la Renaissance.

ET. SABBE

(1) H. PIRENNE et A. RENAUDET..., *op. cit.*, *loco cit.*, t. VII, p. 286-287.

Saint Job, patron des musiciens ⁽¹⁾

I — ORIGINE ET EXPLICATION DE CE CULTE

Parler de musique ou de musiciens, c'est souvent évoquer l'image céleste de la douce sainte Cécile. Son nom est si intimement lié à l'art des sons, qu'elle en est devenue à la fois le symbole et la glorification. N'oublions pas cependant qu'elle n'est implorée par les musiciens en particulier que depuis l'extrême fin du moyen âge, et que même il n'existe à l'origine de ce culte spécial aucun motif sérieux, bien au contraire !

Déjà avant elle, plusieurs saints furent chargés de la protection de la musique et de ceux qui en font. Elle ne semble pas avoir été invoquée en cette qualité avant la fin du XV^e siècle, alors que saint Job, par exemple, doit l'avoir été bien plus tôt. C'est ce que l'on peut conclure du fait suivant. Lorsqu'en 1502, les musiciens de Louvain fondèrent une gilde, ils voulurent la placer sous la protection de saint Job, sans aucun doute parce que c'était là une vieille tradition. Mais le magistrat de la ville intervint pour imposer à l'association un patronage tout nouveau pour l'époque : celui de sainte Cécile ⁽²⁾. Même quand elle fut devenue la patronne des musiciens la plus populaire, d'autres saints sont encore restés honorés pendant très longtemps par les compositeurs, les chanteurs et les instrumentistes. Qu'il suffise de citer ici les saints Germain, Odon, Aldricus, Dunstanus ⁽³⁾, Grégoire,

(¹) Faute de place, la direction de la *Revue* nous a prié de résumer la présente étude : nous nous excusons auprès des lecteurs de ne pouvoir de ce fait leur présenter l'entière de notre documentation sur le sujet. Afin de sauvegarder l'essentiel, nous avons éliminé surtout, quoique à regret, de nombreux textes d'archives ou littéraires. Nous gardons ces preuves de nos affirmations à la disposition des lecteurs qui témoigneraient du désir d'en avoir connaissance.

(²) Edmond VANDER STRAETEN, *La musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle*, Paris 1867-88, t. II, p. 22-26. L'auteur donne le texte complet des statuts.

(³) Ces quatre premiers saints protecteurs des musiciens sont cités par Joannes MOLANUS, *De historia SS. imaginum et picturarum*, Lovanii 1570 ; réédition par Joannes Natalis PAQUOT, Louvain 1771, p. 381.

Julien ⁽¹⁾, Genès ⁽²⁾, Jean-Baptiste, Zacharie ⁽³⁾, Gilles ⁽⁴⁾ et Job, la Sainte Vierge ⁽⁵⁾, les saintes Wilgeforte, Cécile et Marie-Madeleine ⁽⁶⁾. La plupart d'entre eux sont complètement oubliés aujourd'hui, du moins en ce qui concerne leur protection en faveur des musiciens. C'est pourquoi chacun des cas pose à présent de nombreux problèmes, qu'il est parfois difficile de résoudre. Le plus important et sans doute le plus complexe paraît bien être celui du saint homme Job ⁽⁷⁾.

Dans plusieurs villes et villages du duché de Brabant et du comté de Flandre, les corporations des ménestrels étaient dédiées à saint Job. Les plus connues sont celles de Wezemaal, Karlo ⁽⁸⁾, Bruxelles et Anvers. Il est plus que probable que la plupart d'entre elles furent créées vers le milieu du XIV^e siècle, tout comme les confréries des autres métiers. Dans ce cas, saint Job aurait été connu et honoré dans notre pays, comme protecteur des musiciens, au moins depuis 1350 environ ⁽⁹⁾. Malheureusement il ne reste aucun document écrit de cette période ; ou du moins, aucun n'a encore été retrouvé et signalé. Les archives les plus anciennes relatives à ces corporations remontent à la première moitié du XVI^e siècle. De la

⁽¹⁾ Une « Confrérie de St-Julien » groupait les ménestrels de Paris.

⁽²⁾ Le Musée de Dijon possède une très belle statue en pierre blanche, de l'extrême fin du XV^e siècle, qui ornait jadis la Sainte-Chapelle de cette ville, et qui représente ce saint.

⁽³⁾ Jadis la confrérie des musiciens à Gand était placée sous son patronage (Edmond VANDER STRAETEN, *Les ménestrels aux Pays-Bas du XIII^e au XVIII^e siècle*, Bruxelles 1878, p. 58).

⁽⁴⁾ Il était invoqué par les ménestrels liégeois : plusieurs documents, relatifs à cette gilde et datés de 1526, 1605, etc., sont conservés (*op. cit.*, p. 175-176).

⁽⁵⁾ Il s'agit presque toujours d'une confrérie dédiée à la « Vierge Marie de la chandelle d'Arras », notamment à Valenciennes, Lille, Douai, Courtrai, etc. (Edmond VANDER STRAETEN, *La musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle*, p. 42-44).

⁽⁶⁾ Les musiciens de la ville à Anvers avaient fondé la « Gilde de St-Job et de Ste-Marie-Madeleine ».

⁽⁷⁾ Dans aucun ouvrage ce patronage n'est signalé : ni dans le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* de Fernand CABROL et Henri LECLERCQ (Paris, 1907 et suiv.), ni dans l'*Ikongraphie der Heiligen* de Karl KUNSTLE (Freiburg im Breisgau, 1926-28), ni même dans *De iconographie van de Nederlandsche Primitieven* de K. SMITS (Amsterdam-Brussel, 1933). Il est plus surprenant encore de constater que saint Job n'est pas mentionné dans certaines listes, relativement complètes cependant, des patrons de la musique, notamment chez D. H. KERLER, *Die Patronate der Heiligen* (Ulm 1905), et chez Ch. CAHIER, *Caractéristiques des Saints dans l'art populaire* (Paris 1867).

⁽⁸⁾ Emiel VAN DER LINDEN, *Van de Brusselsche Schermers tot de laatste « Prinkeerenjagers »*. Een woord folklore over de Mei- of Prinkeerenkermis te Karloo-St-Job in vroegeren tijden, dans *Eigen Schoon en De Brabander*, 1941, n° 11, p. 289 et suiv.

⁽⁹⁾ Grâce à l'obligeance de M. Korneel Goossens, de Deurne, nous connaissons en partie du moins le texte d'une très vieille chanson populaire, qu'il a pu noter chez deux personnes fort âgées à Malines : « Sirjob, Sirjob, sa triestige patroon van al de muzikanten... rrr, rrr, rrr... ». Ces mêmes personnes ne se rappelaient plus la mélodie avec assez de précision, mais elles ont affirmé qu'elle était assurément d'origine religieuse, grégorienne, ce qui renforcerait à coup sûr l'origine moyenâgeuse de cette chanson. Le mot « Sirjob » est évidemment une déformation de « sint Job », dans le but d'imiter le bruit d'une crécelle : d'où aussi cette répétition de « rrr ».

Gilde de St-Job à Anvers on connaît les statuts de l'an 1535 (1). Il y est fait mention des services religieux que la dite corporation faisait célébrer en l'église St-Jacques déjà trente ans auparavant, ce qui reporte avec certitude l'existence de cette confrérie à l'année 1505. Ceci n'exclut en aucune manière qu'elle ait été beaucoup plus ancienne encore. Un cas semblable se présente à Bruxelles, où les musiciens étaient également groupés en une « St-Jobsgilde» : le plus ancien règlement, daté du 10 mai 1574, fait état des statuts établis déjà en 1507, et qui n'étaient eux-mêmes sans doute qu'une transformation de décisions antérieures (2).

Il est regrettable que ni ces statuts du début du XVI^e siècle, ni ceux qui furent rédigés ultérieurement, ne mentionnent la raison pour laquelle saint Job devint le protecteur des musiciens. Ce silence général des sources écrites les plus anciennes nous oblige de chercher nous-même la réponse à la question primordiale : sur quoi se sont basés les ménestrels pour adopter saint Job comme protecteur ? Les quelques historiens d'art qui se sont occupés de la question, n'ont trouvé qu'un seul texte à mettre en rapport avec ce culte, à savoir le verset 12 du Chapitre XXI du *Livre de Job*. Ce passage a plutôt désillusionné les chercheurs parce que, du moins à première vue, il contredit de façon formelle la protection de saint Job en faveur des musiciens. Ce chapitre décrit les dures épreuves que doit souvent subir l'homme juste, alors que le méchant passe d'habitude des jours heureux dans l'abondance et les plaisirs. Plus loin le texte spécifie tous ces divertissements et mentionne entre autres la musique :

« Ils chantent au son du tambourin et de la cithare,
Et se divertissent au son du chalumeau. »

On a pensé que ce verset ne peut en aucune façon être pris en considération pour expliquer le patronage de saint Job, puisque la musique semble y être taxée de fruit défendu. En fait elle y est présentée comme un privilège des impies favorisés par la fortune. L'antithèse entre ce passage du *Livre de Job* et son élection comme défenseur des musiciens n'est qu'apparente, comme il sera prouvé ci-dessous.

Mais avant d'entamer cette démonstration, il est peut-être indiqué de citer une autre phrase du *Livre de Job*, phrase par laquelle le patronage en question est prouvé d'une manière plus directe, plus manifeste. Il s'agit du

(1) Edmond VANDER STRAETEN, *La musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle*, t. IV, p. 206.

(2) Ibidem, p. 165.

verset 31 du Chapitre XXX. Le saint homme y exprime ses dernières plaintes au sujet de son état lamentable : c'est une des pages les plus touchantes de son admirable plaidoyer. Il y décrit, avant tout, le chagrin profond dans lequel son âme est plongée, ainsi que la tristesse inhumaine et insupportable de son cœur. Au verset 31, Job dit de lui-même :

« Ma cithare ne rend plus que des accords lugubres,
mon chalumeau que des sons plaintifs. »

Job avoue donc, du moins dans un sens poétique, avoir lui aussi joué de la musique : lorsqu'il bénéficiait encore de la grâce de Dieu, il a exécuté des airs joyeux. Car, on ne peut l'oublier, au moment où il ne se sert plus de sa cithare que pour laisser entendre des lamentations, il est au pouvoir du diable. Tous les malheurs qui lui arrivent, y compris les sons plaintifs de son chalumeau et les accords lugubres de sa cithare, sont l'œuvre de Satan qui a reçu de Dieu le pouvoir d'éprouver Job jusqu'aux extrêmes limites. Pareille considération est de la plus haute importance. Elle implique en effet que Job lui-même, c'est-à-dire tout homme juste, a bien le droit de faire de la musique réjouissante.

On pourrait faire une dernière objection : si au Chapitre XXX, verset 31, du *Livre de Job* celui-ci admet qu'il a été lui aussi un instrumentiste habile, au temps de ses années de joie et d'abondance, pourquoi alors parle-t-il au Chapitre XXI, verset 12, de ces « incroyants qui chantent au son du tambourin et de la cithare, et se divertissent au son du chalumeau ? » Pour répondre à cette question, il est nécessaire de commenter le Chapitre XXI dans son ensemble. Il sert de réplique au discours de Sophar, un de ses trois amis : ce dernier a essayé d'accuser Job en lui prouvant qu'il a subi le sort des impies, dont le bonheur est de courte durée. Au contraire, rétorque Job : l'expérience démontre à suffisance que souvent les méchants sont heureux toute leur vie, c'est-à-dire que d'une façon manifeste ils continuent à jouir de la grâce du Seigneur. En quoi consiste ce bonheur que Dieu dispense aux uns comme aux autres ? Job répond lui-même à cette question :

« Pourquoi les méchants vivent-ils,
vieillissent-ils et même grandissent-ils en puissance ?
Leur postérité s'affermi autour d'eux,
et leurs rejetons subsistent sous leurs yeux.
Leurs maisons sont sauvées, à l'abri de la crainte,
et point de verge d'Eloah sur eux !
Leur taureau féconde et ne rate pas :
leur génisse met bas et n'avorte pas.
Ils laissent courir leurs gamins, comme les brebis,
et leurs enfants se livrent à la danse.

Ils chantent au son du tambourin et de la cithare,
et se divertissent au son du chalumeau.
Ils achèvent leurs jours dans le bonheur,
et en paix au Schéol ils descendent.»

(*Livre de Job*, Chap. XXI, v. 7-13)

On a prétendu que dans ce passage Job a esquissé la vie des impies, par opposition à celle des croyants. C'est assurément une conclusion erronée. Job ne veut pas du tout stigmatiser les incroyants en leur faisant jouer de la musique. Son intention est toute différente : il décrit les méchants qui ne doivent pas endurer les punitions qu'ils ont méritées, mais que Dieu laisse au contraire jouir des mêmes faveurs que celles accordées aux braves gens. Par chacune de ses considérations, Job spécifie un bienfait du Créateur. Il est donc tout à fait certain que, dans les versets précités, il ne médit pas de la musique et ne la désapprouve pas. Son intention ne peut être mal interprétée que si la phrase relative à la musique est prise seule en considération ; au contraire, si on rattache ce passage à tout le plaidoyer du saint, comme il convient de le faire, on constate forcément qu'aux yeux de Job la musique est un véritable don divin.

En conséquence il faut admettre que Job ne se contredit en aucune manière. Ce qu'il reconnaît au Chapitre XXX, verset 31, notamment qu'il lui plaisait à lui aussi de faire de la musique au temps où il jouissait encore de cette grâce de Dieu, confirme de façon très nette l'éloge qu'il fait de la musique au Chapitre XXI, verset 12. Ces deux passages où Job traite de l'art des sons permettent de comprendre pourquoi, à juste titre, il a été invoqué comme le saint protecteur des musiciens.

II. — LES ŒUVRES D'ART RELATIVES A CE PATRONAGE

Nombreuses sont les œuvres d'art, encore conservées, qui témoignent de l'authenticité et de la popularité de ce patronage en Europe Occidentale du XV^e au XVIII^e siècle. Elles prouvent de manière péremptoire que saint Job a été réellement et généralement invoqué comme protecteur des musiciens pendant 400 ans, non seulement aux Pays-Bas, mais aussi en Allemagne et en France. Ce culte ne semble pas avoir été répandu en dehors des pays précités.

On sait que saint Job était plus honoré dans les pays situés au Nord des Alpes qu'en Italie. Cette grande popularité est la conséquence toute naturelle d'une étude plus approfondie et d'une propagation plus générale de son *Livre*. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que son patronage en faveur



Pl. I. — Médailles de pèlerinage

(Wezemaal)

des musiciens ait trouvé son origine dans nos contrées : il s'est même limité apparemment au Nord-Ouest de l'Europe. Si l'on en juge d'après la date et le nombre des représentations de saint Job en compagnie d'un ou de plusieurs instrumentistes, cette protection doit avoir pris naissance dans les Pays-Bas bourguignons, et plus exactement dans les Pays-Bas méridionaux. C'est en effet une commune flamande, Wezemaal, située à mi-distance entre Louvain et Aarschot, qui peut faire valoir les documents figurés les plus anciens à ce propos. Parmi les nombreuses localités où la dévotion à saint Job était particulièrement fervente ⁽¹⁾, Wezemaal occupe sans aucun doute la première place. M. Marcel Hoc a très bien décrit et étudié plusieurs médailles qui ont trait à ce culte particulier à Wezemaal ⁽²⁾. Sur les deux faces de la médaille la plus ancienne (Pl. I, 1), Job est assis et son corps laisse voir de grandes taches : il écoute une aubade que lui donnent deux ménestrels. Chaque scène est divisée en deux parties au moyen d'une banderolle, sur laquelle le mot *Job* est inscrit. La partie inférieure est meublée, les deux fois, par un écu écartelé aux armes de Brimeu et de Croy. Cet écu permet de dater la médaille : en 1472 le seigneur d'Imbercourt, Gui de Brimeu, acheta la baronnie de Wezemaal à Jean de Croy, sire de Rhode. Grâce aux recherches du Chanoine A. Erens ⁽³⁾, nous savons que ces *teekens* ou insignes de pèlerinage furent en effet commandés cette année-là aux orfèvres Zeger de Malines et Augustin de Bruxelles.

La médaille suivante (Pl. I, 2), qui ne porte plus que les armes de Brimeu, présente l'inscription : *Sanctus Job + de + Weesmale + 1491*. La scène est analogue à celles de l'insigne précédent : le saint, dont le corps est couvert de pustules énormes, est assis sur le fumier traditionnel ; devant lui deux joueurs de trompette exercent leur métier. L'enseigne de pèlerinage losangique (Pl. I, 3) ne remonte sans doute qu'au début du XVI^e siècle : le saint patron et les deux musiciens sont encore figurés d'une façon semblable sauf qu'un des deux trompettistes a un instrument recourbé en forme de S ; au-dessus de l'écu de Brimeu on peut lire *S(anctus) Job d(e) Wes(emaël)*.

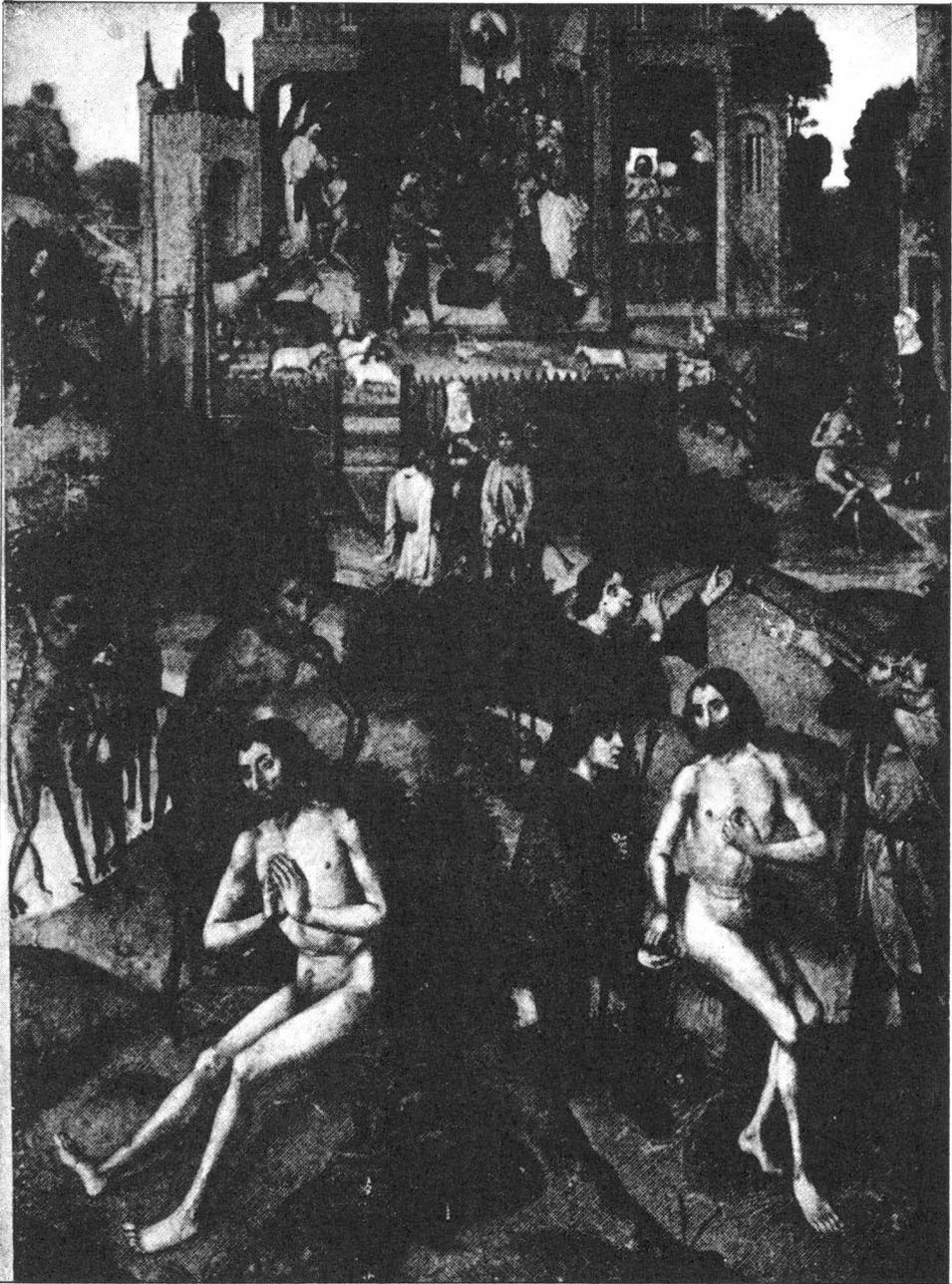
(1) Des lieux de pèlerinage en l'honneur de saint Job n'étaient pas rares dans nos provinces : il convient de signaler à ce propos les communes de Hingene (Malines), Lohirville (Aubel), Melen (Liège), Mellet (Charleroi), Schoonbroek (Arendonk) et Uitkerke (Bruges).

(2) *Médailles de St Job vénéré à Wesemaël*, dans *Revue belge de numismatique*, 1937, p. 39-48. La première planche de notre article, ainsi que l'une ou l'autre gravure dont il sera question ci-dessous (Pl. VIII, XVII et XIX), ont été empruntées à cette étude importante et objective. Il suffira de résumer les résultats de ses investigations. Toutefois, nous y ajouterons quelques considérations personnelles, spécialement en ce qui concerne la signification de ces enseignes de pèlerinage.

(3) *De eeredienst van Sint Job te Wezemaal*, dans *Eigen Schoon en De Brabander*, 1939, p. 1-12.

Si les médailles précédentes proviennent selon toute vraisemblance du même atelier, ou du moins si elles trahissent une étroite parenté entre elles, il n'en va plus de même de la suivante (Pl. I, 4) : l'aspect en est tout changé et rappelle le style du XVI^e siècle avancé. Sur une face on voit les armes de Brimeu, entourées de l'invocation : *Sinte Job van Wesemale bidt voor ons.* ; sur l'autre, Job, figuré de manière traditionnelle, est flanqué de deux musiciens, dont l'un tient un instrument à cordes en forme de luth, et l'autre joue du galoubet en s'accompagnant lui-même du tambour. On remarque immédiatement que cette médaille dénote un travail beaucoup plus fin que les précédentes, quoiqu'elle présente encore un caractère local. Sur le dernier insigne de pèlerinage (Pl. I, 5), plus petit et beaucoup moins ancien, on distingue d'une part saint Job sur le fumier et l'inscription *Sanct(us) Job*, et d'autre part la Sainte Vierge et le mot *Wesemael*. Cette médaille n'a plus rien de commun avec les précédentes : on n'y retrouve plus aucune trace des instrumentistes. Il est possible que, au moment où elle fut frappée, le patronage de Job en faveur des musiciens était devenu moins populaire; la chose serait d'ailleurs fort compréhensible, puisqu'il a été de plus en plus invoqué comme protecteur contre les maladies infectieuses.

L'examen attentif des quatre premières médailles de pèlerinage (Pl. I, 1 à 4) aboutit à deux remarques importantes. L'épouse de Job n'apparaît sur aucune d'elles : elle ne prendra régulièrement part à l'action qu'à partir de 1500 environ. Le saint patron tient de la main gauche ou droite un objet mystérieux, qu'il présente, dirait-on, aux musiciens : en tout cas sur le *teeken* n^o 4, le luthiste a l'air d'avancer vers son protecteur afin de recevoir l'objet en question. Mais quel est cet objet ? A ne pas en douter : une pièce de monnaie. En effet, il n'est pas exagéré d'affirmer que la plupart, sinon toutes les pièces de monnaie étaient alors ornées d'une croix, au moins sur une des deux faces. Le fait est tellement bien établi et connu, qu'il est certes superflu de citer ou d'en reproduire des exemples. D'autre part, dans plusieurs langues, encore de nos jours, le mot croix signifie une pièce de monnaie courante : tel est le cas en Flandre (« kruisje ») et au Brésil (« cruzeiro »), en Allemagne (« Kreuz ») et au Portugal (« crusado »). En Italie on utilise la locution « testa o croce », qui veut dire pile ou face. Mais ce sont surtout quelques locutions françaises du moyen âge qui peuvent être d'une grande utilité. Quand les auteurs de cette période veulent parler d'argent d'une manière plus ou moins poétique et élégante, ils emploient presque toujours l'expression « croix et pile » ou, dans quelques cas assez rares, le mot « croix » tout court. Pareil usage suffirait à lui seul à prouver que les pièces de monnaie



Pl. II. — Maître de la Légende de Ste Barbe : Histoire de Job
(Cologne, Musée Wallraf-Richartz)

contemporaines étaient si généralement ornées d'une croix, au moins sur l'avvers, que le nom de ce motif décoratif a bientôt remplacé le nom de l'objet lui-même.

S'il est vrai que le mot «croix» peut ainsi suffire à exprimer le concept «argent», il n'est pas douteux qu'il en va de même pour les croix représentées sur certains objets. Au moyen âge c'était même la façon habituelle de figurer l'argent sur les œuvres d'art de toutes espèces. Les sources figurées et littéraires de l'époque permettent donc de conclure à bon droit que, sur toutes les médailles de pèlerinage de Wezemaal, Job donne une pièce d'argent aux musiciens pour les remercier.

Il existe néanmoins un argument plus péremptoire encore à ce sujet, à savoir la représentation assez détaillée d'une pièce de monnaie sur un tableau des Anciens Pays-Bas, de l'extrême fin du XV^e siècle: il s'agit de l'*Histoire de Job*, attribuée au Maître de la Légende de Ste Barbe, aujourd'hui au Wallraf - Richartz - Museum à Cologne ⁽¹⁾ (Pl. II). A l'avant-plan, à droite, Job est entouré de trois joueurs de trompette: deux d'entre



Pl. III, 1 — Albrecht Dürer :
Job, sa femme et deux musiciens

(Francfort, Städelches Kuntinstitut,
et Cologne, Musée Wallraf-Richartz)

(1) Ce tableau, commencé par le Maître de Ste Cathérine, fut achevé par le Maître de Ste Barbe sur demande d'un banquier italien, Claudio Villa, et de son épouse, Gentina Solaro : leurs portraits figurent sur deux panneaux qui ont appartenu au même ensemble et sont conservés dans le même musée.



Pl. III, 2 : cfr. Pl. III, 1

adjonction plus ou moins locale au récit biblique : la vie du grand éprouvé a suscité en effet l'écllosion d'un beau nombre de « Mystères », dans lesquels le récit original a été enrichi de plusieurs événements apocryphes et d'anecdotes plus ou moins vraisemblables. Cette influence du théâtre est particulièrement remarquable dans la partie supérieure de ce tableau, représentant

eux soufflent encore à pleins poumons dans leur instrument, tandis que le troisième est agenouillé respectueusement à côté de Job, qui lui donne une pièce de monnaie. Grâce au catalogue de ce musée ⁽¹⁾, l'exactitude de ce détail est assurée : « weiter rechts betastet er seine Wunden und gibt den Musikanten Geld ». C'est là un point capital qu'il convient de souligner : les ménestrels viennent, en amis sincères ou plutôt en serviteurs restés fidèles, consoler le saint homme. Lui, malgré sa pauvreté effrayante, veut récompenser leur attitude comme il peut. L'explication de la partie centrale du tableau paraît moins aisée : les musiciens sont en conversation avec la femme de Job et lui montrent l'argent qu'ils ont reçu de lui. L'intention du peintre nous échappe, sans doute parce que cette scène trouve son origine dans un conte du moyen âge, un commentaire du *Livre de Job* ou un jeu scénique quelconque.

Ce doit être en tous cas une

⁽¹⁾ *Verzeichnis der Gemälde des Städtischen Museums Wallraf-Richartz zu Köln*, Köln 1905, p. 901, n° 422.

la récompense finale de Job : Oskar Fischel ⁽¹⁾ a prouvé que le peintre s'est contenté de reprendre directement cette disposition aux représentations théâtrales de son temps. Parmi les autres scènes de la peinture il faut encore remarquer, dans la partie supérieure droite, celle où la femme de Job se dirige vers lui, un seau à la main : une œuvre de Dürer, dont il sera question ci-dessous (Pl. III), montrera le surprenant usage qu'elle fera de cet ustensile.

Signalons d'abord une représentation contemporaine, qui orne le mur extérieur de la chapelle du St-Sacrement, dédiée à sainte Anne depuis le XVI^e siècle, dans l'église de Hattem. Des quatre peintures murales qui furent réalisées à la fin du XV^e siècle dans cet oratoire, on ne parvient plus à en identifier que deux, dont celle figurant *Job consolé par trois musiciens*. Ceux-ci jouent du luth, de la vièle et de la harpe. Job, nimbé, tient ostensiblement une rondelle : il s'agit, à n'en pas douter, d'une pièce de monnaie, dont il veut récompenser ce témoignage de commisération ⁽²⁾.

Le comte Joseph de Borchgrave d'Altena nous a signalé un des revers d'un diptyque flamand de la même époque, *La légende de la Ste Croix*, ayant figuré à l'exposition des œuvres d'art conservées à l'Hôpital St-Jean à Bruges, en 1939. Dans le catalogue rédigé par ses soins, nous lisons : « St Job, nimbé, couvert d'ulcères, assis sur un fumier, reçoit un messager, tandis que deux musiciens, jouant l'un de la harpe, l'autre de la flûte, lui donnent un concert. A l'arrière-plan, une armée dissimulée assiste au massacre de plusieurs personnages — peut-être les enfants de Job. Sur une éminence, le diable bat du tambour ; à droite, un prêtre juif, devant la porte d'un palais, reçoit un messager » ⁽³⁾.

Examinons à présent deux volets (Pl. III) du *Retable de Jabach*, œuvre d'Albrecht Dürer. Le panneau central est perdu. Les faces extérieures des volets, qui nous occupent ici, sont conservées l'une au Städelsches Kunstinstitut à Francfort, l'autre au Wallraf-Richartz-Museum à Cologne. La Pinacothèque de Munich possède les faces intérieures de ces mêmes volets. Le triptyque en entier a été peint vers 1500. Sur le panneau de Francfort (Pl. III, 1) le pauvre Job doit endurer une douche assez brutale. Cela rappelle une des scènes réalisées par le Maître de la Légende de Ste Barbe. Cette ajoute folklorique provient certes des jeux scéniques auxquels le *Livre de Job*

⁽¹⁾ *Art and the theatre*, dans *The Burlington Magazine*, 1935, p. 60.

⁽²⁾ G. J. HOOGWERFF, *Geschiedenis der Noord-Nederlandsche Schilderkunst*, 's Gravenhage, 1936-47, t. I, p. 259, fig. 114.

⁽³⁾ N^o 42, p. 15-16.



Pl. IV. — Graveur de Franconie :
Job, sa femme, trois musiciens et deux pestiférés

(Berlin, Kupferstichkabinett)

a servi de base, du XV^e au XVII^e siècle. Il est étonnant de constater avec quelle unanimité les auteurs de ces pièces de théâtre ont amplifié le rôle de la femme de Job : d'habitude elle injurie copieusement son malheureux époux. Ce fut le cas, par exemple, dans un « Mystère » joué à Zurich en 1535 : d'après Heinrich Weizsäcker ⁽¹⁾, cette œuvre de Jacob Ruf connut une première édition dès 1540.

Les volets de Francfort-Cologne (Pl. III) prouvent une fois de plus que les ménestrels ⁽²⁾ viennent consoler de leur mieux Job, plongé dans la misère et maltraité par son épouse. Cette peinture de Dürer constitue une des preuves les plus anciennes concernant l'existence du patronage mélomane de saint Job en Allemagne. D'autres œuvres d'art confirment la popularité de ce culte dans ce pays au XV^e et surtout au XVI^e siècle.

Un document très important à ce point de vue nous est fourni par une gravure sur bois franconienne qui remonte aux années 1480 à 1500 (Pl. IV). Elle est conservée au Cabinet des Estampes des Musées d'Etat à Berlin. Par le sujet cette œuvre est apparentée au tableau de Dürer. En effet, ici également le pauvre Job est insulté par son épouse, alors que trois musiciens tâchent d'adoucir ses épreuves. Cette gravure est néanmoins digne d'être mentionnée tout particulièrement, car elle montre en même temps deux malades qui viennent implorer le saint pestiféré afin d'obtenir leur guérison. Les deux patronages sont donc évoqués par une et même œuvre d'art. Il est vrai que sur les médailles et peintures précitées aussi, où il ne s'agit cependant que du protecteur des musiciens, son corps révèle également les indices très nets d'une maladie épouvantable : mais la cause de cette figuration est purement iconographique dans ces cas-là, c'est-à-dire que pour les gens du moyen âge, et même pour ceux des temps modernes, saint Job doit avoir le corps couvert de grandes plaies purulentes, sans quoi on risque de ne pas le reconnaître. En conséquence, même les artistes qui n'ont songé qu'à le représenter comme le bienfaiteur des musiciens, se voyaient obligés malgré tout d'indiquer aussi les caractéristiques de son autre patronage, mieux connu et répandu de façon plus universelle. Mais sur la gravure de Franconie en question, les deux pestiférés, à genoux, rappellent assurément son intercession en cas de maladies infectieuses.

⁽¹⁾ *Der sogenannte Jabachsche Altar und die Dichtung des Buches Hiob*, dans *Kunstwissenschaftliche Beiträge, August Schmarsow gewidmet*, Leipzig 1907, p. 153-162.

⁽²⁾ Le joueur de tambour, si typique, est probablement le portrait de Dürer lui-même.

Des représentations moins anciennes prouvent que Job est resté de longues années encore le protecteur vénéré des musiciens allemands. Le Musée Provincial de Hanovre possède le *Retable de Riestedt* (Province d'Ulzen), dont les panneaux intérieurs sont ornés de sculptures, alors que les volets extérieurs ont été peints vers 1510 par un maître allemand anonyme. Sur le volet droit, saint Job est assis au milieu d'un paysage, non loin d'une ville dont on aperçoit le château imposant et quelques maisons (Pl. V). Son corps nu, couvert en partie seulement par un manteau de couleur jaune carminée, est rongé par la maladie. Une fois de plus il montre de la main gauche une rondelle, certainement une pièce de monnaie destinée à récompenser les musiciens fidèles et respectueux. Il écoute d'ailleurs avec une satisfaction marquée le duo qui lui est offert par un flûtiste et une joueuse de luth. Sa femme se tient debout à sa droite.

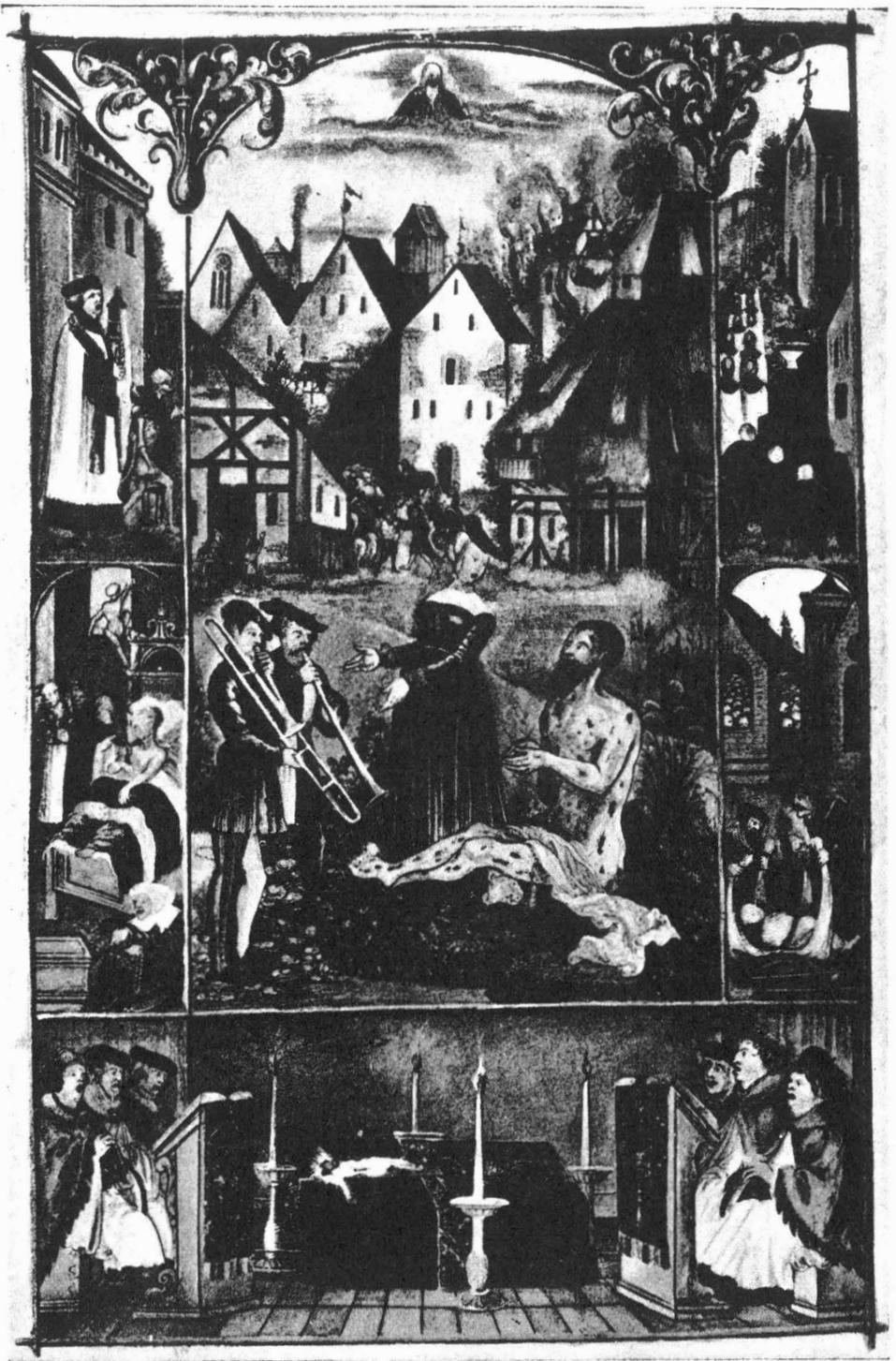
Une scène analogue orne le *Livre de prières du duc Guillaume IV de Bavière*, enluminé en 1535 à Nuremberg par Albrecht Glockenton le Jeune, et conservé à Vienne ⁽¹⁾. Une des miniatures de ce manuscrit précieux, où l'on peut déceler des influences flamandes, est consacrée



Pl. V. — Peintre allemand :
Job, sa femme, un musicien
et une musicienne

(Hanovre, Provinzialmuseum)

⁽¹⁾ Nationalbibliothek, ms. 1880, fol. 83 v.



Pl. VI. — Albrecht Glockenton le Jeune : Job, sa femme et deux musiciens

à saint Job (Pl. VI). Une vue de ville nous montre ses maisons anéanties par les flammes et ses troupeaux volés par les Chaldéens et par les Sabéens. Lui-même est assis sur un fumier, le corps couvert de plaies. Sa femme, indifférente et hautaine, revêtue de ses plus beaux atours, lui montre deux musiciens bien mis. Ceux-ci jouent de la trompette et du trombone: Job, les mains jointes, écoute cette musique avec des sentiments de béatitude reconnaissante.

L'ancienne collection de Sir F. S. Powell à Londres comprenait une tapisserie saxonne, datée de 1550 et originaire sans doute d'un couvent de religieuses à Lunebourg (Pl. VII). Cette œuvre d'art très décorative et extrêmement intéressante raconte tout l'*Ancien Testament* au moyen de trente-six petites scènes. L'artiste a dû nécessairement se limiter: il n'a représenté que les faits capitaux de la vie des personnages les plus importants de l'histoire biblique. N'est-il pas significatif dès lors que la seule scènette relative à Job, le montre en compagnie de sa femme et d'un musicien de profession ? Dans l'idée de l'auteur du carton, ce sujet était de nature à



Pl. VII. — Peintre saxon de cartons de tapisserie :
Job, sa femme et un musicien

(Londres, ancienne collection F. S. Powell)



Pl. VIII. — Graveur français : Job et deux musiciens

(Lyon, 1527)

résumer la vie, les vertus et le *Livre de Job*. Tout comme sur la miniature de Albrecht Glockenton le Jeune (Pl. VI), le ménestrel est présenté à Job par la femme de ce dernier: si l'on en juge d'après son geste, tant sur la tapisserie que sur la miniature, elle semble heureuse de pouvoir consoler un peu son mari en lui amenant un ou deux musiciens.

Le fait que Job est représenté avec un ou plusieurs instrumentistes se retrouve vers la même époque en France, notamment dans un *Textus Biblicae* imprimé en 1527 à Lyon chez Jean Crespin. La partie réservée au *Livre de Job* y est ornée d'une fine gravure sur bois dans le style de la Renaissance (Pl. VIII). Le saint y est assis sous un auvent, tandis que deux ménestrels s'appliquent à leur art: cette aubade fait un plaisir manifeste à Job. Le graveur français, lui aussi, connaissait donc ce patronage de la musique. Il convient de signaler encore que le corps du grand éprouvé ne porte aucune trace de maladie. L'artiste a cru pouvoir supprimer l'indice le plus traditionnel de son inter-

La Patience de Job,

Histoire extraicte de la Bible / en laquelle est desmonstree la grand patience de ce saint personnage : & comme par la permission de Dieu il fut par Satan persecute en son corps & en la perte de ses enfans & de tous ses biens / & reduit en extreme pauvrete / moque & abandonne de tous : & comme patiemment louant Dieu de tout / il fut par sa grace diceluy en fin restitué en plus grandz biens que deuant.

Et tout ainsi quil se verra par le present mystere represente par quarante & neuf personnages.

Nouvellement restituée en son entier & corrigée d'une infinité de fautes, tant au sens que à la rithme outre les precedentes impressions.

Secousse

10



Adrien

17:5. A PARIS.

Adrien

chez Simon Caluarin / rue Saint Jacques /
à l'enseigne de la Rose blanche couronnée.

Pl. IX. — Graveur français : Job et deux musiciens

(Paris, vers 1570)

cession en faveur des pestiférés, ceci afin de souligner encore davantage l'intérêt qu'il porte aux musiciens.

De pareilles gravures ne sont pas rares en France au XVI^e siècle. Signalons, entre autres, *La Patience de Job* imprimée vers 1570 par Simon Calvarin à Paris (Pl. IX). Il s'agit de la réédition (1) d'un mystère déjà fort ancien, comme l'indique le sous-titre: « Le tout ainsi quil se verra par le present mistere represente par quarante et neuf personnages. Nouuellement restituée en son entier et corrigée d'une infinité de fautes, tant au sens que à la rithme outre les precedentes impressions ». La gravure sur bois qui orne la page d'en-tête représente Job, nimbé (2), assis sous un auvent, et écoutant avec plaisir la musique que lui offrent deux hommes: l'un joue de la trompette, tandis que l'autre manie à la fois le galoubet et le tambour.

Mais le culte des ménestrels en l'honneur de saint Job devait être connu en France au moins depuis le XV^e siècle. Nous en trouvons la preuve dans un manuscrit intitulé *De plusieurs remonstrances selon le stile Jehan Bocace par manière de consolation adreschans à la royne dengleterre fille a Regnier roy de Naples, de Cecille et de Jherusalem* (3). Le texte comprend, entre autres, un poème fort connu de Pierre de Nesson, intitulé *Paraphrase des IX leçons de Job* ou *Les Vigiles des morts*, et illustré d'une miniature (Pl. X). A. Piaget et E. Droz écrivent à ce propos: « Cette miniature représentant Job assis sur son fumier et recevant la visite de ses trois amis (4) qui lui offrent, pour l'égayer, un petit concert, est particulièrement intéressante, car elle illustre une indication scénique du *Mystère de Job* (Bibliothèque Nationale, fonds français 1774, fol. 155): *Les amis* (5) *vont querir les bestez et menent a Job et sonnent les instruments* » (6). Dans les pièces de théâtre françaises du XV^e siècle, relatives à saint Job, ce sont donc également les « amis » (7) de Job qui sonnent les instruments. La miniature montre d'ailleurs la satisfaction que lui procure un trio réalisé au moyen d'une harpe, d'un orgue portatif et d'un luth. Le malheureux vieillard, assis sur le fumier traditionnel, tend aux musiciens une rondelle en or et percée au centre d'un petit trou. Quoique l'on n'ait pas retrouvé

(1) Paris, Bibliothèque Nationale, Y 4359 C. Rés.

(2) Tel est le cas aussi sur les médailles de Wezemaal (Pl. I, 1 à 4), et sur les œuvres figurées plus loin par les Pl. XX à XXII.

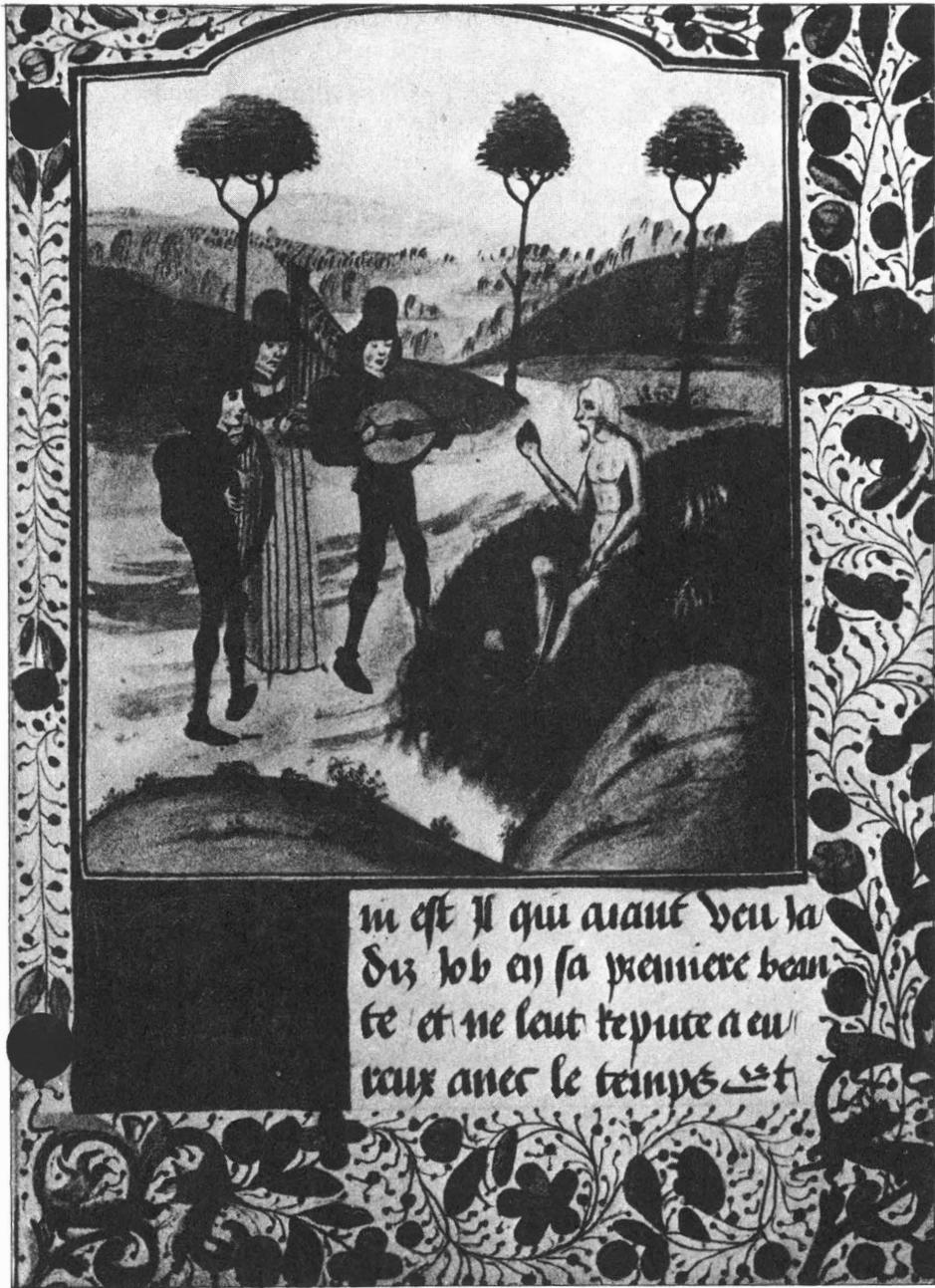
(3) Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 1226, fol. 40.

(4) Les auteurs confondent ces trois musiciens avec les amis philosophes, Eliphaz, Baldad et Sophar.

(5) Il s'agit ici de « personnes amies ».

(6) *Pierre de Nesson et ses œuvres*, Paris 1925, p. 107.

(7) Le sens de ce mot sera précisé par une autre pièce de théâtre, le *Mistère du Vieil Testament* dont il sera question plus loin (p. 274).



in est il qui auant deu la
dis Job en sa premiere beau-
te et ne laut tepute a eu-
reux avec le temps et

Pl. X. — Miniaturiste français : Job et trois musiciens
(Paris, Bibliothèque Nationale)

jusqu'à ce jour de monnaies moyenâgeuses percées au centre, ce détail confirme qu'il s'agit d'une pièce d'or. En effet, les auteurs français de l'époque emploient non seulement l'expression « croix et pile » ⁽¹⁾ pour signifier de l'argent, mais aussi les mots « rouelle » et roelle ».

Afin de souligner encore l'influence du théâtre moyenâgeux sur ces représentations de Job en compagnie d'« amis musiciens » — ceci en opposition avec ses « amis philosophes » —, on peut faire état d'un *Mistère du Vieil Testament*, rédigé vers 1450 par plusieurs auteurs anonymes, créé au plus tard vers 1480 et imprimé vers 1500. Job y apparaît avec ses serviteurs fidèles qui ne prétendent pas l'abandonner au moment où il est plongé dans la misère: ils viennent aimablement lui rendre visite. Au moyen âge il était courant d'enrichir un récit original, même biblique, au moyen de pareilles anecdotes, aussi moralisantes qu'apocryphes. Il ne faut donc pas douter de l'origine théâtrale de ces nombreuses représentations qui, au XV^e et au XVI^e siècle, en Allemagne, en France et aux Pays-Bas, montrent saint Job ravi d'une aubade que lui donnent un ou plusieurs musiciens. Ceux-ci ne sont probablement autres que ses anciens serviteurs, restés fidèles. En tous cas, ces œuvres d'art et ces pièces de théâtre prouvent abondamment le culte qui lui était rendu alors dans ces pays de la part des musiciens.

Pour la France il faut citer encore une page magnifique du *Livre d'Heures d'Etienne Chevalier*, enluminé vers 1450 par Jean Fouquet et conservé au Musée Condé à Chantilly (Pl. XI). Le malheureux Job, affalé sur un fumier subit les attaques oratoires de ses trois anciens amis. Mais au loin, sur le chemin, on distingue une femme accompagnée de trois hommes, qui se dirigent en groupe vers le saint et ses contradicteurs. Il s'agit assurément des musiciens que l'épouse de Job est allée chercher, en vue de les présenter à son mari ⁽²⁾. La miniature ne permet d'identifier que le tambour du premier et la trompette du troisième. Fouquet fait donc une distinction nette et décisive entre les trois amis philosophes d'une part et les musiciens d'autre part.

Le trio de musiciens qui apparaît sur la plupart des figurations aux XV^e et XVI^e siècles, devait fatalement faire songer aux trois philosophes. Une regrettable confusion doit même s'être glissée dans les esprits à ce sujet,

⁽¹⁾ Voir ci-dessus p. 260.

⁽²⁾ Tout comme sur la miniature d'Albrecht Glockenton le Jeune (Pl. VI) et sur la tapisserie saxonne (Pl. VII).



Pl. XI. — Jean Fouquet : Job visité par ses trois amis philosophes,
et par trois musiciens conduits par sa femme

(Chantilly, Musée Condé)

puisqu'en 1570 Jean Molanus s'insurge contre cette *erreur* ⁽¹⁾ et veut rétablir une distinction bien nette entre les philosophes et les musiciens: « Les trois amis de Job, Eliphaz, Baldad et Sophar, furent des rois, comme il est (écrit) au second (chapitre du Livre) de Tobie, mais non pas des bouffons, ni de vils hommes quelconques, qui, en vue d'adoucir la douleur (de Job), lui jouaient un air au moyen d'instruments de musique, comme des peintres ont peint de façon absurde.» Deux siècles plus tard, dans une réédition de cet ouvrage célèbre, Jean Paquot ajoute une note explicative au bas de la page : « Comprenez cela pour l'époque de Molanus ; maintenant cela est passé de mode. La chose, si je ne me trompe, est venue à l'esprit des peintres par l'habitude d'aller voir sur la place publique des musiciens et des histrions, que les Français appelaient alors *ménéstrels* et les Germains *Hanswursten* ou *Pickelheringen*. Dans ces tableaux, les amis de Job rappelèrent l'aspect de ces musiciens.» ⁽²⁾.

De l'entourage de Jérôme Bosch on a conservé quelques tableaux curieux où des bandes de musiciens bizarres témoignent d'une attitude hostile à l'égard de saint Job ⁽³⁾. Cependant, un de ses émules semble avoir glorifié son patronage mélomane au moyen d'une gravure sur cuivre ⁽⁴⁾, signée par le monogrammiste flamand « hos » (Pl. XII). Pendant que Job voit disparaître dans les flammes son habitation, en l'occurrence un château imposant, il est au surplus torturé par un affreux démon. Devant lui trois musiciens s'évertuent d'adoucir ses souffrances en jouant d'une vèze, d'une harpe et d'une flûte traversière. Malgré le martyre que lui font subir à la fois le diable et son atroce maladie, l'expression de son visage témoigne de l'effet bienfaisant des sons harmonieux.

(1) Au fond il s'agissait plutôt d'une erreur d'interprétation de Molanus que d'une déviation iconographique imputable aux artistes ! En effet, ceux-ci n'ont pas toujours représenté trois musiciens auprès de Job. Bien souvent il n'y en a que deux (Pl. I, III, V, VI, VIII, IX, XV, XVI et XVII), voire un seul (Pl. VII), ce qui exclut à priori dans leur esprit toute confusion avec les trois philosophes. De plus leur accoutrement précise dans tous les cas leur qualité de simples musiciens professionnels. Il arrive même (Pl. V) de distinguer une femme parmi eux ! Les artistes n'ont donc jamais voulu diminuer, ni ridiculiser les trois philosophes, quoi qu'en dise Molanus : ils les ont toujours représentés de manière tellement digne qu'on ne peut les confondre avec les humbles instrumentistes qui honorent leur saint patron. Nous connaissons au moins deux œuvres d'art (Pl. XI et XV) où les artistes ont figuré à la fois les trois philosophes d'une part, et deux ou trois musiciens de l'autre : là encore la différenciation est bien claire.

(2) Joannes MOLANUS, *De historia SS. imaginum et picturarum libri IV. Joannes Natalis Paquot recensuit, illustravit, supplevit*, Lovanii 1771, p. 83.

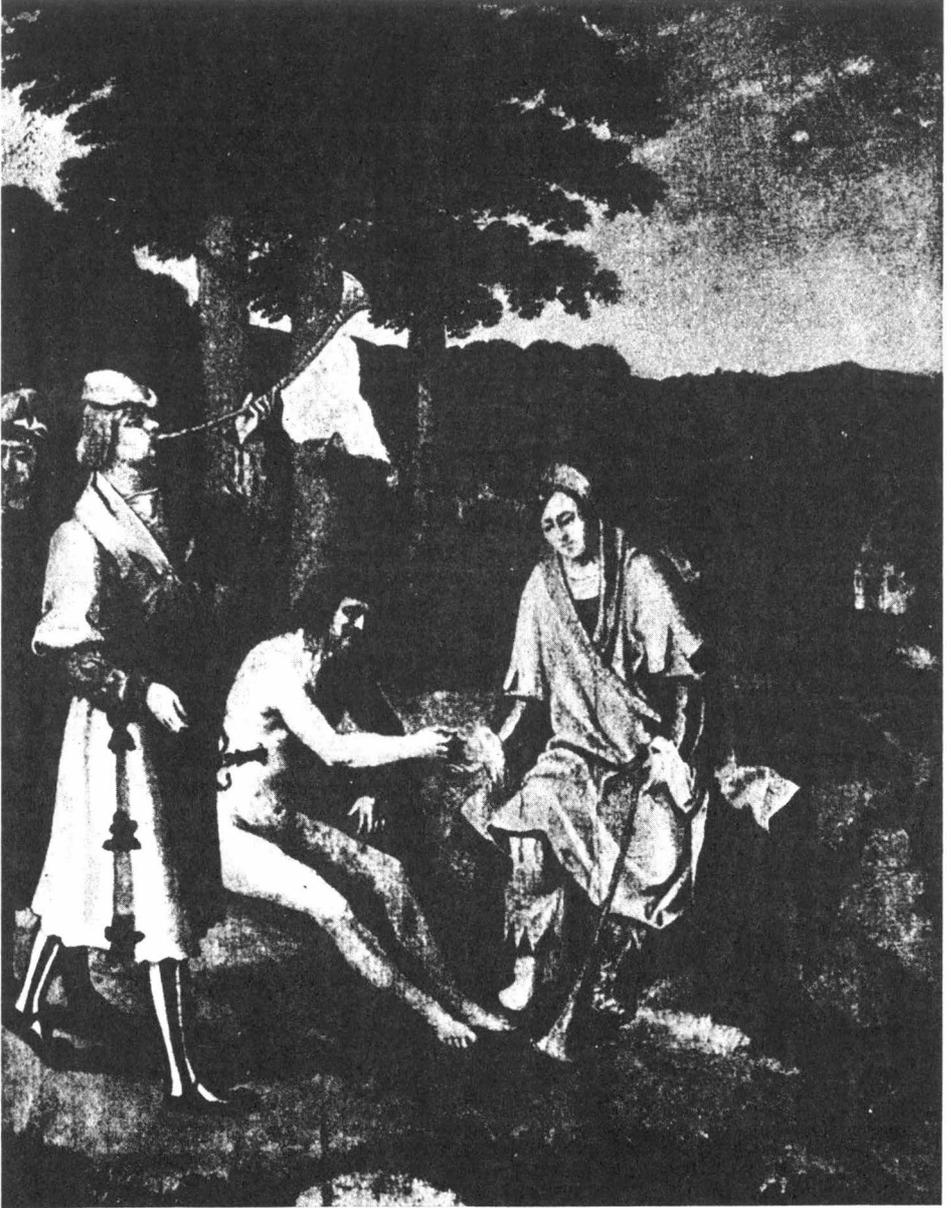
(3) Voir plus loin : III — *Œuvres d'art étrangères à ce patronage*, p. 298 à 302, Pl. XXI à XXIII.

(4) Un exemplaire de cette gravure est conservé à l'Ashmolean Museum à Oxford.



Pl. XII. — Monogrammiste « hos » : Job et trois musiciens

(Oxford, Ashmolean Museum)



Pl. XIII. — Lucas de Leyde : Job et trois musiciens
(Richmond, collection Lee of Fareham)



Pl. XIV. — Lucas de Leyde (atelier) : Job et trois musiciens

(Portugal, collection particulière)

D'autres œuvres encore démontrent à quel point ce patronage était répandu au XVI^e siècle dans les Pays-Bas du Nord et du Sud. L'une d'elles est un panneau de Lucas de Leyde dans la collection du vicomte Lee of Fareham à Richmond (Pl. XIII). Ce tableau, rarement cité, date selon toute vraisemblance de 1510 environ. Friedländer ⁽¹⁾ l'intitule *Hiobs Verspottung* et donne ainsi une fausse interprétation de la scène, comme ce fut le cas d'ailleurs pour toutes les œuvres de ce genre jusqu'à ce jour. Cependant la peinture ne prête guère à confusion quant aux intentions de l'artiste: une fois de plus deux musiciens soufflent dans leurs instruments sans la moindre attitude sarcastique ou mauvaise. Job les gratifie selon leurs mérites: il remet à un troisième ménestrel un objet qui est assurément une pièce de monnaie ⁽²⁾. Leur maintien respectueux et la richesse de leur habillement font songer à

⁽¹⁾ *Die altniederländische Malerei*, t. X, pl. LXX.

⁽²⁾ Comme sur les Pl. I, II, IV, V, VII (?), X, XIII à XV, XVI (?), XVII, XXI et XXII.

des instrumentistes qui jadis étaient au service de Job et viennent encore le reconforter après sa déchéance.

M. le Professeur G. J. Hoogewerff a eu l'amabilité de nous communiquer la photographie d'une œuvre similaire, sortie vraisemblablement de l'atelier de Lucas de Leyde ⁽¹⁾ et conservée dans une collection privée au Portugal (Pl. XIV). Ici encore Job est assis, tout nu, au pied d'un arbre, dans un vaste paysage. Trois musiciens pourvus d'une flûte traversière, d'une vièle et d'un tambour, lui donnent une sérénade. Il les récompense en leur offrant un sou, le dernier qu'il possède sans doute.

Au Museo Civico de Crémone on conserve deux grands tableaux sur toile, attribués à un compatriote contemporain, mais anonyme de Lucas de Leyde. Il ne s'agit pas d'œuvres d'une exceptionnelle valeur, mais bien de réalisations



Pl. XV. — Peintre hollandais : Histoire de Job

(Crémone, Museo Civico)

⁽¹⁾ Ne serait-elle pas de la main du frère de Lucas ?

de l'art populaire, peintes rapidement et sans beaucoup de soin : le récit importe plus que la manière dont il est présenté. La forme si caractéristique de la gigue d'un des musiciens et certains éléments décoratifs permettent de situer ces toiles entre les années 1500 et 1510. Chacune contient plusieurs scènes relatives à l'histoire de Job. Dans le deuxième tableau (Pl. XV) on distingue à deux reprises Job couché sur le fumier ! A gauche il reçoit la visite de ses anciens amis Eliphaz, Baldad et Sophar, ainsi que de son épouse : ils l'accusent et rient à ses dépens. A droite son expression est fort différente : il écoute, ravi, la musique de ces joueurs de cornemuse et de gigue. De la main gauche il leur fait signe d'approcher, sans doute pour leur donner la pièce de monnaie qu'il tient de la main droite. Tout comme la miniature de Jean Fouquet (Pl. XI), cette toile hollandaise réduit à néant la thèse de Heinrich Weizsäcker ⁽¹⁾ qui, entre autres dans le *Retable de Jabach* d'Albrecht Dürer (Pl. III), voulait identifier les deux musiciens avec deux des trois amis philosophes de Job.

Pour cette même période aux Pays-Bas du Sud il faut citer en premier lieu le célèbre *Retable de St Job* que Marguerite d'Autriche a commandé en 1521 à Bernard Van Orley pour l'offrir au comte de Lalaing, qui en fit un des plus beaux ornements de son château à Hoogstraten. L'œuvre se trouve maintenant aux Musées Royaux des Beaux-Arts à Bruxelles. La scène qui nous intéresse ici, est située dans la partie droite supérieure du panneau central (Pl. XVI). Elle n'y occupe que quelques centimètres carrés et ne semble jamais avoir attiré l'attention des historiens d'art. Des flammes s'échappent par portes et par fenêtres de l'habitation de Job. Assis sur le fumier, comme d'habitude, il étend la main droite pour remettre sans doute une pièce de monnaie à l'un des deux trompettistes, agenouillé respectueusement devant lui. Sa femme a l'air de lui présenter les musiciens. Les dimensions très réduites de la scènette n'ont pas permis à Van Orley de peindre des figures plus réjouies, c'est-à-dire plus conformes à son but. Le peintre de la Cour de la gouvernante-générale des Pays-Bas a donc représenté saint Job comme protecteur des musiciens sur le panneau central de son œuvre maîtresse : ceci pourrait déjà suffire pour deviner à quel point ce patronage était encore en honneur chez nous à cette époque.

⁽¹⁾ *Der sogenannte Jabachsche Altar und die Dichtung des Buches Hiob*, dans *Kunstwissenschaftliche Beiträge, August Schmarsow gewidmet*, Leipzig 1907, p. 153-162. Voir aussi p. 276, note 1, le raisonnement qui nous a permis de redresser la même erreur d'interprétation chez Molanus.



Pl. XVI. — Bernard Van Orley : Job, sa femme et deux musiciens
(Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts)

Un autre exemple, fort significatif aussi à cet égard, est une gravure sur bois ⁽¹⁾ décorant la partie réservée au *Livre de Job* dans *La Sainte Bible tradlatée de latin*, éditée en 1550 chez B. van Grave à Louvain (Pl. XVII). La seule scène relative à Job montre, une fois encore, le saint homme en compagnie de deux musiciens professionnels. Le graveur y a ajouté une



**Hoe Job berispt wort / dat hi hem seluen wÿsheyt / en
suyuerheyt toeschryft.**

Pl. XVII. — Graveur flamand : Job, deux musiciens et un putto musicien
(Louvain, 1550)

(¹) Nous avons trouvé un exemplaire séparé de cette gravure au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale à Paris (Rb 17, p. 10, au centre). C'est elle que nous reproduisons ici parce qu'elle est pourvue d'un texte néerlandais énigmatique : « Hoe Job berispt wort / dat hi hem seluen wijsheyt / en suyuerheyt toeschryft. » Cela n'a évidemment rien à voir avec la gravure.



Pl. XVIII. — Lucas Vorsterman, d'après Pierre-Paul Rubens :
Job insulté par sa femme et torturé par des démons

figurine décorative : un putto faisant tinter un triangle ⁽¹⁾, ce qui est tout de même encore en corrélation étroite avec la musique. Les deux musiciens viennent de finir leur aubade sur la cornemuse, le galoubet et le tambour : ils reçoivent avec déférence la récompense que leur tend leur patron. Celui-ci ne porte aucune trace de maladie sur le corps : l'artiste a donc volontairement mis l'accent sur un seul patronage de Job.

Ces nombreux documents figurés ont démontré à suffisance que saint Job était généralement invoqué au cours des XV^e et XVI^e siècles, tant en France et en Allemagne qu'aux Pays-Bas. D'autres encore témoigneront de façon irréfutable que ce culte s'est maintenu pendant deux siècles dans notre pays. Quant à la Hollande, le patronage mélomane de saint Job y est encore confirmé au XVII^e siècle par une mélodie publiée et répandue grâce au répertoire pour luth le plus populaire de l'époque : *Het luitboek van Thysius* ⁽²⁾. On trouve en effet au fol. 458 r. un *Brande St Job, alias Confiteor de ma jeunesse*. C'est un des airs d'origine française du livre : le titre n'est autre qu'une déformation néerlandaise de « branle de St Job ». Toutefois la popularité du culte en l'honneur du saint semble avoir été beaucoup plus grande dans nos provinces, au XVII^e et au XVIII^e siècle. Pour s'en convaincre, il suffit d'examiner quelques œuvres d'art commandées par les confréries des musiciens de Bruxelles et d'Anvers.

En 1612 la gilde des ménétriers bruxellois a commandé à Rubens un rétable pour sa chapelle en l'église St-Nicolas. La peinture originale fut brûlée en 1695, lorsque le maréchal de Villeroy fit subir, sur ordre de Louis XIV, un bombardement aussi terrible qu'inutile à la ville de Bruxelles. Une gravure de Luc Vorsterman (Pl. XVIII) reproduit le volet intérieur droit ⁽³⁾ du triptyque : *Job torturé par des démons et insulté par sa femme* ⁽⁴⁾. Le choix du sujet ne laisse aucun doute quant au culte spécial que vouaient à saint Job les musiciens de la capitale au XVII^e siècle. Le choix du peintre célèbre, à peine rentré d'Italie, fournit une preuve évidente de la prospérité de la corporation au début de ce siècle : en effet le triptyque fut payé 1.500 florins. Les Archives de la Ville de Bruxelles gardent des documents plus

(1) Comme d'habitude, à l'époque, le triangle est fermé et pourvu d'anneaux.

(2) Réédition par J. P. N. Land, Amsterdam 1889, p. 99. A ce propos on peut signaler que, déjà au XV^e siècle, Pierre de la Rue avait composé une « Missa de sancto Job ».

(3) L'esquisse préparatoire de cette gravure est conservée au Cabinet des Dessins du Louvre. Le volet qui est reproduit par la gravure de Vorsterman a été copié par plusieurs élèves ou collaborateurs anonymes de Rubens : on en trouve des copies en effet à la Pinacothèque de Munich, dans la collection La Case et au Louvre à Paris.

(4) Max ROOSES, *L'œuvre de Rubens*, t. I, Anvers 1886, p. 159-162.



Pl. XIX. — Graveur flamand : Job insulté par sa femme, consolé par un ami et torturé par des démons (vers 1620)

récents encore concernant cette gilde des musiciens : il s'agit en ordre principal d'inscriptions de membres, de jugements, d'autorisations de jouer, etc., dont les derniers remontent à 1741 ⁽¹⁾.

L'église de Wezemaal possédait jadis une peinture inspirée du retable bruxellois : elle aussi a disparu. Une gravure (Pl. XIX), trouvée par Mariette à Paris ⁽²⁾, doit en être la reproduction fidèle car elle porte la légende suivante :

« Saint Job, prophète,
patron de l'église de Wezemaal (fête le) 10 mai.
Le Seigneur a donné, le Seigneur a repris: qu'il soit fait
comme il plaît au Seigneur: que le nom du Seigneur soit béni. Job 1.
Si nous avons reçu des biens de la main de Dieu,
pourquoi n'en recevrons-nous pas aussi des maux. Job 2.

L'absence de musiciens ou d'allusions à la musique ne permet pas de conclure que le patronage mélomane de saint Job était oublié à Wezemaal. D'ailleurs l'œuvre de Rubens ne représentait que les épreuves du grand éprouvé: elle était cependant destinée à la chapelle de la confrérie des musiciens de Bruxelles.

Il existe une petite œuvre d'art folklorique, de cette même époque, relative à la confrérie anversoise de St-Job ⁽³⁾: une gravure sur cuivre, de l'année 1720, dont un exemplaire est conservé aux Archives communales de la métropole (Pl. XX). Chaque année, toutes les corporations distribuaient des images de ce genre à leurs membres, à l'occasion de l'office solennel célébré dans la chapelle du saint patron, le jour de sa fête. Ces petites gravures, connues depuis le XV^e siècle, étaient ensuite fixées au mur dans les ateliers et les maisons des membres respectifs, afin que le protecteur du métier exercé par le chef de famille, intercède l'année durant en faveur de tout le ménage ⁽⁴⁾. L'encadrement de la gravure destinée aux instrumentistes d'Anvers est orné de violes, de flûtes, de hautbois, d'un violoncelle et d'un luth. La scène est toujours pareille : Job a le corps littéralement criblé de pustules; un démon le torture en brandissant des serpents; l'épouse, insensible à la vue de tant d'épreuves, y ajoute encore l'expression de son dégoût et de sa colère. Le fronton contient une inscription en forme de chronogramme (1720) :

⁽¹⁾ Liasses 791 et 963.

⁽²⁾ Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Farde Cc 34 A, p. 53.

⁽³⁾ Saint Job semble avoir été très populaire dans la province d'Anvers. Plusieurs églises lui étaient dédiées, entre autres celle de Schoonbroek, qui conserve encore un retable du XVI^e siècle, relatant sa vie.

⁽⁴⁾ Elles ne sont pas rares chez les primitifs flamands : on les voit représentées régulièrement par Van Eyck, Van der Weyden et leurs successeurs dans la chambre de la Vierge, l'atelier de saint Joseph ou ailleurs.



Pl. XX. — Graveur flamand :
Job, sa femme, un démon et quelques instruments

(Anvers, 1720)

« Saint Job, (notre) patron, priez pour nous. Job est honoré en (l'église de) Saint-Jacques le dix mai ». Beaucoup plus important est le texte, en vieux néerlandais, très savoureux, qui se lit en-dessous de la scène, et dont voici la traduction :

« Oh, Saint Serviteur de Dieu, avec vos vertus vous avez
créé une harmonie qui réjouit Dieu et l'homme.
Vous, oh roi de l'Orient, que Satan a cherché à mettre en discorde (avec Dieu)
Au moyen d'un ouragan venant du Sud et du Nord.
Votre bétail fut emmené, vos serviteurs tous battus.
Vos enfants se trouvaient écrasés sous la maison de leur frère.
Votre épouse vous invectivait au moyen des pires méchancetés,
Votre chair fut rongée par le mal, et quand même vous louiez le Seigneur,
Prenez-nous sous votre protection, nous qui manipulons les instruments,
Afin que nous puissions nous promener (=vivre) dans le doux accord des vertus.
Nous qui visitons votre autel avec ferveur
Obtenez-nous la faveur de Dieu, protégez-nous du danger. »

Cette poésie naïve et populaire nous apprend le motif pour lequel saint Job était invoqué comme patron des musiciens à Anvers au XVIII^e siècle : ses nombreuses vertus avaient réjoui Dieu et les hommes par leur douce « harmonie ». N'était-il pas superflu, dans la première partie de cette étude, de rechercher le pourquoi de ce patronage, si clairement indiqué ici ? Des considérations telles qu'en exprime cette image de dévotion de 1720, ne peuvent en aucune manière être à l'origine de cette protection spéciale de saint Job. Une spéculation philosophique de ce genre fut à coup sûr imaginée beaucoup plus tard, c'est-à-dire au XVII^e ou XVIII^e siècle, au moment où la raison initiale de ce patronage n'était plus très précise. On ne peut pas oublier non plus que tous les saints se sont distingués par l'« harmonie de leurs vertus » : tous auraient donc pu prétendre au titre de protecteur de la musique. Mais Job avait des droits historiques à faire valoir dans ce but : il a reconnu avoir été musicien au temps de sa joyeuse jeunesse (*Livre de Job*, Ch. XXI, v. 12) et il considérait la musique comme un don de Dieu (Ch. XXX, v. 31).

Il nous reste d'ailleurs à mentionner une œuvre d'art qui ne confirme pas, il est vrai, le patronage en question, puisqu'aucun musicien de profession n'est représenté en compagnie du saint homme, mais où celui-ci est néanmoins figuré en étroite relation avec l'art des sons. C'est la grande peinture qui, en 1889, a valu à César Geerinck une mention honorable au Concours de Rome : *Job apprenant ses malheurs* ; elle orne la salle du Conseil de la Maison Communale à Zele. Quatre serviteurs essouffés apportent les mauvaises nouvelles à Job et à sa femme : la première réaction du saint a été de déposer

la harpe sur laquelle il jouait encore agréablement quelques instants plus tôt. C'est bien la seule fois qu'un artiste représente Job lui-même comme musicien.

III — LES ŒUVRES D'ART ÉTRANGÈRES A CE PATRONAGE

Il est un autre groupe d'œuvres d'art où l'attitude des musiciens à l'égard de saint Job est nettement injurieuse. Il faut les examiner séparément. Ce sont des artistes satyriques, tels Jérôme Bosch et ses imitateurs, qui ont traité ce sujet, comme tant d'autres scènes d'ailleurs, sur un mode sarcastique. Ils sont les premiers aux Pays-Bas, sinon les seuls, à avoir figuré une inimitié réellement offensante entre Job et les musiciens. Tel est le cas, par exemple, d'une peinture curieuse, conservée au Musée de Douai et attribuée à un épigone de Jérôme Bosch (Pl. XXI). Le peintre a traité son sujet avec un sens de la fantaisie vraiment exceptionnel. A droite, au fond, la maison du fils aîné de Job s'écroule pendant le festin de famille, tandis que les troupes s'enfuient. A gauche Job est assis sur le fumier, dans une étable en ruine : un large manteau et un chapeau en fourrure sont les seuls vestiges de l'opulence de jadis. Comme table il doit se servir d'une cuvette renversée. Pour boire il ne dispose plus que d'une cruche. Sa femme a l'aspect d'une véritable mégère : elle le menace de son trousseau de clefs. Autour d'eux



Pl. XXI. — Jérôme Bosch (imitateur) : Job hué par la foule

(Douai, Musée)

on distingue des hommes et des femmes, affublés des vêtements les plus invraisemblables et pourvus des instruments les plus divers. Il faut avant tout remarquer que ce ne sont point des instrumentistes de profession qui donnent un charivari assourdissant au pauvre homme. Il paraît donc évident que l'intention n'est plus la même que dans les œuvres du groupe précédent. L'imitateur de Bosch veut montrer jusqu'à quel point saint Job est insulté et ennuyé par ses amis infidèles et ses voisins envieux, dès qu'il connaît la misère et la tristesse. Ce ne sont plus les musiciens qui viennent respectueusement consoler et honorer leur protecteur, mais la populace qui vient ridiculiser et conspuer sans pitié l'admirable patient. Nous nous trouvons par conséquent devant deux conceptions tout à fait différentes, deux intentions opposées même, mais qui l'une et l'autre trouvent leur origine dans le texte biblique.

Nous avons vu que toutes les représentations où Job est assisté de musiciens pleins de respect et de bonne volonté à son égard, se basent sur le Chap. XXI, v. 12, et sur le Chap. XXX, v. 31, du *Livre de Job*. Le tableau de Douai, et les suivants, où le saint est hué et assourdi par une foule hostile et bruyante, sont l'illustration du Chap. XXX, v. 1, 7, 9 et 14 de ce même *Livre de Job* :

- « 1. Et maintenant je suis la risée d'hommes plus jeunes que moi, dont je n'aurais pas daigné mettre les pères parmi les chiens de mon troupeau.
7. On entend leurs cris sauvages parmi les broussailles, ils se couchent ensemble sur les ronces :
9. Et maintenant je suis (l'objet de) leurs chansons, je suis en butte à leurs propos,
14. Ils fondent (sur moi) comme par une large brèche ; ils se précipitent parmi les décombres. »

Un tableau de la collection Max de Coninck à Diegem, lez Bruxelles, présente une scène analogue (Pl. XXII). Sur la cuvette, devant le saint, on lit le monogramme « B » et la date 1514. Hormis quelques détails, tels que les instruments de musique qui sont encore plus étonnants ici, l'ensemble reprend et dispose les mêmes données essentielles de l'œuvre précédente. Le geste de saint Job, dans les deux cas, mérite surtout notre attention : malgré l'attitude arrogante de tous ces instrumentistes d'occasion, il leur tend quand même une pièce de monnaie ! Certes il ne s'agit plus de récompenser ces gens stupides qui viennent l'offenser. Le but poursuivi par le peintre ne laisse pas de doute : il veut donner une preuve, assez inattendue il est vrai ⁽¹⁾,

(¹) Mais qui rappelle les paroles du Christ sur la croix : « Seigneur, pardonnez-leur, car ils ne savent pas ce qu'ils font ».

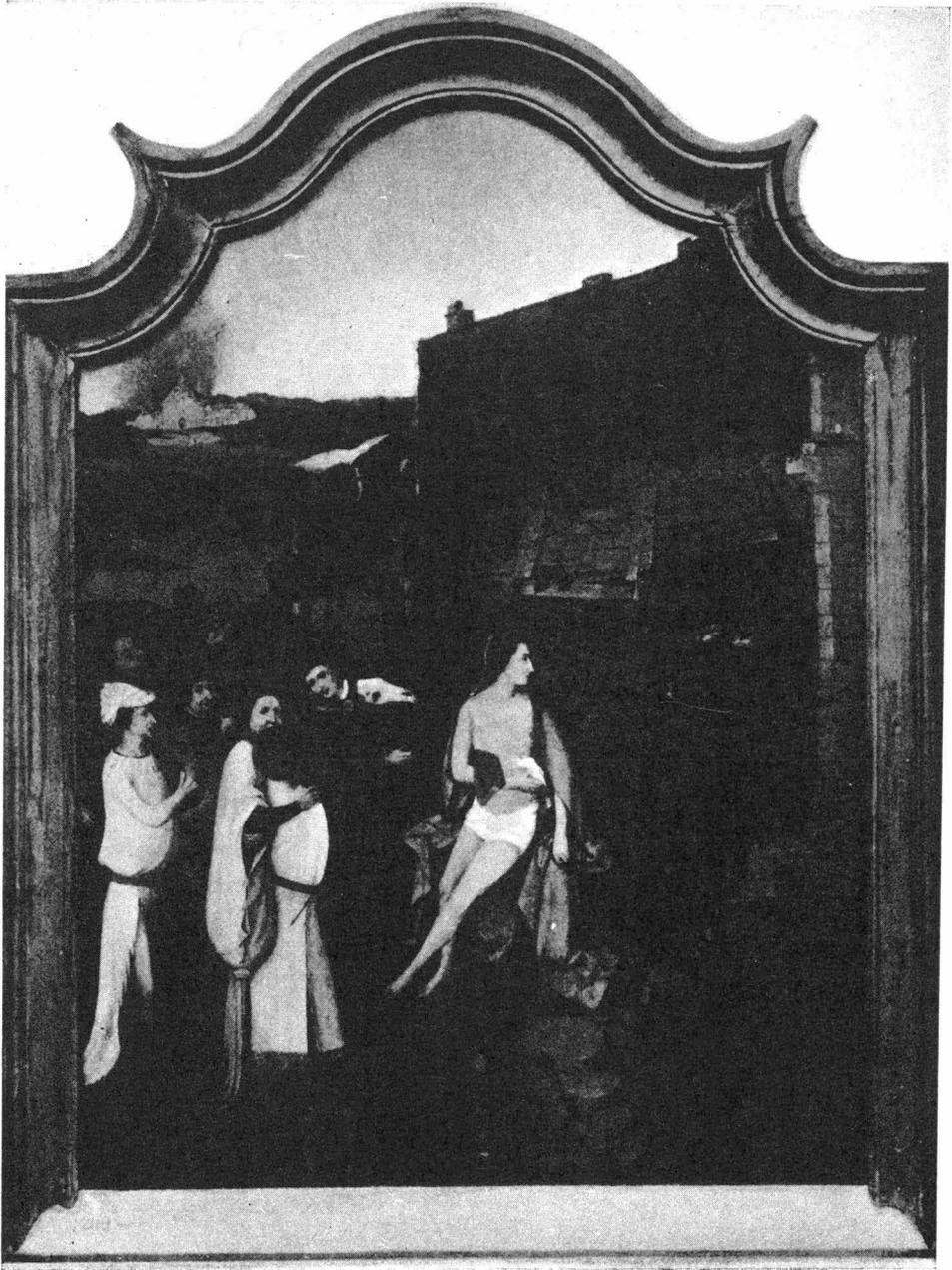


Pl. XXII. — Jérôme Bosch (imitateur) : Job hué par la foule

(Diegem, collection Max de Coninck)

de l'indulgence surhumaine de Job. C'est sa vertu de patience qui est glorifiée, et non pas son patronage mélomane.

On ne peut nier une parenté assez étroite entre les deux tableaux de Douai et de Diegem, d'une part, et de l'autre le panneau central d'un triptyque, jadis à l'église de Hoeke, aujourd'hui au Musée Communal de Bruges (Pl. XXIII). La fantaisie y est poussée à l'extrême, par un lointain épigone de Jérôme Bosch. Il suffit, pour s'en convaincre, de regarder les costumes et les instruments de musique. A droite, entre les ruines d'une curieuse bâtisse, apparaît le diable avec une bande de malfaiteurs. Il a la tête et les pattes d'un loup, et tient une verge en vue de flageller Job. La maison de ce dernier brûle au loin. On remarquera tout de suite que le saint malgré ses hautes vertus de patience et d'indulgence, ne donne plus d'argent ni aux hommes qui l'insultent au moyen d'un charivari, ni à ceux qui viennent le torturer. Il estime sans doute que cette fois ils dépassent vraiment la mesure! Ceci



Pl. XXIII. — Jérôme Bosch (imitateur) : Les épreuves de Job
(Bruges, Musée Communal)

porte à croire que le geste de Job, sur les deux panneaux précédents n'était en somme qu'un dernier écho, mais modifié, des scènes où il récompensait les musiciens respectueux, fidèles et dévoués. Ici au contraire, la séparation entre les deux genres de scènes est totale. Le tableau de Bruges constitue certes l'illustration la plus complète et la plus claire du Chap. XXX, v. 1, 7, 9 et 14 du *Livre de Job*.

Pourtant cette façon de conspuer saint Job ne paraît pas avoir été bien accueillie, précisément sans doute parce qu'elle était en contradiction formelle avec son patronage en faveur des musiciens. Surtout l'utilisation d'instruments de musique, qui pouvaient faire naître une confusion regrettable et dommageable, doit avoir été désapprouvée. Aussi n'avons-nous retrouvé aucune œuvre d'art ultérieure, qui rappelle des relations aussi hostiles entre Job et l'art des sons. Mais il convient de signaler encore à ce propos deux œuvres antérieures à 1500, où l'on peut déceler une allusion aux v. 1, 7, 9 et 14 du Chap. XXX. La plus ancienne est une miniature originale d'Utrecht et datant de 1445 environ : elle orne une lettrine dans un exemplaire des *Moralia in Job* de Grégoire le Grand ⁽¹⁾. C'est un petit singe, vêtu comme un bouffon, et qui joue à la fois du galoubet et du tambour.

L'allusion à ce même texte du *Livre de Job* est déjà plus claire à la fin du XV^e siècle en Allemagne, notamment avec une gravure sur bois, qui doit avoir été burinée vers les années 1490 à 1500, peut-être en Alsace ⁽²⁾. Elle présente déjà un caractère nettement plus moqueur : Job est assis entre un démon et sa femme, qui le menace au moyen d'une louche ! Derrière eux, sous l'inscription « St Job », un bouffon joue de la cornemuse. Tout cela rappelle une fois de plus les représentations théâtrales du moyen âge.

CONCLUSION

La raison qui a poussé les musiciens à invoquer saint Job doit être cherchée dans deux passages du *Livre de Job* : il y décrit l'art des sons comme un des dons divins les plus précieux (Chap. XXI, v. 12) et ajoute, plus loin,

(1) Utrecht, Universiteitsbibliotheek, ms. 87, fol. 262 v. Voir : A. W. BIJVANCK et G. J. HOOGWERFF, *Noord-Nederlandsche miniaturen in handschriften der 14^e, 15^e en 16^e eeuwen*, 's Gravenhage 1922-25, t. II, pl. 186 D.

(2) Un exemplaire est conservé au Cabinet des Estampes des Musées de l'Etat à Berlin. Voir : W. L. SCHREIBER, *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts*, Leipzig 1927, t. III, n° 1574 a.

que lui-même était un joyeux instrumentiste au temps de sa jeunesse (Chap. XXX, v. 31).

Nous retrouvons ces représentations du XV^e au XVIII^e siècle, en France, en Allemagne et surtout aux Pays-Bas.

Au XV^e siècle l'attitude des musiciens est invariablement faite de déférence et d'attachement. A partir des confins de ce siècle et du suivant, l'apparition de l'épouse de Job, parfois brutale et violente, rend la signification de certaines scènes un peu confuse. Les épigones de Jérôme Bosch sont les premiers et sans doute les seuls à illustrer un autre passage du *Livre de Job* (Chap. XXX, v. 1, 7, 9 et 14) : le saint homme est dès lors conspué par une bande de gens hostiles, munis des instruments les plus inattendus. Il ne s'agit en aucun cas de musiciens professionnels, et leurs moqueries sont à ce point incompatibles avec le patronage mélomane de Job, qu'elles doivent avoir déplu immédiatement : en tous cas, elles ne réapparaissent plus jamais. Toutes les autres œuvres, du XVI^e au XVIII^e siècle, témoignent d'une vénération unanime des musiciens en son honneur. Ils viennent le consoler très gentiment au moyen d'une aubade, et le grand éprouvé les récompense comme il peut.

LISTE DES REPRÉSENTATIONS DE SAINT JOB EN RAPPORT AVEC LA MUSIQUE

A — *Attitude respectueuse des musiciens*

(Illustration du Ch. XXI, v. 12, et
du Ch. XXX, v. 31, du *Livre de Job*)

1) PAYS-BAS MÉRIDIONAUX

XV^e SIÈCLE

ZEGER DE MALINES et AUGUSTIN DE BRUXELLES : *Job et deux musiciens*, médaille du pèlerinage à Wezemaal, 1472 (Pl. I, 1).

MÉDAILLEUR FLAMAND : *Job et deux musiciens*, médaille du pèlerinage à Wezemaal, 1491 (Pl. I, 2).

PEINTRE FLAMAND : *Histoire de Job*, volet extérieur de *La légende de la Ste Croix*, Bruges, Hôpital St-Jean, fin XV^e siècle.

XVI^e SIÈCLE

MÉDAILLEUR FLAMAND : *Job et deux musiciens*, médaille du pèlerinage à Wezemaal (Pl. I, 3).

MÉDAILLEUR FLAMAND : *Job flanqué de deux musiciens*, médaille du pèlerinage à Wezemaal (Pl. I, 4).

BERNARD VAN ORLEY : *Retable de Job*, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, 1521, (Pl. XVI).

GRAVEUR FLAMAND : *Job, deux musiciens et un putto musicien*, dans *La Sainte Bible traduite de latin* imprimée à Louvain en 1550 (Pl. XVII).

XVII^e SIÈCLE

LUC VORSTERMAN, d'après Pierre-Paul Rubens : *Job insulté par sa femme et torturé par des démons*, après 1612 (Pl. XVIII).

GRAVEUR FLAMAND, d'après une copie de Pierre-Paul Rubens : *Job insulté par sa femme, consolé par un ami, et torturé par des démons*, vers 1620 (Pl. XIX).

XVIII^e SIÈCLE

GRAVEUR FLAMAND : *Job, sa femme, un démon et quelques instruments*, Anvers, 1720 (Pl. XX).

2) PAYS-BAS SEPTENTRIONAUX

XV^e SIÈCLE

PEINTRE HOLLANDAIS : *Job consolé par trois musiciens*, Hattem, église, vers 1495-1500.

MAÎTRE DE LA LÉGENDE DE STE BARBE : *Histoire de Job*, Cologne, Musée Wallraf-Richartz, fin XV^e siècle (Pl. II).

XVI^e SIÈCLE

Monogrammiste « hos », d'après JÉRÔME BOSCH : *Job et trois musiciens*, Oxford, Ashmolean Museum (Pl. XII).

LUCAS DE LEYDE : *Job et trois musiciens*, Richmond, collection du vicomte Lee of Fareham, vers 1510 (Pl. XIII).

LUCAS DE LEYDE (atelier) : *Job et trois musiciens*, Portugal, collection particulière, vers 1510 (Pl. XIV).

PEINTRE HOLLANDAIS : *Histoire de Job*, Crémone, Museo Civico, vers 1510 (Pl. XV).

3) ALLEMAGNE

XV^e SIÈCLE

GRAVEUR DE FRANCONIE : *Job, sa femme, trois musiciens et deux pestiférés*, Berlin, Kupferstichkabinett, vers 1480-1500 (Pl. IV).

XVI^e SIÈCLE

ALBRECHT DÜRER : *Job et sa femme*, Francfort, Städelsches Kunstinstitut, et *Deux musiciens*, Cologne, Musée Wallraf-Richartz, volets extérieurs du *Retable de Jabach*, vers 1500 (Pl. III).

PEINTRE ALLEMAND : *Job, sa femme, un musicien et une musicienne*, Hanovre, Provinzialmuseum, volet du *Retable de Riestedt*, vers 1510 (Pl. V).

ALBRECHT GLOCKENTON LE JEUNE : *Job, sa femme et deux musiciens*, dans le *Livre d'Heures du duc Guillaume IV de Bavière*, Vienne, Nationalbibliothek, 1535 (Pl. VI).

PEINTRE SAXON DE CARTONS DE TAPISSERIE : *Job, sa femme et un musicien*, scène de la tapisserie *L'Ancien Testament*, Londres, ancienne collection F.S. Powell, 1550 (Pl. VII).

4) FRANCE

XV^e SIÈCLE

MINIATURISTE FRANÇAIS : *Job et trois musiciens*, dans *Paraphrase des IX Leçons de Job*, Paris, Bibliothèque Nationale (Pl. X).

JEAN FOUQUET : *Job visité par ses trois amis, et par trois musiciens conduits par sa femme*, dans le *Livre d'Heures d'Etienne Chevalier*, Chantilly, Musée Condé, vers 1450 (Pl. XI).

XVI^e SIÈCLE

GRAVEUR FRANÇAIS : *Job et deux musiciens*, dans le *Textus Bibliae* imprimé à Lyon en 1527 (Pl. VIII).

GRAVEUR FRANÇAIS : *Job et deux musiciens*, sur la page d'en-tête de *La Patience de Job*, imprimée à Paris vers 1570 (Pl. IX).

B — Attitude irrespectueuse de musiciens

(Illustration du Chap. XXX, v. 1,
7, 9 et 14 du *Livre de Job*)

1) PAYS-BAS MÉRIDIONAUX

XVI^e SIÈCLE

JÉRÔME BOSCH (imitateur) : *Job hué par la foule*, Douai, Musée, vers 1514 (Pl. XXI).

JÉRÔME BOSCH (imitateur) : *Job hué par la foule*, Diegem, collection Max de Coninck, 1514 (Pl. XXII).

JÉRÔME BOSCH (imitateur) : *Les épreuves de Job*, Bruges, Musée Communal (Pl. XXIII).

2) PAYS-BAS SEPTENTRIONAUX

XV^e SIÈCLE

MINIATURISTE D'UTRECHT : *Un singe habillé en bouffon et jouant de la musique*, dans les *Moralia in Job* de Grégoire le Grand, vers 1445, Utrecht, Universiteitsbibliotheek.

3) ALLEMAGNE

XV^e SIÈCLE

GRAVEUR ALSACIEN : *Job, sa femme, un démon et un bouffon jouant de la cornemuse*, Berlin, Kupferstichkabinett, 1490-1500.

BIBLIOGRAPHIE

- L. DE BURBURE, *Aperçu sur l'ancienne corporation des musiciens-instrumentistes d'Anvers, dite de St Job et de Ste Marie-Madeleine*, Bruxelles 1862.
- ADOLF DE CEULENEER, *Les épreuves de Job. Triptyque d'un peintre flamand de la fin du 15^e ou du commencement du 16^e siècle, conservé à Turin, dans la famille Pensa*, dans *Bulletin de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique*, Bruxelles 1922, p. 20-25, 1 pl.
- JAMES DE ROTHSCHILD, *Le Mistère du Vieil Testament, publié avec introduction, notes et glossaire*, Paris 1885, t. V.
- A. ERENS, *De eeredienst van Sint Job te Wezemaal*, dans *Eigen Schoon en De Brabander*, 1939, p. 1-12.
- OSKAR FISCHER, *Art and the theatre*, dans *The Burlington Magazine*, Londres 1935, p. 60.
- MARCEL HOC, *Médailles de St Job vénéré à Wesemaal*, dans *Revue belge de Numismatique*, 1937, p. 39-48.
- B. KNIPPING, *De iconographie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden*, Hilversum 1939-40, t. I, p. 295 et suiv.
- MAX ROOSES, *L'œuvre de Rubens*, Anvers 1886, t. I, p. 159-162.
- EMIEL VAN DER LINDEN, *Van de Brusselsche Schermers tot de laatste « Prinkeerenjagers ». Een woord folklore over de Mei- of Prinkeerenkermis te Karloo-St-Job in vroegere tijden*, dans *Eigen Schoon en De Brabander*, 1941, p. 289 et suiv.
- E. VANDER STRAETEN, *La musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle*, Paris 1867-88, t. II, p. 27-29; t. IV, p. 78-79, 164-165 et 206.
- EDMOND VANDER STRAETEN, *Les ménestrels aux Pays-Bas du XIII^e au XVIII^e siècle*, Bruxelles 1878.
- WERNER WEISBACH, *L'histoire de Job dans les arts. A propos du tableau de Georges de La Tour au Musée d'Epinal*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, sept.-oct. 1936, p. 102-110.
- HEINRICH WEIZSAECKER, *Der sogenannte Jabachsche Altar und die Dichtung des Buches Hiob*, dans *Kunstwissenschaftliche Beiträge, August Schmarsow gewidmet*, Leipzig 1907, p. 153-162.

VALENTIN DENIS

BIBLIOGRAPHIE

I.

OUVRAGES - WERKEN

A. MABILLE DE PONCHEVILLE, *Philippe de Champaigne, sa vie et son œuvre* (Bruxelles 1602, Paris 1674), Edition des « Humanités », Courtrai (1952), 152 pages et 22 planches hors texte.

Le trois cent cinquantième anniversaire de la naissance à Bruxelles de Philippe de Champaigne et les expositions rétrospectives, organisées à cette occasion à Paris puis à Gand, appelaient la publication d'un bel ouvrage comme celui que nous devons à l'érudition et à l'art d'écrire d'A. Mabilille de Poncheville.

Dès le début du livre on est captivé par le style vivant et coloré dans lequel l'auteur nous décrit les ambiances, bruxelloise puis parisienne, où se passent l'enfance et la jeunesse de Champaigne. Rapide fut l'ascension de cet artiste foncièrement intègre, qui deviendra le peintre attitré de Marie de Médicis, de Louis XIII, de Richelieu et restera en faveur à l'époque d'Anne d'Autriche et de Mazarin.

Ce fut surtout dans le portrait qu'excella le peintre franco-flamand, dont la sensibilité s'est manifestée dans des œuvres à caractère psychologique, comme celles où figurent l'impérieux cardinal de Richelieu, l'austère Saint-Cyran, Le Mercier au regard finement ironique, et tant d'autres. On trouve un reflet de l'âme mystique du maître dans l'ex-voto, où rayonnent les traits sereins de sa propre fille, religieuse à Port-Royal.

Mais voici qu'éclatent les troubles de la Fronde, ce qui n'arrêtera pas l'inlassable activité de Philippe de Champaigne. Lorsque le calme est revenu, il se rend à Bruxelles pour y séjourner quelques mois à peine dans sa famille et goûter enfin un court repos dans la maison de campagne que son frère possédait à Woluwé-Saint-Lambert, dans cette vallée édenique de la Woluwé, parsemée alors d'étangs miroitant entre des coteaux boisés. S'arrachant cependant aux charmes de sa terre natale, l'artiste regagne bientôt sa patrie d'adoption. Si sa renommée l'appelle encore à Vincennes pour y exercer ses talents, on ne le verra plus, après la mort de Mazarin, fréquenter le Versailles de Louis XIV. Vers la fin de sa carrière il ne cessait de peindre, avec sa conscience coutumière, des portraits d'hommes d'épée ou de robe, rarement de femmes, mais son esprit le portrait de plus en plus à se retirer du monde et sa dernière œuvre fut le Christ en croix.

Douze pages contenant le catalogue des œuvres de Philippe de Champaigne complètent cette monographie d'un artiste de cour, qui ne fut jamais courtisan. La Belgique possède près d'une vingtaine d'œuvres connues du maître, la plupart à Bruxelles, les autres à Bruges, Gand, Liège et Tournai. J. HELBIG

ROGER MORETUS PLANTIN DE BOUCHOUT. *Demeures familiales*. Notices historiques sur la Maison Plantin à Anvers et sur quelques propriétés urbaines et rurales ayant appartenu à la famille Moretus, principalement dans l'ancien pays de Ryen. Préface de Louis ROBYNS DE SCHNEIDAUER. Anvers, *De Sikkel*, (1952); gr. in 8°, 392 p., 373 illustrations.

Ce livre constitue à la fois un document d'histoire sociale, d'histoire familiale et d'histoire de l'art. Il est le résultat de longues et patientes recherches. Il faut féliciter l'auteur de l'avoir conçu et, plus encore, d'être parvenu à le réaliser en dépit de toutes les difficultés que rencontre de nos jours l'édition en Belgique. L'éditeur *De Sikkel* à Anvers mérite également tous les éloges pour l'impeccable présentation de ce livre.

Ce n'est que du caractère artistique de ce travail que nous avons à parler dans notre revue. Il apporte des documents précieux sur l'évolution de l'architecture et du portrait au cours de quatre siècles, principalement dans le vieux pays de Ryen englobant Anvers et sa banlieue.

On connaît l'importance du portrait parmi les sources monumentales de l'histoire. Peu de documents sont plus évocateurs d'une époque, ils font en quelque sorte revivre les personnages dans leur cadre, en nous montrant les modes dans la coiffure, dans le vêtement et dans les accessoires.

La famille Moretus a toujours pratiqué un mécénat éclairé, même dans le choix des peintres auxquels ses divers membres ont confié le soin de reproduire leurs traits, à commencer par Crispin van den Broeck et par le grand Rubens lui-même, à qui sont attribués les portraits de Christophe Plantin, de sa femme Jehanne Rivière et de leurs enfants, pour continuer par Erasme Quellin, Jean van Helmont, Balthazar Berchey, François Jacquin etc. Nous faisons une mention spéciale pour Joseph-Barthélémy Vieillevoye (1795-1855) qui fut l'élève de van Brée à l'Académie d'Anvers, puis directeur de l'Académie de Liège. Le portrait de Charles-Servais van Colen de Bouchout, en costume de chasseur d'époque romantique, celui d'une charmante jeune femme, M^{me} Emile Geelhand, née Zoé Moretus, celui d'un garçonnet, Eugène Moretus, et ceux du baron et de la baronne Ferdinand du Bois de Nevele sont une révélation qui place cet artiste verviétois trop peu connu parmi les meilleurs portraitistes de la première moitié du XIX^e siècle.

D'autres portraits anonymes méritent aussi de retenir l'attention de l'historien d'art. Nous ne mentionnerons que le charmant portrait de Charles-Joseph van Colen, seigneur de Bouchout, peint vers 1746 à l'âge de onze ans.

Ainsi, par la valeur de la plupart des portraits qui illustrent cet ouvrage, le livre de M. Roger Moretus Plantin de Bouchout constitue non seulement une galerie d'ancêtres, mais aussi une galerie d'art.

L'intérêt n'est pas moindre pour l'histoire de l'architecture civile, tant urbaine que rurale, grâce aux nombreuses vues d'hôtels et de châteaux que reproduit l'auteur. A côté de celles empruntées à des ouvrages connus comme ceux de Le Roy, de Gantillon, de De Cloet, de Vasse, etc. figurent de nombreuses vues inédites.

Nous y trouvons tous les styles en vogue dans notre pays depuis le XVI^e siècle avec la renaissance flamande, représentée par des vues de la Maison Plantin et par celles de constructions aussi intéressantes que le *Labistratenhof* ou *Spokenhof* à Bouchout. Le XVIII^e siècle nous donne, avec *'t Hof ter Linden* à Merxem, un type simple mais élégant d'une gentil-homme de l'époque, tandis que le délicieux petit pavillon du *Ravenhof*, construit en 1764, rappelle les meilleurs modèles du style français.

C'est principalement le style néo-classique, improprement appelé « style Empire », qui est représenté par les vues de châteaux du début du siècle dernier, plusieurs de ces constructions sont remarquables, pour ne citer que le *Moretusburg* à Hoboken, avec son dôme et sa colonnade, et le château dit *Hof van Brabant* dans la même localité.

On constatera également le mauvais goût qui a sévi dans la construction des châteaux à la fin du siècle dernier et au début du siècle actuel. Il suffit de comparer la vue du château de *Klaverblad* à Wilryck, reconstruit au XVIII^e siècle et tel qu'il était encore en 1900, avec la prétentieuse construction à tourelles érigée en 1905 pour déplorer la décadence du style.

Pareille constatation s'impose lorsqu'on met en regard la vue du château de *Lippeloo* en 1696 avec ce qu'en avait fait une prétendue restauration effectuée en 1900.

D'excellentes tables, des tableaux généalogiques et diverses notices font de ce livre un précieux instrument de travail pour l'histoire des familles comme pour l'histoire locale et pour la topographie des environs d'Anvers. V^{ie} TERLINDEN

Dr. A. VAN DER BOOM, *C. A. Lion Cachet, 1864-1945, met een voorwoord van Dr. C. Lion Cachet*, Editions F. G. Kroonder, Bussum, 1952, VIII et 70 pages accompagnées d'illustrations, dont 54 hors texte.

Le renouveau artistique qui se manifesta à la fin du XIX^e siècle dans les Pays-Bas, comme dans les pays voisins, et qui servit de transition entre les succédanés romantiques et l'art contemporain, ne peut laisser indifférent l'historien de l'art et tous ceux qui s'intéressent à l'évolution artistique. A l'époque où l'Impressionisme s'affirmait dans le domaine des beaux-arts, des tendances analogues soulevaient de leur levain les arts industriels, trop négligés depuis 1850. Tandis qu'en Angleterre les principes ruskiniens triomphaient dans les ateliers Morris et qu'en Belgique prenait essor l'esthétique d'un Henri Van de Velde et de ses successeurs, à l'époque des vingt-et-une expositions bruxelloises de la « Libre Esthétique » (1894-1914), nous voyons en Hollande se former des groupements enthousiastes, comme « Arts and Crafts », « Het Binnenhuis » (1900), « De Ploeg » (1904). Parmi les jeunes artistes, qui participèrent activement à ce renouveau, se trouvait à Amsterdam le fils d'un directeur d'école, Carel Adolph Lion Cachet, qui devait jouer dans le domaine ornemental un rôle d'envergure. C'est donc avec raison que le Dr van der Boom a entrepris, sept ans après la mort de ce vétéran de l'art ensemblier et décoratif hollandais, de retracer sa vie (1864-1945) et de conserver le souvenir de son œuvre. Celle-ci comprend, entre autres, la décoration intérieure de grands paquebots, une importante série de billets de banque des Pays-Bas et des Indes Néerlandaises, des projets de reliure, des plaques commémoratives, des compositions pleines de fantaisie dans les domaines de la céramique, de la tapisserie, etc.

Celui qui a lu les autres contributions du Dr van der Boom retrouvera dans le présent ouvrage la pénétration de son jugement esthétique, attentif à tous les aspects des problèmes de l'art et servi par un style toujours agréable. J. HELBIG

REVUES ET NOTICES - TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUKKEN

SCULPTURE ET ARTS DÉCORATIFS BEELDHOUWKUNST EN SIERKUNSTEN

— M^{lle} S. SULZBERGER ayant réservé à notre compagnie la primeur de son étude *Claus Sluter et l'Italie* publiée ensuite dans le *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale des Beaux-Arts* (t. XXXIV, 1952, p. 99-106), il nous suffira de renvoyer nos lecteurs au procès-verbal de notre séance du 2 décembre 1951 (cette revue t. XXI, 1952, p. 70). Cependant la lecture de cette communication ayant divisé profondément l'opinion des membres de la classe des Beaux-Arts, il fut décidé de ne pas en imprimer le texte sans deux préambules. Dans le premier L. E. BAIE rejette la démonstration. Dans la seconde, M. E. DE BRUYN cherche moins à peser les arguments de l'auteur qu'à en présenter d'autres. Comme il les tire de fresques, ce n'est pas à nous d'exposer cet autre problème.

A notre avis, la solution de la querelle courtoise et fort utile suscitée par M^{lle} S. Sulzberger devra être cherchée moins dans la faiblesse des arguments apportés d'un côté comme de l'autre par des personnalités très compétentes que dans un nouvel examen des méthodes de l'histoire de l'art.

La tendance actuelle est d'attribuer une place prépondérante au rôle individuel des grands génies, tandis que jadis on partait volontiers de l'idée d'une progression constante et continue d'un style collectif. C'était d'ailleurs l'époque d'optimisme, où l'histoire visait à retracer une marche ininterrompue de l'humanité vers le progrès. Quand on étudiait l'apogée d'une école ou d'un style, il fallait retracer toutes les étapes préliminaires à son éclosion. Or, il y a toujours des filiations plus ou moins certaines, des parentés réelles ou fortuites, dont l'acceptation ou le rejet est moins le résultat de déductions logiques que celui d'une conception des lois de la création artistique.

En soi, la nouvelle théorie émise par Me^{lle} S. Sulzberger est séduisante, mais nous devons nous garder d'un danger. Si nous levons pour elle les barrières de la prudence, la voie sera aussi ouverte à des personnes dépourvues de la grande pondération d'esprit, dont est douée notre distinguée collègue. Il faudra donc aussi déterminer les critères de l'opportunité d'une hypothèse. A l'exemple de maîtres éminents comme Marcel Laurent et René Maere, certains archéologues s'interdisent d'en émettre. Ils privent peut-être la science d'un facteur de progrès, mais d'une licence absolue résulterait un envahissement de l'archéologie par des théories incontrôlables. De toute façon, une hypothèse reconnue telle n'aura jamais les mêmes droits qu'une théorie démontrée. Nul ne sera tenu à la retenir.

— Dans l'évolution de l'architecture et de la sculpture, l'exploitation des carrières et le commerce des pierres constituent un facteur important, auquel M. F. COURTOY n'a jamais cessé de s'intéresser. Ainsi a-t-il récemment trouvé de nouveaux textes sur *Les Nonon marbriers dinantais*, dont l'entreprise a fourni des pierres taillées en Belgique et même en Bourgogne pour beaucoup de monuments funéraires et autres (*Namurcum*, 1952, pp. 24-27).

— Au cours de ces récentes années le comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA a déployé d'inlassables efforts en vue de diffuser très largement une légitime admiration de l'art mosan. Pour atteindre beaucoup de lecteurs, il s'est astreint à publier plusieurs études, si pas identiques quant à leur fond, du moins étroitement parallèles. Notre rôle devant cette multiplication de synthèses serait de faire suivre les progrès de l'auteur dans son cheminement vers une conception neuve du sujet, mais actuellement nous serions mal placé pour émettre un avis de ce genre; en effet, l'étude « *L'art mosan* » insérée dans le *Bulletin des Musées royaux d'art et d'Histoire* (t. XXIII, 1951, pp. 49-64) semble avoir subi quelques délais avant de paraître et avoir été rédigée avant une autre analysée dans notre avant-dernière chronique.

— De semblables constatations s'imposent au sujet d'une autre étude de l'auteur : *Emaux mosans du XII^e siècle*, (*Reflets du Monde*, n^o 2, mai 1952, mais nous ajouterons cependant que dans ce dernier cas le comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA a dû renoncer à son goût personnel pour le travail d'érudition et faire une large part à la vulgarisation.

— L'ambon de Nicolas de Verdun, transformé en rétable, a été l'objet d'une restauration fort habile, dont les diverses opérations sont commentées par M. JOSEF ZYKAN (*Die Restaurierung und Wiederaufstellung des verduner Altars in Stift Klosterneubourg*, *Oesterreichische Zeitschrift für Denkmalpflege*, t. V, fasc. 1-2, pp. 6-13). A en juger par les photographies l'œuvre doit y avoir beaucoup gagné. De son côté, M. OTTO DEMUS donne dans la même revue quelques résultats scientifiques de la restauration (pp. 13-22, *Neue Funde an Emails des Nikolaus von Verdun in Klosterneuburg*). L'inspection du revers des plaques a révélé des repentirs dans la rédaction des inscriptions, des sigles pour l'assemblage qui permettront parfois de préciser quelles sont les pièces refaites après l'incendie de 1322 des palimpsestes, tels qu'une scène du Tombeau vide, précieux indice de la façon dont Nicolas ébauchait son travail. M. O. Demus insiste sur la grande importance de la découverte d'un fragment de Nativité. Nous ne savons pas encore l'interprétation définitive qu'il lui donnera, quand il rédigera probablement la grande monographie, dont il annonce la publication prochaine. Espérons qu'il ne se laissera pas entraîner par la passion nationaliste. D'autre part, quels arguments pourra-t-on tirer légitimement d'un simple fragment isolé ? Le style se rapproche de celui de Nicolas

de Verdun, tout en lui étant nettement inférieur. Cependant on trouve dans l'atelier des meilleurs artistes des œuvres inachevées parce que mal venues. Dans les cas semblables on cherche l'auteur parmi les élèves ou les collaborateurs du maître. Mais M. O. Demus songerait plus volontiers à un maître inconnu du génial inventeur et de là, il n'y aurait qu'un pas à faire pour le déclarer allemand. L'argument essentiel serait que l'artiste inconnu utilise un thème iconographique plus archaïque que ceux de Nicolas de Verdun, mais cela donnera difficilement une démonstration rigoureuse. Il y a cependant à retenir que M. O. Demus estime que la Nativité découle d'une double source, l'enluminure mosane et l'enluminure anglo-saxonne. Cela concorde assez avec des recherches récentes de M. G. Swarzenski, M. Homburger et M. C.C. Oman.

— Dans sa *Note sur la tenture de l'Histoire de Jacob* d'après Bernard van Orley, M^{me} CRICK-KUNTZIGER, exprime l'espoir que cette série précieuse entre toutes, une des perles de nos collections nationales et de notre patrimoine artistique fera l'objet d'une publication digne d'un sujet aussi intéressant. Tout fait espérer, que cette promesse sera prochainement réalisée. Aussi malgré le mérite de cet exposé nous nous contenterons de le signaler par une simple référence bibliographique (*Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, t. XXIII, 1951, p. 6-19).

— M^{lle} Mercedes VIALE attire notre attention sur trois belles tentures flamandes de la cathédrale de Vigevano. La première évoque la légende de l'Enfant prodigue, la seconde relate l'histoire de Joseph et la troisième, celle d'Esther. Toutes comportent trois pièces et se rattachent à la production bruxelloise du début du XVI^e siècle, dont la tête de série est la Communion d'Herkenbald. La cathédrale possède, en outre, une suite plus récente à sujet biblique portant la marque d'Audenaerde. L'auteur ne fait que citer pour mémoire d'autres tentures qui, à en juger d'après les textes d'archives, seraient actuellement des documents de haut intérêt (*Arazzi fiamminghi nel duomo di Vigevano. Bolletino della Società piemontese di Archéologia e di belle Arti*, t. IV-V, 1950-51, pp. 137-161).

— M^{me} M. RISSELIN-STEENEBRUGEN a identifié le portrait ayant servi de modèle à *Une dentelle à l'effigie de Charles II d'Espagne* (*Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, XXIII, 1951, pp. 65-68).
JEAN SQUILBECK.

TABLES DES MATIERES DU TOME XXI (1952)
INHOUDSTAFEL VAN BOEKDEEL XXI (1952)

ARTICLES — BIJDAGEN

P.—Bl.

CAMP, G. VAN — Iconographie de la Trinité dans un triptyque flamand de ca. 1500	55
CRICK-KUNTZIGER, M. — La Cène de Léonard de Vinci et la tapisserie aux armes de François I ^{er}	113
DENIS, V. — Saint Job, Patron des Musiciens	253
DEVLIEGER, L. — Het Sint-Godelievepaneel uit het Gruuthusemuseum te Brugge	193
GENAILLE, R. — Jean Bellegambe ou Gobin de Valenciennes	59
HUART, A. — La fantaisie en Héraldique et dans les Sceaux	175
MOLLE, F. VAN — Nieuwe nota's bij een verloren werk van P.P. Rubens	127
NOWE, H. — Le gisant de l'abbaye de Nieuwen Bossche à Heusden	153
PUYVELDE, L. VAN — Les sources du style de Rubens	23
SABBE, E. — La Guerre de Cent Ans et la primauté de l'art flamand à la fin du Moyen Age	221
SQUILBECK, J. — Le poinçonnage des objets de bronze et de laiton	3
TERLINDEN, Vicomte — Henri de Clerck, le peintre de N. D. de la Chapelle	81

CHRONIQUE — KRONIEK

Académie royale d'Archéologie de Belgique

Koninklijke Academie voor Oulheidkunde van België

Liste des Membres — Ledenlijst	65
Procès-Verbaux — Verslagen	69, 203
In Memoriam : R.P. E. de Moreau, S. J. (V ^{te} Terlinden)	135
Le Prof. Dr. J. Gessler (V ^{te} Terlinden)	138
P. Saintenoy (P. B.)	207
J. A. Stellfeld (Ch. Van den Borre)	207

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES — WERKEN

BAEYENS, H. — Het Burgerhuis van de 17 ^e en de 18 ^e eeuw in Brabant (J. Verbesselt)	142
BAIN, George — Celtic Art. — The methods of Construction (J. Squilbeck)	140
BEENKEN, H. — Rogier van der Weyden (L. van Puyvelde)	75
BERTRAM, A. — The Van Eycks Hubert and Jan (J. Helbig)	211
BRANDI, C. — Duccio (P. Philippot)	210
CROSSLEY, F. H. — Timber Building from the Early Times to the End of the Seventeenth Century (J. Squilbeck)	140
GENTSE BIJDRAGEN tot de Kunstgeschiedenis, deel XII, 1949-1950 (J. Helbig)	76
IDEM, deel XIII, 1951 (Ad. Jansen)	212
HARLECH, K. G. — Castles and Manor-Houses (J. Helbig)	145
HELBIG, Dr. J. et R. van STEENBERGHE DE DOURMONT — De Glasschilderkunst in België. Repertorium en Documenten. Deel 2 (Ad. Jansen)	148
JANSSENS DE BISTHOVEN, A. et R. A. PARMENTIER — Les Primitifs flamands. Corpus de la Peinture des Anciens Pays Bas Méridionaux au XV ^e siècle (Ad. Jansen)	146
MABILLE DE PONCHEVILLE, A. — Philippe de Champagne, sa vie et son œuvre (J. Helbig)	299
MICHEL, E. — Les grands maîtres flamands au seizième et au dix-septième siècle (J. Helbig)	212
MOENS, Dr. F. — De Gotische Doksalen in België (J. Squilbeck)	147
MORETUS PLANTIN DE BOUCHOUT, Roger — Demeures familiales (V ^{te} Terlinden)	299
PACHT, OTTO — The Master of Mary of Burgundy (G. D.)	147
PIGGOTT, S. and DANIEL, G. E. — A Picture Book of Ancient British Art (M.E. Mariën)	146
ROTHENHAUSER, E. — Der Bezirk Sargans, Die Kunstdenkmäler der Schweiz. (J. Squilbeck)	149
THIBAUT DE MAISIÈRES, M. — La place de l'église Saint Charles d'Anvers dans la formation du style baroque brabançon (M. Van der Vennet)	141
TREFOIS, C. V. — Ontwikkelingsgeschiedenis van onze landelijke Architectuur. (J. Verbesselt)	143
TRENS, Dr. M. — Las Custodias Espanoles. — La Eucaristia en el Arte Espanol. (Dr. J. Van Herck)	208
VAN DER BOOM, Dr. A. — Lion Cachet (J. Helbig)	300
VEYRIN-FORRER, Th. — Précis d'Héraldique (J. S.)	149
WIFFEN, M. — An Introduction to Elisabethean and Jacobean Architecture (J. Squilbeck)	143

REVUES ET NOTICES — TIJDSCHRIFTEN EN KORTERE STUKKEN

1. Sculpture et Arts décoratifs — Beeldhouwkunst en Sierkunsten (J. Squilbeck)	78, 150, 215, 301
2. Peinture — Schilderkunst (E. G.)	219

