

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

XXIV * 1955

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

XXIV * 1955

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

La filiation médiévale de la dernière abbatale de Saint-Amand

Située entre Tournai, Lille et Valenciennes, la dernière en date des abbatales bénédictines de Saint-Amand ⁽¹⁾ en Flandre était un très curieux monument qui, malgré les bizarreries de sa conception, enchantait dans sa jeunesse des amateurs qu'on croirait pourtant peu disposés à le goûter et qu'on jugerait hostiles *a priori* aux fioritures de son décor ⁽²⁾. Victime du vandalisme révolutionnaire, cette étrange basilique n'est plus de ce monde, sauf la façade et l'énorme clocher qui l'ont rendue célèbre. Grandiose assurément, elle devait ce qualificatif à son volume considérable certes plus qu'à l'heureux agencement de ses différentes parties. Quant à sa valeur artistique, les excès d'un baroque intempérant la gâtaient. Le responsable de ces défauts n'est pas un architecte professionnel, mais l'abbé du monastère en personne : le Tournaisien Nicolas du Bois, passionné de rendre à l'illustre maison un éclat digne de son glorieux passé, mais que de longues épreuves avaient singulièrement terni. En dépit de sa vocation de constructeur et de son vigoureux tempérament, le prélat n'était qu'un amateur en matière de bâtisse. Son église aurait prouvé que lui manquaient l'art de la composition et le sens de l'harmonie des formes, si les bâtiments conventuels, également édifiés sur son ordre et selon ses plans, n'eussent accusé les mêmes défauts que de façon sporadique et très atténuée. La dissemblance fondamentale entre ces deux membres d'un même organisme résulte sans doute de ce que l'austère moine, soucieux de parer la demeure de Dieu avec beaucoup plus de magnificence que celle des hommes, avait, en l'honneur de son Maître, donné libre cours à la fantaisie naturellement exubérante qu'il avait accoutumé de discipliner. Donnons maintenant les dates. Le frontispice

(1) C'est actuellement St-Amand-les-Eaux, chef-lieu de canton du département du Nord. Je saisis l'occasion de rendre publiquement hommage à la complaisance de MM. Raymond Lebacqz et Olivier de Prat, lesquels ont fort aimablement facilité mes recherches.

(2) Cf. une lettre de Pellisson publiée par l'abbé J. DESILVE : *Nicolas du Bois, 76^e abbé de St-Amand*, dans les *Mém. hist. sur l'arrond. de Valenciennes*, VII (1899), 332.

et la tour s'élevèrent d'abord : de 1626 ou 1627 à 1648 environ. On commença le reste vers 1648 au plus tard, pour le conduire à terme vers 1668 ⁽¹⁾.

DD. Martène et Durand visitèrent le monastère en 1713 et nous en ont laissé la description suivante, bien trop brève à mon gré : « Les dehors » ont plus l'air d'une maison royale, que d'un monastère. Ce sont des » bâtimens d'une longueur et d'une étendue surprenante, et si bien entendus, » qu'ils font plaisir à voir. L'église tient de l'original et frappe d'admiration » tous ceux qui y entrent. Elle a 460 pieds de longueur et 78 de largeur. » La croisée en a 260 de longueur et 80 de largeur ⁽²⁾. L'abbé du Bois, qui » l'a fait bâtir, voulant séparer les religieux de la vûe des séculiers, la fit » double, et mit le chœur dans l'église haute, laissant l'église basse aux » séculiers ⁽³⁾.

L'abbatiale offrait un mélange intime de gothique et d'un italianisme arrangé à la façon des Pays-Bas méridionaux. Imprégnée de souvenirs médiévaux, elle ressortissait bien à ce baroque traditionnaliste que les constructeurs des provinces restées fidèles à l'Espagne venaient alors de mettre à la mode ; à ce baroque de bourgeois cossus, expressif, pittoresque, riche et souvent lourd que devait détrôner le classique épuré diffusé par le prestige du Grand Roi. Ne nous étonnons pas d'un amalgame, d'ailleurs caractéristiques de ces contrées durant tout le XVII^e siècle, car les Néerlandais les plus enclins à se plier au goût transalpin ne parvenaient généralement point à se déprendre — un Rubens excepté — de l'art qui symbolisait la grandeur de leur patrie sous les règnes glorieux des fameux ducs de Bourgogne et de l'empereur Charles Quint, natif de Gand.

Etirée en longueur, notre basilique se composait d'une nef bordée de collatéraux, coupée en son milieu par un très long transept entouré de bas-côtés, puis par un faux transept bas et court, enfin fermée par un chevet

(1) L'abbé Desilve a relaté l'histoire de la construction de l'église dans son op. cit., p. 83-92, 325-334 et 368-372. Mes devanciers en archéologie n'ont pas pris la peine d'analyser les parties disparues du monument : l'abbé C. DEHAISNES (*Le Nord monumental et artistique*, Lille, 1897, p. 70) ni P. PARENT (*L'archit. des Pays-Bas méridionaux aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e s.* (Paris et Bruxelles, 1926, p. 83, 181 etc.)). M. H. STOECKLEIN n'a pas été beaucoup moins laconique dans son *St-Amand : ein kunstgeschichtlicher Fuehrer* (Lille, 1917, p. 44-52). Quant à L. PALUSTRE, il n'a pas cru devoir consacrer à l'édifice plus de quelques lignes dans son grand ouvrage inachevé : *La Renaissance en France*, I (Paris, 1879), 9.

(2) Cela donne 147 m de long et 83 de large au transept. Ces mesures diffèrent assez peu de celles que j'ai calculées sur les relevés de Cl. Masse : 140 m de long hors œuvre, 78 de large hors œuvre au transept et 29 de haut sous la voûte centrale.

(3) DD. E. MARTÈNE et U. DURAND. *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins de la congrégation de St-Maur*, 1^e partie (Paris, 1717), p. 214.

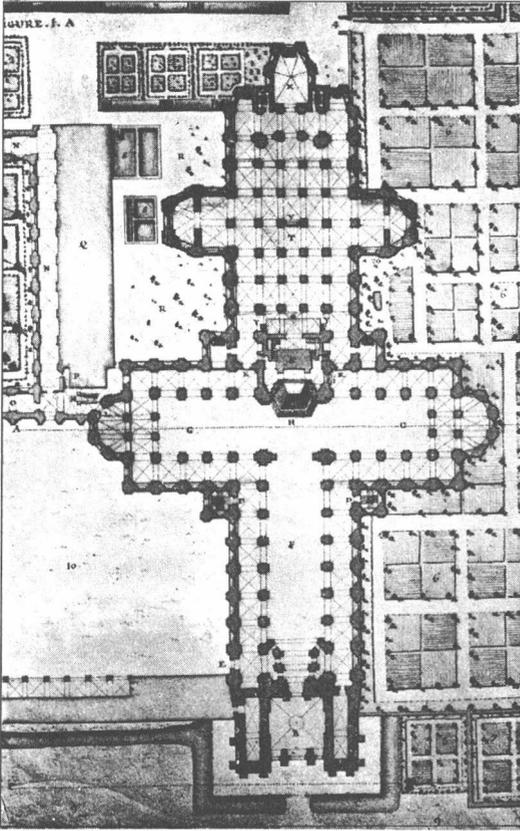


Fig. 1. — St. Amand. — Eglise abbatiale: plan du rez-de-chaussée par Cl. Masse, 1725

Bibl. de l'Inspection du Génie

droit auquel s'adossaient trois chapelles à pans coupés: celle du milieu plus profonde que ses voisines et précédée d'un clocher carré ⁽¹⁾. Chacun des quatre croisillons s'achevait par une abside polygonale. Le clocher s'asseyait sur un porche, en tête de la nef. Une tour-lanterne octogone et trapue, coiffée d'un dôme et d'un lanternon, surmontait la croisée centrale. Les collatéraux environnaient le monument. Sur la nef et le transept s'ouvraient quatre étages: une allée basse au rez-de-chaussée, de hautes tribunes, un triforium et un rang de fenêtres hautes. Une immense salle, formant crypte et divisée par quatre files de piliers, occupait en entier le rez-de-chaussée du chœur et de ses annexes, au niveau même du transept et de la nef ⁽²⁾.

Si le décor était presque partout emprunté au réperto-

⁽¹⁾ Sur les clochers de chevet dans les églises bâties à cette époque aux Pays-Bas, voir PARENT, *op. cit.*, 178.

⁽²⁾ Il nous est possible de restituer les parties disparues de l'édifice, principalement grâce aux documents suivants: 1° les 3 plans superposés, l'élévation de la façade et la coupe au transept que Claude Masse dessina l'an 1725 avec le plus grand soin (bibl. de l'Inspection du Génie à Paris, ms. fol. 131 K); cf. L. LEMAIRE, *Les ingénieurs géographes Masse et la levée des cartes de la frontière du N.*, dans la *Rev. du Nord*, VIII (1922), 291 sqq; — 2° 2 aquarelles de la fin du XVII^e siècle, probablement exécutées pour Gaignières et représentant le chevet et la façade (Bibl. Nationale de Paris, Estampes, collect. Destailleur, t. XIII, n^{os} 3060 et 3061); — 3° la vue générale intérieure de l'église, aquarelle de J. Douche datée de 1781 (musée de Lille).

re classique, les réminiscences gothiques étaient nombreuses et dispersées: arcades brisées, fenêtres à remplage, arcs-boutants ⁽¹⁾, clochetons aigus en charpente. Une coursière, montée sur l'appui des fenêtres hautes, traversait les jambages de ces dernières et se poursuivait autour de l'édifice; alternativement couloir aveugle et galerie découverte, elle rééditait une particularité propre à quelques grandes églises bâties dans la contrée depuis le XII^e siècle ⁽²⁾. Le triforium était représenté par des loges peu profondes, adossées aux combles latéraux, creusées dans la muraille et s'ouvrant, dans chaque travée, par une large baie cintrée dont l'arc enjambait une balustrade; or ce type de triforium, dont

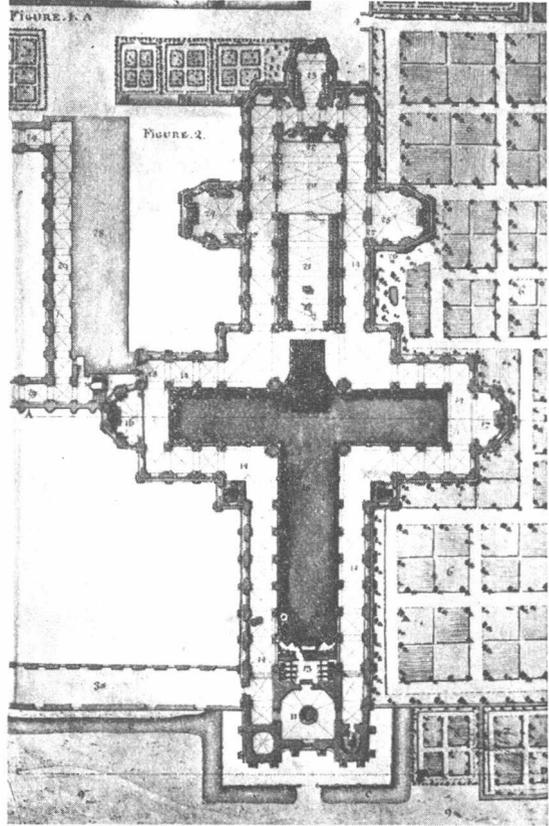


Fig. 2. — St. Amand. — Eglise abbatiale: plan au niveau des tribunes par Cl. Masse, 1725

Bibl. de l'Inspection du Génie

⁽¹⁾ La forme des arcs-boutants est incertaine. Un dessin exécuté par Deroy dans la première moitié du siècle dernier, gravé par Langlumé et représentant les ruines de l'église (ΣΤΟΙΧΙΛΕΙΝ l'a publié dans son *op. cit.*, 41), nous montre un arc en quart de cercle extradossé d'un rampant, tandis qu'on a figuré des arcs en forme de volutes sur les aquarelles du Cabinet des Estampes. Enfin selon Masse les arcs étaient courbes, même à l'extrados, décrivaient probablement un quart de cercle et butaient contre de courtes culées lestées de petits organes ressemblant à des vases ou des pots à feu. La dernière version me paraît plus vraisemblable que les autres, en raison de la conscience apportée par l'auteur à ses relevés.

⁽²⁾ Cathédrales de Tournai, d'Ypres et de St-Omer, Notre-Dame de Bruges, St-Bavon de Gand, Notre-Dame de Pamele à Audenarde etc.; on retrouve cette coursière à la grande chapelle du collège jésuite (actuellement lycée) de St-Omer, bâtie de 1615 à 1640. Voir P. HÉLIOT, *Les églises du Moyen Age dans le Pas-de-Calais*, dans les *Mém. de la Commission des monum. hist. du Pas-de-Calais*, VII (1951-1953), 101-103.

je connais des exemplaires dans le classique néerlandais et français, fut auparavant appliqué dans plusieurs édifices flamboyants des Pays-Bas (1). Il n'est pas jusqu'aux piles des tribunes qui n'aient également trahi une inspiration médiévale, tant par leur plan quadrilobé (2) que par la bague qui les cerclait(3). Au massif de façade les murs sont épaulés par des pilastres d'angle et divisés en étages par des entablements, à l'instar des tours du Moyen Age flanquées de contreforts et compartimentées par des cordons horizontaux (4). De pseudo-crochets s'égrenaient sur les arêtes des dômes, à l'imitation de ce qu'on faisait sur les flèches en pierre depuis quelques centaines d'années. Des vases ou pots à feu lestaient les culées des contreforts au lieu des pinacles de l'âge antérieur. Quant à la couverture, elle pose une énigme. Je croirais cependant volontiers qu'à l'instar des salles du clocher on coiffa le vaisseau central, sinon ses annexes de voûtes d'ogives, ce qui d'ailleurs eût été conforme aux habitudes régionales de l'époque (5).

Mais les souvenirs du Moyen Age ne se limitaient pas à la structure ni à quelques ornements. L'originalité de la basilique ne résultait pas de ces éléments, banals dans la contrée en ce temps-là, ni même de l'élancement des proportions. Elle résidait dans le plan, la distribution interne et les volumes. C'est par là que notre abbatale se distinguait des églises contemporaines. C'est cela surtout qui lui valait ses allures de monument exceptionnel. Et pourtant, lorsqu'on examine les choses avec attention, l'on est obligé d'admettre que l'architecte, loin d'avoir inventé, s'est en général contenté

(1) Tels que St-Laurent d'Alkmaar, Ste-Marie-Madeleine de Goes, St-Willibrord d'Hulst, Ste-Walburge d'Audenarde et St-Pierre d'Aire-sur-la-Lys ; cf. HÉLIOT, *op. cit.*, 100-101.

(2) Voir HÉLIOT, *op. cit.*, 64-65.

(3) Cf. pour l'Artois, *ibid.*, 146.

(4) On retrouve le même parti sur les tours classiques de la chapelle du collège jésuite de St-Omer (1635-1640) et de l'église artésienne de Carvin (Pas-de-Calais, 1724 vers 1758), sur les beffrois de St-Amand (1632-1633) — il faisait partie des constructions monastiques élevées par dom du Bois —, de Mons (1662-1672), du Cateau en Cambrésis (vers 1705) et d'Aire-sur-la-Lys (1716-1721).

(5) On ne distingue que des voûtes d'arêtes sur l'aquarelle de J. Douche, mais il est possible que l'artiste ait simplifié la représentation de la couverture, d'autant que les formes compliquées des voûtes de la nef et du chœur semblent postuler des voûtes d'ogives. Quant à Cl. Masse, il a figuré des voûtes en berceau sur le vaisseau central du transept. Je me demande s'il n'a pas commis une erreur, car la maigreur des arcs-boutants me paraît s'être accommodée davantage de voûtes d'ogives légères que des pesantes voûtes classiques. Néanmoins le soin et la précision qu'apporta Masse dans ses dessins — voir notamment la minutie avec laquelle il reproduisit les sculptures de la façade et les peintures murales de la tour-lanterne — me rendent très hésitant. Si je ne refuse pas d'admettre des voûtes d'arêtes sur les bas-côtés et les tribunes, j'opterais plutôt pour des voûtes d'ogives sur la nef et le chœur, peut-être même sur le vaisseau principal du transept ; les architectes du temps les employaient d'ailleurs couramment dans les Pays-Bas méridionaux, fût-ce dans les églises baroques.



Paris, Bibl. nat., Cabinet des Estampes.

Photo: B.N.

Fig. 3. — St. Amand. — L'abbaye vue de l'Est.
Aquarelle de la fin du XVII^e siècle.

d'adapter ce qu'il avait vu en d'autres villes. Seulement, au lieu de prendre son bien dans l'œuvre de son temps ou de la période immédiatement antérieure, il élit pour modèles des constructions des XII^e et XIII^e siècles. Cette incursion dans un passé déjà lointain ne laisse pas de nous dérouter. Certains juges sourcilleux iront jusqu'à taxer d'archaïsme dom du Bois, comme si l'on avait tort *a priori* de rendre un pareil hommage à des bâtisses plusieurs fois centenaires, comme si la vraie beauté ne défait pas la course des âges et les changements de mode.

L'analyse nous donnera la clé du problème. Commençons par le clocher qui, heureusement resté debout, formait avec ses annexes le frontispice de la basilique. Frontispice de lignes confuses et d'un baroque achevé, qu'on croirait avoir été conçu d'après quelque temple khmer ou hindou, mais dont il n'est sans doute pas besoin d'aller chercher l'explication en Asie, à la faveur de je ne sais quel voyage à Goa, sinon au delà. Les ressemblances

fortuites ne manquent pas en histoire de l'art ; M. Malraux s'est récemment appliqué à nous le démontrer avec un grand luxe d'arguments probants. A vrai dire, cette somptueuse bâtisse souffre d'une solitude à laquelle on ne l'avait nullement destinée, car son isolement accidentel souligne désormais à gros traits une étrangeté beaucoup moins éclatante jadis, au temps où ce morceau de bravoure faisait partie d'un organisme complexe et d'un ensemble calculé sur la même échelle.

Quoi qu'il en soit, il rappelle d'abord les façades gothiques par sa hauteur et par l'accentuation de ses lignes verticales. On y juxtaposa une grosse tour-porche plantée dans l'œuvre et deux fortes tourelles d'escalier proéminentes, attenant au motif principal de la composition et masquant les collatéraux. Ce groupe évoque le projet avorté de triple tour imaginé durant le siècle précédent au bénéfice de Saint-Pierre à Louvain. Mais on y reconnaît surtout le fameux thème du massif de façade carolingien qui, instauré sous Charlemagne à l'abbatiale de Saint-Riquier, s'était longtemps perpétué dans la région, toutefois non sans s'altérer en chemin. Je pense maintenant aux tours puissantes, également flanquées de fortes tourelles d'escalier, qu'on fixa en tête de la nef à la cathédrale de Cambrai ⁽¹⁾, puis, au cours des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles, à l'entrée de plusieurs églises néerlandaises : Saint-Eusèbe d'Arnhem, Notre-Dame de Bréda, Saint-Michel de Gand, Saint-Pierre d'Aire-sur-la-Lys, Saint-Bertin et Notre-Dame de Saint-Omer, outre Saint-Riquier en Picardie, complètement renouvelée en style flamboyant ⁽²⁾. Néanmoins ce ne sont sans doute pas ces jeunes épigones que dom du Bois choisit pour prototypes, mais plutôt leur ancêtre probable : le clocher cambrésien, ouvrage monumental érigé du XI^e au XIV^e siècle, moins évolué que ses descendants et dont notre constructeur respecta les données-maîtresses. S'il en modifia les formes à sa façon, s'il substitua un lourd dôme bulbeux et deux lanternons superposés à la longue aiguille en pierre qui signalait au loin la basilique métropolitaine de la contrée, il ne laissa quand même pas d'avouer en termes clairs ses sources d'inspiration, notamment en aménageant une tribune au dessus du porche.

⁽¹⁾ Voir sur la cathédrale de Cambrai L. SERBAT, *Quelques églises anciennement détruites du N. de la France*, dans le *Bull. monumental*, LXXXVIII (1929), 400-416; sur la collégiale Notre-Dame de Valenciennes également détruite et que j'aurai plusieurs fois l'occasion de citer, le même ouvrage, p. 418-430.

⁽²⁾ Cf. P. HÉLIOT. *La façade et la tour des abbayes de St-Bertin et de St-Riquier*, dans la *Rev. belge d'archéol. et d'hist. de l'art*, XVIII (1949), 12 sqq.

Le reste de l'abbatiale peut être restitué dans ses grandes lignes et même en beaucoup de ses détails. Tenons-nous en au principal. L'étage noble, si l'on peut s'exprimer ainsi, était le premier : c'est à dire celui du sanctuaire principal, du chœur des religieux, de leurs bas-côtés, des tribunes des croisillons et de la nef. DD. Martène et Durand nous ont dit qu'on le réservait aux moines, tandis que Claude Masse notait sur la légende de ses plans que les processions se déroulaient sur les tribunes. D'après Masse encore des chapelles occupaient, au même niveau, les constructions polygonales du chevet et du transept. Quant aux faux croisillons, celui du nord était qualifié de sacristie et l'autre de « seconde sacristie ou chapelle ». On abandonnait au public la nef, le transept et leurs collatéraux ⁽¹⁾, mais je doute qu'on ait tiré grand profit de la crypte. En raison de son étendue même cette salle n'était guère utilisable de façon rationnelle et ne trouvait sans doute aucune justification dans le tombeau de saint anonyme qui se dressait en son milieu ⁽²⁾, car je ne pense pas que le culte éventuellement rendu à ce personnage, dont on ne nous a pas transmis le nom, ait jamais attiré les foules. Il ne s'agissait pas de saint Amand, le glorieux et populaire éponyme de la maison, puisque le sépulcre ou cénotaphe de ce dernier, situé sous les tribunes du croisillon méridional, avoisinait l'excalier triomphal qui montait au chœur ⁽³⁾, alors que ses reliques, rassemblées dans une châsse, étaient exposées à côté du maître-autel où elles équilibraient celles de saint Cyr ⁽⁴⁾. On est d'autant moins sollicité de considérer la crypte comme une chapelle funéraire, que le caveau où l'on descendait la dépouille mortelle des religieux était creusé dans le sol, au dessous d'elle ⁽⁵⁾.

La division interne de notre abbatiale en quatre étages est celle d'une famille bien connue de grandes églises du roman tardif et du gothique naissant,

⁽¹⁾ Sur la légende des plans de Masse le transept est ainsi qualifié : « Croix de l'église ou se tient le peuple pour entendre les messes qui se disent dans les chapelles hautes ». Je pense que la nef et ses bas-côtés ne servaient qu'à la circulation.

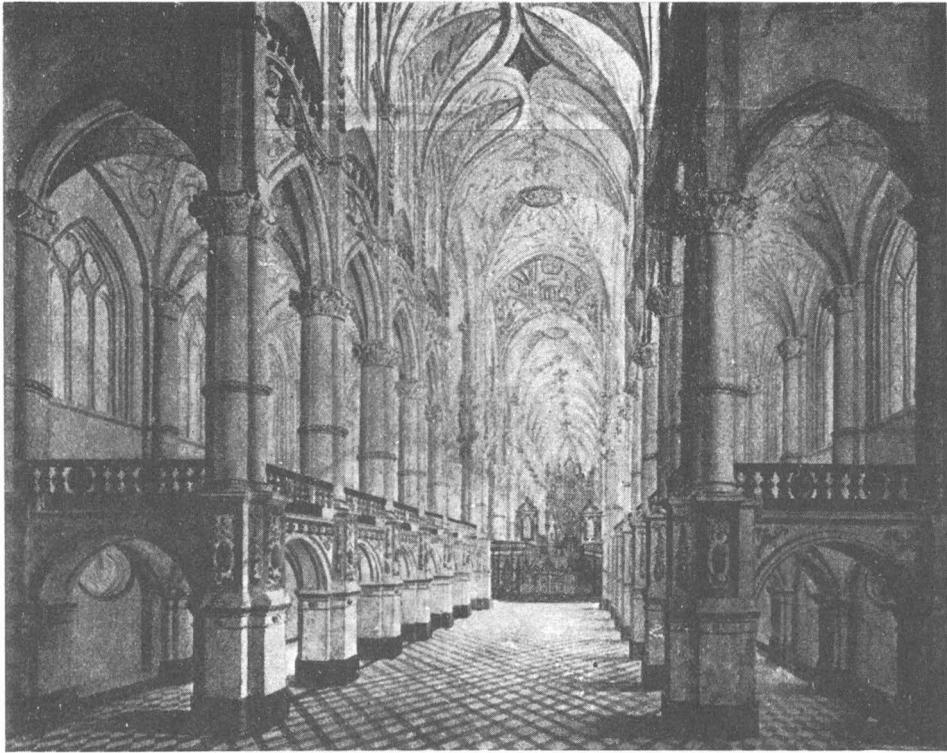
⁽²⁾ En V sur le plan du rez-de-chaussée pas Masse.

⁽³⁾ En I sur ce plan. Dans le voisinage, mais derrière le grand escalier le signe & marque l'« endroit où sont les reliques et corps de divers saints ».

⁽⁴⁾ MARTÈNE ET DURAND, *loc. cit.*

⁽⁵⁾ Sur le plan précité la lettre Y désigne les escaliers descendant « dans les caveaux au dessous de l'église basse, où on enterre les religieux ».

M. Elie Lambert se demande si l'abbé du Bois n'a pas utilisé une partie des fondations de l'abbatiale antérieure, et notamment si les deux rangées centrales des piliers de la crypte, qui ne correspondent pas aux piles de l'étage supérieur, n'étaient pas un legs de l'église médiévale. C'est là une question à laquelle des fouilles nous offriraient les éléments d'une réponse. On peut quand même admettre dès maintenant que les deux rangées en cause avaient de toutes façons pour objet de soutenir les voûtes de la crypte, probablement trop basses pour embrasser d'un seul jet une portée égale à la largeur du vaisseau central.



Lille, Musée

Cliché G. Loucheux

Fig. 4. — St-Amand. — Vue intérieure de l'église abbatiale d'après une aquarelle de J. Douche, 1781.

caractérisée par la superposition de tribunes, d'un triforium et de fenêtres hautes sur les arcades du rez-de-chaussée. Cette illustre lignée comptait d'insignes représentants dans la région : Notre-Dame-la-Grande à Valenciennes, Saint-Nicolas de Gand, les cathédrales de Tournai, d'Arras et Cambrai — toutes debout en ce temps-là —, outre Saint-Pierre de Gand qui venait alors de disparaître. C'est à elles assurément que dom du Bois emprunta le canevas de sa grandiose création, quitte à l'arranger à son goût. S'il abaissa les voûtes des bas-côtés pour agrandir les tribunes, s'il donna une dizaine de mètres d'élévation à ces dernières — soit un bon tiers de la hauteur totale du vaisseau central —, ce fut peut-être à l'exemple de la nef de Tournai, où les tribunes sont un peu plus élevées déjà que les bas-côtés.

Mais — et c'est là sans doute que réside sa plus remarquable innovation — il amplifia la formule ébauchée dans la cathédrale du diocèse afin de souligner le transfert de l'étage principal à ce niveau, contrairement à l'usage. Cet étage — je le répète — correspondait aux tribunes qui contournaient la nef et les croisillons, au chœur des religieux et au sanctuaire, tandis que le rez-de-chaussée se divisait en deux secteurs bien tranchés: l'un ouvert au commun des fidèles, l'autre formant l'immense crypte qui n'était apparemment qu'un expédient de construction. La surélévation du dallage du sanctuaire principal impliquait en effet l'établissement d'une salle basse au dessous, d'une salle qu'on meubla au petit bonheur, sans lui donner d'affectation précise. La crypte — nous l'avons vu — n'avait point le caractère funéraire des cryptes du haut Moyen Age. J'imagine pourtant que l'architecte s'inspira des vieux sanctuaires à double étage, de ceux de l'époque carolingienne et plus probablement de ceux qu'on bâtit durant les périodes romane et gothique : à Sainte-Gertrude de Nivelles ⁽¹⁾, à Saint-Pierre de Douai ⁽²⁾, à Saint-Pierre ⁽³⁾ et Saint-Bavon ⁽⁴⁾ de Gand, ailleurs encore. Mais il assimila cette formule, depuis longtemps tombée en désuétude, après l'avoir vidée du contenu spirituel et liturgique que lui-même et ses contemporains ignoraient certainement.

Nicolas du Bois puisa d'autres éléments dans les vieilles églises à quatre étages du pays. C'est chez elles qu'il trouva l'idée du long transept entouré de collatéraux superposés : en Arras où les croisillons étaient rectangulaires; à Tournai, Valenciennes et Cambrai où ils se terminaient par des absides polygonales. On peut même affirmer plus précisément qu'il choisit pour modèle l'illustre église-mère de sa ville natale, dont le transept s'achève également par des absides rétrécies. Mais, ici encore, il se garda de copier servilement. Pour les croisillons secondaires il lui suffit, soit de simplifier

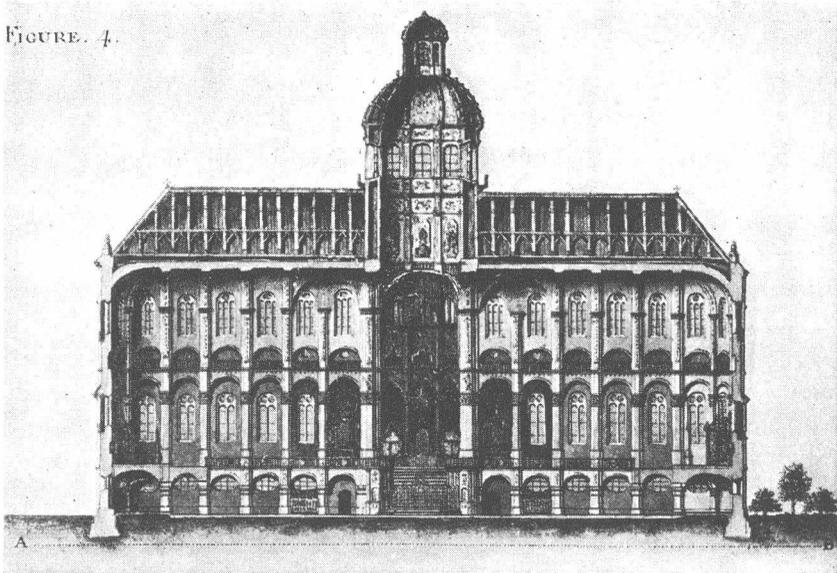
(1) Chœur rectangulaire du XI^e siècle, terminé par une petite abside : le tout épousant les contours d'une grande crypte de la même époque. Cf. S. BRIGODE, *Les églises romanes de Belgique* (3^e éd., Bruxelles, 1944), pl. 9.

(2) Cette collégiale, construite probablement au XI^e ou XII^e siècle, conserva jusqu'au XVIII^e un chœur médiéval monté sur une vaste crypte. Voir l'abbé DANCOISNE, *Mémoire sur les établissements religieux... qui ont existé à Douai avant la Révolution*, dans les *Mém. de la Soc. d'agriculture, de sciences et d'arts... séant à Douai*, XXIV (1866-1867), 570-571.

(3) Ici la crypte occupait le rez-de-chaussée du déambulatoire de l'église supérieure, mais j'ignore si elle s'étendait aussi sous le chœur. Cf. le baron VERHAEGEN, *Les églises de Gand*, II (Bruxelles, 1938), p. 48 et pl. 55.

(4) Cette crypte du XII^e siècle, considérablement agrandie aux XIII^e et XIV^e, s'étendait sous la totalité de la surface occupée par le chœur, le déambulatoire et les chapelles rayonnantes. Voir le baron VERHAEGEN, *La crypte de la cathédrale St-Bavon de Gand*, dans la *Rev. belge d'archéol. et d'hist. de l'art*, VI (1936), 289 sqq.

FIGURE. 4.



Bibl. de l'Inspection du Génie

Cl. Soc. fr. du microfilm

Fig. 5. — St. Amand. — Eglise abbatiale :
coupe en long du transept par Cl. Masse, 1725.

le type de Valenciennes et de Cambrai, soit tout bonnement, à l'exemple de plusieurs de ses contemporains ⁽¹⁾, de recourir à des types remontant aussi au Moyen Age, mais moins complexes parce que dénués de bas-côtés ⁽²⁾. A vrai dire les faux croisillons de Saint-Amand n'étaient que des chapelles à double étage : celui du dessus correspondant à deux travées du chœur et ne dépassant point en hauteur le niveau du dallage du triforium. Ils n'avaient donc que l'apparence extérieure de croisillons. L'idée en fut sans doute suggérée par quelques églises des XII^e et XIII^e siècles, où une paire de chapelles orientées s'équilibrait de part et d'autre du sanctuaire : la cathédrale d'Arras ⁽³⁾, encore debout à l'époque, et la défunte abbatiale

⁽¹⁾ Les architectes qui bâtirent aux XVII^e et XVIII^e siècles la cathédrale de Namur, la collégiale St-Pierre de Douai, les abbayes St-Martin de Tournai et St-Aubert (actuellement St-Géry) de Cambrai, enfin celles d'Etrun et de Mont-St-Eloi en Avois. L'extrémité de ces croisillons baroques et classiques est, tantôt demi-circulaire, tantôt polygonale.

⁽²⁾ Cf. HÉLIOT, *Egl. du Pas-de-Calais*, 215.

⁽³⁾ P. HÉLIOT. *Les anciennes cathédrales d'Arras*, dans le *Bull. de la Commission royale des monum. et des sites*, IV (1953), 279-280.

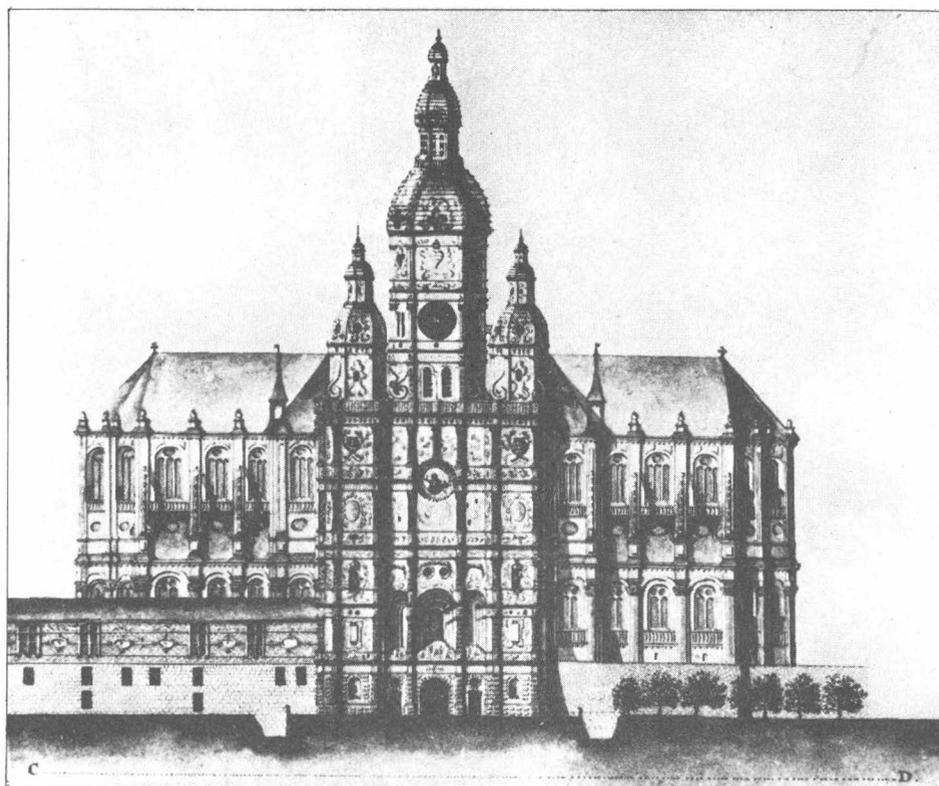
Saint-Pierre de Gand, renversée l'an 1580 (1). Ce concept se serait combiné avec celui des transepts polygonaux pour engendrer la formule de Saint-Amand (2). Quant à la silhouette d'ensemble, j'imagine que l'abbé la tira de la « métropole » cambrésienne, elle aussi gratifiée d'un long transept aux extrémités arrondies, d'une lanterne centrale et d'une altièrre tour de façade.

Si cette généalogie complexe est exacte, Saint-Amand nous prouve que l'influence directe des grandes églises médiévales s'est parfois éteinte beaucoup plus tard qu'on le croit d'habitude, et que leur prestige continuait de s'exercer sur de bons esprits contemporains des Archiducs, de Louis XIII et du Roi Soleil. Comme quoi le XVII^e siècle n'était pas si novateur, ni tellement féru d'Antiquité qu'on se plaît à le penser.

Membre d'un ordre religieux conservateur, le bénédictin dom du Bois n'échappa point à cette emprise. Il sut quand même adapter librement à l'art de son temps les données offertes par quelques basiliques romanes et gothiques de son pays natal. Il en appliqua les leçons avec assez d'indépendance pour que ses sources d'inspiration ne nous soient révélées qu'après une analyse approfondie. Ainsi a-t-il fait œuvre créatrice au même titre que ses grands devanciers médiévaux, qui ne rougissaient pas non plus d'emprunter à leurs anciens et à leurs émules. S'il ne les a pas égalés, c'est sans doute que son talent ne valait pas le leur ; c'est assurément qu'il n'était architecte que d'occasion. A examiner de près son église, nous constatons que son tempérament artistique était moins d'un constructeur que d'un décorateur. Le prélat crut qu'il atteindrait à la grandeur en multipliant les ornements, en fragmentant les supports et les surfaces murales. Il aurait complètement échoué s'il n'avait donné à sa bâtisse des dimensions énormes. Le massif de façade et sa triple tour nous en administrent, j'imagine, une preuve convaincante car, composés à petite échelle, ils furent conçus à la façon d'un meuble, à la manière d'un des somptueux ouvrages d'ébénisterie

(1) Comme St-Amand, St-Pierre de Gand avait un très long chœur sur le milieu duquel se greffaient deux chapelles orientées. Elle périt quelques années avant la naissance de dom du Bois, mais le prélat aurait pu en voir les ruines, conservées jusqu'à la veille de la reconstruction totale qu'on entreprit en 1629. Cf. le baron VERHAEGEN, *Les égl. de Gand*, loc. cit.. Il me paraît inutile d'invoquer en outre le parrainage de la collégiale de St-Quentin et, comme le suggérait M. Hauteceœur, celui de l'abbatiale de Cluny; voir L. HAUTECEŒUR, *Hist. de l'archit. classique en France* (Paris, 1943 sqq.), t. I, 2^e partie, p. 624.

(2) Il est fort possible, je le répète, que l'édifice ait dû certaines de ses dispositions à l'abbatiale du Moyen Age et que dom du Bois ait utilisé les fondations de celle-ci, mais nous ne serons fixées là-dessus qu'après une campagne de fouilles méthodiques qu'il n'est nullement question d'ouvrir. On ne sait presque rien de l'église médiévale, pas même l'âge de sa construction. La vue de St-Amand contenue dans un manuscrit de Bruxelles, puis publiée par l'abbé DESILVE (op. cit., 52) et par STOECKLEIN, paraît représenter le bourg à l'exclusion du monastère.



Bibl. de l'Inspection du Génie

Cliché : Soc. fr. du microfilm

Fig. 6. — St-Amand. — Eglise abbatiale : dessin de la façade par Cl. Masse, 1725

qu'on aimait en ce temps-là : refouillés à l'infini par le ciseau du sculpteur, sans souci d'obtenir un effet monumental, et parfois dotés d'une de ces perspectives en trompe-l'œil importées d'Italie ⁽¹⁾. Néanmoins, et malgré d'autres graves défauts, l'abbatiale de Saint-Amand restera l'une des œuvres-maîtresses du baroque néerlandais au XVII^e siècle. Je souhaite que cette étude, ni incomplète qu'elle soit, lui ouvre enfin la porte des anthologies et des synthèses futures.

PIERRE HÉLIOT

⁽¹⁾ H. STOECKLEIN (op. cit., 46-48) a émis au sujet de la façade des idées, tantôt voisines, tantôt différentes des miennes.

Tapisseries bruxelloises d'après Rubens et d'après Jordaens

1. LA MORT DE DÉCIUS, D'APRÈS PIERRE-PAUL RUBENS

Jusqu'à ces dernières années, Rubens et Jordaens n'étaient représentés dans les collections de tapisseries des Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, le premier que par une suite tardive en cinq pièces de l'*Histoire d'Achille* (1), le second que par une seule pièce, le Gentilhomme joueur de luth et la Dame à l'éventail (2).

En fait de tapisseries dérivées de compositions de Rubens, ces Musées ont acquis l'année dernière, un exemplaire tissé de laine et de soie d'une des pièces de l'*Histoire de Décius*, celle représentant la bataille de Véséris où, s'étant dévoué pour assurer la victoire à Rome, Publius Décius Mus trouve la mort (fig. 1).

Au point de vue documentaire, cette tapisserie malheureusement assez usée est d'un intérêt considérable pour nos collections.

C'est en effet, un exemplaire d'une des pièces de la plus ancienne tenture connue d'après des compositions de Rubens, cette *Histoire de Décius* dont la première édition était déjà sur le métier en 1618, ainsi que le prouve une lettre de Rubens à sir Dudley Carleton (3).

De plus, ainsi que nous le verrons plus loin, cet exemplaire est plus proche de la composition de Rubens que d'autres éditions du même sujet de cette Histoire.

Celle-ci est surtout connue par les huit peintures de la Galerie Liechtenstein dont six ont trait au dévouement du héros envers sa patrie.

(1) M. CRICK-KUNTZIGER, Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1934, pp. 2 à 12, pp. 70-71; 1939, pp. 142 à 144.

(2) *Id. Ibid.*, 1940, pp. 116 à 120.

(3) Voir e.a.: MAX ROOSES, *L'Œuvre de P.P. Rubens*; Anvers, 1890, t. III, p. 204. La lettre du 26 mai 1618 parle de cartons de l'*Histoire de Décius*.

Dans une lettre du 12 mai à Carleton, il est question de cartons exécutés pour des gentilshommes génois. Max Rooses suppose que ces cartons furent exécutés pour des marchands génois, peut-être pour les Pallavicini.

Dans une lettre du 20 mai, Rubens signale qu'il n'y a presque rien au magasin anversois des manufactures de tapisseries; il pense que la chose la moins médiocre est une suite en huit pièces de l'*Histoire de Camille*.



Fig. 1. — La Mort de Décius, d'après Pierre-Paul Rubens

Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire

Copyright A.C.L. Bruxelles

Ce sont: Décius racontant son rêve aux chefs de l'armée romaine ; Décius acceptant le sort que lui prédit l'aruspice; Décius se vouant à la mort avec l'armée ennemie, selon la formule du pontife suprême du peuple romain, Marcus Valerius; Décius envoyant les licteurs annoncer à Manlius qu'il se dévoue pour sauver l'armée; Décius frappé à mort pendant la bataille ; les funérailles solennelles de Décius.

Ces six sujets sont tirés de Tite-Live (Histoire romaine; Livre VIII, chap. 6, 9, 10) (1).

Les deux autres peintures de la Galerie Liechtenstein sont des œuvres en hauteur, prévues pour des entre-portes ou des entre-fenêtres.

L'une montre une Victoire couronnant une figure casquée et armée représentant peut-être Rome triomphante (2); l'autre, plus étroite encore, montre un trophée d'armes.

Ces huit peintures ont été exécutées en prévision du tissage en basse-lisse (3). En effet, dans la Mort de Décius, le guerrier qui tue d'un coup de lance le héros, agit de la main gauche dans la peinture, tandis que dans les divers exemplaires des tapisseries qui la reproduisent, il frappe comme la logique l'exige, de la main droite. Au point de vue du décor mural en tapisserie, il importe peu que les peintures de la Galerie Liechtenstein aient été ou non exécutées avec la collaboration de Van Dijck (4). Ce qui compte, c'est que les esquisses, par conséquent les compositions, soient de Rubens, et c'est ce qui est incontestable et incontesté: on y trouve ce souffle épique et cette

(1) A remarquer que le 1^{er} sujet, si l'identification habituellement acceptée est exacte, s'écarte de Tite-Live où il est dit que les deux Consuls, Décius et Manlius, se communiquent réciproquement leur vision de la nuit (Livre VIII, chap. 6). De même, dans le 5^e sujet, Rubens montre le héros tué d'un coup de lance, tandis que Tite-Live le dit criblé de traits (Livre VIII, chap. 10).

(2) H. GÖBEL, *Wandteppiche I* (Leipzig, 1923), p. 364, pl. 178.

(3) A noter que les peintures Liechtenstein n'ont pas été employées directement par les tapisseries; des copies en avaient vraisemblablement été faites sur papier, ainsi que l'a supposé fort pertinemment Max Rooses (op. cit., p. 207) qui signale qu'à la vente Bertels, en 1779 à Bruxelles, passèrent « quatre grands cartons destinés à être exécutés en tapisserie représentant les faits de Décius ».

(4) La croyance à cette collaboration repose sur des documents des archives d'Anvers allant de 1661 à 1692 et mentionnant un achat de 5, puis de 6 tableaux de l'*Histoire de Décius*, peints par Van Dijck « d'après des esquisses de Rubens » dit l'un de ces documents, « composés par le sieur Rubens et achevés par le sieur Van Dijck » dit un autre (MAX ROOSES, *op. cit.*, pp. 204, 205, 206).

D'autre part, dans sa lettre précitée du 26 mai à Carleton, Rubens annonce à son correspondant qu'il lui donnera les dimensions de ses cartons de l'*Histoire de Décius*, mais ne parle pas d'un collaborateur.

L. VAN PUYVELDE, *Van Dijck*. Bruxelles, 1950, p. 49, conteste la valeur des documents de 1661, 1682 et 1692 qui sont basés sur des attributions émanant des propriétaires des peintures de l'*Histoire de Décius*, et il fait remarquer que les peintures de Van Dijck avaient une plus grande valeur marchande que celles de Rubens.

ampleur de formes qui sont à la mesure des conceptions les plus hautes et les plus personnelles du chef de l'école anversoise.

La tenture de l'*Histoire de Décius* dut avoir beaucoup de succès à en juger par le nombre d'éditions qui en ont été tissées, avec diverses variantes, et au moins neuf bordures différentes.

L'une des plus complètes est conservée à Madrid (trésor de l'ancienne Couronne d'Espagne) ⁽¹⁾, deux autres à Stockholm (Etat de Suède), deux autres à Vienne (ancienne Couronne d'Autriche).

Max Rooses signale quatre pièces achetées à Venise par le prince de Liechtenstein et d'autres acquises à Venise également par le prince de Solms Braunsfels; il en signale aussi dans la collection Schwarzenberg, dans celle du prince d'Auersperg (château de Step) et à l'église Saint Etienne de Vienne ⁽²⁾.

Une firme anglaise possède une suite de l'*Histoire de Décius* en cinq pièces, entourées d'une bordure très compliquée se retrouvant autour d'une sixième pièce qui appartient à une collection privée allemande ⁽³⁾.

Le Musée Ariana, de Genève, possède deux pièces de cette Histoire et nous en connaissons une dans une collection privée belge.

De plus, W.G. Thomson, signale, d'après des documents d'archives, deux suites disparues, l'une ayant appartenu à la Couronne d'Angleterre ⁽⁴⁾, l'autre au duc d'Ormonde ⁽⁵⁾.

La tenture de Madrid comprend dix pièces. Celle représentant le trophée d'armes manque, mais par contre celle qui montre Décius envoyant les licteurs à Manlius s'y trouve en deux exemplaires; pour l'un de ceux-ci, le carton a été un peu diminué.

De plus, cette suite comprend deux pièces supplémentaires du même style.

L'une montre un guerrier qui s'élançait, porté par des nuages, vers une femme qui semblait apeurée; deux amours complètent la scène; l'un de ceux-ci, entre les deux personnages, s'accroche au manteau du guerrier, l'autre tient son casque.

⁽¹⁾ Reproduite entièrement dans A. CALVERT, *The Spanish Royal Tapestries*. Londres et New York, 1921, pl. 116 à 124.

⁽²⁾ MAX ROOSES, *op. cit.*, p. 207.

⁽³⁾ Publiée par H. GÖBEL, *op. cit.*, pl. 317.

⁽⁴⁾ Dans l'inventaire dressé en 1695 à la mort de la reine Mary, femme de William III, on trouve 5 pièces de l'*Histoire de Décius* conservées à Hampton Court (W.G. THOMSON, *A History of Tapestry*. Londres, 1930, p. 376).

⁽⁵⁾ Dans un inventaire de 1675 des duc et duchesse d'Ormonde, parmi les pièces d'Anvers, se trouvent mentionnées 7 tapisseries de l'*Histoire de Décius*. Peut-être s'agissait-il de pièces de Bruxelles achetées à Anvers? (W.G. THOMSON, *op. cit.*, p. 401).

Cette tapisserie est la reproduction, en sens inverse, d'une peinture ⁽¹⁾ de la Galerie Liechtenstein de même style et contemporaine de la suite de l'*Histoire de Décius*, mais n'en faisant pas partie.

Dans cette peinture intitulée «Ajax l'Oïlide et Cassandre» ⁽²⁾ on voit un autel dédié à Minerve, ce qui est supprimé dans la tapisserie de Madrid, mais s'aperçoit dans une tapisserie dérivant du même carton, d'une collection particulière allemande où Göbel pense voir « Mars s'élançant au secours de sa fille Roma » ⁽³⁾.

Le même sujet encore, mais intitulé cette fois par Böttiger «Mars et Rhea Silvia» ce qui paraît plus vraisemblable, vu la présence des deux amours, se trouve également dans une des suites de Stockholm.

La seconde pièce supplémentaire de Madrid, dont deux spécimens existent aussi à Stockholm ⁽⁴⁾ et un autre simplifié et inversé au Musée Ariana, montre deux guerriers dont l'un tient une statuette vers laquelle un personnage tend les mains, accompagné d'autres personnages, drapés comme lui, d'amples manteaux.

Böttiger voyait dans les deux guerriers «Ulysse et Diomède emportant le palladium de Troie ». De fait, la statuette est bien une figure de Pallas ⁽⁵⁾.

Mais, d'autre part, derrière les deux guerriers, on voit une enseigne avec l'inscription S.P.Q.R., ce qui indique évidemment qu'il s'agit d'une histoire romaine.

Göbel y voit «Décius et Manlius partant au combat contre les Latins» ⁽⁶⁾.

Mais que vient faire alors cette statuette de Pallas dans une tapisserie où elle joue, semble-t-il, un rôle important, et dont Tite-Live ne souffle mot?

Peut-être Böttiger et Göbel ont-ils tous deux raison, en ce sens que, pour compléter une suite de l'*Histoire de Décius* on aurait réemployé une composition d'une *Histoire d'Ulysse* du même style, en y introduisant l'enseigne en question.

On sait, en effet, qui suivant une tradition rapportée par Mols ⁽⁷⁾, une suite de tapisseries de l'*Histoire d'Ulysse* avec les cartons de Rubens ayant servi de modèles, aurait été envoyée en Espagne sur l'ordre du Comte de

⁽¹⁾ H. GÖBEL, *op. cit.*, pl. 505. La hauteur de cette peinture n'est que de 2,09 m, tandis que les peintures de l'*Histoire de Décius* mesurent de 2,84 m à 2,95 m de haut.

⁽²⁾ MAX ROOSES, *op. cit.*, III, p. 50.

⁽³⁾ H. GÖBEL, *op. cit.*, pl. 304, pp. 357, 425.

⁽⁴⁾ J. BÖTTIGER, *Svenska Statens Samling af Våfda Tapeter*. Stockholm 1896, pl. XVIII a et pl. XVIII b.

⁽⁵⁾ Cette statuette représente Pallas tenant une Victoire qui tend une couronne.

⁽⁶⁾ C'est à peu près le titre de cette pièce dans l'ouvrage de Calvert pl. 119: « Décius departs to fight the Latins ».

⁽⁷⁾ MOLS. *Rubeniana*, t. II f° 131 (manuscrit conservé à la Bibliothèque Royale).

Monterey, Gouverneur général des Pays-Bas, mais aurait péri dans une tempête.

Si le renseignement est exact, il n'est pas impossible que l'une ou l'autre esquisse ou l'un ou l'autre dessin de cette *Histoire d'Ulysse* ⁽¹⁾ soit demeuré au pays et ait pu être réutilisé.

On remarquera la parenté non seulement de style, mais aussi de composition entre la pièce en question et celle représentant Constantin apercevant le Christ dans le ciel, de la suite de l'*Histoire de Constantin* d'après Rubens, dont on sait que quatre cartons étaient achevés en 1622.

Notre exemplaire de la Mort de Décius est très proche de la peinture Liechtenstein. En effet, le guerrier mort étendu au premier plan a la poitrine nue comme dans la peinture, tandis que dans d'autres exemplaires (Madrid, Vienne, etc.) il a la poitrine couverte d'une cuirasse.

Il est donc probable que notre exemplaire appartient à l'une des premières éditions.

La tapisserie a été un peu diminuée à droite et à gauche: en effet, il y a des coutures le long des colonnes de l'encadrement.

Avec ces colonnes torsées, sculptées par places, et avec, en haut, de grosses guirlandes de fleurs fixées par des putti à un cartouche central, cet encadrement correspond, par sa sobriété, au caractère austère des compositions.

Il fait mieux valoir celles-ci que les bordures plus riches et plus compliquées des deux pièces du Musée Ariana ⁽²⁾ ou de celle de la collection privée belge ⁽³⁾ citées plus haut.

Il offre, d'autre part, un caractère plus constructif que les bordures composées uniquement de guirlandes et de sortes de cornes d'abondance

(1) Au lieu de songer à Ulysse et Diomède, on pourrait penser à Enée qui, selon une autre légende, aurait emporté en Italie le palladium véritable, celui enlevé par Ulysse et Diomède n'étant, suivant cette légende, qu'un faux palladium, mais la première interprétation est plus vraisemblable, vu la présence de deux guerriers, et le fait que rien ne permet de supposer que Rubens ait jamais composé des cartons de tapisseries d'une Histoire d'Enée.

(2) Ces deux pièces signalées par M. Déonna dans le Catalogue du Musée Ariana, offrent une bordure très large en bas, ainsi qu'à droite et à gauche, mais réduite en haut, à l'imitation d'une mince moulure.

Chose curieuse, le motif central à droite et à gauche — un amour assis au dessus d'un médaillon entouré de volutes — se retrouve exactement pareil dans des encadrements de tapisseries tissées vers 1650 dans la manufacture parisienne de Raphael van den Planken (cf. GÖBEL, *op. cit.* II pl. 56 et 57). Pourtant celle de ces deux pièces représentant Décius consultant l'aruspice porte, dans la lisière de droite, une marque indéterminée vraisemblablement bruxelloise.

(3) La bordure de cette tapisserie inédite représentant Décius se vouant à la mort pour sauver l'armée, montre, en haut, un cartouche entre deux amours, à droite et à gauche un buste féminin surmontant une gaîne devant laquelle pend une chute de fruits, et en bas, une imitation de moulure avec petit motif central.

contenant des fleurs et des fruits (l'un des exemplaires de Vienne) ou, de trois côtés, d'amours et en plus, en haut, d'un cartouche entre deux perroquets (autre exemplaire de la même collection) ou encore celle de l'exemplaire de Madrid composée d'éléments assez hétéroclites, étoiles, masques, têtes de femmes ailées se terminant en volutes, etc...

Notons que, jusqu'à présent, nos Musées d'Art et d'Histoire ne possédaient en fait, de tapisseries à encadrement de colonnes torsées, si caractéristiques pourtant du décor baroque, que deux verdure flamandes à grands vases de fleurs provenant du legs Vermeersch ⁽¹⁾ appartenant à une même suite (et dont l'une est en dépôt à l'ambassade de Belgique à Londres), tapisseries du type appelé souvent dans les documents d'archives « Galeries » ou, parfois d'une façon plus explicite: « Galderye met pilleeren ende Meypotten » ⁽²⁾.

Les exemplaires connus de l'*Histoire de Décius* sortent, pour la plupart, des manufactures bruxelloises de Jan Raes et de Frans Van den Hecke.

Le nôtre a perdu, avec son galon inférieur, la marque de son fabricant, mais le type de son encadrement, qu'on trouve très souvent autour de pièces représentant d'autres sujets, signées de Frans Van den Hecke ⁽³⁾ nous incline à penser que c'est de sa manufacture que sort probablement notre tapisserie.

⁽¹⁾ M. CRICK-KUNTZIGER, La Revue d'Art, t. XXVII, pp. 67-68, fig. 7.

⁽²⁾ Les plus anciennes et les plus belles des tapisseries de ce type appelées aussi « à portique » ou « en manière de pergola » sont à la marque de Bruxelles. Des tapisseries de ce type ont dû être tissées à Audenarde, à Anvers et probablement en Hollande et en Angleterre. On n'en connaît toutefois pas de spécimens marqués. Les six tapisseries non signées du château de Skokloster sont attribuées dubitativement à une manufacture hollandaise et situées au milieu du XVII^es. par J. BÖTTIGER (*Tapisseries à Figures des XVI^e et XVII^e siècles appartenant à des collections privées de la Suède*; Stockholm, 1928, pp. 68 à 71, n^o 58 à 63; pl. 54 à 59). Cet auteur pense comme cartonnier à l'un des élèves de Jordaens, Johann Boeckhorst, dit « Langer Joan » (†1670) signalé par H. GÖBEL, *op. cit.*, I, p. 428, comme peintre de cartons de tapisseries « à pergola ».

Ces pièces ont la même bordure, sauf à la partie inférieure, que les deux tapisseries Vermeersch, mais elle sont d'un tissage plus fin.

Une bordure tout à fait semblable à celles des deux pièces Vermeersch se retrouve autour de trois tapisseries historiées appartenant à l'Etat suédois, publiées par G.T. VAN YSSELSTEYN (*Geschiedenis der Tapijtweverijen in de Noordelijke Nederlanden* I, p. 310; pl. 153, 156 et 157) qui les attribue au tapissier Pieter de Cracht lequel travailla à Schoonhoven et à Gouda. Ces trois pièces, d'un dessin rudimentaire dérivent de tapisseries bruxelloises de l'*Histoire de Décius* (cf. CALVERT, *op. cit.*, pl. 116, 117 et 118) mais avec des simplifications et des déformations excessives; notons que les personnages, dont certains sont à peine reconnaissables, sont placés dans des sortes de verdure de type audenardais. J. BÖTTIGER (*op. cit.*, pp. 47 à 51; pl. 35 à 37) signale aussi un curieux réemploi de figures de l'*Histoire de Décius* comme personnages secondaires dans une suite des Neuf Preux, tissée à Bruxelles dans la manufacture de Jacques Geubels II, vers le milieu du XVII^e siècle, et où les personnages principaux dérivent de gravures d'Antonio Tempesta.

⁽³⁾ Déjà marié en 1614 (A. WAUTERS, *Les Tapisseries bruxelloises*, Bruxelles, 1878, p. 308), ce fabricant travaillait certainement à cette date et il se peut donc fort bien qu'une des premières éditions de la tenture de l'*Histoire de Décius* ait été tissée dans son atelier.



Fig. 2. — La Création du Cheval, d'après Jacob Jordaens

2. LA CRÉATION DU CHEVAL, D'APRÈS JACOB JORDAENS

Grâce aux services de l'Office de Récupération à l'étranger (O.R.E.), est entrée définitivement dans les collections des Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles une tapisserie représentant, d'après un carton de Jordaens, la *Création du cheval*.

Cette tapisserie, tissée de laine et de soie, porte la signature H. Rydams qui est celle du tapissier bruxellois Henri Reydam le Vieux.

Elle doit avoir fait partie d'une suite de sujets équestres tissée en plusieurs exemplaires, par les fabricants Everard Leyniers et Henri Reydam le Vieux, d'après des cartons de Jordaens.

La plus ancienne mention connue de ces cartons remonte au 5 juillet 1651 ; il s'agit d'un document des archives d'Anvers signalant que deux patrons, peints sur papier par Jordaens, intitulés «Actiën van Paarden» (Actions des chevaux) composés l'un de 9 rouleaux, l'autre de 8, à 600 florins la pièce, avaient été envoyés comme échantillons à Hambourg par le négociant en tapisseries anversoises Frans Smits.

Un autre document signale que le 30 juillet 1652 fut livrée au marchand anversoise Carlos Vinck une suite de «Groote Peerden» (Grands chevaux) rehaussée d'or, d'après des cartons de Jordaens.

Vient ensuite le 18 novembre 1652 ⁽¹⁾ une commande par un autre marchand anversoise Jan De Backer, de 7 pièces, de 6 aunes de haut, en tout 360 aunes carrées, sans or, d'après les mêmes cartons, aux tapissiers bruxellois Henri Reydam et Everard Leyniers.

Une édition, en huit pièces, de cette tenture est conservée à Vienne et provient des collections de l'ancienne Couronne d'Autriche ⁽²⁾. Elle y est intitulée : *L'éducation équestre de Louis XIII* ⁽³⁾.

⁽¹⁾ C'est la date que donne MAX ROOSES, *Jordaens, sa vie et ses œuvres*. Amsterdam et Anvers, 1906, p. 184) VANDEN BRANDEN. *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*. Anvers, 1883, p. 827, donne comme date le 18 novembre 1654.

Ces deux auteurs ne citent malheureusement pas la source des textes qu'ils mentionnent.

⁽²⁾ L. BALDASS, *Wiener Gobelinsammlung*. Vienne, 1920 ; n° 188 à 195. Cette suite, rehaussée d'or, a été acquise en 1666, lors du mariage de l'empereur Léopold I^{er} avec l'infante Marguerite d'Espagne, du marchand viennois, Bartolomé Triangl. Certaines des pièces qui la composent sont signées par Everard Leyniers, d'autres par Henri Reydam. Celle qui correspond à notre exemplaire porte la marque E.L. (Everard Leyniers).

⁽³⁾ Ce titre : « Der Reiterunterricht Ludwig XIII » est peut-être dû au fait que le cavalier et le maître d'équitation représentés sur plusieurs pièces de cette suite portent des costumes de l'époque de Louis XIII, et peut-être aussi à l'existence du grand ouvrage qui avait été composé en l'honneur de Louis XIII : « Le Manège royal de Monsieur de Pluvinel ».

Cet ouvrage, édité à Paris en 1624, est illustré de très belles gravures en taille douce, à encadrements

Notre tapisserie correspond à la première pièce de la tenture de Vienne.

On y voit Neptune créant le cheval d'un coup de son trident, en présence d'Amphitrite assise dans son char; des génies des eaux et des naïades entourent le dieu de la mer et son épouse (fig. 2).

C'est une des compositions les plus harmonieuses et les plus élégantes de Jordaens.

Notre exemplaire est plus étendu et comporte un plus grand nombre de personnages que celui de Vienne.

Dans ce dernier manque, à l'extrémité de gauche, une divinité des eaux, vue de dos, qui de l'index tendu attire l'attention de ses compagnons sur le prodige réalisé par Neptune; à l'extrémité de droite manquent trois divinités des eaux — un vieillard et deux naïades — tandis que dans le ciel on constate l'absence des cinq amours de notre tapisserie, dont trois jettent des fleurs.

On remarquera aussi que, dans l'exemplaire de Vienne, Amphitrite est nue et que le jeune enfant qui se trouve à côté d'elle est autrement placé que dans notre tapisserie, et est dépourvu d'ailes.

Notre tapisserie comporte également une figuration plus abondante que le tableau de Jordaens conservé à Florence, lequel est en sens inverse des tapisseries.

En effet, des quatre personnages qui manquent à Vienne, un seul — le vieux génie des eaux — se trouve dans la peinture de Florence où l'on ne voit aussi qu'un seul groupe d'amours, celui d'où tombent les fleurs.

Amphitrite y est nue comme à Vienne, mais l'enfant qui est auprès d'elle est pourvu d'ailes comme dans notre pièce.

Notons que la déesse a une tout autre attitude que dans les tapisseries, bien que son char se retrouve en tous points semblable dans celles-ci.

Le second des sujets de la suite de Vienne montre Mercure, à gauche, amenant trois chevaux à un guerrier vêtu à l'antique, qui donne la main à une dame au manteau bordé d'hermine ⁽¹⁾. Trois autres chevaux, à droite, sont tenus par deux amours.

architecturaux, dûes à Crispin de Pas le Jeune; ces gravures ont peut-être servi de modèles à une suite perdue « représentant les exercices de Louis XIII au manège » signalée dans un inventaire de l'ancienne couronne de France comme exécutée en 1626 par Jean (?) Geubels.

Dans son étude « Jordaens and the Equestrian Archeology » (Miscellanea Léo Van Puyvelde; Bruxelles, 1909, p. 156, note 3) M. Julius S. Held suggère qu'il y a eu confusion à Vienne avec cette suite de Geubels.

(¹) On a voulu voir dans ces deux personnages les parents de Louis XIII, Henri IV et Marie de Médicis (cf. e.a. L. BALDASS, *op. cit.*, n° 189).

Il se peut que le n° 40 de la collection du duc de Berwick et d'Albe vendue à Paris en 1877, soit

Les six autres tapisseries de Vienne représentent chacune un cavalier faisant un exercice sous la direction, dans la 3^e, la 4^e et la 6^e pièce, d'un maître d'équitation ⁽¹⁾ en costume Louis XIII.

Le cavalier qui est imberbe sauf dans la 6^e pièce et porte aussi un costume Louis XIII, diffère d'une tapisserie à l'autre ⁽²⁾.

On retrouve Mercure dans la 3^e, la 4^e et la 6^e pièces, tandis que le guerrier à l'antique reparaît dans les six dernières et dirige lui-même dans la 5^e, la 6^e, la 7^e et la 8^e pièce, les exercices du cavalier.

L'artiste a certainement voulu personnifier le dieu Mars par ce guerrier à l'antique ⁽³⁾.

La bordure de notre tapisserie diffère complètement de celle de l'exemplaire de Vienne.

Les quatre côtés de la bordure de celui-ci sont de même largeur et montrent des fleurs et des fruits en guirlandes, en chutes et dans des cornes d'abondance, ainsi que des trophées d'armes, parmi lesquels une enseigne romaine et des emblèmes divers.

L'encadrement de notre pièce est d'un aspect plus architectural avec, à gauche un terme féminin et à droite, un terme aux attributs de Mercure.

Notons qu'une tapisserie non signée, autrefois dans la collection du baron Erlanger ⁽⁴⁾ est tout à fait semblable, pour ce qui regarde la composition

un autre exemplaire de ce sujet; il est décrit comme suit : « Sous la surveillance de Mercure, une déesse prend sa leçon d'équitation » dans le dit catalogue et aussi dans l'ouvrage d'ALPHONSE WAUTERS, *Les Tapisseries bruxelloises*. Bruxelles, 1878, pp. 287-288.

La description du n° 39 de la même collection est la suivante : « Un Gentilhomme en costume du temps de Louis XIII prend une leçon d'équitation sous la surveillance d'un guerrier en armure ».

(1) Ce maître d'équitation a tout à fait l'allure du gentilhomme joueur de luth et de celui du couple sous la tonnelle de la suite dite de la *Vie à la campagne* dont il existe un exemplaire en huit pièces à Vienne (cf. L. BALDASS, *op. cit.*, n°s 199 et 200).

Dans le répertoire des figures utilisées par Jordaens, ce personnage apparaît très tôt: en effet, le regretté H.C. Marillier nous a signalé autrefois avoir relevé à Hardwicke Hall, sur une édition de la *Vie à la campagne* composée de huit pièces comme celle de Vienne, quatre marques de tapissiers dont celle de la Veuve Geubels qui était déjà décédée en 1628-1629.

(2) On a voulu voir dans ce cavalier le roi Louis XIII (L. BALDASS, *op. cit.*, n° 190 à 195). Peut-être l'artiste s'est-il inspiré de la physionomie de ce dernier à différentes époques de sa vie.

(3) Ainsi que M. Julius Held l'a fait remarquer (*op. cit.*, pp. 153 à 156), non seulement au sujet de cette suite équestre, mais aussi à propos de la composition de Jordaens pour le proverbe « L'œil du maître nourrit le cheval », Mars et Mercure, en tant que planètes, avaient, selon les conceptions astrologiques du XVII^e siècle, une influence sur le comportement des chevaux; de là la présence en compagnie de ces derniers, des dieux ayant donné leur nom aux dites planètes.

(4) Publiée par H.F. KEULLER et A. WAUTERS, *Les Tapisseries historiées à l'Exposition nationale belge de 1880*; Bruxelles, 1881 (n° 38 de l'Exposition) pl. non numérotée intitulée « Le Char d'Amphitrite conduit par Neptune ».

La bordure de cette pièce doit être la même que celle des deux tapisseries n°s 39 et 40 de la vente Berwick et Albe, à en juger par la description de ces deux pièces (cf. notre note 1, p. 26).

proprement dite à la pièce de Vienne, tandis que la bordure diffère complètement de celle de cette pièce et se rapproche davantage comme construction générale de la nôtre. Toutefois, au lieu de nos deux termes, on voit à gauche un faune et à droite une faunesse, chacun tenant une corne d'abondance vers laquelle se dressent, à gauche, un enfant nu et, à droite, un petit faune ⁽¹⁾; le cartouche du haut est autre aussi et les éléments du soubassement, tout en étant du même genre, sont différents.

Cette bordure a été imitée par le tapissier Jacques Nermot pour encadrer une pièce reproduisant exactement la composition de la nôtre — avec toutefois les personnages un peu plus petits — pièce qu'il a tissée à Dresde et signée I. NERMOT, DRESDEN, 1741 ⁽²⁾.

Comme on le voit, la charmante composition de notre tapisserie était encore vivement appréciée en plein XVIII^e siècle.

MARTHE CRICK-KUNTZIGER

⁽¹⁾ Ces bordures verticales ont été utilisées dans la manufacture de Henri Reydams, ainsi que le prouve une Histoire de Scipion portant la signature de ce fabricant (cf. GÖBEL, *op. cit.*, I, pl. 285).

Une autre bordure encore a été utilisée par Henri Reydams pour une suite de sujets équestres, connue par une tapisserie autrefois dans la collection Rosenfeld-Goldschmidt, signalée par L. BALDASS, *op. cit.*, n° 191 et publiée par H. GÖBEL, *op. cit.*, I, pl. 284. Cette pièce correspond à la 4^e pièce de Vienne, mais avec de grands changements; seul le cavalier est le même; quant à la bordure, elle est composée de fleurs et de fruits avec, aux angles supérieurs, des oiseaux et, dans l'angle inférieur de droite un chien courant.

⁽²⁾ Publiée par H. GÖBEL, *op. cit.*, III² pl. 47, alors qu'elle se trouvait dans le commerce d'art munichois. Cette pièce était signalée dans l'inventaire de la Couronne de Saxe sous le titre «Neptune et Naïades» H. Göbel, p. 65, signale aussi, dans le même inventaire, une suite de six pièces, dont trois signées de Jacques Nermot, deux avec la date de 1739 et une avec celle de 1741, et se demande s'il ne s'agit pas d'une suite de l'École d'équitation de Pluvinel entrée en 1667 en possession de la Couronne de Saxe et remise en état par Nermot. H. Göbel ne semble pas avoir établi de rapprochement entre ces pièces à sujets équestres et la tapisserie qu'il reproduit pl. 47.

Une Tentation de Saint Antoine à rattacher à l'œuvre de Jérôme Bosch

Depuis peu une « Tentation de saint Antoine » ⁽¹⁾ est venue enrichir une collection privée bruxelloise, une Tentation de la meilleure veine, et qui semble proclamer dès l'abord une origine boschienne (fig. 1).

La rencontre d'une œuvre de ce genre est souvent décevante. Ce ne sont pas les épigones ou les suiveurs de Bosch qui peuvent rendre le diagnostic peu aisé car chez eux, et même chez les meilleurs, un Peter Huys, un Jan Mandyn, la vision et la construction sont différentes. Lorsque d'autre part il s'agit de copies fidèles et de copies d'œuvres perdues du maître de Bois-le-Duc, où l'on retrouve fatalement la composition qui lui est propre, seule la facture entre encore en jeu pour étayer notre jugement. Mais il ne faut pas oublier que Bosch n'a pas appliqué sa technique très spéciale dans toutes les œuvres qui lui ont été reconnues. Aussi lorsqu'un tableau révèle, à la fois la construction particulière au maître et de nombreux indices de sa technique, il doit retenir toute notre attention.

Or on ne peut dénier à la Tentation qui nous occupe ce mode de composition et ce climat qui appartiennent en propre à Jérôme Bosch, et d'autre part l'œuvre peut se prévaloir de la touche de lumière et du « modelage par le blanc » déjà visibles à l'œil nu, et qu'illustrent fort bien les agrandissements photographiques que nous reproduisons (fig. 2, 3, 4, 6 et 8).

L'orchestration colorée ne dessert nullement ici non plus le souvenir du peintre, et elle comporte certains tons dont il semble avoir eu à l'époque l'exclusivité, et qui échapperont même plus tard à un Peter Huys, et qu'un Jan Mandyn ne recueillera pas non plus (un rouge brique, rochers lie de vin, etc.).

Cette Tentation constitue aussi un excellent exemple de cette forme caractéristique de composition que l'on a appelé la spirale de Bosch. On sait en effet que si la plupart de ses œuvres, tableaux à un seul personnage ou grands triptyques comportent un centre autour duquel le peintre semble avoir conçu et projeté déjà toute sa vision, bien souvent encore ses figures,

(1) Bois, 0,89 × 0,70 m.



Fig. 1. — Tentation de saint Antoine

Bruxelles, Collection privée

ses groupes, les êtres et les objets et jusqu'aux éléments de la nature s'inscrivent dans une spirale, parabolique ou hyperbolique, ou se situent sur elle en épousant même parfois la forme de cette courbe. Et que l'on peut trouver aussi à l'arrière plan une courbe qui souligne le fond du paysage, et parfois, à une latitude moins élevée et au centre, un ovale enfermant une région déterminée de l'ensemble.

On peut observer ces courbes, ces cercles dans cette Tentation, où l'on pourra aussi tracer aisément en pensée une spirale, dont le point de départ se trouve près de la croix que le saint porte à la ceinture, et en la faisant remonter en soulignant son épaule pour la rabaisser et la rapporter sur le petit saurien, et la poursuivre ensuite par la tête du pendu, la relever en

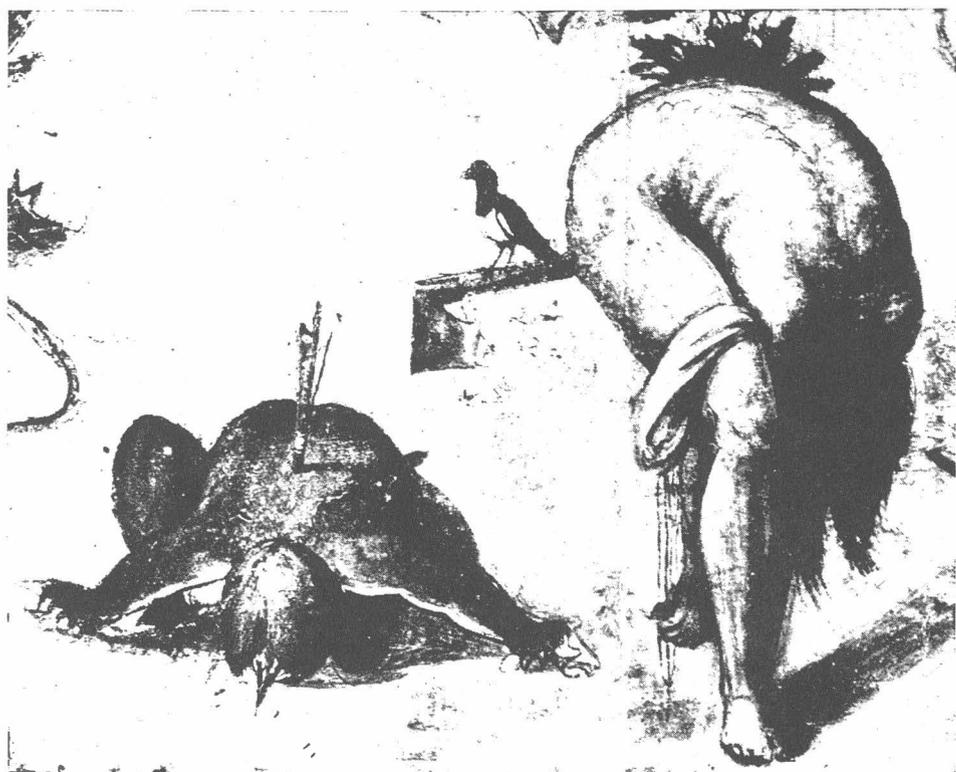


Fig. 2. — Tentation de saint Antoine. — Détail

Bruxelles. Col. privée



Fig. 3. — Tentation de saint Antoine. — Détail

Bruxelles, Collection privée



Fig. 4. — Tentation de saint Antoine. — Détail

Bruxelles, Collection privée

enveloppant la sphynge, le moine au livre, la rabaisser et la relever à nouveau en enveloppant d'autres monstres, en obtenant ainsi finalement trois spires.

Certes, et nous l'avons dit plus haut, lorsqu'il s'agit d'une copie, cette disposition particulière se retrouve fatalement, mais il faut tenir compte d'un fait, qui semble avoir échappé, — et on le conçoit aisément — aux auteurs de copies même anciennes: lorsque la spirale rencontre une plage nue, c.-à-d., dépourvue de toute figure ou de tout objet, elle épouse une ligne de démarcation séparant deux couleurs légèrement différentes. On conçoit que cette ligne est peu visible sur une reproduction monochrome, dans laquelle la spirale est marquée avant tout par le dessin ou par des valeurs différentes, alors que l'original montre que ce sont souvent des couleurs différentes, mais ayant la même valeur, qui révèlent la poursuite continue de cette courbe. Or la Tentation de Bruxelles est à cet égard très révélatrice.



Fig. 5. — Tentation de saint Antoine. — Détail

Bruxelles, Collection privée

Elle offre d'autre part à maints endroits de bons exemples d'un procédé particulier de la technique boschienne: on sait en effet aussi, — et l'on comprend encore une fois que les copistes, même s'ils l'ont remarqué, ne s'en soient pas souciés —, que Jérôme Bosch avait recours à des couleurs fluides et transparentes qui souvent laissaient entrevoir les traces du dessin préalable sur le blanc du panneau. Chose reconnue déjà par Van Mander (1), et que l'on peut observer entre autres fort bien dans la partie de la robe du saint étalée à ses pieds, dans le dos nu de l'homme au premier plan (fig. 2), et dans les petits nus géminés à droite du tableau.

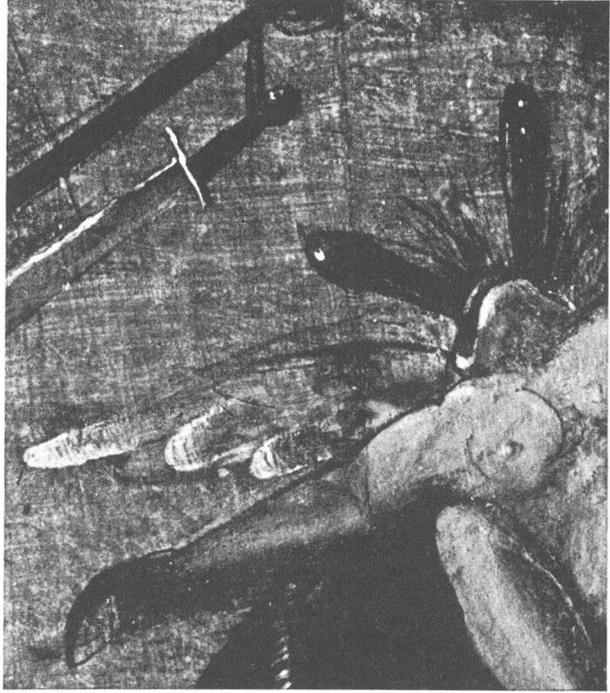


Fig. 8. — Tentation de saint Antoine. — Détail
Bruxelles, Collection privée

Le style, comme la technique, rappelle d'ailleurs celui de Bosch et incite à de nombreuses confrontations: la main droite du saint (fig. 3) et celle d'Antoine dans le volet droit de la «Tentation» de Lisbonne; les mains du moine épiant le saint (fig. 4) et celles de l'avare dans «La Mort et l'Avare», ou celles du saint Jérôme du «Retable des Ermites» et celles de plusieurs personnages des «Noces de Cana». On retiendra aussi l'acuité du regard de ce moine, et l'on se souviendra de l'audacieuse facture du blanc des yeux, à laquelle Bosch a parfois recours, et notamment dans son tableau improprement appelé «L'enfant Prodigue».

(1) «...de gewoonte, zijne dingen op het wit der panneelen te schetsen en te tekenen, een doorschijnend pluimuursel over de zelven te leggen, en de gronden te doen medewerken». KAREL VAN MANDER, *Het Leven der Schilders*, 1^e partie. ed. Jacobus de Jongh, chez Steven van Esveldt, Amsterdam, 1764.

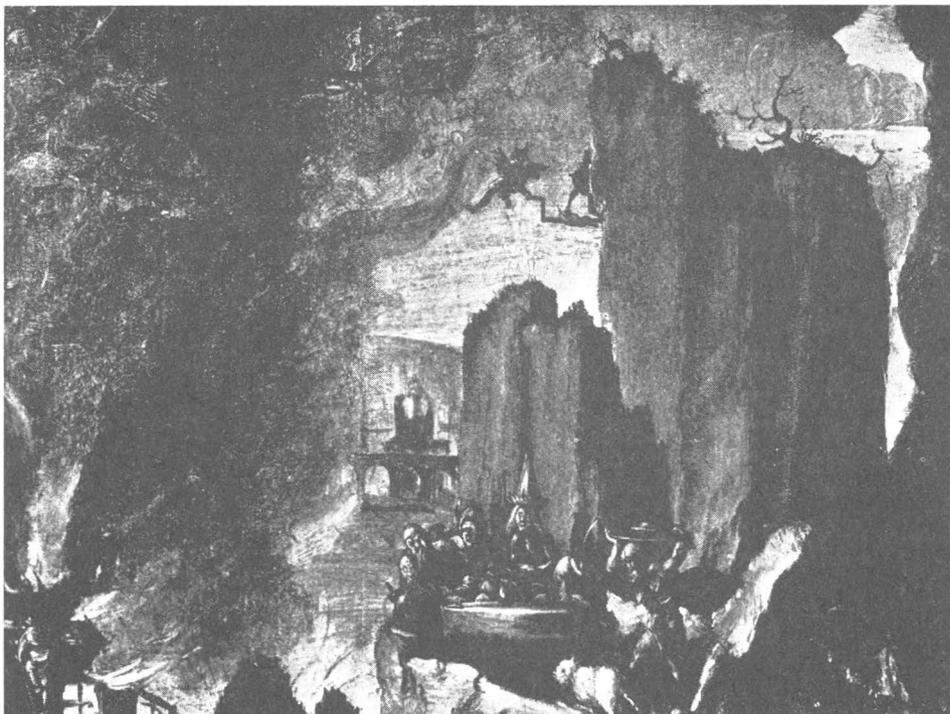


Fig. 6. — Tentation de saint Antoine. — Détail

Bruxelles, collection privée

On confrontera encore avec intérêt les bras du grand monstre à tête léonine (fig. 5) et ceux du monstre de l'un des croquis du Cabinet des Estampes à Berlin; les reflets des flammes sur le groupe de la «hexentafel» (fig. 6) et ceux qui illuminent le haut du panneau central de la «Tentation» de Lisbonne; le petit cervidé qui se profile au sommet du rocher tout en haut à droite, à contre jour, si l'on peut dire, dans la lueur de l'incendie (fig.6) et celui de «L'Homme-Arbre» de l'Albertine à Vienne, sans parler de nombreux autres rapprochements aussi éloquents avec d'autres œuvres de Bosch, quand on considère l'allure et l'agitation des groupes, la technique des arrêts dans la ville du fond gauche, etc.

Enfin au point de vue iconographique et tératologique, cette Tentation comporte de nombreux éléments qui évoquent aussitôt les images et les formes



Fig. 7. — Tentation de saint Antoine. — Détail

Bruxelles, Collection privée

chères au maître de Bois-le-Duc. A titre d'exemples, retenons la potence, transportée ici, avec, attachée encore, une tête de pendu, tête semblable à celle du pendu couché près de la potence renversée dans le revers du volet droit de la «Tentation» de Lisbonne. Et retenons encore le type de monstre réduit à une paire de jambes surmontées d'une tête (fig. 7), qui reparaît dans le volet gauche du «Retable des Ermites» du Palais des Doges, et qui reparaît encore dans le «Fragment d'un Jugement Dernier» de la Pinacothèque de Munich.

La Tentation de Bruxelles comporte d'ailleurs un élément tout particulier, au premier plan, à gauche, deux roues pleines, reliées par un axe, formant

comme un chariot, mu par deux hommes nus, dont on ne voit que la moitié inférieure du corps, et qui portent sur le dos un monstre en guise de conducteur, élément qui figure (sans le conducteur) dans une «Feuille de Croquis avec Etudes de Monstres», de Jérôme Bosch, à l'Ashmolean Museum d'Oxford. Cet élément, on ne le retrouvera pas dans l'œuvre de Bosch, si ce n'est, très simplifié, dans le «Jugement Dernier» de Vienne. Ce n'est que dans la «Tentation» de Bruxelles que l'on peut reconnaître une inspiration fidèle de ce dessin, jusque dans ses détails et jusqu'au bout des gaffes qui font l'office de brancards. Il n'est guère plausible qu'un autre peintre ait pu et voulu s'inspirer de la sorte d'un dessin de cette feuille de croquis d'Oxford, qui en comporte près d'une vingtaine, en négligeant les autres, que l'on ne retrouve pas dans le tableau de Bruxelles.

Il faut remarquer au surplus que les nombreux éléments de ce tableau que l'on peut confronter avec les éléments dispersés dans l'œuvre de Bosch sont essentiellement analogiques et n'autorisent jamais à parler de copies.

Nous croyons que cette Tentation, venue d'Espagne, et provenant de la collection du duc d'Osuna, peut parfaitement se rattacher à l'œuvre de Jérôme Bosch.

Avril 1955

GASTON VAN CAMP

A. van Dyck à Gênes

Ce qui frappe incontestablement le plus, dans cette exposition discrètement appelée « Cent Œuvres de van Dyck », tenue en cette année à Gênes, c'est l'incomparable effet produit par des œuvres de première valeur et universellement connues, mais présentées en bloc à notre admiration.

Si les plus beaux et les plus colorés des portraits génois — ceux de la collection Widener à la Galerie Nationale de Washington — se sont trouvés trop volumineux pour être expédiés à une exposition temporaire en Europe, on s'en consola en voyant dans cet ensemble de prestigieux tableaux comme le *Portrait du cardinal Bentivoglio*, de la Galerie Pitti, *Le Joueur de Cornemuse* (Portrait de François Langlois) de la collection du vicomte Cowdray, *Les trois Enfants de Charles I^{er}*, de Turin, ainsi que ce qui reste des grands portraits dans les palais de Gênes.

On fut également heureux d'y rencontrer des œuvres qu'on n'avait pas eu l'occasion d'examiner dans d'aussi bonnes conditions, comme *Le Christ en Croix*, de San Michele di Pagano, la grande œuvre *La Vierge du Rosaire*, de Palerme, qu'il nous fut enfin donné d'étudier de près.



Fig. 1. — A. van Dyck
Portrait de jeune homme portant une armure
Gênes, collection privée

Lorsqu'elle est bien préparée, une exposition comme celle-ci revêt pour l'étude d'un artiste un caractère de haute utilité. Non seulement elle étale ensemble quantité de chefs-d'œuvre, mais elle fait connaître des tableaux peu ou pas connus et elle permet d'intéressantes confrontations.



Fig. 2. — A. van Dyck
Portrait de Giovan Francesco Brignole Sale
Collection privée

Une des meilleures découvertes des organisateurs est cet excellent *Portrait de Jeune Homme en armure* (Fig. 1), en buste, appartenant à une collection privée de Gênes. Cette œuvre bien authentique est d'une grande délicatesse d'exécution dans le modelé du visage brunâtre, ainsi que dans le col en dentelle et dans l'armure.

Pour beaucoup, le grand *Portrait de Gentilhomme génois*, d'une collection privée (Fig. 2), constituera une révélation. Il peut valoir comme un pendant des portraits de Giulio Brignole Sale et de sa Femme, au Palazzo Rosso. Il en a la noble prestance et l'élégance raffinée. L'éclat de son rouge intense, dû au mélange de vermillon et de carmin, fait de ce tableau un digne représentant de la grandeur génoise au XVII^e siècle.

On ne sait trop pourquoi le rédacteur des

notices du catalogue pour les tableaux qui ne proviennent pas d'Italie, mis en doute l'attribution de cette œuvre à van Dyck, sans fournir ses preuves et sans même indiquer les arguments que d'autres avaient fait valoir en sens contraire. Les comparaisons que permettent cette exposition, forcent à considérer ce tableau comme une œuvre exécutée par van Dyck à Gênes. Seul cet artiste fait usage de pareille tonalité de rouge; on la retrouve dans le *Portrait de Paolina Adorno*, du Palazzo Rosso, (dans le coussin, à gauche), dans les *Trois Enfants avec un Chien*, de la Galerie Durazzo Negrotto de Gênes, et dans d'autres tableaux produits dans la même ville. Le modelé du visage et des mains, fait en ombres foncées, est identique à celui du *Portrait équestre d'Anton Giulio Brignole Sale* et surtout du *Portrait équestre de Corneille de Wael*. Et celui qui ne perçoit pas dans ce tableau l'élégance de l'esprit de van Dyck, devrait au moins examiner la facture rapide et sûre de la statue sur la colonne et du tapis au premier plan. Un œil averti peut y saisir, au premier contact, la façon de faire du grand artiste, qu'aucun peintre génois ne parvint à appliquer après lui. Certains ont fait valoir que le personnage représenté portait des manchettes de dentelle, ce qui imposerait une date trop tardive pour que l'œuvre fût de van Dyck. Mais un simple coup d'œil sur cette instructive exposition ne prouve-t-il pas que les manchettes de dentelle étaient à la mode à l'époque où van Dyck résidait en Italie? On peut en voir dans le *Portrait de Luc van Uffel*, de Brunswick, dans le *Portrait de trois Enfants*, de la Galerie Durazzo Negrotto, et dans le *Portrait équestre de Corneille de Wael*, d'Anvers.

Qui pourrait être ce personnage drapé dans un ample manteau rouge, l'épaule couverte d'une large étole de même couleur? A en juger par la physionomie, il existe entre lui et Anton Giulio Brignole Sale une nette ressemblance de famille et une certaine identité d'âge. Ceci nous fait supposer que le personnage en question pourrait être Giovan Carlo Brignole Sale, fils de Giovan Battista et cousin germain d'Anton Giulio. Ce Giovan Carlo naquit le 27 février 1605, la même année qu'Anton Giulio. Il fut éduqué dans la maison de son oncle Giovan Francesco avec son cousin Anton Giulio, et le père de ce dernier pria par testament son fils de bien veiller sur son cousin jusqu'à sa majorité. Il occupait à Gênes une place en vue: en 1639, la république l'envoya comme ambassadeur auprès du vice-roi de Naples, et en 1644 auprès du roi d'Espagne. Il fut également sénateur de Gênes, en 1648 (1).

Encore jeune, le personnage porte ici la robe rouge et tient en main la barette noire des « governatori », que les membres de la haute noblesse génoise

(1) M. DE MARINIS, *Anton Giulio Brignole Sale e i suoi Tempi*, Gênes, 1914, pp. 14-15 et 301.

étaient autorisés à porter lorsqu'ils suivaient le doge dans les cérémonies (1).

Cette exposition vient encore bien à propos pour confirmer l'attribution courante à van Dyck du *Portrait de Guillaume II d'Orange avec Marie d'Angleterre*, d'Amsterdam (Fig. 3). Ce tableau est inscrit de longue date sous le nom de van Dyck au Musée de l'Etat à Amsterdam.

Le collaborateur belge du catalogue l'a placé parmi les tableaux dont l'attribution est contestable. Il mentionne les doutes exprimés, mais ne souffle mot du contenu d'un article, consacré, en 1943, dans « *The Burlington Magazine* », à l'étude de l'attribution de ce chef-d'œuvre à van Dyck; cet article est simplement mentionné, dans la bibliographie. Ceux qui ont prétendu voir dans ce double portrait la main d'Hanneman ou de Lely, ont perdu de vue qu'à l'époque de son exécution — comme souvenir du mariage des princes, qui eut lieu le 12 mai 1641 — ni Hanneman ni Lely n'étaient capables de produire un coloris aussi riche et aussi délicatement nuancé dans ses tonalités.



Fig. 3. — A. van Dyck
Portrait de Guillaume II d'Orange
et de Marie d'Angleterre

Amsterdam, Musée de l'Etat

(1) Voir L. VOLPICELLA, *I Libri dei Cerimoniali della Repubblica di Genova*, Atti della Società Ligure di Storia Patria, t. XLIX, fasc. II, Gênes, 1921, pp. 112 et 116.

Antoine van Dyck était encore à ce moment attaché à la cour d'Angleterre, où il était retourné après un voyage à Anvers et à Paris. C'est cet artiste qui aura été appelé à fixer le souvenir de cette union en un tableau où l'on voit le prince donner la main à la jeune princesse.

Dans ce tableau officiel, van Dyck étala son savoir faire avec une sûreté et une facilité rares. Les documents, d'ailleurs, soutiennent les conclusions que permet l'étude du style. L'œuvre est mentionnée comme étant de van Dyck dans le catalogue des tableaux de James II, imprimé en 1758 d'après un manuscrit appartenant alors à Lord Orford, p. 67: « N° 750. Vandyck. The late Prince and Princess of Orange ». L'œuvre doit être passée en Hollande par la suite, car elle est mentionnée en 1667 dans l'inventaire du Huis te Bosch de La Haye: « een Schilderye van syn Hoogheyt Prince Willem Ho:Lo: Memorie met Princesse roijale by van Dyck gemaect ».

On peut trouver une preuve indirecte complémentaire dans le fait que van Dyck fut chargé, en cette année 1641, de faire le portrait du jeune prince de Hollande. Jane Drummond, comtesse de Roxburghe, gouvernante de la princesse, écrivait le 13 août 1641 au Baron de Brederode: « le maleur m'en a tant voulu que Monsieur van Dyck a presque toujours été malade, depuis son départ de ce Pays, tellement que je n'ai pu avoir le portrait qu'il faisait de Monsieur le Prince jusqu'à cette heure. Mais il l'a promis aseurement à la Reyne qu'il avait le vostre prest dans huit jours, et qu'il désirait le porter lui-même avec un autre qu'il faisait pour Madame la princesse d'Auranges »⁽¹⁾. Si l'artiste fut chargé d'exécuter un portrait séparé du prince, il est probable que c'est également lui qui fut appelé à faire le portrait de mariage du jeune couple.

Nous espérons que, malgré la méfiante étiquette d'« attribution » attachée ici à ce double portrait, ce chef-d'œuvre produira, dans cet incomparable ensemble, l'effet qu'il mérite, et qu'une critique objective se plaira à en souligner la valeur aussi bien esthétique qu'historique.

Nous serons les derniers à reprocher aux organisateurs d'avoir introduit dans cette exposition des œuvres sur l'attribution desquelles un doute est permis. Pour tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de l'art, c'est une magnifique occasion de pouvoir comparer des œuvres peu sûres aux tableaux inscrits d'un commun accord à l'actif du grand maître.

Quelques exemples prouveront combien nous devons savoir gré aux organisateurs d'avoir été larges sous ce rapport.

(1) De Navorscher, Amsterdam, 1872, p. 510.

La comparaison que rend possible cette exposition permet d'écartier de l'œuvre de van Dyck l'*Ecce Homo*, N° 95, d'une collection privée de Munich. Le catalogue nous apprend que le Dr. L. Burchard — sur la vue d'une photographie — attribue ce tableau à van Dyck et le considère comme de l'époque italienne. Mais une comparaison avec les œuvres de l'artiste rassemblées dans cette exposition, spécialement avec celles de l'époque en question, oblige à refuser cette attribution. L'exécution de cet *Ecce Homo* est bien trop lourde et la couleur bien trop neutre pour permettre de l'inscrire parmi les œuvres authentiques.

Certains tableaux ne sont attribués à van Dyck qu'à la suite d'une vieille habitude de considérer ce peintre comme l'élève de Rubens. Dès que dans un tableau d'aspect rubénien on remarque quelque faiblesse d'exécution alliée à une certaine élégance de forme, il est des érudits qui se croient obligés d'en endosser la paternité à Antoine van Dyck. C'est le cas pour le *Saint Sébastien secouru par des Anges*, de la Galerie Nationale d'Art ancien de Rome. Certaines parties sont d'une exécution relâchée, notamment la forme de l'ange retirant une flèche du corps du martyr, et les deux anges flottant dans les airs. Or, de telles négligences sont courantes chez Rubens. L'élégance de la figure du saint n'est pas une raison péremptoire pour attribuer ce tableau à van Dyck. Durant son séjour en Italie, et peu après, Rubens s'est également plu à appliquer le canon d'un corps élancé surmonté d'une tête relativement petite. Mais il y a dans ce tableau des éléments plus importants, qui constituent des indices sérieux d'un travail de Rubens vers 1610-1612. Nous y avons attiré l'attention dans notre ouvrage *La Peinture Flamande à Rome*, 1950, p. 154: c'est le travail moëlleux dans une pâte assez mince, la musculature bien prononcée, et surtout ces ombres transparentes, où déjà se mêle ce rouge que Rubens introduira de plus en plus fréquemment jusqu'en 1617.

Une autre œuvre de Rubens — et de la même époque — nous semble être le tableau N° 4, *Deux Têtes d'étude*, du Musée Correale, de Sorrento, qui sont ici présentées pour la première fois dans une exposition.

Est-ce bien dans le but d'éclaircir un problème d'attribution qu'on a introduit dans le catalogue de cette exposition les N° 7 et 8: *Portrait de Jean-Charles de Cordes* et *Portrait de Jacqueline van Caestre*? On peut en douter, à en lire le texte. Autant les notes rédigées sur les tableaux provenant d'Italie sont d'une objectivité exemplaire, autant certaines autres sont rédigées avec un parti-pris par trop visible. Elles évitent soigneusement des opinions récemment émises, quand elles n'essayent pas de les contredire sans même les mentionner.

Plusieurs connaisseurs italiens ont exprimé leur étonnement de voir figurer les deux portraits que nous venons de citer, parmi les œuvres de van Dyck, alors que tout les apparente si nettement à Rubens. Pour l'attribution à van Dyck, l'auteur des notes du catalogue fait valoir une opinion exprimée en 1889 par Bode, suivi en 1931 par Glück et actuellement — dit l'auteur — par Ludwig Burchard. Il renvoie à une « découverte » faite par Paul Lambotte, qui fut en son temps définitivement réfutée par Louis Dimier, et sur laquelle plus personne n'a jugé nécessaire de revenir. Cette découverte consistait en ceci : au palais Lazienski, de Varsovie, dans un groupe de copies collectionnées jadis par le roi Stanislas-Auguste, se trouvent des copies de ces deux portraits, et l'une d'elles porte au dos l'inscription « 1618, Antonio van Dyck, P.E. van Vergels, d'Anvers, 1769 P ». Ces mauvaises copies représentent les personnages non en buste, mais à mi-corps, et l'on prétend que les deux portraits de Bruxelles représentaient primitivement eux aussi les personnages à mi-corps, mais qu'ils auraient été coupés, par la suite, à leurs dimensions actuelles. Ceci n'a à nos yeux aucune importance. Même si les dimensions de ces portraits avaient été réduites après avoir servi de modèles aux copies de Varsovie, ce n'est pas là une raison suffisante pour faire croire à l'exactitude d'une attribution aussi tardive, faite en 1769 par un vulgaire copiste. Les historiens d'art savent par expérience qu'une semblable attribution n'a aucune valeur : au XVIII^e siècle, on avait perdu, aux anciens Pays-Bas, l'exacte notion des attributions d'œuvres du siècle précédent.

Le catalogue de l'exposition nous dit encore qu'il existe une évidente identité entre le visage de Jacqueline van Caestre et celui de la Dalila, dans l'œuvre *Samson et Dalila* de van Dyck, à la galerie du Dulwich College. Cette ressemblance se réduit au fait que les deux visages se trouvent tournés de trois quarts. Nous ne trouvons personnellement aucune relation de physionomie entre la malade Jacqueline van Caestre et la voluptueuse Dalila bien en chair du tableau de Dulwich.

Mais il est possible de faire une constatation plus importante et même décisive : dans les deux portraits de Bruxelles, la matière picturale et le maniement du pinceau n'ont rien de commun avec ce qu'on peut constater à cet égard dans *Samson et Dalila*, et en général dans les tableaux exécutés par van Dyck durant les années qui précédèrent son départ pour l'Italie. Ceci saute aux yeux pour qui parcourt la présente exposition van Dyck. Ces deux portraits sont travaillés d'abord en frottis légers, puis en pleine pâte humide et coulante, enfin avec des rehauts clairs très soignés. C'est nettement là la manière de peindre de Rubens en 1614-1618.

On pourrait aller plus loin et insister sur les relations que Rubens peut avoir entretenues avec les personnages représentés. Ces portraits doivent se situer entre le 3 octobre 1617, date à laquelle de Cordes épousa Jacqueline van Caestre, et la fin de l'année 1618, dans le courant de laquelle elle trépassa. Or, Jean-Charles de Cordes habitait à l'époque une villa à Laeken-lez-Bruxelles, sur l'emplacement actuel du Foyer des Orphelins, rue de Vrière. C'est précisément de cet endroit que Rubens prit sa vue de Laeken, avec dans le fond la tour de l'ancienne église, dans *La Ferme de Laeken*, de la collection royale d'Angleterre. Et, à en juger d'après le style, ce dernier tableau doit dater des mêmes années que les deux Portraits dont il est question (1).

On est en droit de supposer que Rubens demeura l'ami de Jean-Charles de Cordes et qu'il alla résider chez lui, à Laeken, lorsque la peste éclata à Anvers en 1625-1626. Deux lettres de la main du peintre sont datées de Laeken, l'une du 26 décembre 1625, l'autre du 9 janvier 1626.

*
* *

Un ensemble de tableaux comme celui que présente cette exposition permet des constatations bien utiles pour l'étude de van Dyck.

Tout n'est pas parfait chez cet artiste que nous connaissons comme ondoyant et versatile. Le grand artiste avait des hauts et des bas, et dès lors on ne peut lui refuser l'attribution d'une œuvre qui ne renferme pas à la fois toutes ses qualités. Ainsi, pourquoi, dira-t-on, amener ici ce *Portrait de Filippo Spinola*, de la Pinacothèque de Munich, dont l'exécution est bien faible ? C'est que cette œuvre est, en somme, signée en divers endroits : dans cette main droite ouverte, exactement formulée à la façon de van Dyck, et dans ce modelé du visage en pâte grasse. Pour le reste, on peut certes y relever quelques négligences indignes de ce grand peintre.

Les confrontations rendues possibles par la présente exposition peuvent aussi aider à faire reviser certaines conceptions courantes. Que les esprits curieux veuillent bien examiner le coloris et le facture du *Denier de César* (« Cristo della Moneta ») de la Galerie du Palazzo Bianco (Fig. 4), œuvre généralement considérée comme de l'époque italienne de van Dyck. Comme d'habitude, on part de cette idée que tout tableau de cet artiste, dont la

(1) Voir JAN VAN BRIMEU, *Het Laken waar Rubens thuis was en wandelde in de Sint-Annadreef*, De Brusselse Post, 15 Juni 1955.

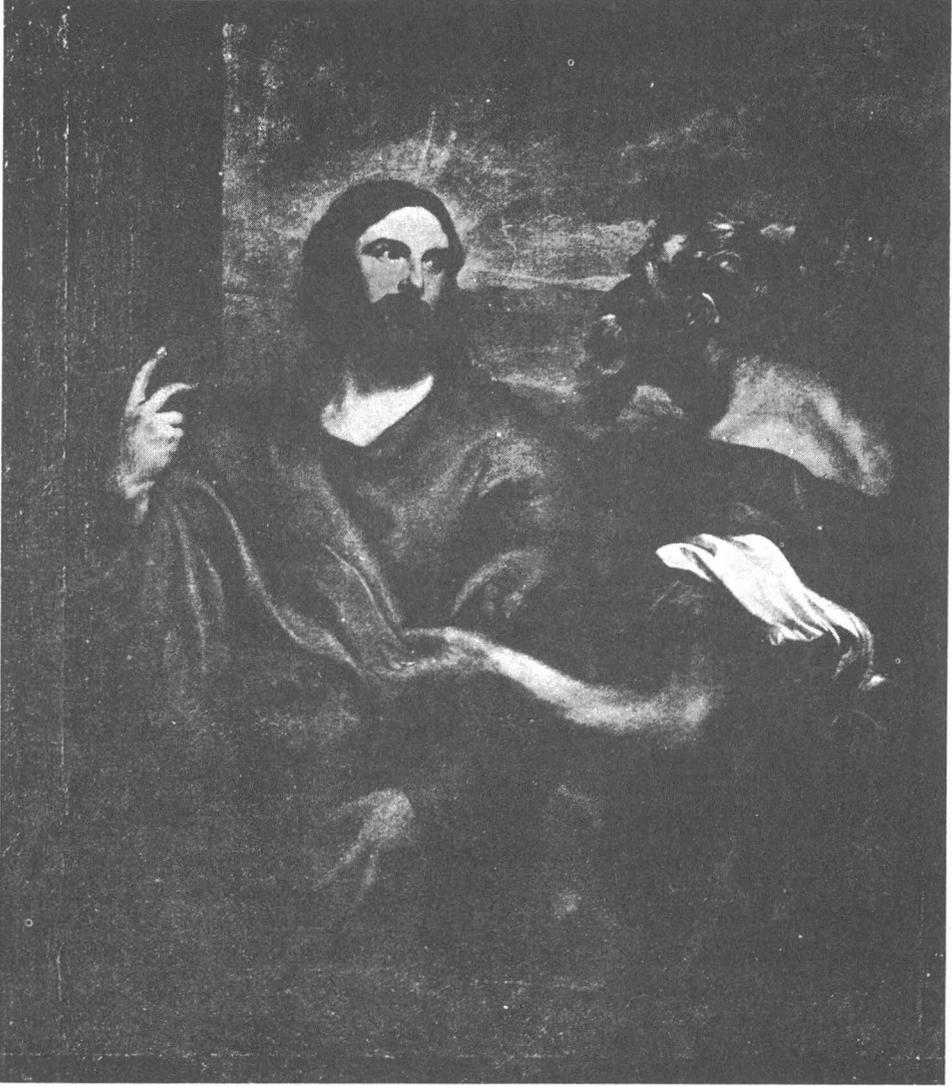


Fig. 4. — A. van Dyck — Le Denier de César

Gênes, Palais blanc

composition se rapporte à un tableau italien, doit avoir été exécuté par lui dans la péninsule. Il est indéniable que la composition du *Denier de César* est inspirée de celle du tableau du Titien, de Dresde. Par contre, le rythme, le choix des couleurs, la facture égalisée de la figure du Christ, et le travail en pâte rugueuse dans les figures des deux pharisiens démontrent clairement que l'œuvre fut exécutée avant le départ pour l'Italie. Van Dyck peut avoir connu, à Anvers, la composition du Titien, grâce à un dessin ou à un tableau de cet artiste.

Une confrontation des plus fructueuses est celle de quelques portraits que van Dyck n'a pu peindre qu'en Italie, parce que c'est seulement dans ce pays qu'il put rencontrer ses modèles. Nous pouvons ainsi constater qu'au cours des mêmes années, l'artiste ne peint pas toujours de la même façon. Extrêmement sensitif, cet artiste, dans les portraits, réagit souvent sur la psychologie du personnage qui se trouve devant lui; le choix de son coloris, sa facture même s'en ressentiront. On pourra s'en rendre compte en confrontant divers portraits de cette exposition, qui, bien que tous exécutés en Italie, diffèrent profondément par la facture et le coloris.

Le Portrait de François Duquesnoy, jeune sculpteur flamand résidant à Rome, est méticuleusement exécuté en tonalités terreuses presque monochromes. Par contre, le *Portrait du sculpteur Georges Petel*, rencontré également à Rome, est modelé en pâte grasse et présente des tons clairs, comme cet admirable gris dans le vêtement. Par ailleurs, dans le *Portrait du cardinal Bentivoglio*, merveilleuse symphonie de rouges, la coloration est, en plusieurs endroits, rehaussée par un mélange de carmin dans le vermillon soigneusement étendu, et la présentation est imprégnée de noblesse; tandis que le *Portrait du cardinal Rivarola*, venu des Etats-Unis (Fig. 5), vibre des plus vives couleurs et montre une exécution vigoureuse: dans les ombres des plis du vêtement, le carmin est appliqué franchement sur le vermillon, et la conception figurative acquiert une toute autre puissance de vie.

Ces différences ne pourraient s'expliquer par la date: le portrait de Bentivoglio fut peint à Rome, donc peu de temps avant celui de Rivarola, qui le fut à Gênes, en 1626, lorsque ce cardinal fut reçu officiellement en cette ville ⁽¹⁾. Elles résultent du fait que les caractères des deux modèles en appelaient à deux qualités dissemblables de l'esprit de l'artiste: l'un suscitait

(1) *Libro II Ceremoniarum* 1615-1629, MS. à la Bibliothèque de Gênes, publié par V. Volpicella dans *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, t. XLIX, 1921, fasc. II, p. 224.

l'idée de grandeur et d'élégance; l'autre, par son caractère franc et jovial, en appelait à sa verve de peintre.

En présence de tant de tableaux de l'époque italienne, il est possible de mieux préciser la date approximative de certaines œuvres. La comparaison permet d'affirmer que *La Vierge et Enfant avec Anges musiciens*, de l'Académie de Saint-Luc, de Rome, est du début du séjour de l'artiste en Italie. La tête de la Vierge est modelée avec la douceur du Titien, mais quelques tons vigoureux bien harmonisés rappellent encore le coloris de l'école flamande d'où sortit van Dyck. Ce tableau était à Anvers en 1645; il est mentionné comme étant de van Dyck, dans les papiers du marchand d'art Musson: «N° 2: Een Marien belt van Antoni van



Fig. 5. — A. van Dyck
Le Cardinal Rivarola

Desmoines, Association d'Education de l'Etat d'Iowa

Dyck met twee enghels; den een spelt op de luyt, den anderen spelt op de velons, hooch 5 voeten een duym, de breedte 4 voeten ende een half sonder de lyst » (Une image de Marie par Antoine van Dyck avec deux anges; l'un joue du luth, l'autre du violon, haut de 5 pieds un pouce, large de 4 pieds et demi sans le cadre) ⁽¹⁾. Les mesures sont très proches: les vieilles

(¹) J. DENUCÉ, *Na P.P. Rubens*, Anvers, 1949, p. 41.

équivalent à 145×128 cm.; le tableau que nous avons mesuré nous-mêmes accuse 134×110 cm. Le dessin que l'Académie Saint-Luc conserve sous le nom de van Dyck, n'est nullement de cet artiste; c'est une copie du tableau.

Grâce aux confrontations il est encore possible d'affirmer que *La Vierge à la Crèche* (Fig. 6) — communément appelée « Il Presepe » — où se remarquent les nuances du Corrège, ne peut avoir été exécutée que lors du second séjour de l'artiste dans la Ville éternelle, après que l'artiste eut pu prendre contact, à Parme, avec les œuvres du Corrège. Quant au sujet proprement dit, il est très spécial. Nous croyons devoir rappeler ici ce que nous écrivions, en 1950, dans notre ouvrage « La Peinture flamande à Rome ».



Fig. 6. — A. van Dyck
La Vierge à la Crèche

Rome, Galerie Nationale d'Art Ancien

une simple représentation de la Vierge veillant sur l'Enfant Jésus, près de la crèche. A droite du tableau, on a voulu voir à côté de Marie un tronc d'arbre. C'est en réalité le pied de la croix, étayé dans le sol, et dont la partie supérieure se perd dans des vapeurs grises. Le sens de l'œuvre en devient suggestif: la Vierge entrevoit en rêve la mort ignominieuse à laquelle est voué son Enfant. Une troublante poésie s'allie ici à une ferveur presque mystique. Elles s'expriment toutes deux par la facture un peu vague, par un coloris atténué et très nuancé. Seule la botte de paille rappelle ici la première manière du peintre, qui dans sa jeunesse faisait éclater les couleurs et travaillait en pâte grasse.

Une autre utile comparaison que permet cette exposition est celle du *Christ en Croix*, du Palais Royal de Gênes, avec le *Christ en Croix* de la Galerie Nationale de Naples. Tous deux sont indiscutablement de la main de van Dyck. Cette grandiose conception du Sauveur isolé sur un ciel lugubre, van Dyck l'a empruntée à Rubens, qui dès 1614 avait peint deux tableaux de ce genre. Mais le jeune van Dyck y ajouta quelque chose de cette fougue romantique, que l'on remarque également dans un *Christ en Croix avec la Madeleine*, publié en 1950. On dit généralement que ces tableaux sont de l'époque italienne. Il est vrai que le trop large perisornium du tableau de Gênes ressemble à celui du *Christ*



Fig. 7. — A. van Dyck
La Vierge et l'Enfant

Greenville (E.U.), Université Rob. Jones

en Croix de Rapallo. Mais le modelé solide du corps du Christ est proche de celui de Rubens, et les tons de plomb, dans les jambes, sont également ceux que ce dernier a appliqués. On dit que le tableau de Gênes serait le prototype de cette sorte de tableaux italiens de van Dyck. La chose est possible, mais sur quoi se base-t-on ? Il est bien probable que ce *Christ en Croix* date d'avant le départ de l'artiste en Italie. Le tableau de Naples est d'une exécution plus ferme, d'une tonalité plus sombre, d'une unité de coloris plus atténuée. Ceci ne se voit pas dans des reproductions. Il faut comparer les tableaux eux-mêmes, et l'on constate alors que le coloris et la facture du tableau de Naples est en rapport avec les tableaux que van Dyck a certainement exécutés en Italie.

Parmi les multiples comparaisons que permet encore cette exposition, nous n'aurons garde de négliger celle de trois tableaux de dimensions réduites représentant *La Vierge et l'Enfant*. Leur vif coloris attire le regard, et le spectateur est ravi par la souplesse du rythme qui exprime si gracieusement la tendresse d'une jeune mère pour son enfant.

Celui de l'université de Greenville, aux Etats-Unis (Fig. 7), se distingue par l'éclat particulier de son coloris, le ton clair et rosé de la carnation, la transparence de l'ombre dans la joue et le cou de la Vierge. Ce n'est pas là un tableau exécuté en Italie, comme il est dit, mais bien une œuvre de jeunesse, peinte en Flandre, en conformité avec les conceptions des œuvres

de Rubens de 1614-1618. Le support en bois, couvert d'une préparation blanche bien égalisée, contribue à rendre le coloris encore plus éclatant.

La Vierge à la Grenade (Fig. 8), de la collection Doria Balbi, et *La Vierge et l'Enfant*, de la Galerie Nationale de Parme, sont deux œuvres de même grandeur que celle de Greenville, mais sur toile. Ici, van Dyck s'est nettement détaché de l'art flamand : le coloris se fait plus atténué, les mouvements sont plus audacieux. On trouve encore dans le premier de ces deux tableaux, un rouge ferme, mais le bleu est adouci par des reflets verts, et, dans le second, ces tons sont neutralisés par un voile brun sur l'épaule. Si dans le premier les



Fig. 8. — A. van Dyck
La Vierge à la Grenade

Gênes, Collection Doria Balbi

gestes sont vivifiés, dans le second le corps de l'Enfant prend des directions diverses, et le mouvement en oblique du buste de la Vierge est plein d'imprévu. Ces œuvres dénotent combien l'esprit de van Dyck fut touché par les nouvelles idées plastiques de l'art italien. *La Vierge et Enfant*, du Musée National de Palerme, que nous estimons une œuvre authentique, nous semble une production assez ordinaire de l'époque italienne du peintre.

*

* *

La leçon qu'on pourra tirer de cette exposition, quant au style de van Dyck pendant son époque italienne, aura, croyons-nous, son retentissement dans l'histoire de l'art.

C'est à Gênes que Rubens exerça le plus d'influence sur van Dyck. Cette opinion, qui risque de paraître quelque peu paradoxale, et que nous avons longuement défendue ailleurs, nous en pouvons trouver ici diverses preuves. En cette ville van Dyck put voir les portraits exécutés par Rubens pour la noblesse, quinze ou vingt ans auparavant. A la vue de ces portraits le jeune van Dyck apprit à magnifier les personnages, en les considérant de bas en haut, en allongeant les proportions. Dans ces exemples il puisa la façon de faire valoir, comme élément chromatique, le ton noir des costumes en y opposant du rouge.

A ses débuts en Italie, van Dyck abandonna quelque peu la conception flamande, qui veut qu'un tableau plaise par la richesse de ses tons. On peut le constater dans deux tableaux, qui viennent des Etats-Unis et qu'on est heureux de rencontrer ici: le *Portrait de la marquise Durazzo*, de la collection Rathenau de New-York, et l'excellent *Portrait de Polissena Spinola*, du musée de Columbus. Cette dernière œuvre est un témoin, qui fait comprendre combien l'artiste, sous l'influence italienne, tendait à une tonalité générale en diminuant la valeur des tons. En Flandre van Dyck n'aurait jamais songé à atténuer la blancheur du linge jusqu'au gris foncé, jusqu'au noir même. Sans aucun doute la noblesse génoise, qui portait collerettes et manchettes de fine toile, tenait à un linge impeccablement blanc. Mais nous avons vu, sur les fines mains roses d'Elena Cattaneo-Grimaldi, des manchettes rosées, dans son portrait avec page, de la collection Widener, à la Galerie Nationale de Washington. Et ici même, Polissena Spinola porte une collerette et des manchettes d'un gris sale. C'est que ces tons s'accordent parfaitement avec les tonalités principales de l'ensemble. Ce gris du linge est à l'unisson avec

le fond grisâtre, la draperie où se mêlent de discrètes notes de jaune et de rose, et le costume noir où la lumière se reflète en bleu grisâtre sur les plis. Les touches de jaune, qui représentent l'or de la chaîne, de la croix et des boutons, s'allient avec une merveilleuse discrétion à la couleur sombre du vêtement.

Qu'on ne s'y trompe pas: l'élégante distinction des portraits de van Dyck résulte beaucoup moins de l'allongement des proportions et de la finesse des mains étirées, que de l'accord combien délicat de toutes les tonalités dont l'artiste sait user.

Ainsi, cette exposition permet de tirer la conclusion suivante: dans ses œuvres italiennes, van Dyck commence à acquérir ce ton général un peu brunâtre qui suggère l'atmosphère de rêve, d'où la magie de son art fait surgir la vision qu'il veut exprimer. Il continuera à user de ce ton général, lorsque, après son voyage en Italie, il se fixera à Anvers. Encore une fois, cette manière de concevoir un tableau n'était pas en rapport avec ce qui se faisait en Flandre, principalement avec ce qui se peignait dans l'entourage de Rubens. Van Dyck sut tirer d'admirables effets picturaux de ce clair-obscur spécial. On le constatera dans plusieurs œuvres fort intéressantes présentées dans cette exposition.

À cet égard, deux tableaux méritent toute notre attention. Ce sont *Renaud et Armide* (Fig. 9), de la Galerie Sabauda, de Turin, et *Renaud et Armide*, du musée de Los Angeles.

Le tableau de Turin fut attribué jadis — on ne sait pourquoi — à Lange Jan (Jean Boeckhorst). Nous y découvrons nettement l'esprit de distinction et d'élégance propre à van Dyck. Aussi, comprenons-nous mal pourquoi on émet des doutes quant à son attribution à ce maître. On ne peut exiger d'un artiste aussi sensible que van Dyck, la rigidité de système qu'on attend d'un homme d'étude, méthodique et froid. Un tel peintre vit intensément son sujet. Aux prises avec une composition d'ordre poétique, il la baigne dans une atmosphère d'irréel où toute couleur s'atténue. Van Dyck avait vu agir de cette façon Giorgione et le Titien. De la pénombre brunâtre, les figures principales émergent avec des carnations d'un rose atténué qui glisse dans des ombres brunes. Les vêtements subissent une identique métamorphose: la robe de la femme est d'un bleu passé; le rouge de son manteau adopte des teintes rosées, et le manteau jaune du second personnage principal tourne au brun.

Permettons-nous, en passant, de poser cette question: le sujet de ce tableau est-il bien l'histoire de Renaud et d'Armide? La scène représentée n'est-elle



Fig. 9. — A. van Dyck — Renaud et Armide

Turin, Galerie Sabauda

pas plutôt tirée de l'œuvre poétique « Il Pastor Fido », comédie de G.B. Guarini fort en vogue à l'époque jusque dans les anciens Pays-Bas? Comme l'a déjà fait observer Carl Nordenfalk, il s'agit peut-être ici d'une scène où apparaissent *Amaryllis et Myrtille* ⁽¹⁾. Nous pouvons même ajouter, d'après G.P. Bellori, que van Dyck a traité un sujet pareil pour le Prince Frédéric d'Orange: «Per lo Principe d'Orange colori una favola del Pastor fido» ⁽²⁾.

Un tableau *Amaryllis et Myrtille*, de même composition et d'une facture assez semblable, se trouve au musée de Göteborg ⁽³⁾. Il existe de légères différences de forme, et le coloris moins vaporeux est d'une plus grande clarté. Il ne faut pas s'imaginer que l'un de ces deux tableaux serait la copie de l'autre. Les deux ont nettement la facture de van Dyck. A l'époque, les peintres

(1) C. NORDENFALK, *Ein wiedergefundenes Gemälde des van Dyck*. Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, t. LIX, 1939, p. 36.

(2) G. P. BELLORI, *Le Vite di Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Romé, 1672, p. 259.

(3) Reproduction dans Leo van Puyvelde, *Van Dyck*, Paris-Bruxelles, 1950, p. 125.

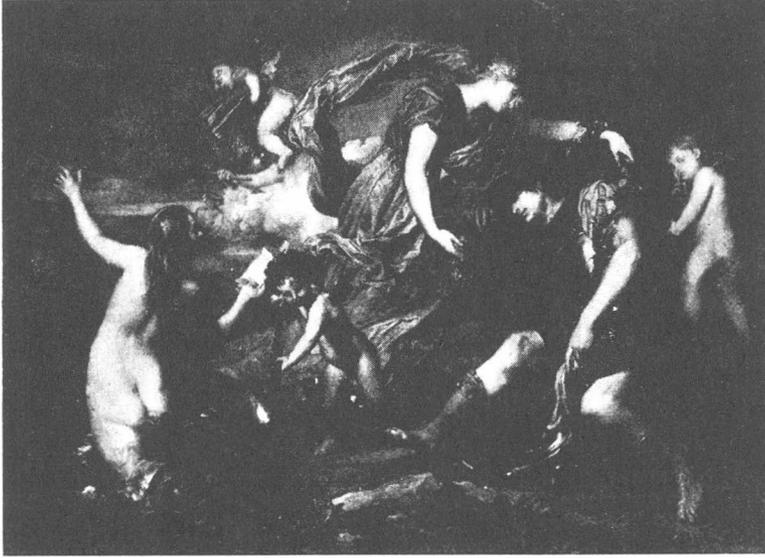


Fig. 10. — A. van Dyck — Renaud et Armide

Los Angeles (E.U.), County Museum

répétaient volontiers une composition qui avait plu. Une esquisse pour ces deux tableaux est conservée à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Paris.

Mais revenons au *Renaud et Armide* (Fig. 10), du musée de Los Angeles, que la présente exposition nous donne le privilège de pouvoir comparer à l'œuvre de Turin. Ici également, le sens poétique est renforcé par la tonalité brunâtre de l'atmosphère imprécise d'où émergent les couleurs des parties essentielles : carnations rosées aux ombres brunes, voile rose flottant autour de l'enchanteresse, armure noire et blanche du guerrier. Mais les tonalités y sont plus claires que dans l'œuvre de Turin, et le rythme de la composition, plus prenant, est encore mieux en rapport avec le sujet. L'histoire de Renaud et d'Armide est narrée par Torquado Tasso dans sa « *Gerusalemme liberata* » : le croisé s'est laissé entraîner dans l'île de l'enchanteresse Armide, où il succombe sous son charme. Le rythme ellipsoïdal de la composition forme autour du héros assoupi un mouvement tournant, qui l'enveloppe et qui s'achève, vers la gauche, dans la courbe élégante du corps de la sirène, occupée à déployer le sortilège de son chant. Dans les airs, s'échappent deux petits

génies: l'un emporte un faisceau dont le second brise une branche: allusion à la fragilité du héros qui, ayant abandonné ses compagnons, se trouve désarmé dès qu'il est livré à ses seules forces.

Van Dyck traîta une fois de plus ce sujet en une composition plus simple et plus compacte, qui se trouve actuellement au Musée Walters, de Baltimore. Le 5 décembre 1629, il écrivait à Sir Endymion Porter pour lui livrer le « tableau commandé par sa Majesté ». Le 23 mars 1630, Sir Endymion Porter fut remboursé par le roi Charles I^{er} pour « one picture of the Storie of Reynaldo and Armida, bought by him of Monsieur Vandick of Antwerpe and delivred to his Majestie » (1). En 1649, à la vente de la collection de Charles I^{er}, ce tableau fut acquis par le colonel Webb. Il fut acheté plus tard par le duc de Newcastle, puis par Knoedler et C^{ie} et par Jacob Epstein, qui l'offrit au musée de Baltimore.

Les dimensions de cette œuvre importante — elle mesure 226,5 × 224 cm. — constituèrent un obstacle à ce qu'elle voyage pour figurer à cette exposition. Mais l'ayant vue sur place, nous pouvons affirmer qu'elle possède la même tonalité générale brunâtre, avec cependant plus de nuances rosées que les deux tableaux de Turin et de Los Angeles. Les organisateurs ont tenu à présenter de ce tableau une réduction en grisaille: le *Renaud et Armide*, des Musées Royaux de Bruxelles. Cette grisaille n'est nullement une esquisse d'étude pour le grand tableau de Baltimore. C'est un modèle, fait d'après ce tableau, pour servir au graveur Pierre de Bailliu — et non au graveur Wauman, comme dit un des rédacteurs du catalogue, qui, voulant négliger un livre récent, préféra répéter ce qu'avait dit jadis Glück.

Les idées plastiques du tableau de Los Angeles ne se retrouvent ni dans le tableau de Baltimore, ni dans la réduction, où par deux fois la composition devient d'un baroque classique. La grisaille permet de constater combien un peintre de valeur arrive à améliorer sa production, lorsqu'il fait appel à toutes les puissances de son imagination et de son émotivité.

Van Dyck a traité encore ce sujet, mais en format réduit, dans l'exemplaire qui est au Louvre. Si la composition du groupement est neuve, le registre du coloris est semblable à celui des autres tableaux du genre, exception faite pour quelques tonalités, comme le rouge du manteau d'Armide, qui est devenu encore plus clair.

(1) Voir W. H. CARPENTER, *Pictorial Notices*, Londres, 1844, p. 23.



Fig. 11. — A. van Dyck
La Sainte Famille avec Ronde d'Angelots

Florence, Galerie Pitti

Au même groupe que ces *Amaryllis et Myrtille* et *Renaud et Armide* appartient le tableau *La Sainte Famille avec Ronde d'Angelots* (Fig. 11), de la Galerie Pitti, de Florence, dont on connaît la réplique de l'Ermitage.

Si nous nous arrêtons encore à ces œuvres, c'est qu'un des attraits de cette exposition est la révélation de productions qui sont doublement d'inspiration italienne: par le sujet traité et par la composition chromatique. Ces tableaux — remarquons-le — ne sont pas pour autant tous à classer dans l'époque italienne de van Dyck. La conception autant que l'aisance d'exécution indiquent un état de maturité auquel le génie de l'artiste parvint dans les années 1627-1632. Revenu au pays natal, le peintre vit se décanter les impressions qu'il avait recueillies de sa propre imagination et ce qu'il avait jugé utile de retenir des exemples italiens. Il n'est donc pas étonnant que, dans des œuvres de pleine maturité, on puisse déceler chez lui de lointaines mais profondes influences de certains maîtres italiens.

C'est ce qu'on peut constater à cette exposition dans *La Sainte Famille avec la Ronde d'Angelots*, du Pitti. On doit regretter que cette œuvre soit classée aux dépôts de cette galerie et reléguée au dehors. Le tableau mérite d'être présenté à l'admiration permanente du public et des connaisseurs. Les organisateurs de cette exposition ont été bien inspirés en le faisant figurer dans ce bel ensemble des œuvres d'Antoine van Dyck.

Le catalogue reste prudent dans l'attribution. Un tableau semblable existe à l'Ermitage de Leningrad. Dès lors on hésite pour celui de la galerie Pitti, en vertu de ce vieux préjugé qui impose, devant deux tableaux semblables, de distinguer un « original » et une « copie ». Nous ne pouvons assez répéter que les anciens peintres flamands ne refusaient jamais de reprendre une composition qui avait plu, pour la refaire à la demande d'un nouveau client. Nous en connaissons de multiples cas, et en voici certainement un nouvel exemple.

Le tableau de l'Ermitage, que nous avons vu, et celui de la Galerie Pitti sont composés dans les mêmes tonalités brunes, avec quelques tons fermes mais atténués, ainsi que l'étaient les tableaux « poétiques » de 1627-1632 dont nous venons de parler. A Leningrad comme à Florence tout ce qui entoure les figures est fait de tons bruns et vagues. Saint Joseph demeure dans l'ombre, ainsi qu'une partie des angelots; d'autres, qui voltigent, ont la teinte grise de l'air. Seuls produisent une clarté atténuée, la carnation fraîche de l'Enfant et de la Vierge, et le rouge de la robe et le bleu du manteau de cette dernière. G.P. Bellori nous offre une preuve écrite du fait que van Dyck a bien produit deux tableaux pareils. Il dit que le peintre en vendit un au prince Frédéric Henri d'Orange: « il qual Signore compero ancora un opera sacra di sua mano, la Vergine col Bambino Gieusù avanti alcuni Angioletti che ballano »⁽¹⁾. Ceci doit s'être passé peu avant le départ de van Dyck pour l'Angleterre. Arrivé à la cour de Londres, l'artiste exécuta un tableau semblable pour la reine Henriette-Marie. C'est encore Bellori qui nous le dit: « Per la Regina fece la Madonna col Bambino e S. Giuseppe rivolti a un ballo d'Angeli in terra mentre altri di loro suonano in aria con veduta di paese vaghisima »⁽²⁾. Il est vrai que dans ce dernier texte, la dernière phrase ne concorde pas

(1) G. P. BELLORI, *Le Vite di Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Rome, 1672, p. 259.

(2) *Ibid.*, p. 157.

parfaitement avec le tableau de Leningrad; mais nous soupçonnons que les angelots y furent remplacés plus tard par un vol de perdrix.

Cette connaissance plus approfondie de ce qu'on peut dénommer les tableaux «poétiques» de van Dyck, n'est certes pas la moindre des nombreuses leçons qu'aura procurées cette intéressante exposition d'un des plus grand maîtres flamands.

LEO VAN PUYVELDE

A propos d'un paysage de Gilles Neyts

L'Université de Liège possède un tableau inédit de l'Ecole flamande du XVII^e siècle. Cette toile assez grande (123,5×198 cm) et bien conservée, se trouve à la Bibliothèque (1); c'est un *Paysage avec un Fleuve et des Rochers*, qu'animent de petits personnages. Il est signé et daté, à gauche, vers le bas: «G. Nijts $\overline{\text{IV}}$ et f 1664». Cette signature ne manque point d'intérêt: elle évoque un artiste surtout connu comme dessinateur (2) et graveur, mais dont les peintures signées sont rares et, le plus souvent, de format réduit. Dans son beau livre, «Le Paysage flamand au XVII^e siècle», Melle Yvonne Thiéry en présente onze, authentifiées par une signature; une est datée de 1661, une autre de 1666, et trois de 1681. Cinq sont aux musées de Dresde, de Cologne, de Valenciennes et de Schönbrunn; trois chez des collectionneurs de Paris et d'Anvers; les trois dernières, enfin, passèrent sur le marché d'art de Berlin et de Bruxelles, en 1927, 1932 et 1944 (3). On pourrait y ajouter un *Paysage*, signé et daté de 1663, qu'Alfred Michiels dit avoir vu à Paris, en 1875, sans identifier exactement son auteur (4); deux petits *Paysages*, signés et datés de 1667 et 1669, vendus à Anvers en 1885, après y avoir appartenu à Théodore van Leries (5), et des *Ruines dans une Vallée*, signées et datées de 1679, qui parurent à la vente Gysbert de Clercq, d'Amsterdam, en 1897.

De la vie de cet artiste, on ne sait pas grand'chose. On peut supposer que le Gilles Neyts baptisé à l'église Saint-Nicolas, de Gand, le 10 avril 1623, est celui qui fut maître-peintre à Anvers, en 1647-1648, et y mourut en 1687. On sait encore qu'il se maria dans cette ville en 1643 (6), y testa dix ans plus tard et se fixa temporairement à Lille, sans doute peu avant l'annexion fran-

(1) Nous remercions vivement Mme la Bibliothécaire en Chef J. Gobeaux-Thonet et M. Léon Dewez, Président de l'Institut archéologique liégeois, qui nous firent très aimablement connaître ce tableau et nous en facilitèrent l'étude.

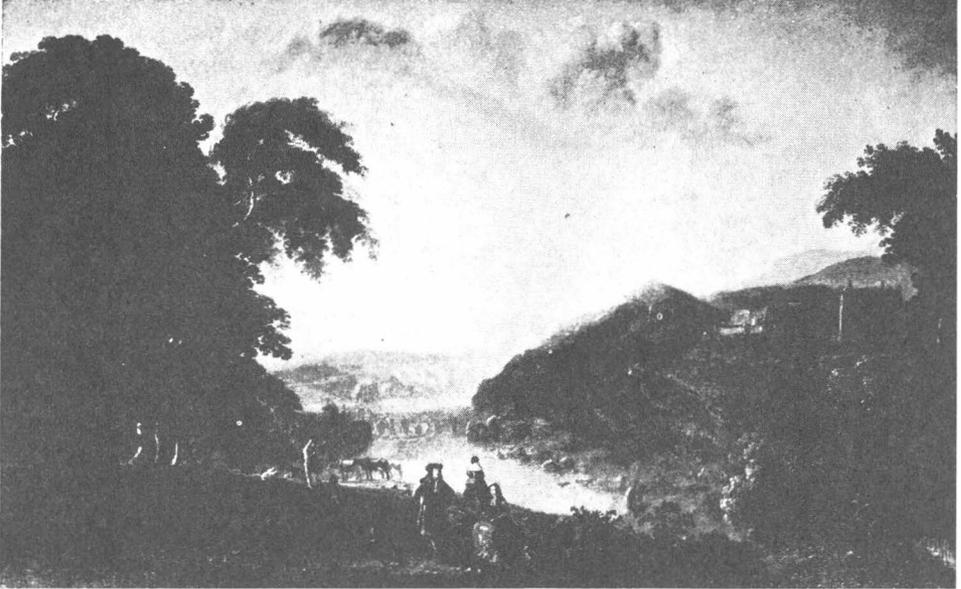
(2) A la liste de dessins signalés par A. VON WURZBACH et THIEME-BECKER, il faut adjoindre ceux de Windsor, que M. LEO VAN PUYVELDE a fait connaître dans *The Flemish Drawings in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, Londres, 1942, pp. 43-44.

(3) YVONNE THIÉRY, *Le Paysage flamand au XVII^e siècle*, Paris-Bruxelles, 1953, pp. 86-88, 187-188.

(4) A. MICHELIS, *Histoire de la Peinture flamande*, 2^e éd., t. X, Paris, 1876, p. 280. L'identification de cet artiste wallon inconnu, selon Michiels, et de Gilles Neyts fut proposée à bon escient par A. VON WURZBACH, *Niederländisches Künstlerlexikon*, t. II, Vienne-Leipzig, 1910, p. 232b.

(5) PH. ROMBOUITS-TH. VAN LERIEUS, *De Liggeren en andere Historische Archieven der Antwerpse Sint Lucas-gilde*, Anvers, 1872, t. II, p. 186, note 3; TH. VAN LERIEUS, *Biographies d'Artistes anversois*, Anvers, 1881, t. II, pp. 66-68.

(6) TH. VAN LERIEUS, *o.c.*, pp. 61-66.



Gilles Neyts. — Paysage avec un Fleuve et des Rochers
Toile 123,5 × 198 cm. — Signé : G. Nijts $\overline{\text{IV}}$ et f. 1664

Cliché de la Bibliothèque de l'Université de Liège

Liège, Université

gaise de 1667. M. M. Vandalle mentionne à Lille dans la sacristie de l'église Saint-Michel, un *Paysage avec Saint Dominique soumettant à l'Épreuve du Feu le Livre de la Doctrine catholique en présence des Albigeois*. Comme le *Paysage* de Liège et les deux *Paysages montagneux*, signés, dont un de 1681, à Dresde, cette toile, elle-même signée: «AE Neyts in. et fe», est de dimensions exceptionnelles au catalogue du peintre: 216 × 250 cm (jadis 216 × 360 cm). Elle provient d'une série de grands *Paysages* disparus, étoffés d'épisodes de l'histoire dominicaine, qui se trouvaient avant la Révolution chez les religieux de cet ordre, à Lille, et figurent dans un inventaire de 1795 ⁽¹⁾.

Des figurines profanes égaièrent, au contraire, le *Paysage* de Liège; mais, comme à Dresde et à Lille, leur rôle n'est qu'accessoire: la représentation de la nature prédomine. La composition, en largeur, est régie par le contraste

⁽¹⁾ M. VANDALLE, *L'Apport artistique des Ecoles flamandes à Lille du XIV^e au XVII^e siècle*, Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, t. VIII, 1938, pp. 56-57.

décoratif de deux masses sombres encadrant une échappée lumineuse et par l'opposition de premiers plans ombreux et de lointains fluides. En avant s'étale une berge gazonnée, avec, à gauche, un bosquet de grands arbres touffus non loin desquels un gentilhomme et deux dames ont fait halte auprès de bergers gardant leurs bêtes. Au centre coule un large fleuve bordé de collines dont, sur la rive droite, un château surmonte les escarpements rocheux. De ce côté, un arbre moins élevé que les autres achève d'équilibrer la composition. Gilles Neyts sut, en combinant ces jeux de lignes et de formes, donner à son *Paysage* un caractère à la fois paisible et légèrement tourmenté. La répartition de la lumière y concourt aussi. Le premier plan tout entier, avec ses hautes frondaisons vues à contre-jour, baigne dans l'ombre et se détache sur le fond lumineux du vaste ciel pur, du fleuve et des lointaines collines aux transparences évocatrices d'une belle fin de journée estivale. Parmi ces transparences une petite ville apparaît sur les bords du fleuve, qu'enjambe un pont menant à une église au clocher bulbeux. La situation de cette ville, le bulbe de ce clocher, l'aspect des rives escarpées et du fleuve permettent de croire, sans hardiesse, que ce tableau rappelle la vallée de la Meuse et l'ancienne Dinant. Gilles Neyts a d'ailleurs laissé une *Vue de Dinant*, finement esquissée à la plume (135 × 103 mm) et signée: «g.nyts f», qui parut en vente à la galerie Mensing, d'Amsterdam, le 27 avril 1937 (n° 486). Bien que ce dessin ait été fait en regardant vers l'amont du fleuve et non vers l'aval, comme on le remarque dans le tableau, on reconnaît sans peine que le même site a servi de modèle pour les deux œuvres. De plus, Alfred Michiels a découvert dans le *Paysage* signé et daté de 1663, une vue de Namur, de la Meuse et des hauteurs environnantes (1). On peut donc supposer que l'artiste séjourna dans la vallée mosane vers 1663-1664 et qu'il s'en inspira pour composer les deux *Paysages* qui portent ces dates.

C'est par des nuances délicates que Gilles Neyts a su rendre la lumière estivale du jour déclinant qui donne un aspect poétique à son tableau de Liège. Sans doute a-t-il su tempérer les verts de brun, de bleu ou de gris dans les arbres, les gazons du premier plan et les contreforts rocheux vers la droite; mais les nuances les plus fines sont dans le ciel gris bleuté qu'envahit l'or du crépuscule, dans les collines du fond et le fleuve exécutés en bleus purs et divers. Aucune note vive ne rompt la paisible harmonie du coloris. Même les personnages sont vêtus de gris ou de noir; seule, une touche discrète

(1) A. MICHIELS, *o.c.*, p. 280.

de vermillon réchauffé la jupe d'une dame, menue figurine assise à l'avant et au centre de la composition. Gilles Neyts qui peupla ses dessins de petits personnages, ne dut point, semble-t-il, recourir à autrui pour étoffer ce tableau.

Sa facture est souple, aisée; il exprime, sans pesanteur, le contre-jour, l'épaisseur des feuillages; quelques notes rapides, en camaïeu, détaillent, sans les alourdir, le château sur la colline, la ville et les fonds. D'un pinceau preste et juste, il éclaire un tronc d'arbre, le dos d'un animal ou d'un berger; il évoque un troupeau et des cavaliers qui cheminent au loin. L'aspect de ce tableau est lisse; mais quelques notations en léger relief animent les verdure, au premier plan. Le charme intime de cette lumière, de ce coloris et de cette facture, que nous avons tenté d'analyser, révèlent une sensibilité peut-être mieux faite encore pour s'extérioriser en des toiles de moindre format que celle-ci.

MARIE-LOUISE HAIRS

Rembrandt et le texte biblique

L'Assuérus

Rembrandt était un lecteur fervent de la Bible, on a souligné à juste titre la source d'inspiration essentielle qu'elle fut pour lui.

Mais il semble que l'on n'ait pas été suffisamment attentif au phénomène d'inhibition totale qui s'est produit chez le génial artiste hollandais qui recréa plastiquement les textes sacrés dans une projection si naturelle et si spontanée que l'on ne songe plus à son point de départ : le texte biblique, alors que celui-ci est suivi avec une fidélité absolue. Cette assimilation est si profonde et si parfaite que la personnalité de Rembrandt supplante sa source d'inspiration, phénomène propre au génie. Or, cette inspiration est en fait littérale.

L'Assuérus qui vient de réapparaître après une brève éclipse due à la guerre, en est une démonstration probante. L'œuvre classée de Rembrandt relève les personnages du livre d'Esther, Assuérus, Esther, Aman, Mardochée, à diverses reprises mais généralement en groupe ⁽¹⁾.

L'Assuérus que nous publions ici est peut-être l'unique exemple d'un seul personnage du livre d'Esther portant le drame en lui-même et l'extériorisant sans le secours de comparses.

Assuérus serait, d'après certains historiens, Artaxerxes Longue-main ; d'après d'autres, reflétant l'opinion la plus répandue : Artaxerxes II Memnon, ou « qui n'oubliait rien », roi de Perse qui, dit la Bible, « régnait depuis les Indes jusqu'en Ethiopie, sur cent vingt sept provinces ».

Le livre d'Esther relève ses déboires conjugaux jusqu'au jour où il épousa Esther.

Les audiences de ce souverain redoutable et d'une puissance absolue étaient réglées par une loi immuable ; chaque fois qu'il est question d'une audience royale dans le livre d'Esther, il est dit : « Tous... savent qu'aucun

(1) DR. G. HOFSTEDE DE GROOT, *Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis der Werke der.. Holl. Maler des XVII^e Jahrhunderts*. Esslingen. Paris 1915. Vol. VI.

Ce relevé mentionne de la p. 30 à la p. 176, soit du n° 45b au n° 360a, huit tableaux tirés du livre d'Esther, et à partir du n° 262, 39 numéros se rapportant à un sujet indiqué sous la mention : « Oriental », « Perse » ou « Turc ».

L'ouvrage de BODE et HOFSTEDE DE GROOT relève également les tableaux signalés dans le catalogue de Smith et disparus par la suite, tableaux qui représentent précisément soit des « Homme à turban », « Turc » ou « Oriental ».



Fig. 1. — Rembrandt — L'Assuérus après nettoyage



Fig. 2. — Détail. — Tête d'Assuérus à jour frisant.

homme ni femme n'ose entrer vers le roi dans la salle de dedans sans y être appelé; c'est une de ses lois de le faire mourir, il n'y a que celui à qui le roi tend le sceptre d'or qui puisse vivre ».

Rembrandt a représenté Assuérus assis, le sceptre à la main, soupçonneux et splendide, tendra-t-il le sceptre vers l'intrus qu'il regarde? (fig. 1).

Le rendu de cette psychologie, cette attente méfiante, ce moment furtif de passage est étonnamment traduit par un art qui fixe à jamais, mais qui réussit ici à nous donner pleinement la marche d'un sentiment sur une physionomie en alerte, étonnante pénétration psychologique de Rembrandt (fig. 2)

L'attention, la méfiance, l'acuité du regard, nous font poser la question: Assuérus tendra-t-il ou non le sceptre? Le texte le dira:

« Lorsque le roi vit la reine Esther... (il) tendit à Esther le sceptre d'or qui était en sa main et Esther approcha et toucha le bout du sceptre ».

La photographie aux rayons infra rouges révèle à la gauche d'Assuérus une vouute et des pilastres qui situent le roi« dans la salle de dedans » conformément au texte.

Mais il est plus intéressant encore de rapprocher les couleurs employées par Rembrandt de celles notées dans la Bible, et de souligner la fidélité absolue du maître :

« Les tapisseries de couleur *blanche, verte et hyacinthe* ⁽¹⁾, tenaient par des cordons d'*écarlate* à des anneaux d'argent ». On trouve encore cette indication :

« Et Mardochée sortait de devant le roi en habit royal de couleur d'*hyacinthe* et de *blanc*... et une robe de *fin lin* et d'*écarlate* ».

Ce sont les seules indications de couleur de tout le livre d'Esther. Assuérus ne porte pas d'anneau: on sait que le souverain oriental ôtait son anneau et le donnait au serviteur qu'il voulait honorer.

On comprend l'enthousiasme du Dr. Bredius écrivant: « L'œuvre toute entière est rendue avec un brio, une sûreté de main, une exécution picturale géniale. La tête est très poussée et d'une intensité de vie extraordinaire ».

Le roi, vu à mi-corps et de face, est vêtu d'une longue tunique peinte entièrement dans les ocres jaunes bruns rosés, sur laquelle se noue une ceinture d'un brun-rose lie-de-vin éteint, c'est-à-dire : hyacinthe, la couleur royale.

Il porte un somptueux manteau royal blanc-gris en fait, argent brodé d'or, doublé de soie écarlate, d'une exécution magnifique; Rembrandt a employé

(1) Livre d'Esther, chap. I, par. 6.



Fig. 3. — Détail de la Tunique en infra rouge.

le rouge anglais avec des glacis. La main du maître se révèle dans tous les détails de la technique; le haut du turban est fait avec un glacis si léger que Rembrandt a utilisé la toile elle-même pour obtenir l'effet (fig. 2).

Le turban est blanc, entrelacé de perles, avec des rehauts bleus et roses. Il est orné d'une aigrette noire perdue dans la peinture sombre, jetée là en trois coups de pinceau, et fixée par un bijou terminé par une perle en larme. Une chaîne d'orfèvrerie torsée, achevée par une lourde floche verte et noire, attaché le manteau sur l'épaule gauche. L'aisance, le naturel et la beauté du drapé sont extraordinaires.

Assuérus porte un collier auquel un médaillon est suspendu. Les manches de la tunique sont serrées aux poignets par des bracelets d'orfèvrerie pareils aux quatre brandebourgs de la tunique. Sur la tunique se distingue la trace d'un repentir du maître (fig. 3), qui avait peint d'abord au milieu de la poitrine une floche semblable à celle qui termine le manteau sur l'épaule, puis l'a effacée, estimant probablement qu'elle alourdissait la composition.

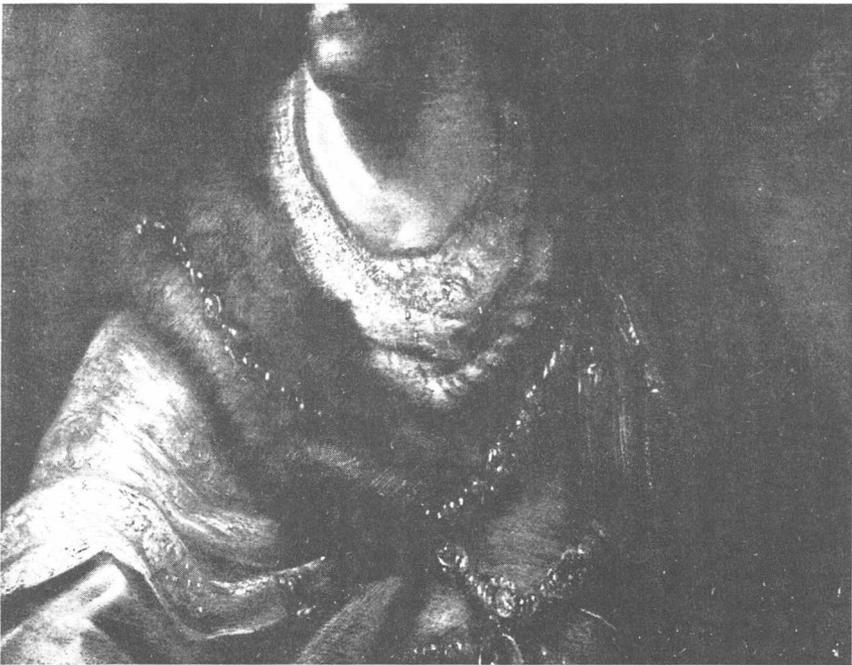


Fig. 4. — Détail pris à l'angle de 30'.

Cette trace est importante, car un copiste ou faussaire ne l'aurait pas reproduite, même en admettant qu'il l'ait aperçue. Enfin, le sous-vêtement apparaît à la naissance du cou, confirmant la technique merveilleuse qui allie un large coup de pinceau à un réel damasquinage de couleurs, l'artiste en employant quatre à cinq différentes (le blanc, l'ocre, le rose, le vert) qui, distinctes de près, de loin s'unifient pour chatoyer comme une gemme d'un éclat incomparable, véritable signature (fig. 4). La fourrure brune du col du manteau, la tonalité générale annoncent les roux-argents de la *Fiancée juive*.

L'Assuérus est conçu dans ce mélange d'argent et d'or rouge avec des empâtements aux surfaces accrochant la lumière pour aboutir au simple frottis très léger dans les parties d'ombre et jusqu'à la toile même.

Ces ombres légères donnent une transparence que l'œuvre ne révélait pas au premier examen à cause de ses nombreuses couches de vernis. Les mains sont de tout premier ordre: la droite pend, abandonnée, et ce mouvement accentue le jeu bleuté des veines gonflées (fig. 5), la gauche tient un sceptre



Fig. 5. — Détail de la main droite.



Fig. 6. — Détail de la main gauche.

noir dont les escarboucles jettent des éclats fulgurants. Le raccourci de cette main est magistral (fig. 6).

Cette œuvre de Rembrandt figure dans les textes sous des titres différents alors qu'il s'agit, sans aucun doute, d'un seul et même tableau. Le catalogue Lemperts le nomme *Ahasverus* ⁽¹⁾. Le catalogue de la vente Wylré l'intitule « *Bijbelsche figuur* » ; on l'appelle ailleurs un « *Oosterling* » c'est-à-dire un *Oriental*. Il y a, dans ces dénominations différentes, soit une erreur de plume, soit une imprécision voulue.

Nous avons dit qu'on relève nombre d'« Orientaux » dans l'œuvre du maître. Mais la présence du sceptre rend ici toute confusion impossible. Ajoutons-y l'étonnante pénétration psychologique de Rembrandt qui permet d'identifier par cet élément seul le personnage représenté.

L'œuvre allégée de ses vernis est incontestable, la signature : « Rembrandt » photographiée aux rayons infra-rouges (fig. 7) est apparue lisiblement ainsi

⁽¹⁾ ce qui pourrait induire des lecteurs français en erreur, *Ahasverus* étant pour eux le Juif Errant, mais *Ahasverus* = *Assuérus* dans tous les textes germaniques.



Fig. 7. — Signature photographiée aux rayons infra rouges.

qu'une date que nous n'avons pu déchiffrer nettement: seul, le chiffre cinq nous paraît indiscutable, certains lisent: 1635.

Un écho de journal discret signala en avril 1954 qu'un Rembrandt était passé en vente publique dans le Limbourg hollandais. La « *Gazet van Limburg* » (jeudi 8 avril 1954 n° 83 de la 109^e année) y consacra un compte rendu intitulé: *Rijk kunst bezit in Wylré onder de Hamer, een Rembrandt voor een koopje*, avec reproduction du tableau: l'*Assuérus*.

Un catalogue ⁽¹⁾ reproduit au stencil annonçait la vente comportant 720 numéros dont nombre d'œuvres intéressantes. Le n° 431 mentionnait sans plus: *Schilderij Rembrandt: Bijbelsefiguur*.

(1) Catalogue grote inboedelveiling ten Kastele Wylré te Wylré van goederen uit het Kunstbezit van de Hoogwelgeboren Heer Jhr. van der Maessen de Sombreff e.a.t.o.v. Notaris P.H.F. Roebroeck Valkenburg. Veiling 6 en 7 april 1954 P.H.M. Hommes beëdigd Makelaar. Aylvalaan 38 Maestricht. Stencil en Lichdr. Securitas 12. Beek.

L'auteur de l'article de la « *Gazet van Limburg* » semble très au courant des mésaventures du tableau. Pendant l'occupation allemande, il fut transporté de place en place pour aboutir au château de Wylré et à la vente des 6 et 7 avril 1954, où il attira l'attention de son propriétaire actuel.

Le catalogue Wylré l'a annoncé sous le titre: « *Personnage biblique* », le compte rendu du 8 avril l'appelle: « *Een Oosterling* », un Oriental, mais nous l'avons retrouvé sous le titre correct d'*Assuérus*.

Le tableau vient d'Angleterre, cela nous paraît certain, car le châssis qui a dû être renouvelé vers la fin du XVIII^e siècle est anglais et porte la marque de Fleadham Limer que nous avons relevée en frottis, outre un numéro 250 suivi des initiales J.G., indubitablement celles du marchand d'Amsterdam J. Goudstikker, décédé en 1940, qui le mentionnait dans son catalogue sous le numéro 5686.

Il semble que ce soit Goudstikker qui l'ait acheté en Angleterre. La galerie Lemperts de Cologne vendit l'œuvre le 5 février 1941 ⁽¹⁾ sous la mention: « n° 119 Rembrandt Harmensz van Rijn, Leiden 1606-Amsterdam 1669. *Ahasverus* », avec la description suivante: « Lebensgrosse kniefigur eines in lässiger Haltung leicht zurückgelehnt sitzenden Mannes in reicher orientalischer Hoftracht: Goldbraunes gewand mit Schmuckagraffen, scharlachroter und weisser mantel weisser turban mit Perlen ketten. In der linken Hand, die auf dem Oberschenkel ruht, hält er einen Kommandostab. Schwarzer, buschiger, schnurrbart. Der Blick der Braunen augen est geradeaus auf den Beschauer gerichtet. öl auf leinwand. H. 129.5; B. 109.5 cm.

Mit Gutachten van A. Bredius :

« Hoogst interessand werk van den nog jongen Rembrandt uitdenksel van zijn « *Ahasverus* ». Dezelfde kleurenwcelde; maar het gcheele werk met een brio; vastehand, geniaal geschildert, de kop vol uitdrukking en zeer doorwerkt. Abbildung tafel 2 ».

L'opinion du Dr Bredius fut confirmée par le Dr Vogelsang. Après la vente Lemperts, l'œuvre réapparaît sur le marché à la vente Muller d'Amsterdam le 18.24/X 1949, portant le n° 608, pour passer de là au Kunsthandel de M.L. Rangé à Arnhem en 1953 et se trouver dans la vente de 6-7 avril 1954 du château de Wylré, où son propriétaire actuel l'acheta par un heureux coup du sort.

SIMONE BERGMANS

⁽¹⁾ *Lemperts Auktion Katal.* Mittwoch 5 Febr. 1941. Köln, Neumarkt 3.

Les sources flamandes de A. Watteau

Si l'on se réfère au mot de Nicolas Poussin définissant la peinture et déclarant que «sa fin est la délectation», il ne serait peut-être pas superflu d'ajouter, au sujet d'un petit nombre d'artistes privilégiés tels que Claude Lorrain et Antoine Watteau, que leur science à provoquer cette délectation se trouve, par un don merveilleux, doublée d'une rare vertu d'enchantement.

Pour les fervents du maître de Valenciennes, chacune de ses toiles est une porte ouverte vers cet univers particulier où les initiés s'engagent comme sous le charme d'un philtre que ce magicien de l'Art nous dose à notre insu.

Malgré toutes les séductions de cet univers enchanté, il reste quelquefois à l'esprit critique une tendance à vouloir y



Fig. 1. — A. Watteau
L'Embarquement pour Cythère
Groupe central

Paris, Louvre



Fig. 2. — A. Watteau
Etude de tête pour la
femme du groupe central

Anc. Coll. G. de G.



Fig. 3. — P.P. Rubens
Naissance de Louis XIII. — Détail

Paris, Louvre

citées par cet œuvre, disons tout d'abord que nous sommes acquis à cette constatation que l'usage par Watteau de multiples dessins d'après nature, comme le signale Caylus, n'exclut pas celui de dessins faits d'après les maîtres, notamment Rubens, Van Dyck et Véronèse.

Nous préciserons ainsi qu'à notre avis, le masque de la figure de femme du groupe central de « L'Embarquement », si judicieusement jugé comme tiré dessin de la Collection G. de G. (1), est lui-même pris d'après le visage de Marie de Médicis dans l'allégorie de Rubens « La naissance de Louis XIII »

déceler les influences qui ont présidé à sa constitution et les méthodes utilisées pour son élaboration.

La présence à Paris, il y a près de trois ans, de « L'Embarquement pour Cythère » du Château Royal de Berlin, en confrontation avec la toile de même sujet du Musée du Louvre, exposées toutes deux dans les galeries du Petit - Palais, et la plus récente présentation au public parisien de l'ensemble des Watteau du Musée de Berlin avec l'inoubliable « Enseigne de Gersaint », ont pu donner un regain d'actualité aux questions que l'on peut se poser sur l'inspiration et la création chez le maître.

Pour nous permettre de faire à notre tour quelques remarques, à la suite des nombreuses et considérables études déjà sus-

appartenant au célèbre ensemble peint pour la Galerie du Luxembourg. Watteau eut tout le loisir de l'étudier du temps de son apprentissage chez Claude Audran qui avait les fonctions de « concierge » de ce palais, c'est-à-dire de Conservateur.

Nous pouvons même ajouter qu'il est à supposer que Watteau a dû faire une étude en pieds du personnage de la reine, car il est indubitable que cette pose se trouve reproduite dans « Le Dénicheur » du Musée d'Edimbourg, et, à quelques changements de profil près, dans la jeune femme accoudée au comptoir de « l'Enseigne de Gersaint » (2).



Fig. 4. — A. Watteau. — Le Dénicheur
Edimbourg, Musée

On a déjà parlé d'ailleurs de l'emploi que fit Watteau des chiens d'après les compositions de Rubens, dans différentes toiles, notamment pour celui de « l'Enseigne ».

Nous attarderons notre propos sur un cas qui semble unique dans l'œuvre de Watteau, et qui nous est fourni par une étude toute particulière que nous avons faite d'un tableau de Hieronymus JANSSENS: *Le Bal* du Musée de Lille, dont Watteau a dû s'inspirer pour sa célèbre toile *Les Plaisirs du Bal* (à Dulwich College), qui se trouve en tous points conforme au tableau de ce petit maître

(1) M. EDOUARD MICHEL, M^{me} ROBERT AULANIER, M^{lle} HÉLÈNE DE VALLÉE, *L'Embarquement pour l'Île de Cythère*, Tours, 1939, éditions Arrault.

(2) BENOIT AUDRAN, un des artistes de cette famille, a, sous la conduite de Nattier, parmi la suite des gravures de cette galerie, gravé « La Naissance de Louis XIII.



Fig. 5. — A. Watteau. — L'Enseigne de Gersaint

flamand trop injustement oublié. Celui-ci, au dire des historiens, eut comme thèmes de prédilection des bals et des fêtes, dès avant la fin du XVII^e siècle, et pourra peut-être un jour à juste titre être considéré comme l'un des promoteurs du genre «fêtes galantes». Ce peintre anversois, surnommé « le Danseur et le Peintre à la mode », dont peu d'œuvres sont connues, vécut de 1624 à 1693. Les costumes que nous voyons portés par les personnages sur cette toile peuvent aider à situer son exécution vers 1660.

Cette influence que nous croyons déceler sur *Les Plaisirs du Bal* de Watteau ne se fait pas sentir uniquement dans le style de la composition, mais aussi dans les détails des éléments qui la constituent et, à un tel degré que l'on peut affirmer sans contradiction possible que Watteau eut ce tableau sous les yeux lors de la création de la célèbre toile de Dulwich.

On peut point par point y retrouver: les deux danseurs du centre se faisant vis-à-vis; les assistants groupés à droite et à gauche, avec la perspective de frondaisons qu'égaie un jet d'eau à motifs de rocailles; le berceau d'architecture avec cariatides qui supportent les extrémités de l'arcade; jusqu'au serveur qui vient de charger son plateau à l'aplomb du motif central de la niche ainsi constituée. Le groupe des musiciens sur l'estrade, placé à gauche par Janssens, se trouve reporté à droite dans la composition de Watteau. Trois ou quatre chiens dans les deux scènes animent les différents plans de cette réunion galante disposée en perspective, où le dallage au tracé géométrique jette une sorte de résille décorative sur les premiers plans.

On a longtemps voulu rattacher *Les Plaisirs du Bal* de Watteau à la composition de Rubens *Le Jardin d'amour*, dont il existe plusieurs exemplaires.

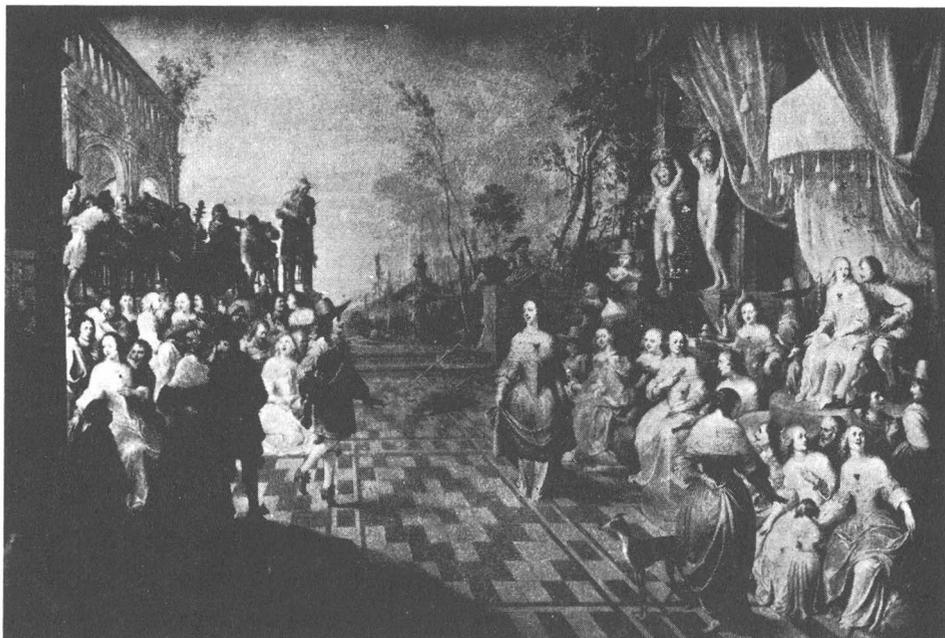


Fig. 6. — J. Janssens. — Le Bal

Lille, Musée

Devant le cas que nous étudions, nous croyons peu probable que l'on puisse trouver assez d'éléments de comparaison pour que la toile de Watteau conserve, en dehors de quelque idée de parenté, une filiation directe avec celle de Rubens. Etant donné d'autre part l'importance et la précision des similitudes, le parallélisme avec *Le Bal* de Janssens est tellement probant qu'il est difficile de ne pas reconnaître au tableau de ce dernier, trop injustement méconnu, le rôle de source indubitable d'une des compositions les plus célèbres et les plus reproduites de Watteau.

La suggestion que *Les Plaisirs du Bal* ait pu être inspiré d'une gravure d'après Hieronymus Janssens, gravure que nous avons d'ailleurs vainement recherchée, doit être à notre avis écartée, car le coloris de Watteau, d'une délicatesse et d'un charme tout particuliers dans ses accords et ses nuances, se trouvait déjà suggéré en tonalités rompues et claires dans *Le Bal* du musée de Lille.

Il se pourrait que l'idée du baldachin et du jeune nègre faisant office d'échanson qui y figurent, ait été empruntée à ce tableau du petit maître

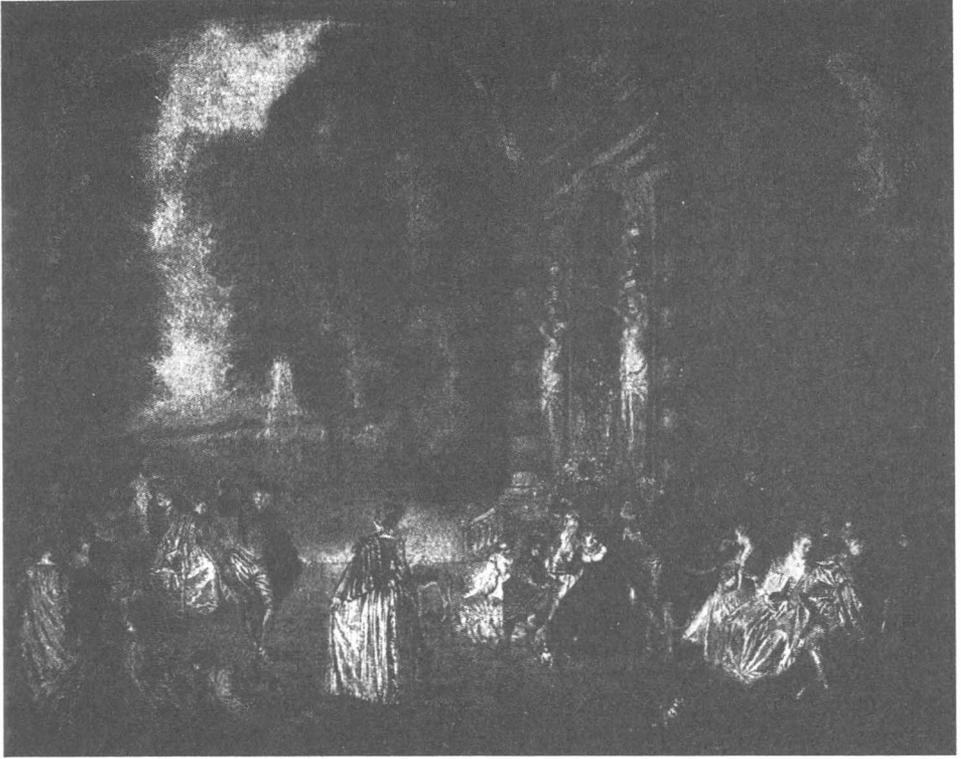


Fig. 7. — A. Watteau. — Les Plaisirs au Bal

Dulwich Gallery

flamand et utilisée ultérieurement par Watteau dans *L'Accordée de Village* du Soane Museum de Londres, dans *Les Charmes de la Vie* de la Collection Wallace et *La Conversation* (Collection particulière, Paris). Ces emplois pourraient jeter sur l'étude de la chronologie des œuvres de Watteau quelques lueurs nouvelles.

Faut-il rappeler que, dès le début de sa carrière, autant dans ses œuvres dessinées que peintes, Watteau a imité à s'y méprendre David Teniers, ainsi que des petits maîtres de l'Ecole Flamande spécialisés dans les tableaux de genre, si à la mode à cette époque.

Celui qui va renouveler la peinture française au XVIII^e siècle aura tout au cours de sa vie puisé aux sources si variées de l'Art Flamand.

ULYSSE MOUSSALLI

Nieuwe teksten betreffende Hans Memling

Ieder document, iedere gelijktijdige vermelding betreffende de grootmeesters van de Vlaamse Primitieven, die aan de reeds bekende teksten kan toegevoegd worden, begroeten de kunsthistorici met vreugde. Zelfs al zijn deze nieuwe teksten niet van kapitaal belang, toch brengen zij steeds een of ander onbekende bijzonderheid aan het licht en dragen aldus het hunne er toe bij om de figuren van onze beroemde meesters in ruimere mate te belichten.

Alle beschikbare bronnen zijn dan ook door de kunsthistorici vlijtig onderzocht. De kans om nieuw materiaal naar voren te brengen is hierdoor zeer gering geworden. Onze kunsthistorische literatuur brengt derhalve meer nieuwe commentaren dan nieuwe feiten. Maar lang niet alle bewaarde bescheiden zijn aan de navorsers genoegzaam bekend. Vooral in particuliere of moeilijk toegankelijke verzamelingen berust nog menig stuk, dat tot nog toe aan de speurzijn van de historici is ontsnapt en waarin soms nieuwe gegevens zijn te ontdekken.

Bij onze recente bezoeken aan de archiefkamer van de Brugse Onze-Lieve-Vrouwekerk mochten wij dit trouwens ervaren. Wij legden aldaar de hand op een register met rekeningen van de Broederschap van Onze-Lieve-Vrouw-ter-Sneeuw over de jaren 1468-1495, waarin wij tot viermaal toe een vermelding van de beroemde Hans Memling hebben aangetroffen.

De Broederschap van Onze-Lieve-Vrouw-ter-Sneeuw, gevestigd in de Brugse Lievevrouwekerk, was een zuiver kerkelijk-godsdienstige vereniging. Ze bezat een eigen altaar, waaraan het jaar door tal van kerkelijke diensten gecelebreerd werden en voor ieder afgestorven lid een afzonderlijke lijkdienst werd opgedragen. De leden, van hun kant, betaalden bij hun opneming een bepaald entreegeld, verder een jaarlijkse contributie en bij hun afsterven de beloofde doodschuld, die in de regel door hun erfgenamen werd voldaan ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Over de Broederschap van Onze-Lieve-Vrouw-ter-Sneeuw te Brugge is weinig bekend. P. BEAUCOURT DE NOORTVELDE heeft in zijn *Description historique de l'église... de Notre Dame à Bruges* (Brugge, 1773, blz. 107) de enkele woorden overgenomen, die A. SANDERUS in zijn *Flandria Illustrata*

Tijdens het laatste kwart van de 15^e eeuw kende deze Broederschap een grote bloei. Gedurende het dienstjaar 1473/4, waarin Memling is toegetreden, werden er niet minder dan eenentachtig nieuwe inschrijvingen geboekt. Enkele van deze inschrijvingen behelsden dan nog twee personen, namelijk : man en vrouw. Gedurende hetzelfde dienstjaar, dat stellig geen uitzonderlijk jaar was, betaalden er 973 personen, hetzij voor zich alleen, hetzij tevens voor hun echtgenote, de jaarlijkse contributie.

Veruit het grootste aantal van de leden der Broederschap behoorde tot de burgerij van Brugge. Ook de adel en de geestelijkheid waren er goed in vertegenwoordigd. Zelfs de hoogste autoriteiten, de hertog en de hertogin van Bourgondië alsmede de bisschop van Doornik inclus, achtten het niet beneden hun waardigheid zich als lid van de Broederschap te laten inschrijven ⁽¹⁾. Ook Hans Memling is gildebroeder van Onze-Lieve-Vrouw-ter-Sneeuw geweest, zoals duidelijk blijkt uit de hiervolgende teksten :

Fol. 129, rekening over het dienstjaar 1473 Aug. 26 - 1474 Aug. 29 :

Dit is den ontfaenc van den nieuwen ghildebroeders ende susters ontfaen binnen dezen jare :

... Meester Hans, schilder, 4 gr.

Fol. 160, rekening over het dienstjaar 1475 Sept. 2 - 1476 Dec. 19 :

Ontfaenc van jaerlix ghildeghelt in 't ommegeaen van buten de houder veste de anno 76 :

... Meester Ans, schildere, 2 gr.

Fol. 277, rekening over het dienstjaar 1493 Sept. 1 - 1494 Sept. 1 :

Andre ontfaenc van doodschult ende zielmessen dit jaer :

... Meester Hans, de schilder, 3 s. gr.

(Keulen, 1641, blz. 228) er over heeft geschreven. Meer bijzonderheden worden verstrekt door Z.E.H. Mich. ENGLISH in *Parochieblad Brugge* (nrs. van 1 en 8 Juni 1952). Wat de geleerde archivaris van het Bisdom er voor de 15^e eeuw over mededeelt, beperkt zich nochtans tot het volgende : « Van wanneer dateert deze devotie tot O.L.Vrouwe [ter Sneeuw te Brugge]? Dat kan ik niet zeggen ; maar 'k vind dat er in 't jaar 1484 al een hele reke stichtingen of fundaties waren ; zodat we den oorsprong van de godsvrucht veel hoger moeten stellen. Sanderus weet te vertellen, dat het beeld al vereerd was in 1471, maar dat ze dat jaar, op verzoek van onze prins en van allerlei groot volk de zaken op groten voet herinrichtten. Er is feitelijk een akkoord tussen de kerkmeesters en de « Gilde van O.L.V. van der Sneeuw », gedateerd van 10 Maart 1471. Zodat er dan al een gilde of confrerie was ». — De door ons aangehaalde rekeningen tonen de Broederschap in 1468 reeds in volle bloei.

(¹) De inschrijving van « Kaerle, hertoghe van Bourgoigne, grave van Vlaendre etc., ons harde gheduchtich heere ende prince » en van « Minheere de bisscop van Doorneke » had plaats gedurende het dienstjaar 1468/9 (fol. 27) ; deze van « Mevrouw van Bourgoigne » gebeurde tijdens het dienstjaar 1472/3 (fol. 112).

Fol. 280, zelfde rekening :

Betalinghe van zielmessen dit jaer ghecelebreirt :
... Meester Hans, de schilder, 13 gr.

Onder de leden van de Broederschap van Onze-Lieve-Vrouw-ter-Sneeuw zal Memling verscheidene bekende personen hebben aangetroffen. «Lodewic de Valkenare et uxore», die in de loop van het dienstjaar 1471/2 als nieuwe gildebroeders waren toegetreden, zullen voorzeker zijn schoonouders geweest zijn, en « Jehan Fabiaen, schilder », die in 1468/9 als nieuw lid werd opgenomen, was zijn confrater in het ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers, waaronder de schilders te Brugge ressorteerden⁽¹⁾. Wellicht heeft Memling in deze Broederschap ook personen ontmoet van wie hij bestellingen of opdrachten heeft gekregen. « Willem Moreel », die in 1474/5 tot de Broederschap toetrad, is inderdaad zeer waarschijnlijk de bekende burgemeester van Brugge, van wie Memling het portret en dat van zijn vrouw, uit het Koninklijk Museum te Brussel (nrs. 292 en 293), heeft geschilderd en voor wie hij ook het beroemde drieluik, met de HH. Christophorus, Maurus en Egidius op het middenstuk, uit het Gemeente-Museum te Brugge (nrs. 91-93) in 1484 heeft vervaardigd.

In de ledenlijsten, die in de rekeningen van de Broederschap van Onze-Lieve-Vrouw-ter-Sneeuw voorkomen, worden de gildebroeders in de regel aangegeven met hun doop- en geslachtsnaam. Zeer uitzonderlijk wordt daarbij tevens hun beroep vermeld. Naar de gebruiken van de tijd echter zijn de namen van de edellieden meestal voorafgegaan van het epitheton *mer*, *messire*, *mynheere* of *mevrrouwe*, terwijl de priesters en de personen, welke tot de geestelijke stand behoren, doorgaans als *heer* worden betiteld. Aan de namen van enkele zeer in aanzien staande burgers wordt weleens het epitheton *meester* toegevoegd. Hoe karig men in de Broederschap van deze titel gebruik maakte, moge afgeleid worden uit het feit, dat van de 973 leden, die in 1473/4 hun contributie betaalden, er slechts een zevental aldus worden vermeld.

Dat Memling de vier keren, waarin hij in de rekeningen van de Broederschap wordt aangetroffen, telkens als *meester* staat aangegeven, wijst onge-

⁽¹⁾ Vgl. C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges* (Brugge-Kortrijk, [1913]), passim.

twijfeld op het hoge aanzien en de algemene waardering, die zijn tijdgenoten hem toedroegen.

Opmerking verdient ten slotte, dat onze beroemde schilder daarbij nooit met zijn familienaam, doch enkel en alleen met zijn voornaam wordt aangegeven, en dat die voornaam steeds in zijn Duitse vorm, Hans, voorkomt.

A. SCHOUTEET

Bronnen voor de Geschiedenis van het Brugse Schildersmilieu in de XVI^e Eeuw

(Vervolg)

XXXVIII. JAN FABIAAN

Jan Fabiaan, zoon van Jan, werd geboren te Bethune in Noord-Frankrijk en kocht het burgerrecht te Brugge op 25 September 1469. In hetzelfde jaar en waarschijnlijk op hetzelfde tijdstip kwam hij als vrijmeester schilder in het ambacht der beeldenmakers en der zadelmakers aldaar. Opmerkelijk is het, dat zijn voornaam in het inschrijvingsregister van deze corporatie aangegeven wordt in de franse vorm: *Jennyn*. Als ambachtsman en kunstenaar had Jan Fabiaan een vrij lang leven, want hij overleed eerst omstreeks 1520: hij heeft dus zowel de luister als het verval van de stad Brugge gekend. Gedurende het dienstjaar 1489/90 bekleedde hij het hoge ambt van deken van zijn ambacht. Bovendien werd hij herhaaldelijk door zijn gildebroeders tot *gouverneur* of penningmeester verkozen, te weten: voor de dienstjaren 1474/5, 1479/80, 1488/9, 1489/90, 1490/91, 1505/6 en 1506/7. Telkens was hij eerste *gouverneur*, met uitzondering nochtans van de tweede keer. Deze kiese functie heeft hem soms in moeilijkheden gebracht en zelfs processen op de hals gehaald. Overigens schijnt onze Jan door de fortuin nogal begunstigd geweest te zijn. Aldus heeft hij in 1480 en insgelijks in 1481 twintig schelling groot geleend aan de stadsregering die in nood verkeerde en verder leende hij in 1488, bij een gelijke omstandigheid, een bedrag van drie pond groot. Achtereenvolgens heeft onderhavige meester de hierna vermelde knapen aanvaard: Cornelis van Lookere op 20 Maart 1470, Pieter Fieret op een niet precies te bepalen tijdstip, doch eveneens in de jaren zeventig van de 15^e eeuw, Erasmus de Bomere op 24 Juni 1474, Joris Waelkin op 18 Juni 1478, Wouter van Campen op 22 September 1480, Felix Parlandt op 24 Juni 1482 en Pieter

Mazyn op 25 Juli 1487. Het is vermoedelijk onze Jan Fabiaan, die borg stond voor de van Rijsel afkomstige schilder Huson de le Mote, toen deze op 31 Maart 1490 tot de Brugse poortergenootschap toetrad ⁽¹⁾.

In de jaren 1478/9 en 1480/81 maakte Jan Fabiaan kartons voor tapijten, die in het atelier van Jan Apans aan de Vlaningdam geweven werden, ter versiering van de vierschaar van 't Brugse Vrije. Omtrent dezelfde tijd ook vervaardigde hij, op last van de stedelijke regering van Brugge, kaarten met voorstelling van de stad en de omliggende wateren. Op vrij gevorderde leeftijd werkte hij nog mede aan de grootscheepse decoratiën die in 1515 te Brugge aangelegd werden met 't oog op de blijde intocht van de jonge aartshertog Karel van Oostenrijk, de latere Keizer Karel V. Bij gelegenheid van deze inkomst liet het Brugse stadsbestuur op de weg langs dewelke de vorstelijke stoet zou voorbijtrekken, vanaan de Kruispoort tot aan het Prinsenhof, elf estraden plaatsen, waarop gebeurtenissen uit de profane en de bijbelse geschiedenis, benevens allegorische taferelen, door meestal zwijgende personages op plastische wijze werden voorgesteld. De thema's van deze *togen* of *tableaux-vivants* werden hoofdzakelijk door rederijkers aangewezen ⁽²⁾ en door een zekere Willem d'Hollandre in schets gebracht ⁽³⁾. De levering van het hout en de uitvoering van de decorschildering voor de stellages en de daarop aangebrachte bouwsels werden door de stedelijke overheid bij kavelingen of loten in openbare aanbesteding gegeven. De eerste twee kavelingen van het schilderwerk, bestaande ieder uit twee estraden, vielen te beurt aan Jan Fabiaan, als laagst aanbiedende. Onze Jan moest echter arbeiden volgens ontwerpen van de reeds genoemde Willem d'Hollandre, niet volgens eigen patronen. De door hem aangenomen *togen* stelden respectievelijk voor: het Foreest, het Portaal van de Sint-Donaaskerk, het Stadhuis en de Halle. De eerste *tog* was opgericht aan de hoek van de Peperstraat, de tweede

(1) Zie: *poorterboek over de jaren 1479-1496*, blz. 57, n^r 8: «Husson del Moette, filius Lauwerens, gheboren van Ryselle, cochte sin poorterscip vander voors. stede [van Brugghe] den laesten dach van Maerte anno 1489, omme te syne vry schildere binder voors. stede, precent Jan Fabiaan, omme 20 s. gr.». Over de schilder Huson de le Mote zie verder: C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, blz. 43 a, 45 b, 57 b, 76 a (Brugge-Kortrijk, z.j.).

(2) Zie: *stadsrekening over het dienstjaar 1514 (Sept. 2) - 1515 (Sept. 2)*, blz. 124: «Item, de zes retori-zienen, te wetene: heer Gillis Ruebs, Jan de Scheerere, Cornelis van Wynghe, Guydo vander Riviere, Andries de Smet ende Jacob Kempe, voor haerlieder moyte ende occupacie ghedaen in 't concipieren ende ordonneren vanden voorn. tooghende anderssins, 36 l. grooten». Zie ook verder t.a.p., blz. 125.

(3) Zie t.a.p., blz. 122: «Item, Willem d'Hollandre over zyn moyte van ghemaect t' hebbende de 11 patroonen vanden tooghende, 25 s. gr.» — Merkwaardig is het, dat onderhavige meester in de bescheiden van het Brugse ambacht der beeldmakers en der zadelmakers nooit vermeld wordt.

aan de hoek van de Roostraat, de derde in de Langestraat bij het Predikherenklooster en de vierde op de Molenbrug ⁽¹⁾.

Jan Fabiaan was gehuwd met een vrouw, die Katelijne heette, doch van wie de familienaam onbekend is ⁽²⁾. Hij had twee zonen, die zich eveneens aan de schilderkunst wijdden, namelijk: Donaas en Adriaan. De eerste werd vrijmeester op 30 Januari 1510 en stierf omstreeks 1520, kort na zijn vader. Hij schilderde in het geel de baliën, die opgesteld waren aan beide zijden van de weg, langs dewelke aartshertog Karel van Oostenrijk op 18 April 1515 zijn plechtig bezoek deed aan Brugge ⁽³⁾. Adriaan Fabiaan, tweede zoon van Jan, verwierf het vrijmeesterschap op 17 Juli 1519 en overleed in de jaren veertig van de 16^e eeuw, meer bepaaldelijk omtrent 1544 ⁽⁴⁾. Deze Adriaan heeft daarenboven deel uitgemaakt van het librariërgild, waaronder de boekschrijvers, boekverkopers, drukkers, binders, schoolhouders, alsmede de miniaturisten ressorteerden; zijn naam wordt in de ledenlijst aangetroffen vanaf 1536 tot 1544, behalve in de jaren 1542 en 1543 ⁽⁵⁾. Het dient opgemerkt, dat het gild van de librariërs twee soorten van leden behelsde, te weten : personen die een van de bovenaangehaalde beroepen werkelijk uitoefenden

⁽¹⁾ Deze bijzonderheden en nog andere meer met betrekking tot de blijde inkomst van aartshertog Karel van Oostenrijk te Brugge worden aangetroffen in de stadsrekening over het dienstjaar 1514 (Sept. 2) - 1515 (Sept. 2), blz. 121-127 v. Een gelijktijdig relaas van dezelfde plechtigheid, rijk versierd met platen en opgesteld door de officiële geschiedschrijver Remi du Puys, verscheen nog in 1515 te Parijs in druk, onder de titel: *La triumphante et solennelle entrée faicte sur le nouvel et joyeux advenement de très haute, très puissant et très excellent prince monsieur Charles, prince des Hespaignes, archiduc d'Austrice, duc de Bourgogne, comte de Flandres etc. en sa ville de Bruges l'an mil V cens et XV le XVIII^e jour d'April après Pasques, rédigée et escripe [sic] par maistre Remy du Puys, son très humble indiciaire et historiographe*. Een herdruk van dit belangwekkend verhaal werd in 1850 bezorgd door de *Société d'Emulation de Bruges*. Zie vooral blz. 11-16 van deze nieuwe uitgaaf.

⁽²⁾ Over Jan Fabiaan zie: C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, blz. 13 a, 15 a, 18 b, 19 b, 20 a, 25 b, 27 b, 29 a, 32 a, 40 a, 41 b, 44 a, 44 b, 45 b, 52 a, 200 a (Brugge-Kortrijk, z.j.); U. THIEME en F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, tom. XI (Leipzig, 1915), blz. 159 (voc. *Fabiaen*); [W. H. J. WEALE], *Inventaire des chartes et documents appartenant aux archives de la corporation de Saint Luc et Saint Eloi à Bruges*, in *Le Beffroi*, tom. I (1863), blz. 205, 208, 292, 293, tom. II (1864-65), blz. 241-245; [Id.], *Le Palais du Franc à Bruges*, in *Le Beffroi*, tom. IV (1872-73), blz. 80-81; A. VON WÜRZBACH, *Niederländisches Künstler Lexikon*, tom. I (Weenen en Leipzig, 1906), blz. 525 (voc. *Fabiaen - Jennyn Fabiaen*).

⁽³⁾ Zie: C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, blz. 55 b, 200 a. Zie ook: *stadsrekening over het dienstjaar 1514 (Sept. 2) - 1515 (Sept. 2)*, blz. 122: « Item Donaas Fabiaen, van dat hy de baillen an beeden zyden vander strate, vander Cruuspoorte tot de Hove, ghelu gheschildert heift, 12 s. 6 d. gr. ».

⁽⁴⁾ Over Adriaan Fabiaan zie: C. VANDEN HAUTE, t.a.p., blz. 62 a, 201 a; R. A. PARMENTIER, *Bescheiden omtrent Brugsche schilders van de 16^e eeuw. — Adriaan Fabiaen*, in *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, tom. LXXXII (1939), blz. 134-136.

⁽⁵⁾ Zie: Brugge, rijksarchief, fonds van de Brugse ambachten, n^o 207, *rekeningboek van het librariërgild over de jaren 1524-1555*, blz. 50 v., 54 v., 58 v., 62 v., 65, 68, 78. Vgl. ook: W. H. J. WEALE, *Gerard David painter and illuminator*, blz. 52 (Londen, 1895 — *The Portfolio. Monographs on artistic subjects with many illustrations published monthly*, n^o 24).

en begunstigde leden. De eerstgenoemde werden gildebroeders van de nering, de laatstgenoemde gildebroeders van het gild of gildebroeders van devotie of ook al gildebroeders van gratie geheten ⁽¹⁾. Of onze Adriaan gildebroeder van de nering geweest is als miniatuurschilder, dan alleen begunstiger, blijkt niet. Bovendien heeft zijn vrouw inkomgeld betaald voor het librariërs-gild in 1534, doch daarna wordt zij in de ledenlijsten niet meer vermeld ⁽²⁾.

1.

1469, September 25. — *Jan Fabiaan, geboren te Bethune, koopt het poorterrecht te Brugge voor vier en twintig schelling groot.*

Jan Fabiaan, filius Jans, van Bethune ⁽³⁾ ghebooren, cochte doe [25 in Septembre 1469] zijn poorterscip omme 24 s.

Poorterboek over de jaren 1454-1478, blz. 97 n^r 3⁽⁴⁾.

2.

1480 (Sept. 2)-1481 (Sept. 1). — *De stadsregering van Brugge kent een vergoeding toe van twee pond tien schelling groot aan de schilder Jan Fabiaan, omdat hij een plan gemaakt heeft van de stad met de omliggende waterlopen die in hare vesten vloeien.*

Item betaelt Jan Fabian, de schildere, ter causen van dat hy der stede van Brugghe ghestelt heeft in portraiture ende ooc de watren die commen ende zuueren inden vesten, grachten ende anders, commende vanden velden etc., voor al 2 l. 10 s.

Register van stedewerken over de jaren 1476 (Sept. 2)-1482 (Sept. 31), rekening over het dienstjaar 1480 (Sept. 2) - 1481 (Sept. 1), blz. 294 v., n^r 3, rubriek: «Noch dachuere ter Watermuelne ende andere diversschen kosten».

⁽¹⁾ Vgl. R. A. PARMENTIER, *Bronnen voor de geschiedenis van het Brugsche schildersmilieu in de XVI^e eeuw. XXI. Gerard David*, in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, tom. XII (1942), blz. 9.

⁽²⁾ Zie: Brugge, rijksarchief, fonds van de Brugse ambachten, n^r 207, *rekeningboek van het librariërs-gild over de jaren 1524-1555, rekening over het dienstjaar 1534*, blz. 43: «Ontfaen van incommen in die ghilde van dwyl van Adriaen Fabiaan, de scildere, 5 s. gr., daerof betaelt by laste vanden deken ter recreatie van gelage 7 gr., comt goet net: 4 s. 5 d. gr.». Reeds het vorige jaar wordt met betrekking tot onderhavige vrouw in hetzelfde rekeningboek medegedeeld (blz. 39): Item, twyl van Adriaen Fabiaan, de scilder, zal gheven 's jaers drie grooten».

⁽³⁾ Stad gelegen in Noord-Frankrijk, in het departement Pas de Calais.

⁽⁴⁾ Onderhavige inschrijving is in de vorm van regest medegedeeld bij R. A. PARMENTIER, *Indices op de Brugsche poorterboeken*, tweede stuk, blz. 566-567 (Brugge, 1938 — *Geschiedkundige publicatiën der stad Brugge*, II, 2). — In de op het Brugse stadsarchief aanwezige *stadsrekening over het dienstjaar 1469 (Sept. 2) - 1470 (Sept. 1)*, blz. 30 v., n^r 11, leest men de hiervolgende aantekening: «Doe [25 in Septembre], van Jan Fabiaan, filius Jans, van Bethune, 24 s.».

3.

1480 (Sept. 2) - 1481 (Sept. 1). — *Post uit de stadsrekening van Brugge betreffende de terugbetaling van een som van twintig schelling groot, die Jan Fabiaan aan de stadsregering geleend had.*

(Blz. 49 v.) (Rubriek) Noch huutgheven van achterstellen ter causen vander leenynghe by diversschen persoonen ghedaen in Meye anno 80, daerin dat de stede in 't jaer voorleiden insghelycx ghelast bleef ende welke leenynghe by hooftmannen ende dekenen van deser stede gheconsenteirt es dat menze betalen zoude, mids dat die es ghegaen ter hulpewaert vanden costen vander orloghe ⁽¹⁾.

... (Blz. 54, n^r 2) Item Jan Fabyaen 20 s.

Stadsrekening van Brugge over het dienstjaar 1480 (Sept. 2) - 1481 (Sept. 1) ⁽²⁾.

4.

1481 (Sept. 2) - 1482 (Sept. 30). — *De stadsregering betaalt een bedrag van twaalf schelling groot aan Jan Fabiaan, de schilder, omdat hij twee plannen gemaakt heeft van de rond de stad gelegen wateren, die in de vesten uitloopen.*

Item betaelt Jan Fabiaen, de scildre, ter causen van 2 patroenen by hem ghemaect ende beworpen angaende de waterloopen, ryolen, grachten ende andre waterynghe ontrent deser stede, zuuerende inden vesten vander stede 12 s.

Register van stedewerken over de jaren 1476 (Sept. 2) - 1482 (Sept. 31), rekening over het dienstjaar 1481 (Sept. 2) - 1482 (Sept. 31), blz. 417, n^r 6.

5.

1482 (Sept. 2) - 1483 (Sept. 1). — *De schilder Jan Fabiaan ontvangt van stadswege eenentwintig schelling groot voor het maken van twee kaarten, voorstellende de stad en de wateren die er naar toe lopen.*

... Item betaelt Jan Fabiaen, des scildere, ter causen van twee patroenen ghemaect t' hebben naer der ghelikenesse vander stede, metten waterloopen daeromtrent, die ter stedewaert incommen: 21 s.

Stadsrekening van Brugge over het dienstjaar 1482 (Sept. 2) - 1483 (Sept. 1), blz. 173, n^r 2, rubriek: « Huutgheven van ghemeenen zaken » ⁽³⁾.

⁽¹⁾ Bedoeld is de oorlog tegen de Fransen. Zie: *stadsrekening over het dienstjaar 1480 (Sept. 2) - 1481 (Sept. 1)*, blz. 185: « Es te wetene, dat omme de beschermenesse van desen lande van Vlaendren jeghen den Fransoysen, vianden van denzelven lande...».

⁽²⁾ De vermaarde schilder Hans Memling had een gelijk bedrag geleend. Zie: t.a.p., blz. 52, n^r 3: « Item Jan Memmelync : 20 s. ».

⁽³⁾ Onderhavige post is slechts een onderdeel van een grotere aantekening, waarin de uitgaven vermeld zijn, gedaan naar aanleiding van een onderzoek betreffende de wateren te Waardamme en Assebroek.

6.

1486 (Sept. 1) - 1487 (Sept. 1). — *Post uit de stadsrekening betreffende de teruggave van een bedrag van twintig schelling groot, dat de schilder Jan Fabiaan aan de stadsregering geleend had.*

(Blz. 185) (Rubriek) Hiernaer volgen de personen die der stede van Brugghe leenden by ordonnancie vander camere binder maent van Wedemaent ende Hoymaent in 't jaer 87 ter hulpe vander orloghe ⁽¹⁾, daerof dat Jan Coolbrand by ⁽²⁾ laste van mynen heeren vander wet ⁽³⁾, present Jan van Saesseghem als raed.

(Blz. 200, n^r 3) ... Jan Fabiaan, schildere: 20 s.

Stadsrekening over het dienstjaar 1486 (Sept. 1) - 1487 (Sept. 1).

7.

1488 (Maart 1) - 1488 (Aug. 31). — *Post uit de stadsrekening aangaande de terugbetaling van een som van drie pond groot, die Jan Fabiaan naderhand nog aan de stadsregering geleend had.*

(Blz. 159) (Rubriek) Boven desen blyft de stede verbonden ende 't lant ghelest jehens de stede in zekere leeninghe die diversche poorters, inwuenende ambochten ende neringhen des voors. stede ten tweën stonden binnen den tyde van dese rekeninghe ter begheerte van mynen heeren vander wet, hooftmannen ende dekenen ende by wetene ende consente vanden ghemeenen buuke gheleent hebben, omme gheëmployert te werdene inde affairen vander orloghe vander voors. stede ende vanden Bruchschens quartiere ende daer ontfanc of ghemaect es inde rekeninghe van Jan Nutin, als tresorier vander orloghe vanden voors. Bruchschens quartiere, die vander distribucie van dien rekeninghe ende bewys sculdich es te doene, daer ende al zoo't behooren zal. Van welken tweën leeninghen, metghaders van dat de voors. personen daer te vooren in 't jaer 87 gheleent hadden ende daer de voors. stede ten slote vander laetster rekeninghe inne ghelest bleef ende daerof 't verclaers in 't particuliere hier-vooren ghestelt es, den voors. personen belooft es te doen hebbene lettren van verbande van deser voors. stede, die te betaelne ende restitueirne van zes maenden te zes maenden eerstcommende. Van welken personen die gheleent hebben inde voors. twee laetste leeninghen, de namen ende tonamen, metsghaders den sommen ende hoevele een yeghelic gheleent heift hiernaer volgen.

(Blz. 161 v.) ... (Rubriek) De tweetste leeninghe ghedaen in 't voors. jaer 88.

(Blz. 165) ... Jan Fabiaan 3 l.

Stadsrekening over het dienstjaar 1488 (Maart 1) - 1488 (Aug. 31).

8.

1496 (Sept. 2) - 1497 (Sept. 2). — *Post uit de stadsrekening betreffende het remboursement van een som van vier pond groot, die Jan Fabiaan destijds aan de stadsregering te leen gegeven had.*

(Blz. 60) (Rubriek) Ander huutgheven ende betalinghe ter causen vanden achterstellen van leenynghen der voors. stede van Brugghe ghedaen by diverssche poorters ende inwonende

⁽¹⁾ Bedoeld is waarschijnlijk de oorlog van de Rooms-koning Maximiliaan van Oostenrijk tegen de Fransen.

⁽²⁾ Het hs. herhaalt dit woord.

⁽³⁾ Hierna is een korte passus weggevallen, die wellicht luidde: « den ontfanc hadde ».

van derzelve stede in de jaren 87 ende 88, als 't blyct by lettren onder den conterzegghele vander voorn. stede ende anderssins; ende dit byder lotinghe ghehouden binder voors. stede van Brugghe binnen desen jare den 9^en dach van Meye anno 97, als 't blycken mach byder voors. lettren ende quictancie vanden persoonen hiernaer verclaerst.

(Blz. 63 v., n^r 6) ... Jan Fabiaen

4 l.

Stadsrekening over het dienstjaar 1496 (Sept. 2) - 1497 (Sept. 2).

9.

1503 (Sept. 2) - 1504 (Sept. 2). — *De stadsregering kent een vergoeding toe van vijf pond groot aan de schilder Jan Fabiaan, voor decoratiewerk door hem verricht, bij gelegenheid van de blijde inkomst van Philips de Schone en diens vrouw.*

Jan Fabiaen, de scildre, de somme van vyf ponden grooten ende dat ter causen van zekere scilderie by hem ghemaect, dewelke ghehanghen was anden voorn. houtten weech ⁽¹⁾ ghemaect te Nasaretten ⁽²⁾, daer de hooftmannen vander poorterye stonden ter voorn. incomste ⁽³⁾ ende ooc van zekere menichte van scildekins by hem ghemaect metter wapene van deser stede, die ghehecht waren ande toortsen diemen drouch neffens mynen gheduchten heere ende vrouwe, dus hier byden overghevene vanden voors. Fabiaen de voors. 5 l.

Stadsrekening over het dienstjaar 1503 (Sept. 2) - 1504 (Sept. 2), blz. 88 v., n^r 1, rubriek: «Ander huutgheven ende betalynghe ghedaen ter causen vander blyder incomsten van onsen harden gheduchten heere ende prince ende mevrouwe zynder ghezelnede, binnen deser stede ghecommen ende ghekeert zynde vander voyage by hemlieden ghedaen in 't conyncrycke van Spaingnen, Vranckericke ende andre landen ende conyncrycken etc.»⁽⁴⁾.

10.

1506, Juli 23. — *Jan Fabiaan en Joost de Smeit, schilders, leggen hun eed af als voogden van Adriaan vanden Abeele, zoon van Donaas, ter vervanging van Jan Scevrance, stalhouder, en van wijlen Pieter Casembroot.*

⁽¹⁾ Weeg wordt in hedendaags Nederlands gezegd wand. Vgl. verder: *stadsrekening over het dienstjaar 1502 (Sept. 2) - 1504 (Sept. 2)*, blz. 83: «Meester Cornelis de Bavelare, themmerman van deser stede, de somme van 8 l. 5 s. grooten ende dat ter causen van dat hy ghemaect ende ghelevert heift ten Nasaretten, daer de hooftmannen vande poorterye van deser stede stonden, eenen houtenen weech, 36 voeten hooghe ende 34 voeten breed, behanghen met lakene».

⁽²⁾ Dat wil zeggen: aan het godshuis genaamd Nazareth, aan de tegenwoordige Garenmarkt. Vgl. A. Duclos, *Bruges, histoire et souvenirs*, blz. 575 (Brugge, 1910).

⁽³⁾ Deze inkomst geschiedde langs de Gentpoort op 2 Mei 1504, daags voor Heilig-Bloeddag. Zie: *hallegeboden over de jaren 1503-1513*, blz. 26.

⁽⁴⁾ Vgl. ook de hiervolgende post van onderhavige stadsrekening (blz. 89, n^r 3): «Item betaelt twee ghezellen die 't laken, scilderie ende toortsen bewaerden ten Nasaretten ende eenen nacht wicken: 8 gr.»

Actum's Donderdaechs 23 in Hoymaent 1506, present: Berghe, raedt, Boot ende Vos, scepenen.

Jan Scevrance, perdeverhuerer, verlaten. Ende juravit voocht in zyn stede Jan Fabiaen, de schildere ende inde stede van Pieter Casembroot, overleden, Joos de Smeit, ooc schildere, van Adriaen, Donaes vanden Abeele kynde per Lysbette, prima uxore.

In Sint-Janszestendeel.

Ferieboek van de weeskamer over de jaren 1505-1511,
blz. 32 v., n^r 1 (1).

11.

1506, Juli 23. — *De weeskamer gelast de schilder Joost de Smeit, voogd ter zelfder tijd als de schilder Jan Fabiaen over de wees Adriaan vanden Abeele, een bedrag van zes schelling groot uit te keren aan de klederschrivere Adriaan vander Brugghe, die gedurende ruim achttien weken in 't onderhoud van de bovengenoemde wees voorzien heeft.*

Aldoe zo was gheordonnert denzelven Joos de Smeit, als voocht, metgaders denzelven Jan Fabiaen, van Adriaen, Donaes vanden Abeele kynde, up te legghene ende te betalene Adriaen vander Brugghe, de cleerscryvere, ter causen vander houdenesse van denzelven Adriaen, die hy te zynen huuse ghehouden heeft den termyn van 18 weken ende 4 daghen, de somme van 6 s. gr., dewelke 6 s. gr. denzelven Joos afslach ende payment doen zullen in zyn rekenynghe.

Ferieboek van de weeskamer over de jaren 1505-1511,
blz. 32 v., n^r 2.

12.

1506, Augustus 17. — *Heer Andries Dey wordt benoemd tot voogd over Adriaan vanden Abeele, ter vervanging van Jan Fabiaen, ontslagen.*

Actum's Maendaechs 17 in Ougst XVc zesse, present: Lem, raedt, Tente ende Ghyselin, scepenen.

Jan Fabiaen, verlaten, ende juravit voocht in zyn stede d'heer Andries Dey, met Joos de Smeit, te voren voocht van Adriaenkine, Donaes vanden Abeele kynde, 's barbiere, per Lysbette, uxore.

Ferieboek van de weeskamer over de jaren 1505-1511,
blz. 33 v., n^r 4 (2).

13.

1505 (Sept. 2) - 1506 (Sept. 2). — *De stadsregering betaalt de som van twee pond vijf schelling groot aan de schilder Jan Fabiaen voor het schoonmaken en het opknappen van het tafereel met de Oordeelsdag, dat in de schepenzaal aanwezig is.*

Item Jan Fabiaen, de scildre, over 't verheghenen ende verstoffereren vanden Oordeele, hanghende in scepenecamere: 2 l. 5 s. gr.

(1) Onderhavige inschrijving is naderhand doorgehaald.

(2) Deze aantekening is later doorgehaald.

Stadsrekening over het dienstjaar 1505 (Sept. 2) - 1506 (Sept. 2), blz. 82, rubriek: «Van allerande wercke ghedaen binnen desen jare » (1).

14.

1506, September 10. — *Jan Fabiaan wordt opnieuw aangesteld als voogd van Adriaan vanden Abeele, in plaats van heer Andries Dey, ontslagen.*

Actum's Donderdaechs den 10^{en} dach van Septembre anno XV^c zesse, present : Rienslede, overziendre, Dhond ende Damhoudere, scepenen.

... d'Heer Andries Dey, verlaten, ende j u r a v i t voochd in zyn stede Jan Fabiaan, met Joos de Smeit, te voren voochd van Adriaenkin, Donaes Abeels kynde p e r Lysbette, u x o r .

In Sint-Janszestendeel.

Ferieboek van de weeskamer over de jaren 1505-1511, blz. 36 v., n^r 6 (2).

15.

1506 (Sept. 2) - 1507 (Sept. 2). — *De stadsregering keert een vergoeding uit van vier pond zeventien schelling groot aan de schilder Jan Fabiaan voor het vervaardigen van verscheidene wapenschilden bij gelegenheid van de lijkplechtigheden van Philips de Schone, koning van Kastilië.*

Betaelt ter causen vander vyghelie ende uytvaert ghedaen binnen deser stede binder kerke van Sint-Donaes, den 18^{en} ende 19^{en} daghen vander maent van Laumaent XV^c zesse, over wylen zalegher memoriën den conync van Castille, onsen gheduchten heere ende prince.

Ende eerst Jan Fabiaan, de scildre, over 't maken van 24 groote scilden, te 2 s. gr. 't stic, item 36 middelbaer scilden, te 12 gr. 't stic ende 24 cleene, te 6 gr. 't stic, alle vanden wapene van onsen gheduchten heere, beloopt, mids 12 gr. dryncghelde zyne cnapen ghegheven: 4 lb. 17 s. gr.

Stadsrekening over het dienstjaar 1506 (Sept. 2) - 1507 (Sept. 2), blz. 110, n^r 5, rubriek «Huutgheven van ghemeene zaken» (3).

16.

1508, Februari 12. — *Op verzoek van deken en bestuur van het ambacht der beeldenmakers beslissen schepenen van Brugge, dat Jan Fabiaan, als penningmeester van dit ambacht, aan de raadsliden Leonard Hughe en Adriaan de Caet, benevens aan de stadspensionaris Pieter Mule, de rekeningen zal voorleggen van ontvangst en uitgaaf van de reeds genoemde corporatie over de dienstjaren geëindigd in September 1506 en 1507. Tevens bevelen zij aan dezelfde Jan ook de oude rekeningen die hij in handen heeft aan de drie voorschreven personen af te geven.*

(1) Deze post is reeds medegedeeld bij R. A. PARMENTIER, *Bronnen voor de geschiedenis van het Brugsche schildersmilieu in de XVI^e eeuw. - XIX. Jan Provost*, in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, tom. XI (1941), blz. 98, noot 6.

(2) Deze aantekening is naderhand doorgehaald.

(3) Reeds gepubliceerd bij R. A. PARMENTIER, *De uitvaart van Karel V te Brugge*, in *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, tom. LXXIII (1930), blz. 65.

Den 12^{en} dach van Sporcle in 't jaer XVc ende zevene was, ten versoucke van deken ende eedt vanden ambochte vanden scilders, byden college van scepenen vander stede van Brugghe Jan Fabiaen, als gouverneur gheweist vanden voors. ambochte inde jaren ghehendt September ⁽¹⁾ XVc zesse ende XVc zevene, gheordonneirt ende ghelast rekeninghe ende bewys te doene vanden ontfanghe ende handelinge by hem ghenomen vanden goede ende incommene vanden voors. ambochte. Ende ter auditie van derzelver rekeninghe zo waren ende zyn by denselven college ghecommitteirt ende ghestelt d'heer Lenaert Hughe ende Adriaen de Caet, raden, metsgaders Pieter Mule, als clerck ende pensionaris der voors. stede, voor dewelcke den voors. partiën ghelast was hemlieden te vyndene ende inde voors. rekeninghe te beghinnen procederene Maendaghe eerstcommende.

Was voort den voors. Jan Fabiaen gheordonneirt ende ghelast te brynghe ende legghene inden handen vanden voors. ghecommitteerde de oude boucken ende rekeninghen vanden voors. ambochte wesende in zynen handen, omme by denselven ghecommitteerde partiën ghehoort, van denselven boucken te disponerene ende ordonnerende waer die gheleyt ende bewaert zullen worden, zo daertoe dienen ende behooren zal.

Actum ten daghe ende jaren als boven.

Charters van de beeldenmakers, charter gedateerd 12 Februari 1508. Aantekening op de rugzijde : « Condamnasie van Jan Fabiaen om rekenin en bues [sic] te doene de ambac » ⁽²⁾.

17.

1508, Februari 21. — *Schepenen van Brugge, na kennisneming van het verslag van hunne gecommitteerden, in de vorige brief vernoemd, veroordelen Jan Fabiaan tot betaling van twaalf pond tien schelling acht penning groot, als rest van een batig slot van de rekeningen van het ambacht der beeldenmakers over de dienstjaren geëindigd in September 1506 en 1507. Daarenboven beslissen zij, dat hij het voornoemde bedrag binnen de eerstkomende vier jaren in acht halfjaarlijkse termijnen zal uitkeren en dat hij tot zekerheid van deze uitkering waarborg moet stellen.*

Ghehoort in 't college van scepenen vander stede van Brugghe 't rapport van zekere haere medeghesellen in wette die ghestelt ghesyn hadden ter audicie vander rekenynghe vander handelynghe, die Jan Fabiaen, als gouverneur vanden ambochte vanden scilders binnen der voors. stede, vanden jaren ghehendt September XVc zesse ende XVc zevene, ghehadt ende ghenoomen hadde vanden penninghen ende andre goedynghen van denselven ambochte in 't ontfanghe ende uutghevene ende ghesien 't slot van denselven rekeninghe, by denwelcken de voors. Jan Fabiaen sculdich bleven was, als maer ⁽³⁾ ontfanen hebbende dan zyn uutgheven bedraecht binnen den voors. twee jaeren, de somme van dertien ponden tien scellinghen grooten, sulcx ghelts ende te sulcken pryse als jegenwoordelic cours ende ganc heift, daerup hem naer uutwysen derselver rekeninghe behoort ofslach ende payment te zyne de somme van veertien scellinghen zwaers ghelts, bedraghende in ghelde als nu neghentien scellinghen vier penninghen grooten, dewelcke ghedefalqueirt vanden slote vander voors. rekenynghe de voors. Fabiaen restende es de somme van twaelf ponden tien scellynghen acht pennynghen grooten, zoo es de voors. Jan Fabiaen byden voorn. college

⁽¹⁾ Dit woord is in 't origineel boven de lijn geschreven.

⁽²⁾ De beknopte inhoud van dit stuk is medegedeeld in *Le Beffroi*, tom. II, blz. 241-242.

⁽³⁾ Blijkbaar een verschrijving voor *meer*.

ghecondempneert gheweest inde voors. reste van twaelf ponden tien scellynghen acht penninghen grooten te betalene den voors. ambochte binnen vier jaeren eerstcommende by acht paymenten, te wetene: van ses maenden te ses maenden, ingaende ter date van desen, telcken een rechte achste deel vander voors. reste, behouden ende wel verstaende dat deselve Jan Fabiaen daerof ghehouden wort souffisante sekere te stellene indien hy de voors. paymenten ofte eenich van dien ghebruucken wille, den voors. Fabiaen onverlet stellende up die vanden ambochte van dies hy hemlieden sal weten te heesschene daer ende also hy te rade wort.

Actum den 21^{en} dach van Sporcle in 't jaer duust vyfhondert ende zevens.

[Getekend:] Berghe.

Charters van de beeldenmakers, charter gedateerd
21 Februari 1508 (1).

18.

1508, April 14. — *Jan Fabiaan en zijn vrouw Katelijne verbinden sommige onroerende en roerende goederen tot zekerheid van de betaling van de som van twaalf pond tien schelling acht penning groot, in welk bedrag zij door de Brugse schepenbank veroordeeld zijn. Wat bovendien de vereffening van deze schuld en ook de beslechting van andere geschillen aangaat, beloven de bovengemelde Fabiaan en zijn echtgenote, alsmede de deken en de bestuursleden van het ambacht der beeldenmakers, zich te zullen onderwerpen aan de uitspraak van de door de stadsregering aangestelde scheidsrechters, namelijk: Leonard Hughe, Adriaan de Caet en Pieter Mule.*

Alzo by zekere voorgaende acte, ghegheven byden college van scepenen vander stede van Brugghe den 21^{en} dach van Sporcle in 't jaer duust vyfhondert ende zevens, Jan Fabiaen, als gouverneur gheweest hebbende vanden ambachte vanden schilders inde jaren van 1506 en 1507, ghecondemneert gheweest hadde jeghers deken ende eed vanden voorn. ambochte, tselfs ambochts prouffyte, ter cause ende by slote vander rekeninghe by hem overghegheven vander handelinghe ende administratie, by hem inde qualiteyt als boven ghenomen van tselfs ambochts penninghen ende goedinghen duerende dezelve twee jaeren, in de somme van twaelf ponden thien scellinghen acht penninghen grooten, die te betalene binnen vier jaren doe eerstcommende ende acht paymenten by ghelycker porcie, met condiciën dat indien de voors. Jan vande voors. paymenten van betalinghe ghebruucken wilde, hy ghehouden worde van die t'onderhoudene, den deken ende eed vanden voors. ambochte souffisante sekere ende bortucht te stellene, zo hebben de voors. Jan Fabiaen ende Katheline... (2), zyne ghesellenede, omme eensdeels ter voors. ordonnancie te vuldoene ende de voors. bortucht te stellene, by hueren consente ende versoucke byden voors. college van scepenen ghecondempneert ghesyn elc voor anderen ende een voor ai in lyve ende goede jeghens den voorn. deken ende eed vanden ambochte vanden scilders, tselfs ambochts behouf, inde voors. somme van twaelf ponden thien scellinghen acht penninghen grooten, die te betalene ten tyden ende termynen boven verclaerst ende telcken van dien.

Ende te meerdere versekerthede van die vanden voorn. ambochte zo ypothequierden ende verbonden noch dezelve Jan Fabiaen ende zyne voors. ghesellenede voor de somme van vyf ponden grooten zekere erfachticheden hemlieden toebehoorende, zo de letren van ypotheque daerof ghemaect by Anthuenis Bierman dat breedere inhouden ende verclaersen, ende ooc voor de reste zekere cathelyen [sic] ende partiën van mueble goedinghen, daerof

(1) Dit stuk is samengevat in *Le Beffroi*, tom. II, blz. 242.

(2) Hierop volgt in 't origineel een ruimte, die niet ingevuld is.

de specificatie in zekere biljet onder 't andteeken van meester Adriaen vanden Berghe ande marge van desen gheheecht es ⁽¹⁾, belovende die niet te vercoopene noch te alienerene in toecommende tyden dan ten proffyte van denzelven ambochte.

Ende in minderynghe vander voors. scult ende voort van allen anderen gheschillen die de voors. partiën hebben moghen uuttaende jeghens malcanderen, dezelve partiën submitterden hemlieden finalic als van dien in d'heer Ledenaert Hughe, Adriaen de Caet ende Pieter Muls, als vriendelick middelaers, belovende haerlieder seggerscip van werden t'houdene.

Actum den 14^{en} dagh van April in 't jaer duust vyfhondert ende zevene vóór Paesschen.

[Getekend:] Berghe.

Charters van de beeldenmakers, charter gedateerd 14 April 1508 ⁽²⁾. Op de rug van onderhavig stuk zijn drie afbetalingen vermeld, door Jan Fabiaan verricht.

19.

1509, Februari 5. — *Schepenen van Brugge vuroordelen bij willige condemnatie Jan Fabiaan, alsmede de deken en de bestuursleden van het ambacht der beeldenmakers, tot naleving van de uitspraak, die in de onderlinge geschillen van beide partijen zal gegeven worden door scheidslieden vanwege de stadsregering aangesteld, te weten: Pieter van Aertrycke, in plaats van Adriaan de Caet, Leonard Hughe en Pieter Mule.*

Den 5^{en} dach van Sporcle in 't jaer duust vyfhondert ende achte comparerende in 't college van scpenen vander stede van Brugghe Jan Fabiaen, seide ende vertoochde ter presencie van deken ende eed vanden schilders, hoe dat hy tevreden was of te gane ende by effecte verdrouch hem ende renonchierde, ter kennesse van denzelven college, vanden effecte vanden mandemente ende requeste civile by hem vercreghen jeghens de voors. deken ende eedt, belovende hem daarmede niet te behelpene ende de daghinghe by hem ghedaen doen uut crachte van denzelven mandemente te laten vaerne ende te nieuten te doen doene.

Ende 't voors. verclaers byden voors. Jan Fabiaen ghedaen zynde, zo vertoochden de voors. partiën, hoe zy t' anderen tyden hemlieden ghesubmitteirt hadden, als van haeren gheschillen, in 't zeggherscip ende wysdom van d'heer Adriaen de Caet, Lenaert Hughe ende Pieter Myle, blyckende by acte daerof ghewaghende in daten vanden 14^{en} daghe van April in 't jaer XVc zevene vóór Paesschen ende want de voors. Adriaen tzydert ghefailliert was, in zulcker wys dat hy metten andren t'haerlieder questie niet verstaen en mochte, zo submitteirden zy hemlieden an beeden zyden in 't zeggherscip van d'heer Pietre van Aertrycke, Lenaert Hughe ende Pieter Myle voors., als vriendelicke middelaers ende arbitrateurs, belovende tghuent dat byden voors. driën persoonen ghezeit ende gheappointiert zoude worden up huerlieder gheschillen overdanckelic te houdene ende ter vulcommighe van dien byden voors. college ghecondempneirt te zyne; consenterende voort an beeden zyden, dat de twee vanden voors. driën arbitrateurs t'huerlieder questie zullen moghen verstaen inde absencie vanden derden ende de zake instrueren totten wysdomme excluz, behouden dat zy ten uutene van hueren zeggherscepe alle drie present wesen zullen.

⁽¹⁾ Het door twee gaatjes gestoken touwtje, waaraan het bovengenoemde biljet vastgehecht was, is nog voorhanden aan de linkermargine van onderhavig charter.

⁽²⁾ Geresumeerd in *Le Beffroi*, tom. II, blz. 242.

Ende ten fyne dat de voors. partiën elcanderen te beter ghereescepe doen zouden omme ter decisie van haeren questiën te moghen commene, zo verbonden hemlieden de voors. partiën ende elc van hemlieden beeden bysondere te comparerene voor voors. arbitrateurs, t'allen tyden als de voors. arbitrateurs t'haerlieder questie zullen willen verstaen ende de voors. partiën by hemlieden ofte van harenweghe daertoe vermaendt ofte ontboden zullen worden upde peyne van drie ponden parisisen, te verbuerne by denghuenen die in ghebreke wort, also dicwille als 't ghebueren zal. Ende dienvolghende waren de voors. partiën by haren consente byden voors. college ghecondempneirt ter voors. ghereescepe te verstaen inder manieren ende upde peyne voorscreven.

Actum ten daghe ende jare als boven.

[Getekend:] Berghe.

Charters van de beeldenmakers, charter gedateerd 5 Februari 1509 (1).

20.

1508 (Sept. 2) - 1509 (Sept. 2). — *Post uit de stadsrekening betreffende de betaling van vijftien schelling vier penning groot aan de schilder Jan Fabiaan, voor niet nader aangegeven werk.*

Item Jan Fabiaen, scildre

15 s. 4 d. gr.

Stadsrekening over het dienstjaar 1508 (Sept. 2) - 1509 (Sept. 2), blz. 63, rubriek: «Van allerande wercke ghedaen binnen den tyde van deser rekenynghe».

21.

1509 (Sept. 2) - 1510 (Sept. 2). — *Post uit de stadsrekening betreffende een vergoeding van vier schelling groot aan de schilder Jan Fabiaan, voor niet nader vermeld werk.*

Item Jan Fabiaen, scildre

4 s. gr.

Stadsrekening over het dienstjaar 1509 (Sept. 2) - 1510 (Sept. 2), blz. 61 v., rubriek: «Van allerande wercke ghedaen binnen den tyde deser rekenynghe».

22.

1514 (Sept. 2) - 1515 (Sept. 2). — *Posten uit de stadsrekening betreffende schilderwerk door Jan Fabiaan en consorten verricht naar aanleiding van de blijde intocht van aartshertog Karel van Oostenrijk te Brugge.*

Jan Fabiaen ende zyne medegezellen, dewelke ghenomen hebben de eerste bestedynghe te wetene: 't *Foreest*, 't *Portael van Sint-Donaes*, met al datter toe behouven zoude, naer uutwysen den patroone ende der declaracie hem overghegheven, omme de somme van 9 l. grooten; denzelven Jan Fabiaen, van ghenomen t'hebbene de tweeste bestedinghe, te wetene: 't *Scepenhuus* gheconterfeyt ende *de Halle*, met al datter toebehoort, omme 29 l. grooten; denzelven

(1) Beknopt medegedeeld in *Le Beffroi*, tom. II, blz. 243.

13 s. 8 d. gr. voor ghelycke somme by hem ghewonnen in 't besteden vander scilderye ; denzelven noch ter causen van zekeren overwercke by hem ghedaen in 't maken van denzelven bestedinghen 6 l. grooten.

Stadsrekening over het dienstjaar 1514 (Sept. 2) - 1515 (Sept. 2), blz. 121 v., rubriek: «Ander huutgheven ende betalinghe ter causen vanden costen ghedaen ter eerster ende blyder incomste van onsen harden gheduchten heere ende prince, den eerdshertoghe Kaerle, prince van Castillen etc., ende grave van Vlaendren, dewelke ghesciede binnen deser stede den... (1) dach vander maent van April XVc vichtiene naer Paesschen.

R. A. PARMENTIER
(Slot)

(1) De dag is in het hs. niet ingevuld. De blijde intocht van aartshertog Karel van Oostenrijk had eigenlijk plaats op Woensdag, de 18^{en} van de bovengemelde maand. Zie: *hallegeboden over de jaren 1513-1530*, blz. 52, n^r 3, blz. 52 v., n^r 2. Zie ook: *La tryumphante et solennelle entrée...*, blz. 7.

CHRONIQUE — KRONIEK

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

EXERCICE 1955 — DIENSTJAAR 1955

DIRECTION — BESTUUR

Président - Voorzitter : C. POUPEYE.

Vice-Président - Onder-Voorzitter : Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA.

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

Trésorier - Schatbewaarder : J. SQUILBECK.

CONSEIL D'ADMINISTRATION — BEHEERRAAD

Conseillers sortant en 1955 - Raadsleden uittreidend in 1955 :

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

Conseillers sortant en 1958 - Raadsleden uittreidend in 1958 :

L. VAN PUYVELDE, MAX WINDERS, Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA,
ET. SABBE.

Conseillers sortant en 1961 - Raadsleden uittreidend in 1961 :

Vicomte CH. TERLINDEN, G. HASSE, AD. JANSEN, J. SQUILBECK.

MEMBRES EFFECTIFS — WERKENDE LEDEN

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, Professeur émérite à l'Université de Liège, 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)
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)

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

De eerste datum verwijst naar de aanstelling tot werkend lid ; de tweede (tuss- akjes) naar de benoeming tot in het land gevestigd briefwisselend lid.

LEFEVRE, O. Prem. (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 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 en chef honoraire 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)
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)
WINDERS, MAX, architecte, membre associé 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 Lambermont, 470.	1946	(1914)
NINANE, LUCIE, conservateur-adjoint aux Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles, 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), Ambassadeur de Belgique. Tokio-Japon.	1950	(1934)
DE CLERCQ, abbé Carlo, ancien membre de l'Institut historique belge de Rome. Anvers, rue du Péage, 54.	1950	(1934)
SABBE, ETIENNE, archiviste général du royaume. Uccle, 182 avenue Defré	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), Maître en Histoire de l'Art et Archéologie, 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, docteur en Histoire de l'Art et Archéologie. Bruxelles, 96 rue de Stassart.	1951	(1932)
NOWÉ, H., Conservateur des Archives et des Musées, Gand, rue Abraham, 13	1952	(1932)
BRIGODE, SIMON, architecte, professeur à l'Ecole Nationale supérieure d'Architecture et des Arts décoratifs, Marcinelle, rue Sabatier, 11.	1953	(1937)

DUVERGER, J., hoogleraar te Gent, Sint-Amandsberg, Toekomststr. 88.	1953	(1937)
HALKIN, LÉON-ERNEST, professeur à l'Université de Liège, Tilff, avenue A. Neef, 8.	1953	(1938)
HELBIG, JEAN, conservateur-adjoint aux Musées royaux d'Art et d'Histoire Bruxelles, avenue des Nénuphars, 50.	1953	(1941)
FOUREZ, LUCIEN, vice-président de la Société royale d'histoire et d'archéologie, Tournai, rue Joseph Hoyois, 2 ^e .	1953	(1945)
LYNA, FRÉDÉRIC, conservateur en chef honoraire de la Bibliothèque royale. Bruxelles, rue Froissart, 114.	1955	(1934)
BOUTEMY, ANDRÉ, professeur à l'Université de Bruxelles. Bruxelles, avenue Brugmann 575.	1955	(1946)
WILLAERT S. J. (le R.P.), professeur aux Facultés de N.D. de la Paix. Namur, rue de Bruxelles 59.	1955	(1937)

*MEMBRES CORRESPONDANTS REGNICOLES
IN HET LAND GEVESTIGDE BRIEFWISSELENDE LEDEN*

LACOSTE, PAUL, commissaire général du Gouvernement à la promotion du Travail. Bruxelles, Place Louise 1.	1929	
HUART, ALB., auditeur militaire, campagne de Sédent. Jambes-lez-Namur.	1931	
LEBEER, LOUIS, conservator van het Prentencabinet, Hoogleeraar aan de Universiteiten te Gent en te Luik, Brussel, 15 Jettelei	1934	
DE BOOM, GHISLAINE, conservateur à la Bibliothèque royale. Bruxelles, avenue H. Dietrich, 35.	1935	
BERTRANG, A., conservateur du Musée archéologique. Arlon, avenue Nothomb, 50.	1935	
MARINUS, ALBERT, directeur des Services historiques et folkloriques du Brabant. Bruxelles, Vieille Halle au Blé, 9.	1935	
VERCAUTEREN, FERNAND, professeur à l'Université de Liège, Uccle, rue Stanley, 54.	1935	
DE RUYT, FRANS, professeur à l'Université de Louvain. Bruxelles, 21, avenue Eugène Plasky.	1935	
DELFERIERE, LÉON, préfet à l'Athénée royal. Châtelet, r.d. Calvaire, 49.	1936	
CALBERG (M ^{lle}), Conservatrice-adjointe aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, avenue d'Auderghem, 57 ¹ .	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	
LENAERTS, E.H.R., hoogleraar te Leuven. Leuven, Mgr. Ladeuzeplein, 4.	1938	
SULZBERGER, S., professeur à l'Université de Bruxelles, 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	
LEJEUNE-CLERCX, SUZANNE, Professeur à l'Université de Liège, Liège, rue du Rèwe, 2bis.	1941	
DOSSIN, G., professeur à l'Université de Liège. Wandre, rue des Écoles.	1941	

VAN WERVEKE, J., hoogleraar te Gent. Sint-Denijs Westrem, Nieuw-straat, 10a.	1941
DEVIGNE, MARQUERITE, conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Ixelles, 22, rue Alphonse Hoetat.	1942
VERHOOGHEN, VIOLETTE, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, boulevard Général Jacques, 20.	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), hoogleraar aan de Rijksuniversiteit te Gent. Gent, Zwart-Zusterstraat, 30.	1943
D'ARSCHOT (comtesse). Bruxelles, 221, avenue Slegers.	1945
DENIS, VALENTIN, Professor aan de Universiteit te Leuven. Leuven, 105, Ruelensvest.	1945
ROBIJNS DE SCHNEIDAUER, attaché à l'Administration des Affaires Etrangères. Bruxelles, rue Defacqz, 122.	1945
STUYCK, FERNAND, Vice-Président d'« Artibus Patriæ ». Anvers, avenue van Put, 14.	1946
DE JONGHE D'ARDOYE (vicomte THÉODORE), membre du Conseil héraldique. Bruxelles, Square Frère Orban, 11.	1946
DE HEVESY, ANDRÉ, Bruxelles, 10 rue Faidr.	1947
MAQUET-TOMBU (M ^{me}), docteur en histoire de l'art et archéologie. Bruxelles, avenue de Broqueville, 283.	1948
JANSON, CLAIRE, conservateur aux Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, 3c, rue du Beau Site.	1947
J.ADOT, 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. Heverlé, Beukenlaan.	1950
DE VISSCHER, FERNAND, Directeur de la Revue Internationale des Droits de l'Antiquité. Bruxelles, 157, avenue Winston Churchill.	1951
MASAI, FRANÇOIS, Bibliothécaire à la Bibliothèque royale. Bruxelles, 73, avenue de l'Opale.	1951
VAN CAMP, GASTON, Conservateur aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Tervuren, Chemin d'Hoogvorst.	1951
DANTHINE, H., Chargée de Cours à l'Université de Liège. Liège, 67, rue du Parc.	1951
COLLON-GEVAERT, Professeur à l'Université de Liège. Liège, 163 rue des Vennes.	1952
LEFÈVRE, Jos., Conservateur aux Archives générales du Royaume. Bruxelles, 40, rue Juliette Wytzman.	1952
NASTER, P., Professor aan de Universiteit te Leuven. Leuven, Emiel Mathieustraat, 12	1952
RISSELIN-STEENEBRUGEN, M ^{me} M., attachée aux Musées royaux d'art et d'Histoire, Uccle, 21, rue des Astronomes.	1953

DE KEYSER, P., Professor aan de Universiteit te Gent. Gent, Egmonstr., 14	1953
BONENFANT-FEYTMANS, M ^{me} , archiviste de l'Assistance publique à Bruxelles. Ixelles, avenue du Pesage 12.	1955
BRUNARD, ANDRÉE, M ^{elle} , conservatrice du Musée communal de Bruxelles. Bruxelles, rue Joseph II, 69.	1955
HAIRS, MARIE LOUISE, M ^{elle} , docteur en histoire de l'art et archéologie. Liège, rue César Franck 32.	1955
LACOSTE, HENRI, architecte, directeur de l'Académie des Beaux Arts de Bruxelles, membre de l'Académie royale de Belgique. Bruxelles, avenue J. van Hoorenbeke 145.	1955
SPETH-HOLTERHOFF, M ^{me} , graduée en Histoire de l'art et archéologie. Bruxelles, avenue Milcamps 43.	1955
VAN MOLLE, FRANS, wetenschappelijk medewerker aan het A.C.L. te Brussel. Leuven, O.L.Vrouwstraat 54.	1955

RAPPORT ANNUEL : 1954

Avant de vous exposer brièvement les activités de notre Compagnie durant l'année 1954, il convient de vous rappeler le nom de ceux qui nous ont quittés: Le Chanoine Lemaire, ancien président, un des membres les plus actifs de l'Académie et collaborateur régulier de la Revue; Madame J. Schouteden-Wéry, membre depuis 1941 et décédée le 4 décembre, qui elle aussi, assistait régulièrement à nos séances. Nous conserverons pieusement leur souvenir.

Le Bureau était composé de: M.M. van Puyvelde, président; C. Poupeye, vice-président; Jansen, secrétaire et Squilbeck, trésorier.

Soulignons deux faits en dehors des activités ordinaires de l'Académie d'abord la publication d'un volume hors série, dont le texte nous avait été confié par Madame Crick-Kuntziger et dont l'impression a été réalisée par les Imprimeries Lloyd Anversois. Ce volume, édité avec le luxe qu'exigeaient et le sujet traité notamment: Les Tentures de l'Histoire de Jacob, d'après les cartons de Bernard van Orley et surtout l'étude approfondie de la grande spécialiste de l'Histoire de la Tapisserie, fait honneur à l'Académie. Nous sommes heureux de pouvoir exprimer ici notre gratitude à l'auteur, ainsi qu'à la Direction des Imprimeries Lloyd Anversois.

Un second fait est le transfert du siège de l'Académie d'Anvers à Bruxelles. Par contre nous avons repris la coutume de tenir chaque année une séance publique à Anvers et décidé que la Bibliothèque restera en dépôt à la Bibliothèque Conscience à Anvers.

L'Académie s'est réunie cinq fois. Trois séances ont eu lieu à la Fondation Universitaire, une aux Musées royaux d'Art et d'Histoire et la cinquième au Kredietbank à Anvers. Les communications suivantes ont été faites:

le 14 février: Un problème ardu de critique historique: l'Enigme du Maître de l'Annonciation d'Aix-en-Provence par M. L. van Puyvelde;

le 4 avril: Recente problemen betreffende het Lam Gods-retabel der Van Eycks door de H. J. Duverger;

A propos de l'Exposition des Anciennes Industries d'Art de Malines par le Secrétaire;

le 4 juillet: La Bible de Parck, 1148 par M. A. Boutemy;

le 24 octobre: l'Art franco-flamand par Mademoiselle Sulzberger;

le 19 décembre: De Geest van Hieronymus Bosch door de H. L. van Puyvelde.

Les membres ont visité les Expositions de l'Art mérovingien et des Trésors d'Art du Brabant sous la direction du Comte J. de Borchgravé d'Altena, ainsi que l'Exposition des Anciennes Industries d'Art de Malines.

Un tableau important « La Vierge et l'Enfant entre saint Louis et sainte Marguerite, à mettre au crédit de l'Ecole française au début du XVI^e siècle par Mademoiselle Ninane.

L'Académie s'est efforcée de soigner — de concours avec le Lloyd Anversois — la présentation générale de la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. Elle a surtout voulu maintenir la valeur scientifique des études publiées. Les appréciations et la collaboration que nous avons reçues aussi bien de savants étrangers que Belges, nous permettent de croire que nous avons atteint le but. Voici d'ailleurs les titres des études qui nous ont été confiées et le nom des auteurs qui ont collaboré :

Tome XXII, 1953, fasc. 3 et 4 :

A. Dasnoy, Les Sculptures mérovingiennes de Glons ;

J. Duverger et J. Versyp, Tapijtwerk in het Museum te Sint-Omaars ;

S. Bergmans, Un étranger portrait ailé : Inconnu par Inconnu ;

Michel N. Bernisovich, Les Peintres du XVIII^e siècle en Belgique au Metropolitan Museum of New York ;

L. Devliegher, Overzicht van de romaanse kerkelijke Bouwkunst in Diets Frans-Vlaanderen ;

V. Denis, A propos de l'emplacement original de l'Agneau mystique ;

J. Helbig, Ancienne céramique de carrelage et de revêtement en Belgique.

Tome XXIII, 1954, fasc. 1 et 2 :

M. Crick-Kuntziger, Un Chef d'œuvre inconnu du Maître de la Dame à la Licorne : Comte J. de Borchgrave d'Altena, Reliefs carolingiens et ottoniens ;

G. van Camp, Une Œuvre de Hendrik Ter Bruggen ;

L. Ninane, Un Calvaire sur fond or de l'ancienne collection E. Renders peut-il être attribué à un maître italien de l'École d'Avignon ?

L. Fourez, l'Evêque Chevrot de Tournai et sa cité de Dieu ;

S. Martinet, Laon (ville carrefour) sur les chemins de Saint Jacques de Compostelle ;

L. van Puyvelde, Edouard Portugalois.

Afin d'essayer de rattraper le retard dans la publication, les fascicules 3 et 4 paraîtront en un volume, dont le texte a été remis à l'éditeur. Ce volume comprendra des études de : Meille Calberg, M. G. Van Camp, M. O. le Maire, M. P. Héliot, M. L. Devliegher, M. A. Schouteet et du Comte J. de Borchgrave d'Altena.

Aux membres qui ont bien voulu prendre la parole à nos séances, aux auteurs qui nous ont confié leurs études pour publication dans notre Revue, nous présentons nos remerciements et nous osons espérer qu'ils continueront de nous honorer de leur confiance.

Quant à la Bibliothèque elle a été tenue en ordre depuis le dépôt à la Bibliothèque Conscience à Anvers en 1937 par M. Cabus, membre du personnel de la Bibliothèque anversoise. Au moment où ce dévoué collaborateur est mis à la retraite nous lui présentons avec nos remerciements les plus sincères nos vœux les meilleurs. Des pourparlers ont été engagés avec le Directeur de la Bibliothèque Conscience pour continuer le dépôt et surtout pour rechercher le moyen de mettre notre Bibliothèque à la disposition des membres de l'Académie et même du public.

Nous tenons à exprimer notre gratitude à la Fondation Universitaire, à la Direction des Beaux Arts du Ministère de l'Instruction publique, aux membres des Députations permanentes des provinces d'Anvers et de Brabant pour les subsides qui nous ont été accordés et qui nous ont permis de réaliser notre programme.

Il nous reste à souligner la grande activité de celui qui durant l'année écoulée a présidé nos séances et qui a bien voulu nous aider de ses conseils.

Pour terminer nous exprimons le vœu de pouvoir réaliser dans le courant de la nouvelle année un accord avec la Bibliothèque d'Anvers et rattraper le retard dans la publication de notre Revue. Pour y arriver nous comptons sur la collaboration de tous les membres de l'Académie.

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU 20 FÉVRIER 1955

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

Présents : MM. van Puyvelde, président ; Poupeye, vice-président ; Jansen, secrétaire ; Squilbeck, trésorier ; M^{elle} Bergmans, le Comte de Borchgrave d'Altena, le R.P. de Gaiffier, MM. Fourez, Laes, M^{elle} Ninane, MM. Sabbe, le Vicomte Terlinden, MM. van den Borren et Winders.

Le procès verbal de la séance du 24 octobre est approuvé ainsi que le bilan de l'exercice 1954 après vérification par MM. Fourez et Laes.

Le président remercie M. Squilbeck pour le dévouement avec lequel il s'acquitte de la charge ingrate de trésorier. M. van Puyvelde est ensuite désigné pour représenter l'Académie au Congrès d'Histoire de l'Art à Venise. On procède à l'élection d'un vice-président pour l'année 1955. Le Comte J. de Borchgrave d'Altena est désigné pour remplir cette fonction.

M. van Puyvelde donne lecture d'un projet rédigé par le secrétaire général concernant le dépôt de notre bibliothèque à la Bibliothèque Conscience à Anvers. Le secrétaire continuera les négociations.

Le président lève la séance à 15 heures.

Le président,
C. POUPEYE

Le Secrétaire,
AD. JANSEN

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 20 FÉVRIER

Présents : M. van Puyvelde, président ; Poupeye, vice-président ; Jansen, secrétaire ; Squilbeck, trésorier ; M^{elle} Bergmans, le Comte de Borchgrave, le R.P. de Gaiffier, MM. Fourez, Laes, M^{elle} Ninane, M. Sabbe, le Vte Terlinden, MM. Van den Borre et Winders.

Excusés : M.M. Bautier, Brigode et M^{me} Crick, membres titulaires ; MM. Denis, M^{me} Faider, M^{elle} Janson, M. Joosen et le Chan. Tambuyser, membres correspondants.

La séance est ouverte à 15 heures à la Fondation Universitaire sous la présidence de M. L. van Puyvelde. Le procès-verbal de la séance du dimanche 24 octobre et celui de la séance publique à Anvers du dimanche 19 décembre est approuvé. Après la lecture du Rapport sur l'exercice 1954, M. van Puyvelde propose d'en faire imprimer des tirés à part. Cette proposition est acceptée. Le président fait ensuite l'éloge de Madame J. Schouteden-Wéry, décédée depuis la dernière séance.

Il félicite le Vte Terlinden pour sa nomination de Chevalier de la Toison d'Or et fait part à l'assemblée de l'élection du Cte de Borchgrave à la vice-présidence pour l'année 1955.

Après avoir présenté le nouveau président M. van Puyvelde cède le fauteuil présidentiel à M. Poupeye qui entretient l'assemblée du problème :

LE THÉÂTRE A-T-IL INFLUENCÉ LES SCULPTEURS DE RETABLES ?

Ainsi posée, la question exigerait des preuves pour donner une réponse indiscutable. Or, il faudrait pouvoir confronter les textes anciens avec les images des divers épisodes traduits par le sculpteur, tout en tenant compte de l'esprit un peu frondeur de l'interprète et celui non moins caustique du meneur du jeu. C'est là un retour en arrière qui ne nous est pas possible.

L'objet de cette conférence n'est pas de montrer, décrire et classer les nombreux retables sculptés conservés dans les églises et les musées de notre pays et de l'étranger, notamment et surtout en Suède. Les écrits de Henry Rousseau, Johnny Roosval et du comte Joseph de Borchgrave ont suffisamment mis en lumière ces chefs-d'œuvre de l'artisanat brabançon des XV^e et début du XVI^e siècles.

Il n'est cependant pas inutile de montrer que ces compositions, examinées avec l'œil d'un habitué du théâtre, de tous les théâtres, sont indéniablement l'œuvre d'artistes qui ont

été influencés, directement ou non, par les réalisations dramatiques de leur temps. L'examen raisonné de la mise en scène et des attitudes et gestes prêtés aux petits acteurs de bois, en vue de ramasser en quelques groupements d'une rare éloquence, la vie et la passion du Christ, l'existence glorieuse et douloureuse de la Vierge Marie, l'héroïsme et le martyre des saints, montre clairement que le sculpteur a vu ces histoires se dérouler sous ses yeux ; sur les tréteaux dressés sur la place, devant l'église, à l'occasion d'une fête patronale, d'une semaine sainte. Des écrits de l'époque nous ont laissé, de ces fêtes chrétiennes, des descriptions enthousiastes.

De tels ensembles, à la fois éloquents et colorés, n'ont pas manqué d'impressionner fortement les foules sans grande instruction et d'avoir imprimé d'une manière durable des images vivantes dans l'esprit des artistes qui avaient contribué à leur réalisation artistique ou y avaient assisté en simples spectateurs. Voir se dérouler les divers épisodes de la Passion ou d'un Miracle, sur le parvis de l'église, et les revoir ensuite non seulement en peinture mais en ronde bosse avec des gestes dont le regard pouvait faire le tour, quelle source d'émotion pour le chrétien !

Pour avoir suivi de près, il y a quelque soixante et des ans, plusieurs réalisations dramatiques de la chambre de rhétorique de sa ville natale, Furnes, et à se remémorer les tableaux vivants et parlants de la célèbre procession de Pénitence, l'auteur a toujours eu l'impression, même la certitude que les gestes et les attitudes de ces acteurs bénévoles sont à la source de maint groupe sculpté qui orne aujourd'hui les églises et les chapelles non seulement en notre pays, mais en France, Italie, Espagne et jusqu'en Amérique latine où il a vu des groupes indéniablement nés de l'observation consciente ou ignorée de représentations sacrées de Pâques ou de Noël.

C'est dans des réalisations sous une forme dramatique, de certains épisodes des *Méditations* du pseudo-Bonaventure, de la *Biblia Pauperum*, du *Speculum Humanae Salvationis* et autres écrits de l'espèce, que des artistes ont pu trouver l'atmosphère émotive qui les incita à en traduire, en sculpture, les moments les plus pathétiques. C'est ainsi que maint détail anecdotique, fait pour nous étonner aujourd'hui, aura été introduit par l'artiste qui l'observa au cours d'une représentation.

Les tableaux où l'acteur semble s'être diverti à mettre l'accent sur l'un ou l'autre trait, geste ou expression physiologique et que le sculpteur a fidèlement repris, sont assez fréquents.

Il faut aussi noter les réactions des bergers et des rois mages, et les scènes où Lucifer devient le meneur du jeu. Au XV^e s. les influences des drames sacrés sur les peintres et sur les sculpteurs furent visuelles bien plus que littéraires. Comment expliquer autrement le morceau de sculpture de la cathédrale de Bois-le-Duc où le roi noir tient en main son masque nègre ? Et ce geste bien peuple du roi mage, dans le tympan de l'église N.D. à Huy, qui a passé sa couronne à son bras, afin d'avoir les mains libres pour faire son offrande. Trouvailles d'un metteur en scène ou libertés prises par l'interprète ? Mais de toute façon saisies sur le vif par le sculpteur !

Jacques Mesnil a voulu attirer l'attention sur l'aspect des retables sculptés qui évoquent, selon lui, l'idée de théâtres de marionnettes. Mais l'aspect des compositions et groupements étant des plus divers, cette remarque ne pourrait s'appliquer qu'à un nombre restreint d'ouvrages.

De son côté M. Léo van Puyvelde a largement traité, dans un livre remarquable, le problème de la concordance entre les images peintes et la littérature chrétienne du haut moyen-âge. Il a montré comment ces écrits réalisés dramatiquement avaient influencé nos peintres flamands. Qu'il en a été de même pour la sculpture, comment en douter ! D'autant plus que le sculpteur n'avait pas les ressources de son collègue du pinceau pour agrémenter ses compositions par la représentation vériste d'un paysage, d'un fragment de nature agreste, d'un quartier de ville. Pour localiser un épisode, le tailleur d'images en était réduit à un strict minimum. L'aménagement scénique des mystères et des miracles, avec ses multiples

lieux juxtaposés, où se poursuivaient les divers épisodes de l'action dramatique, était bien fait pour inspirer le sculpteur qui avait à garnir, avec une certaine sobriété, les multiples compartiments d'un retable de belle allure.

On peut dire, sans risquer de se tromper, que les sculpteurs de retables ont trouvé la disposition ramassée des personnages dans l'exiguïté des lieux et la note pittoresque et parfois humoristique, chez les acteurs bénévoles qui interprétèrent les écrits saints sur le parvis ou sur la place devant l'église.

Monsieur van Puyvelde remercie l'orateur et lève la séance à 17 heures.

Le Secrétaire général
AD. JANSEN

Le Président,
L. VAN PUYVELDE

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 24 AVRIL 1955

La séance est ouverte à 15 heures sous la présidence de M. Poupeye à la salle des conférences des Musées royaux d'Art et d'Histoire.

Présents : MM. Poupeye, président; le Comte de Borchgrave, vice-président; Jansen, secrétaire; Squilbeck, trésorier; Boutemy, la Comtesse d'Ansembourg, le R.P. de Gaiffier, MM. Fourez, Laloux, Masai, Stuyck, le Vicomte Terlinden, M. van den Borre.

Excusés : M. Bonenfant, M^{me} Crick, M. Denis, M^{me} Faider, MM. Joosen, van de Walle, van Puyvelde, M^{lle} Verhooghen, M. Winders.

Le président donne la parole à M. Boutemy, qui entretient l'assemblée concernant : « Les peintures de Manuscrits à Stavelot dans la première moitié du XI^e siècle ».

Des manuscrits de Stavelot dispersés à Gand en 1847, un lot important est passé de proche en proche au British Museum. Cette bibliothèque détient aujourd'hui, entre autres, trois des principales œuvres enluminées du *scriptorium* de l'abbaye ardennaise: la célèbre Bible, un Psautier et un Sacramentaire. Un prêt de M. A. Chester Beatty y a joint une copie des Evangiles décorée de peintures et de lettrines.

Omettant le Sacramentaire carolingien et la Bible des dernières années du XI^e siècle, M. Boutemy s'en tiendra au Psautier (Ms. Addit. 18.043) et aux Evangiles, qui se situent dans la période intermédiaire. Le premier de ces ouvrages a perdu la page contenant l'initiale du Psaume 1 (*Beatus vir*), mais il en conserve la seconde page, exceptionnellement décorée, et les pages initiales, décorées elles aussi, des Psaumes 51 et 101. Partout, on voit des encadrements du même type: double listel enfermant des décors d'acanthes de diverses dispositions, des rubans pliés, des bandes croisées de couleurs contrastées, etc. Les côtés sont coupés à mi-longueur par une séparation. Les panneaux eux-mêmes, à fonds de pourpre pâle, portent une grande initiale *Q* ou *D*, suivie de quelques lignes en capitales d'exécution franchement mauvaise; les initiales contiennent, l'une, un buste, l'autre, David affrontant Goliath; elles sont coupées, à la partie la plus renflée de leur tracé, et garnies, à leurs extrémités, de pelotes d'entrelacs fleurdés très denses et de conception très simple (natté banal), d'où jaillissent des pointes évoquant certaines combinaisons carolingiennes.

Ce Psautier présente un désaccord entre ses ornements, qui paraissent du XI^e siècle, et son texte, vraiment carolingien. On peut observer, en examinant le volume de façon plus attentive, que les feuillets décorés remplacent les feuillets primitifs, sans doute en accord avec l'écriture mais une habile imitation de l'écriture ancienne sur le revers des pages ornées rend presque imperceptible la transition.

Par leurs décors, les Evangiles de M. Chester Beatty ⁽¹⁾ sont de proches parents du

(1) N^o 17 du Catalogue dressé par E.G. Millar.

Psautier. On négligera les canons et les autres éléments qui ne permettent pas de comparaison, mais on observera que les encadrements sont de la même veine, avec un fractionnement un peu plus accentué ici; et que l'initiale de S. Luc est conçue selon les mêmes procédés que celle du Psaume 51, dont elle remplace la scène inscrite par une grosse pelote d'entrelacs. Deux pages présentent des titres d'évangiles inscrits sur des cartouches portés par des anges debout, dont les corps, très étirés, disparaissent derrière ces panneaux, ne montrant à découvert que le haut du buste, la tête, les ailes et les mains, le bas de la tunique et les pieds.

Une autre particularité de ces Evangiles est de comporter une image de la visite des saintes femmes au tombeau insérée dans le texte. C'est peut-être la première apparition dans l'enluminure mosane d'une de ces compositions qui deviendront, au XII^e siècle, une de ses expressions les plus banales. Ce volume est inachevé, ce qui permet de voir les étapes du travail dans les inscriptions destinées à être dorées et dont le dessin de base était exécuté très légèrement à l'encre mauve. Or cette encre mauve, dont il est à peine nécessaire de signaler la rareté, a été employée largement dans l'exécution du calendrier du Collectaire de Stavelot conservé à la Bibliothèque Royale de Belgique (Ms. 1813). Dom N. Huyghebaert a déterminé que cette partie du manuscrit sinon le volume tout entier remontait à 1035 ou à une date à peine antérieure. Il paraît donc probable que les deux manuscrits, que l'on datait avec peu de précision et de sûreté jusqu'ici, sont à replacer dans le deuxième quart du XI^e siècle, très près du Collectaire.

Un autre argument y incite davantage, c'est la présence des titres sur cartouches portés par des anges: motif cher à l'école d'Echternach, qui paraît avoir inauguré cette mode dans les Evangiles de Gotha, copiés dans le premier quart du XI^e siècle en s'inspirant beaucoup des Evangiles dits « de la Sainte-Chapelle » (Parisinus lat. 8851), eux-mêmes décorés à Trèves dans le dernier quart du X^e siècle. Trèves conserve encore des Evangiles du VIII^e siècle, nés dans cette ville même ou à Echternach, où figure déjà le motif des anges porteurs de cartouche. Ce n'est évidemment pas une simple coïncidence. Comme le traitement des anges dans le Ms. Chester Beatty et dans les Evangiles de Gotha est presque identique, tout porte à croire que le modèle suivi était un manuscrit du même type et du même temps. On sait, d'autre part, que l'école d'Echternach produisait, dès le début du XI^e s., des Evangiles farcis d'illustrations multiples auxquelles a pu être empruntée la vignette des trois Marie.

Que ces faits se soient produits à l'époque de l'abbé Poppon (1020-1048) est du reste chose naturelle, puisque ce prélat exerçait aussi son autorité à Saint-Maximin de Trèves et en d'autres lieux et qu'il a dû faire profiter sa maison principale de sa connaissance des ressources des abbayes de la vallée de la Moselle et des environs lorsqu'il entreprit d'enrichir la bibliothèque de Stavelot.

Plusieurs membres prennent part à la discussion qui suit cet exposé remarquable. Le président remercie l'orateur et invite les membres à la visite de l'exposition « Belles Armes d'Hier et d'Aujourd'hui » sous la conduite du Comte de Borchgrave d'Altena, assisté de MM. Dolez et van der Vorst. On passe ensuite à l'exposition des « Septante Estampes japonaises » où le conservateur en chef des Musées royaux d'Art et d'Histoire reçoit les membres.

La séance est levée à 18 heures.

Le Président,
C. POUPEYE

Le Secrétaire,
AD. JANSEN

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU DIMANCHE 16 OCTOBRE 1955

A cette séance, qui eut lieu à la Fondation Universitaire, assistaient MM. Poupeye, président; Jansen, secrétaire; Squilbeck, trésorier; M. Bautier, M^{elles} Bergmans et Greindl, M. Laes, M^{lle} Ninane, MM. van den Borre, van Puyvelde et Winders.

Excusés : M^{me} Crick, le Comte de Borchgrave, MM. Fourez et Sabbe.

Après la lecture du procès verbal de la séance du 24 avril le secrétaire rappelle que le mandat des conseillers sortant en 1955: MM. Bautier, Ganshof, van den Borre et van de Walle doit être renouvelé. Les quatre conseillers sont réélus.

Sur la proposition de M. Squilbeck, l'assemblée désigne deux nouveaux membres étrangers : M. Oman et M. Mayer.

On passe ensuite à l'examen des candidatures pour les sièges vacants de membres correspondants. Sont élus: M^{me} Bonenfant, M^{elle} Brunard, M^{elle} Hairs, M. Henri Lacoste, M^{me} Speth et M. Van Molle.

La date de la prochaine séance est fixée au dimanche 20 novembre.

La séance publique aura lieu à Anvers dimanche 18 décembre.

La séance est levée à 15 heures.

Le Président,
C. POUPEYE

Le Secrétaire,
AD. JANSEN

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 16 OCTOBRE 1955

A 15 heures le président ouvre la séance dans une des salles de la Fondation Universitaire.

Présents : MM. Poupeye, président; Jansen, secrétaire; Squilbeck, trésorier; Bautier, M^{elles} Bergmans et Greindl, M. Laes, M^{elle} Ninane, MM. van den Borre, van Puyvelde et Winders, membres titulaires; M. Boutemy, M^{me} Risselin et le Chan. Tambuysen, membres correspondants.

Excusés : M^{me} Crick, le Comte de Borchgrave, MM. Fourez et Sabbe, membres titulaires; M^{elle} Calberg, M^{me} Collon-Gevaert, la Comtesse d'Ansembourg, MM. Joosen, Lacoste, Leconte, Masai, Stuyck, M^{elle} Verhoogen, membres correspondants.

Après la lecture du procès verbal de la séance du 24 avril 1955, le Président rappelle le souvenir des membres décédés récemment: Mgr van den Gheyn, membre correspondant depuis 1893, titulaire depuis 1896; Mgr Bauwens, membre correspondant depuis 1941 et M. Léon Halkin, membre correspondant depuis 1931, titulaire depuis 1947.

Le président donne la parole à Mademoiselle Sulzberger qui fait une communication intitulée: Quelques précisions concernant les peintures à l'exposition de Charles Quint et son temps.

Elle propose de changer l'attribution du *Portrait d'homme* catalogué Jacopo de Barbari (N^o 4), pour le donner à Bartolomeo Veneto, par comparaison avec une série de portraits de ce peintre s'échelonnant entre 1502 et 1512.

Elle suggère le nom de Pierre Pourbus le Vieux pour le *Portrait de Marguerite de Parme* de la collection Gendebien à Bruxelles (N^o 138). Les dimensions, la mise en page, l'exécution soignée et menue, autant d'éléments favorables à cette hypothèse.

Le N^o 86, *Paysage avec saint Hubert*, est trop faible pour être l'œuvre de Mostaert. Il existe à Munich un tableau du même sujet dans lequel on pourrait plutôt reconnaître le tableau cité par Van Mander, auquel il est fait allusion dans le catalogue.

D'autre part il y aurait lieu d'enlever à Patenier le N^o 101, *Soldat dans un paysage*, pour l'attribuer à Mostaert, à cause de son raffinement et de sa délicatesse, tant pour le coloris que pour l'exécution.

Le *Calvaire* (N^o 38) étiquette Engelbrechtz, n'est pas de cet artiste, il n'est probablement pas flamand. C'est une très jolie peinture.

Plusieurs membres participent à la discussion qui suit cette communication.

La séance est levée à 16.30 heures.

Le Président,
C. POUPEYE

Le Secrétaire,
AD. JANSEN

BIBLIOGRAPHIE

I.

OUVRAGES — WERKEN

BALTRUSAITIS, JURGIS, *Le Moyen Age fantastique - Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Collection Henri Focillon, t. III, Paris, Armand Colin, 1955, in 8°, 299 pp. et 122 fig.

Trop souvent nous nous mettons des œillères en spécialisant trop étroitement nos recherches, soit par obligation professionnelle, soit volontairement. Nous séparons ainsi des activités artistiques indissolublement solidaires. Plus souvent encore nous limitons nos investigations à un pays ou à une région, quand la culture se répand au contraire par vastes courants sans se soucier des frontières. Assurément, M. Baltrusaitis ne tombera jamais dans aucun de ces travers. Il butine dans toutes les branches de l'art et de plus, ses vues englobent les trois parties du monde connues des Anciens. Evidemment, pour présenter des idées justes dans un domaine aussi étendu, il faut posséder une érudition exceptionnelle, mais nul ne la lui contestera.

Dans le présent ouvrage, l'auteur tente d'expliquer par diverses influences une large part des inventions fantastiques du Moyen Age. Ici, nous devons confesser un préjugé personnel contre la recherche trop poussée des influences. Celles-ci ne deviennent vraiment intéressantes que lorsqu'elles sont nettes et profondes au point d'indiquer une filiation des styles. Les simples emprunts abondent et n'affectent pas la nature même d'un art. Seule, en effet, importe l'invention de formes nouvelles. D'autre part si l'on veut parler d'influences, il faut indiquer le truchement. En effet, l'homme garde partout et toujours sa nature profonde. Il y a en lui une façon permanente de sentir et de s'exprimer. Quand le contact entre deux civilisations ou entre deux écoles n'est pas bien établi, nous parlerions volontiers d'une parenté d'inspiration. Ce facteur est d'ailleurs des plus intéressants, puisqu'il nous fait pénétrer dans la psychologie universelle de l'artiste, l'aboutissement suprême, bien que parfois oublié, de nos recherches.

De cette façon, nous n'aurons que des éloges pour l'ouvrage de M. Baltrusaitis. Quand sa démonstration ne nous aura pas complètement convaincu, nous lui serons reconnaissant de nous avoir signalé des « parallélismes ».

Nous croyons d'ailleurs saisir une nuance dans l'exposé. Ainsi quand l'auteur nous parle de grylles, ces monstres tels que les têtes à jambes et les êtres à tête déplacée, il nous montre nettement une survivance du monde antique explicable par l'intérêt constant porté aux camées et aux intailles grecs ou romains. A l'aube de la Renaissance, l'emprunt semble même avoir été pleinement conscient puisqu'un contemporain de P. Breughel et collectionneur des œuvres de ce maître, reprend à leur sujet l'usage du terme grylle.

Quant aux ornements, aux cadres islamiques et aux arabesques fantastiques, il peut s'être parfois produit des rencontres fortuites, dues à l'imagination des artistes, mais un certain apport oriental est incontestable. Nous rappellerons même un argument que l'auteur a négligé pour ne pas sortir de la période prise en considération. Dans l'enluminure clunienne apparaissent parfois des encadrements meublés de caractères arabes.

Notre scepticisme tend à reprendre le dessus, lorsque nous abordons l'examen des influences attribuées à l'Extrême-Orient. Les arbres portant des têtes ont donné naissance

en Asie à des légendes, mais celles-ci ne sont pas parvenues en Occident. Si le thème s'y retrouve, c'est vraisemblablement par une pure coïncidence. La similitude entre les conceptions chinoise et occidentale du démon se réduit à un nombre très minime de cas, explicables en raison d'un facteur psychologique. Le concept métaphysique du mal ne s'exprime pas aisément et l'imagination fantasmagorique recourt à un nombre limité de procédés. L'esprit du mal exerce une action très large. Il doit donc avoir des ailes pour se déplacer. Par mépris on lui donne parfois celles de la chauve-souris, objet d'un dégoût injustifié, mais universel. De même, certains thèmes, comme les scènes de tentation et les scènes macabres résultent de la nature humaine poussée au mal et vouée à la mort. On peut donc les rencontrer partout. D'autre part, la ressemblance entre certains arcs orientaux et occidentaux ne peut être niée, mais elle peut encore être fortuite. L'architecture gothique a subi une évolution insensible et logique. Il faudrait donc que l'influence orientale se soit présentée au moment précis où les architectes occidentaux étaient sur le point de découvrir des formes analogues.

Nous espérons que M. Baltrusaitis ne s'offusquera pas de nos remarques. Ne semble-t-il pas les autoriser lui-même en se montrant catégorique dans les premiers chapitres, puis beaucoup plus nuancé dans ses jugements ultérieurs. C'est d'ailleurs pourquoi son livre est inattaquable et nous apprendra à élargir nos horizons.

JEAN SQUILBECK

M.-L. HAIRS, *Les Peintres Flamands de Fleurs au XVII^e siècle*. Editions Elzevier, Paris-Bruxelles 1955, in 4^o, 288 p., 83 pl.

Un nouveau volume vient continuer la collection « Les Maîtres Flamands du XVII^e siècle » dont M. Leo van Puyvelde assume la direction.

Pour entreprendre l'étude d'un sujet aussi vaste, il fallait beaucoup d'audace. Il fallait non moins de jugement et de connaissances pour mener un tel travail à bonne fin. M^{lle} M.-L. Hairs y a pleinement réussi et nous donne les preuves d'une valeur scientifique peu commune.

Formée par l'enseignement solide du Prof. Leo van Puyvelde qui est reconnu comme un des meilleurs historiens de l'art flamand, elle ne se départit point de sa méthode. Pour établir l'étude du style, elle a soin de se baser sur les œuvres strictement authentiques. Cela lui permet de définir les caractères particuliers de chaque artiste et de procéder ensuite avec autorité à l'attribution d'œuvres dépourvues de signature. Dès lors, on peut faire pleinement confiance à ses conclusions.

Quoique certains érudits estiment pouvoir déceler les sources du thème de la peinture de fleurs parmi les quelques exemples qui s'en rencontrent dans des écoles étrangères, l'auteur démontre aisément combien ce genre est essentiellement flamand. Annoncé par les œuvres des maîtres des anciens Pays-Bas, au XV^e siècle, il existe comme un thème indépendant vers le milieu du siècle suivant. Carel van Mander ne mentionne-t-il pas deux peintres flamands qui s'en font une spécialité à ce moment? Si leurs œuvres sont aujourd'hui perdues, le témoignage de l'historien garde toute sa valeur.

Entre 1600 et 1630, cet art atteint son plein épanouissement, grâce à deux créateurs de grande valeur : Jean Bruegel de Velours et Daniel Seghers. L'un et l'autre font l'objet de chapitres distincts, au cours desquels on peut suivre les faits significatifs de leur existence et le développement de leur style. Si le premier d'entre eux s'avère plus personnel, le second n'est pourtant pas dépourvu de qualités, mais trop d'attributions sans fondement ont faussé la notion de sa valeur esthétique.

Auprès de leurs contemporains, ces deux chefs de file ne manquèrent pas d'exercer un ascendant considérable. Il en va de même chez leurs successeurs auxquels une grande habileté de métier permit de multiplier sans effort des compositions nettement dérivées de

prototypes connus. Pourtant, les meilleurs d'entre eux échappèrent à cette emprise et parvinrent à trouver de nouvelles formes d'interprétation.

Nombreux aussi sont les artistes inconnus, tels André Daniels, Gaspard van den Hoecke et André Bosman, dont l'auteur a pu reconstituer la personnalité au moyen d'œuvres documentées. De même, on apprendra bien du neuf à propos d'Osias Beert l'Ancien, dont l'activité s'exerça à Anvers entre 1602 et 1624. Surgi de l'obscurité depuis une trentaine d'années, grâce aux travaux de quelques érudits et chercheurs, il retient de plus en plus l'attention des connaisseurs, en tant que pionnier de la nature morte en Flandre. M^{elle} M.-L. Hairs nous le fait connaître comme un peintre de fleurs non moins original et fécond. Elle a pu lui restituer vingt-quatre tableaux de ce genre, catalogués sous d'autres noms; on aurait mauvaise grâce à contester ici, comme ailleurs, la pertinence des attributions proposées.

La peinture de fleurs connaît un nouvel essor avec Jean-David de Heem dont l'activité succède à celle de Jean Bruegel de Velours. Cet artiste est né à Utrecht, mais la majeure partie de son existence se déroula à Anvers et sa conception esthétique resta liée au style des peintres flamands. C'est pourquoi l'auteur a jugé opportun de l'incorporer dans son étude, de même que ses imitateurs auxquels d'excellents commentaires sont également réservés.

Tout en traitant la matière d'une façon exhaustive, M^{elle} M.-L. Hairs parvient à maintenir constamment en éveil la curiosité du lecteur; elle le fait au moyen d'un style souple, nuancé et limpide, où chaque mot est bien pesé. Pour appuyer son argumentation magistrale, elle a eu soin de donner aussi des photographies de détail qui permettent de discerner les particularités de technique. Enfin, un répertoire des œuvres signées et des œuvres considérées comme authentiques, classées selon leur emplacement actuel, complète le texte et facilitera les recherches du lecteur.

Cet ouvrage capital, qui contribue considérablement à une meilleure connaissance du style des maîtres flamands, fera date dans le domaine de la science.

EDITH GREINDL

LOUISE LEFRANÇOIS-PILLION, *L'Art du XIV^e siècle en France, suivi d'un chapitre sur le Vitrail par JEAN LAFOND*. Paris, éditions Albin Michel, 1954, 256 pages, 48 planches.

Dès le début l'auteur nous avertit qu'il ne considère pas le XIV^e siècle, de façon rigide, comme une tranche de cent années déterminées, mais comme une époque « annoncée dans ses tendances dès la seconde moitié du XIII^e siècle, prenant sa physionomie propre à la fin de celui-ci et la conservant à peu près pendant tout le siècle, si l'on fait abstraction du *coup de barre* bourguignon dans la sculpture ».

Après avoir esquissé les conditions générales de l'art en France au XIV^e siècle, M^{me} Lefrançois-Pillion analyse successivement l'architecture, qui demeure plutôt traditionnelle; la sculpture, qui s'émancipe en rompant son ancienne allégeance monumentale; la peinture, qui vers la fin du siècle joue, dans le domaine de l'enluminure, un rôle prépondérant; et enfin les arts mineurs: ivoire, tapisserie, orfèvrerie et gravure. Un appendice est consacré à l'iconographie dans les manuscrits.

Pour introduire, dans la cinquantaine de pages qui lui étaient réservées, son étude sur les vitraux français du XIV^e siècle, M. Lafond utilise des caractères typographiques plus petits que ceux des chapitres précédents, mais malgré cette astuce il éprouve quelque peine à caser son inventaire, tant abondante et riche est son analyse. Celle-ci cependant, comme il le dit lui-même, se borne à fixer la chronologie et à définir le style des œuvres principales.

Dans son ensemble, cet ouvrage très documenté nous fait mieux connaître ce XIV^e siècle qui, dans l'histoire de l'art français, spécialement en ce qui concerne l'architecture et le vitrail, se trouvait éclipsé par son prédécesseur.

J. HELBIG

ROBERT L. DELEVOY. *Bruegel*. Collection « Ars Mundi ». Paris, Editions Aimery Somogy, 1953, XXII pages de texte, 64 planches en noir et VIII planches en couleurs.

Il fallait le style alerte et nerveux, propre à l'auteur de cette petite monographie, pour traduire en quelques pages littéraires le message pictural apporté par l'originalité de Bruegel, dont le génie se manifesta, peut-on dire, comme un ressac au sein du grand flux de la Renaissance européenne au XVI^e siècle.

Au cours de son exposé, qui comporte le catalogue complet des tableaux connus du maître flamand, R. Delevoey trace un frappant parallèle entre ces œuvres et les événements dramatiques qui marquèrent les années où elles virent le jour. En parcourant les nombreuses figures, classées par ordre chronologique, on réalise combien l'esprit d'analyse et celui de synthèse se combinent admirablement dans l'œuvre de Bruegel et comment celui-ci est demeuré fidèle à sa forte individualité d'un bout à l'autre de sa trop courte carrière artistique. Franc maître en 1551, il mourait déjà en 1569. Ses tableaux datés se situent entre 1557 et 1568.

J. HELBIG

ROBERT L. DELEVOY. *Goya*. Collection « Ars Mundi ». Paris, Editions Aimery Somogy, 1954, XXIV pages de texte, 64 planches en noir et VIII planches en couleurs.

Tout au long de cette monographie, l'auteur situe l'évolution de l'art goyesque dans son ambiance et au sein des événements politiques qui bouleversèrent l'Espagne à cette époque. Impulsif et passionné, Goya ne donnera la pleine mesure de son talent que lorsqu'il se sera affranchi des formules imposées. En 1780 il est nommé peintre du roi Charles III, mais s'il a déjà conquis la renommée, il ne s'est pas encore conquis lui-même. La crise terrible qu'il endura en 1792, lors d'une maladie qui le rendit sourd, provoqua le déchaînement de son talent à la fois expressionniste et impressionniste, inclinant son âme inquiète vers les images sombres et dramatiques. On retrouve dans l'œuvre de Goya le reflet hallucinant des drames populaires qui ensanglantèrent l'Espagne sous la domination française et de l'atmosphère de méfiance qui s'en suivit. Ainsi se forma le « style de l'angoisse » de cet artiste, qui termina son existence en exil.

J. HELBIG

The Faber Gallery. *Hieronymus Bosch* (born before 1460: died 1516) with an introduction and notes by R.H. WILENSKI, Londres, Faber and Faber, 1953, 24 pages avec 10 planches en couleurs.

On peut distinguer en Jérôme Bosch trois aspects différents, comme le fait l'auteur à la suite de Dom Siguenza, historien de l'Escorial à la fin du XVI^e siècle. Le maître de Bois-le-Duc est surtout connu comme un puissant évocateur du fantastique et les créations de son imagination exerçaient déjà une attraction psychologique sur des personnalités comme Marguerite d'Autriche et Philippe II. Cependant, membre de la Confrérie de Notre-Dame dans sa ville natale, Bosch fut aussi un peintre apprécié de sujets religieux. Sous son troisième aspect il se révèle comme un satirique mordant, n'épargnant pas les abus de son temps, à tel point que certains ont vu en lui, à tort sans doute, un hérétique ou un adamite. Plus équitable, le Père Siguenza ne dénie pas à ses œuvres une valeur édifiante, même à celles qui présentent une allure « macaronique ».

On connaît environ douze œuvres signées de Jérôme Bosch, dont aucune n'est datée. Quelques autres tableaux sont attribués au maître en se basant sur les rapports de style et de facture. L'auteur nous présente, en dix belles reproductions en couleurs, trois œuvres importantes du type satirique, dont deux triptyques. Dans l'« Embarcation des Fous », si l'intention générale est claire et vise les abus du temps, certains détails restent énigmatiques.

Le « Chariot de Foin » est une satire des vanités du monde, où règnent les vices mais que n'abandonne cependant pas l'assistance divine. Sur le volet gauche figure le Paradis terrestre, tandis que sur le volet droit les démons bâtissent une prison pour y torturer les damnés. La faconde de Bosch triomphe surtout dans le triptyque intitulé «Le Jardin des Délices», allégorie extrêmement complexe et grouillante concernant les plaisirs sensuels, symbolisés par la fraise. Les volets représentent, ici aussi, le Paradis terrestre et l'Enfer. Dans la «Création d'Eve» au jardin de l'Eden, Bosch se plait à mêler des animaux anormaux aux animaux naturels, peut-être, nous dit l'auteur, pour symboliser la perversion des instincts. Ainsi se trouve implicitement soulevé le problème du mal, déjà introduit en tant que physique par l'esprit malin dans le règne animal avant la faute originelle, car le chat qui porte sa proie en bouche et le monstre qui avale une grenouille cadrent mal dans un jardin de parfaite sérénité.

En quelques pages l'auteur nous découvre cet amalgame de beauté et de cauchemar, qui caractérise l'œuvre de Bosch, à l'époque où se manifeste la crise de croissance de l'Occident au seuil de la Renaissance.

J. HELBIG

LOUIS HAUTECEUR, Membre de l'Institut, *Louis XIV, Roi-Soleil*. Collection « Ars et Historia ». Paris, Plon, 1953, 48 pages, 21 illustrations.

Ce petit ouvrage nous remet, de gré ou de force, dans l'ambiance solennelle et emphatique qui auréolait de son temps l'auguste personne du Roi-Soleil, symbolisé par l'astre du jour et l'Apollon vainqueur. « Nul ne pouvait sans ciller considérer Louis XIV ». Même les demeures royales prenaient un caractère symbolique à la gloire du monarque absolu. Celui-ci est le dernier d'une longue série historique de rois-soleils, comme l'était déjà Enneatoum de Lagash. Mais l'esprit scientifique s'opposera, à partir du 18^e siècle, à l'esprit symbolique et Louis XIV sera « le dernier maillon d'une longue chaîne de souverains-dieux ».

Les nombreuses citations accumulées par l'auteur nous convainquent sans contredit du prestige qu'exerçait Louis XIV sur son entourage. En était-il de même sur ses adversaires? Relevons à ce sujet le texte suivant extrait d'une petite diatribe, peinte en camaïeu bleu sur une cruche de 1675 en faïence de Delft: « Louijs verlaet en ruimt het oopen velt met schant, soo toomt men t hollent paert... Oraniens eer die rijst, Louijs zijn eer verduistert... ». Cette phrase agressive, issue des irritations de la guerre, n'implique évidemment pas une minimisation du concept que les foules avaient alors d'un monarque absolu.

J. HELBIG

RENÉ LESUISSE, *Le Sculpteur Jean Del Cour*. Nivelles, 1953, 219 p.; 128 ill.

La sculpture baroque attire de plus en plus l'attention des historiens de l'art. Si Anvers était le centre d'où rayonnait le style nouveau, d'autres villes ont connu des sculpteurs de valeur: à Malines on rencontre un Luc Faydherbe, un Nicolas van der Veken, un Théodore Verhaegen, à Bruxelles un Jérôme du Quesnoy, à Gand, à Bruges, à Tamise, on pourrait également citer des noms. Liège a eu son grand sculpteur au XVII^e siècle, qui semble échapper à l'influence d'Anvers et suivre les traces de Bernini tout en affirmant sa personnalité. Les dernières années ont vu paraître quelques études concernant ce sculpteur liégeois, mais il nous manquait une monographie pour apprécier l'artiste à sa juste valeur. C'est ce travail, mené d'une façon méthodique et approfondie que R. Lesuisse a réalisé.

Pour constituer la vie de Del Cour, l'auteur n'avait que quelques rares documents dont plusieurs furent publiés par L.E. Halkin. Il fallait donc recourir aux auteurs qui dans le passé se sont occupés de Del Cour: Abry, Saumery, Hamal, l'abbé J. Moret, ainsi que Helbig et Bormans. Leurs informations devaient être contrôlées, étudiées, retenues ou rejetées; ce travail critique forme la matière du 1^{er} chapitre de l'ouvrage.

Les deux chapitres suivants sont réservés à l'étude des œuvres authentiques: celles qui portent — ou portaient — la signature du maître, celles renseignées par des documents d'archives et enfin celles citées par les auteurs anciens. L'établissement de cette liste des œuvres authentiques permet à R. Lesuisse d'étudier « les étapes de l'assimilation du baroque par Jean Del Cour » pour aboutir à « la libération de sa personnalité ». Tantôt se souvenant de l'antiquité, tantôt influencé par François du Quesnoy ou soumis à l'enseignement de Bernini, Del Cour affirme dans certaines œuvres une personnalité pleine d'intérêt.

Dans le chapitre « Caractéristiques de l'œuvre de Jean Del Cour » avec le sous-titre « les maîtres qui ont influencé sa formation », soulignons entre autres les quelques pages où l'auteur compare l'œuvre de Del Cour avec celle d'artistes flamands. La conclusion est nette: « il apparaît d'une manière évidente qu'il y a une sorte de cloison étanche entre la compréhension flamande du baroque et celle de Del Cour ». Toutefois cette constatation ne repose que sur la comparaison de quelques œuvres d'Artus Quellin le Jeune et de quelques-unes de J. Du Quesnoy. Remarquons, en outre, que depuis l'étude de Kehrer, à laquelle l'auteur renvoie, de nouvelles études et découvertes ont permis de nouvelles attributions et que l'on connaît mieux les autres sculpteurs anversois contemporains de Del Cour. Dès lors, on peut se demander s'il n'aurait pas été intéressant d'étendre l'examen à plusieurs artistes. En outre, nous nous attendions à une esquisse du Baroque anversois, de Quellin le vieux jusqu'à la fin du XVII^e siècle, c'est à dire jusqu'au Baroque tardif, ce qui aurait permis de mettre en parallèle l'évolution de la sculpture à Anvers et à Liège et de mieux situer l'œuvre de Del Cour.

Pour terminer l'étude proprement dite de Jean Del Cour, l'auteur examine le rôle de l'artiste au pays de Liège, tout en comparant son atelier et celui d'Arnold Hontoire. « Dire que Del Cour est le chef de la statuaire Baroque au Pays de Liège, n'est donc pas tout à fait exact, ni Del Cour, presque sans élèves, ni Hontoire avec des élèves qui imitent Del Cour, ne peuvent prétendre à ce titre. Mais il n'en est pas moins vrai que Del Cour a exercé une influence profonde et que même son rival l'a subie ».

Suit un catalogue détaillé et raisonné de l'œuvre de Del Cour (p. 97 à 197): les œuvres authentiques; les terres cuites (maquettes d'œuvres authentiques de Jean Del Cour; terres cuites attribuées au même artiste); œuvres attribués; œuvres dérivées de bozzetti; attributions dues à des auteurs modernes. Certes ces « notes historiques » permettent à l'auteur de réduire au minimum les annotations au bas des pages, mais d'autre part entraînent de nombreuses répétitions; en outre, les renseignements concernant une même œuvre se trouvent éparpillés dans les différents chapitres, ce qui rend l'étude plus difficile.

Ces remarques ne veulent nullement diminuer la valeur de cette étude. Nous possédons enfin une monographie complète de Del Cour; nous pouvons suivre l'évolution de sa personnalité, étudier les influences subies et nous rendre compte de son importance pour l'école de sculpture liégeoise du XVII^e siècle en attendant le volume que l'auteur nous promet: La sculpture baroque au pays de Liège.

AD. JANSEN

M. J. WEBB, *Michael Rysbrack Sculptor*. London, 1954, 241 p. et 94 fig.

Des trois sculpteurs les plus connus en Angleterre durant la première moitié du XVIII^e siècle: Rysbrack, Roubiliac et Scheemakers, deux sont des Anversois et nous intéressent donc particulièrement. C'est au premier qui rivalise d'activité avec le Français Roubiliac, que M. J. Webb a consacré cette monographie.

Né en 1694, Rysbrack fut inscrit dans les registres de la Gilde de St Luc en 1714-15; il se fixa en Angleterre en 1720, où il mourut en 1770. Son maître n'est pas connu; mais l'auteur accepte l'avis de Charles ROGERS (*Prints in Imitation of Drawings*, 1778), qui nomme Michel van der Voort le Vieux (1667-1738) dans l'atelier duquel il aurait travaillé de 1706 à 1712, tout en y ajoutant qu'il reçut des conseils de son père le peintre Pierre Rysbrack.

Cet apprentissage chez van der Voort n'est certes pas prouvé; les *Liggeren* n'en parle pas et M. E. TRALBAUT dans son ouvrage consacré à ce sculpteur affirme que, malgré ces recherches approfondies, il n'a trouvé aucune indication à ce sujet.

En Angleterre, Rysbrack devient le rival du sculpteur français Louis François Roubiliac. Le premier représente le courant classique, le second adopte le Rococo français et se montre un disciple de Bernini. De plus, Rysbrack aurait introduit — en ce qui concerne la sculpture — le néo-classicisme en Angleterre. Remarquons d'abord que M. J. Webb oppose François du Quesnoy à Bernini, le premier appartenant au style classique, le second au Baroque. Le premier courant est continué par Artus Quellin le Vieux, qui le transmet à Artus le Jeune; à la même école appartient M. van der Voort, qui aurait été le maître de Rysbrack.

Comme exemple de style baroque de l'art de Bernini l'auteur cite Jean del Cour et Pierre Scheemakers le vieux. Quelques mots sur la sculpture à Versailles où l'apport des artistes flamands (Philippe Buyster, Warin, les frères Marsy, Martin van den Bogaert, Van Opstal, Seb. Slodtz) est souligné, introduisent le courant suivi par Louis-François Roubiliac, qui fut en 1720 l'assistant de Nicolas Coustou. En opposant des œuvres de Rysbrack à celles de Roubiliac, l'auteur néglige les tendances du Rococo de l'un et les éléments classiques de l'autre. D'ailleurs, dès le début du XVII^e siècle, on reconnaît dans le Baroque deux courants, l'un gardant des attaches avec le classique, l'autre s'affirmant nettement baroque. Ce double phénomène se présente dans l'œuvre d'un même sculpteur; citons du Quesnoy (Ste Suzanne, St André), Artus Quellin le Vieux (Ara Coeli, St Pierre). Ce dualisme s'accroît à la fin du siècle, à l'époque du Baroque tardif, lorsque les artistes se rallient à la tendance classiciste: c'est à cette génération (A. Quellin le Jeune, G. Kerrick, P. Scheemakers le vieux, H.F. Verbrugghen) qu'appartient Rysbrack.

Le grand mérite de l'auteur réside dans le fait qu'elle est parvenue non seulement à reconstituer, dans la mesure du possible, la vie de l'artiste, mais aussi et surtout à rédiger le catalogue de son œuvre.

Nous lui sommes reconnaissants d'avoir reconnu l'importance en Angleterre, d'un sculpteur de chez nous. Faut-il ajouter que le livre renferme de très nombreuses indications, non seulement concernant les sculpteurs anglais, contemporains de Rysbrack, mais aussi à propos d'artistes belges qui ont travaillé dans les villes anglaises. Aussi M. J. Webb a largement contribué à définir le rôle de nos sculpteurs à l'étranger. Ajoutons-y que ce livre a été édité avec luxe et comporte une abondante illustration.

Profitons de cette occasion pour signaler que les Musées royaux d'Art et d'Histoire ont acquis en 1953 une œuvre de Pierre Scheemackers le jeune, qui travailla à Londres à la même époque que Rysbrack. Il s'agit d'une statuette, signée et datée, représentant Apollon.

AD. JANSEN

EMILE MALE, *La fin du paganisme en Gaule et les plus anciennes basiliques chrétiennes*. Paris, Flammarion, 1950, in 8°, 327 pp., 16 pl., 23 dessins.

Le problème des origines de l'art chrétien en Gaule nous a valu de grands ouvrages qui en étudient en détails tous les aspects. Le livre que M. Emile Mâle consacre au même sujet intéresse surtout par ses vues d'ensemble. C'est toute la chrétienté mérovingienne que le maître évoque, à la lumière des écrits contemporains, et grâce à son immense savoir, servi par un bonheur d'expression bien connu.

L'auteur rappelle d'abord comment le christianisme, introduit à Marseille par les marchands grecs d'Asie, a pénétré en Gaule par la vallée du Rhône: Lyon connut la persécution dès 177, le Bourgogne eut ses martyrs avant la fin du III^e siècle. Au III^e siècle seulement, des missionnaires furent envoyés de Rome vers les grandes villes de Gaule. Des églises s'élevèrent à l'emplacement même des temples païens, dont les ruines ont été retrouvées fréquemment sous nos plus vieux sanctuaires; des chapelles ou des croix remplacèrent, aux carrefours,

les autels dédiés aux divinités des routes; des églises rurales prirent la place du laraire des grandes villas gallo-romaines, remplacées elles-mêmes par des châteaux au cours des siècles. C'est ce qui explique pourquoi l'église et le château sont si souvent contigus dans nos villages.

Le type de ces premiers édifices religieux était celui de la basilique latine, dont l'origine fut tant discutée et dont le modèle préexistait probablement au christianisme: les basiliques civiles d'Aspendos et de Gremma, en Asie Mineure, ont tous les caractères des premières églises de Rome. Les sanctuaires païens d'initiation, dont on a retrouvé les ruines à Rome, au Janicule et près de la porte Majeure, ont également servi de modèle aux Chrétiens. Leur narthex, leur abside arrondie, et leurs trois nefs voûtées, se retrouvent souvent en Gaule, à S. Victor de Marseille notamment.

L'Orient exerça de bonne heure, sur l'art de la Gaule, une influence plus profonde que celle de Rome. Il le dota de partis constructifs nouveaux: plans plus compliqués, élévations intérieures à tribunes, coupoles, voûtes sur doubleaux, dont les modèles existaient dans les églises d'Asie Mineure et de Syrie. Il imposa son iconographie: les mosaïques de la Daurade et les peintures de S. Martin de Tours, connues par des descriptions, les sarcophages d'Arles, montrent des sujets que l'on ne voit jamais à Rome mais dont les prototypes ornaient autrefois la façade de l'église de Bethléem ou se voient encore à Doura-Europos, près de l'Euphrate. L'Orient triompha dans le décor. Au V^e siècle, on vit apparaître en Gaule un type nouveau de sarcophage orné de motifs en sculpture méplate: palmettes, étoiles, tresses, rinceaux, qui sont empruntés à la grammaire ornementale asiatique. Ce vieux décor, qu'on reconnaît sur les restes de pavements qui nous sont parvenus, fut apporté en Gaule par les Wisigoths et finit par s'y imposer à l'exclusion des scènes à personnages. Orientale enfin, la richesse intérieure des églises mérovingiennes où les mosaïques, revêtements de marbres multicolores, voiles de soie précieuse étaient éclairés la nuit par des centaines de lampes à huile, disposées sur des lustres ou suspendues à des hauteurs différentes comme elles le sont dans les mosquées. Les Arabes ne firent d'ailleurs que reproduire les splendeurs qu'ils avaient admirées dans les églises chrétiennes.

Les contacts directs entre la Gaule et l'Orient furent plus suivis qu'on ne le croit généralement. Dès l'âge des persécutions, les pèlerins gaulois parcoururent l'Egypte, la Palestine, la Syrie, l'Asie Mineure. Les marchands syriens formaient de véritables colonies dans les grandes villes de Gaule, et y importaient ces belles soieries persanes dont les motifs furent imités sans cesse par les artistes mérovingiens, et servirent encore de modèle aux premiers sculpteurs romans. Les plus anciens monastères de nos régions furent fondés par des hommes qui avaient étudié la vie monastique en Orient. Plusieurs évêques gaulois furent des Grecs d'Asie ou d'Egypte. D'autres, originaires de la Gaule, allaient faire de longs séjours dans cet Orient qui exerçait à l'époque, une étrange attraction.

Au moment où M. Emile Mâle disparaît, à l'âge de 92 ans, le livre qu'octogénaire déjà il consacrait à l'étude des plus anciennes églises en Gaule, prend un accent particulier. C'est le dernier message d'un maître qui, parvenu au terme d'une longue carrière qui fut consacrée tout entière à l'étude de l'art chrétien, se retourne vers les origines lointaines de cet art et entrevoit les sentiers par lesquels idées et formes ont cheminé jusqu'à nous.

M. VAN DER VENNET

GOTTLIEB LOERTSCHER, *Die romanische Stiftskirche von Schönwerd. Ein Beitrag zur Frage der Doppelturmfassade im 11. Jahrhundert*, (Basler Studien zur Kunstgeschichte, t. V), Bâle, 1952, XI+123 pp. et 50 fig.

L'église St-Léodgar à Schönwerd (canton de Solothurn, Suisse), est une ancienne collégiale au plan basilical à trois nefs et trois absides mais sans transept. Malgré quelques transformations aux XVII^e et XVIII^e siècles, elle a conservé en grande partie sa structure

romane à laquelle M. G. Loertscher vient de consacrer cette monographie. La restauration totale, prévue depuis longtemps mais toujours remise, et la trouvaille d'archives remontant au XIV^e siècle mais inaccessibles, n'ont pas empêché son auteur d'arriver à un résultat intéressant grâce surtout aux fouilles qu'il a pu y pratiquer en 1943-44 et à un examen minutieux du monument aussi bien que des sources d'archives qui étaient à sa disposition.

L'auteur fait remarquer d'abord qu'un plan primitif, dont témoignent les fondations orientales et l'élévation des bas-côtés, a été bien vite abandonné. La réalisation définitive, qui reprenait les grandes lignes du premier projet, a légèrement élargi l'abside et la nef centrales, réduit le nombre des piliers de douze à dix en augmentant la portée de leurs arcades et déplacé l'accent général de l'édifice par la construction d'un massif transversal à l'occident. Cette façade, dont il ne reste que le rez-de-chaussée voûté en berceaux et le premier étage, était couronné jusqu'au XVII^e siècle de deux tours. L'auteur a bien réussi la reconstitution de cet ensemble occidental que précède actuellement une tour unique de 1676-79. La date proposée pour l'édifice roman, le deuxième quart du XI^e siècle, est acceptable. Rappelant la Lombardie par son plan basilical à trois absides, l'église de Schönenwerd présente par sa façade transversale unie surmontée de deux tours un élément intéressant dans le développement des avant-corps à deux tours en Haute-Rhénanie où il paraît être le premier exemple sûr d'une formule de transition. Cet aspect a d'ailleurs été l'objet d'une communication de M. G. Loertscher au Congrès d'Amsterdam (*Actes du XVII^e Congrès international d'histoire de l'art, Amsterdam 23-31 juillet 1952*. La Haye, 1955, p. 137-138).

F. VAN MOLLE

Kunstgeschiedenis der Nederlanden van de Middeleeuwen tot onze tijd, in drie delen, onder redactie van Dr. H.E. VAN GELDER en Prof. Dr. J. DUVERGER. Deel I, *De Middeleeuwen, de Zestiende Eeuw*, derde uitgebreide druk. Utrecht-Antwerpen, 1954.

Cette importante histoire de l'art dans les anciens Pays-Bas est due à la collaboration d'une équipe de spécialistes des plus attitrés. L'ouvrage comporte trois volumes, dont le premier, analysé ici, se divise en deux parties: la première englobant tout le moyen âge, la seconde relative au 16^e siècle. Après un aperçu général sur la civilisation médiévale dû à la plume experte du Dr. H.E. VAN GELDER, nous trouvons présentées, en chapitres successifs, les différentes contributions se rapportant à chacune des grandes disciplines artistiques, qui se développèrent au moyen âge dans les anciens Pays-Bas. Une disposition analogue préside à la présentation de la seconde partie du volume.

Le prof. dr. ir. Stan LEURS consacre 28 pages substantielles à l'architecture médiévale dans les anciens Pays-Bas méridionaux. Une grande érudition, peut-être un peu austère pour les non-initiés, s'affirme dans son analyse concentrée des styles pré-roman, roman et gothique, où l'on s'étonne cependant de voir faire relativement peu de cas de la cathédrale de Tournai, dont ne témoigne aucune figure. De même la cathédrale d'Anvers, que l'auteur envisage comme « de aanzienlijkste onder de Brabantse kerken », n'est pas présente parmi les illustrations. Il est évident que l'auteur est à l'étroit dans un espace livresque manifestement trop réduit par rapport à la matière à traiter. Malgré ce manque d'espace, ses considérations concernant le « gothique brabançon » et sa variante le « gothique du Démer » sont particulièrement remarquables. L'architecture civile fournit aussi au prof. Leurs matière à développer fort intéressant.

Une part plus large est donnée à l'architecture médiévale dans les Pays-Bas septentrionaux. Le dr. F. A. J. VERMEULEN dispose de 62 pages pour traiter son sujet, ce qu'il fait d'ailleurs avec maîtrise et beaucoup de clarté. Après avoir signalé les principaux vestiges pré-romans, il nous donne un aperçu des développements de l'architecture romane, celle-ci se répartissant en trois aires géographiques: le Limbourg méridional avec Maestricht comme centre, l'évêché d'Utrecht et enfin le pays environnant Groningue. Quant à l'architecture

gothique, elle comporte en Hollande quatre groupes principaux : côtier, mosan, brabançon et celui englobant les provinces d'Utrecht, Gueldre, Overijsel et Drente. L'auteur termine son chapitre par un examen de l'architecture militaire.

En une quinzaine de pages le prof. dr. comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA résume l'évolution de l'art sculptural dans les Pays-Bas méridionaux jusqu'au 16^e siècle, en partant des œuvres gallo-romaines. A l'époque romane l'école tournaisienne, au style plutôt sec et graphique, se distingue de l'école mosane qui s'avère à tendance plus classique et dont témoignent, entre autres, deux chefs d'œuvre de tout premier ordre : les fonts baptismaux de l'église St-Barthélémy et la Sedes Sapientiae de l'église St-Jean à Liège. L'époque gothique n'est pas homogène, car au début elle ne s'affranchit que lentement de la tradition romane, passe par un certain « maniérisme » au 14^e siècle, se dépense en sursauts « baroques » après 1350 et s'exprime enfin au 15^e siècle dans les modes réalistes mis en honneur par les Van Eyck et dans un sens pathétique inspiré de Van der Weyden.

C'est au prof. dr. W. VOGELSANG qu'était dévolue la tâche ingrate de rédiger le chapitre concernant la sculpture médiévale en Hollande. Après avoir souligné les difficultés de son sujet, l'auteur le développe en trente pages en partant du 12^e siècle, dont témoignent entre autres le tympan de l'église abbatiale d'Egmond et un groupe d'œuvres de la région de Maastricht. Du 13^e siècle il ne demeure quasi rien et c'est le dernier quart du 14^e siècle seulement qui voit s'épanouir brusquement... à l'étranger, l'art de Claus Sluter, dont l'origine hollandaise est généralement admise. On n'a pas encore résolu le problème de savoir où cet artiste de génie aurait fait son apprentissage. La sculpture hollandaise du 15^e siècle, qui nous est surtout connue grâce aux retables et aux stalles, peut se diviser en quatre groupes principaux : le sud-est aux accointances germaniques, le groupe lié à l'influence du Brabant méridional et des Flandres, la région d'Utrecht et de la Gueldre, et enfin la zone occidentale ayant probablement Harlem comme centre. Adriaen van Wezel est à cette époque une figure dominante en Hollande, comme l'est Jan Borman à Bruxelles.

Un article très détaillé d'une trentaine de pages, dû à la collaboration du prof. dr. J. DUVERGER et de M. J. ONGHENA, nous documente sur la peinture avant les Van Eyck dans les Pays-Bas méridionaux. Nous apprenons maints détails sur ce premier épanouissement de l'art pictural flamand, plus important qu'on ne le pense d'habitude et dont témoignent encore quelques œuvres remarquables, comme des fresques tournaisiennes, la « Dernière Cène » conservée à la Byloke de Gand, le « Jugement Dernier » de Diest et surtout le retable de Dijon, œuvre capitale de Melchior Broederlam, dont malheureusement nous ne trouvons ici qu'une mauvaise reproduction partielle. Cet artiste joue dans l'évolution de l'art flamand un rôle capital et fort diversifié. N'est-ce pas lui, en effet, que Philippe le Hardi charge de surveiller le travail de ses céramistes yprois et son style ne trouve-t-il pas un écho dans le vitrail de 1387 conservé à Sicheem ? Dans leur exposé, les auteurs nous fournissent en passant d'intéressants détails concernant l'activité des peintres sous le régime corporatif, le rôle joué par les « cleerscrivers » brugeois, le passage d'artistes flamands à l'étranger, etc.

Rédiger le chapitre sur la peinture dans les Pays-Bas septentrionaux jusque vers 1440 ne devait pas être tâche aisée, étant donnée la ténuité relative de la matière. Le prof. dr. G. J. HOOGEWERFF s'en acquitte fort bien en 23 pages, quoiqu'il n'ait guère d'artistes importants à citer, hormis Jehan Malouel originaire de Gueldre et Nicolas Francke de Zutphen, tous deux au service des ducs de Bourgogne. De même, les œuvres capitales, comme la « Passion » de Roermonde, peuvent se compter sur les doigts. L'auteur en arrive cependant à la constatation finale que le berceau de l'art pictural en Hollande n'est pas Harlem, ni Delft, ni Leyde, mais bien Gouda.

En une vingtaine de pages, le prof. dr. F. LYNA nous trace avec érudition les grandes lignes de l'évolution de la miniature romane et gothique dans les Pays-Bas méridionaux, en mettant l'accent sur quelques artistes, comme Marmion, le maître de Girart de Roussillon, Bening, etc., et sur un choix parmi les chefs d'œuvre du genre. De son côté, le prof. dr.

A. W. BYVANCK assume la même tâche en quinze pages en ce qui concerne les Pays-Bas septentrionaux, dont les miniaturistes n'ont vraiment excellé que pendant la première moitié du 15^e siècle. Les frères de Limbourg, qui s'illustrèrent au service du duc de Berry, étaient originaires des Pays-Bas, mais comme leur œuvre relève essentiellement de l'art français on n'en fait guère état dans cet ouvrage. Le lecteur reste même indécis en ce qui concerne le lieu de leur origine, qu'un auteur situe en Gueldre (p. 177) et un autre dans le Limbourg (p. 243).

En un style vivant, le dr. N. BEETS, le vétéran bien connu en histoire de l'art, nous résume en 45 pages agréables à lire les fastes glorieux de la peinture néerlandaise au 15^e siècle. L'une après l'autre nous voyons défiler les figures prestigieuses de nos grands Primitifs flamands depuis les frères Van Eyck jusqu'à Gérard David. En passant se trouve soulevé le fameux problème Robert Campin — Maître de Flémalle — Rogier Van der Weyden. En ce qui concerne les Pays-Bas septentrionaux, l'auteur s'étend largement sur la signification des œuvres du Maître de la Virgo inter Virgines, d'Albert van Ouwater, de Geertgen tot St-Jans et surtout de Jérôme Bosch, qu'il qualifie joliment d'« allerschoonste en grilligste product onder de provincialen van alle tijden, als een nachtcaucus ».

La gravure néerlandaise au 15^e siècle est traitée en huit pages par le prof. dr. L. LEBEER. Ce n'est que vers la fin du 14^e siècle que la gravure sur bois trouve en Occident son application dans le tirage d'estampes en papier, tandis que les premières gravures au burin ne semblent remonter qu'aux environs de 1430-1440. Un certain nombre d'œuvres peuvent se grouper grâce à leurs particularités, à leurs caractères propres et parfois aux monogrammes qu'elles portent.

On ne pouvait confier la rédaction du chapitre concernant le vitrail à meilleur spécialiste qu'au dr. A. VAN DER BOOM, dont les ouvrages sont internationalement appréciés. Après quelques judicieuses considérations d'ordre général sur l'évolution et les caractères de la peinture sur verre dans les anciens Pays-Bas, l'auteur passe en revue les quelques verrières encore existantes antérieures au 16^e siècle, entre autres à Sichem, Hal et Lierre. Il le fait en 9 pages bien condensées. Sa suggestion de rapprocher de certaines œuvres rhénanes le plus ancien panneau de vitrail conservé en Belgique, à savoir le médaillon à buste d'ange recueilli par les Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, se confirme par confrontation de ce médaillon avec son pendant conservé au Musée de Darmstadt.

En neuf pages aussi, le prof. J. DUVERGER nous initie aux premiers fastes de la tapisserie néerlandaise, déjà relativement développée à la fin du 14^e siècle et atteignant une grande prospérité dès la 2^{me} moitié du 15^e siècle dans plusieurs centres, comme Tournai, Bruxelles, etc.

Le dr. J. SQUILBECK consacre vingt pages aux autres industries d'art médiévales dans les Pays-Bas méridionaux, en commençant par l'orfèvrerie et l'émaillerie, si florissantes au 12^e siècle en pays mosan, puis en étudiant les plaques funéraires en laiton et les dinanderies proprement dites, disciplines fort en faveur aussi dans nos provinces, pour terminer par un aperçu sommaire de l'art du fer forgé. Le mérite de l'auteur réside notamment dans une analyse serrée des chronologies et analogies d'œuvres sujettes à controverse.

La période médiévale se clôture par le chapitre où C. J. HUDIG étudie en six pages les développements de l'orfèvrerie dans les Pays-Bas septentrionaux, dont ne témoignent que peu d'œuvres subsistantes (provenant notamment d'Utrecht) mais qui sont attestés par les archives.

La deuxième partie du livre comporte onze chapitres, qui traitent de l'histoire de l'art néerlandais au 16^e siècle et forment donc la suite chronologique des chapitres précédents.

H. E. VAN GELDER brosse un large tableau de cette période de transition. Suit un résumé succinct de l'architecture, rédigé par Stan LEURS pour le Sud et par F. J. VERMEULEN pour le Nord du pays. Un chapitre relativement long est consacré par J. DUVERGER et M. J. ONGHENA à la sculpture dans les Pays-Bas méridionaux. La peinture reçoit évidemment la part du lion avec un volumineux chapitre pour le Sud et deux chapitres pour le Nord. C'est G. J. HOOGWERFF qui étudie, dans les provinces méridionales, les artistes de la transition,

puis les Romanistes, mettant sous rubriques séparées Frans Floris et Pierre Breughel. N. BEETS et J.G. VAN GELDER assument chacun l'étude d'une partie de leur vaste sujet, le premier accordant une attention spéciale à l'école de Leyde, le second s'occupant surtout des différentes tendances maniéristes hollandaises. L. LEBEER poursuit son étude de la gravure et A. VAN DER BOOM rédige un chapitre attrayant où il analyse les chefs d'œuvre de l'art du vitrail au 16^e siècle dans les Pays-Bas, en s'arrêtant longuement, comme de droit, sur l'art des Crabeth à Gouda. J. DUVERGER se voit obligé de condenser en trop peu de pages la matière abondante concernant le splendide épanouissement de l'art de la tapisserie à l'époque de la Renaissance, tandis que J. SQUILBECK, dans le dernier chapitre, résume pour la même époque les manifestations des autres industries d'art dans les Pays-Bas méridionaux.

Dans son ensemble, ce bel ouvrage représente un important enrichissement bibliographique dans le domaine de l'histoire de l'art belge et hollandais. Le premier volume comporte à lui seul VIII et 538 pages, 350 figures et cinq planches en couleurs.

J. HELBIG

Bruxelles au XV^e siècle. Librairie Encyclopédique, 1953, 315 p., ill.

Demander aux œuvres, créées ou fabriquées à cette époque à Bruxelles, ce qu'elles signifiaient dans la vie historique de la ville tel était l'objet de l'exposition « Bruxelles au XV^e siècle ».

Expliquer la valeur artistique et la signification historique des objets exposés, tel est le programme du livre qui fut publié à l'occasion de cette manifestation artistique.

Les organisateurs firent appel à la collaboration de plusieurs spécialistes, dont les uns se sont attachés à écrire un chapitre de l'Histoire de l'Art, d'autres ont étudié l'œuvre d'un maître bruxellois.

Faute de place nous ne pouvons analyser toutes les études de ce volume, mais devons nous contenter, bien malgré nous, à ne donner qu'un aperçu très général de son contenu.

« Bruxelles et la Maison de Bourgogne » est le titre qu'a choisi M. P. Bonenfant pour étudier les circonstances qui permettent de justifier leur résidence au palais du Coudenberg (p. 21 à 32).

Ajoutons-y de suite l'étude minutieuse de Dom J. Kreps: « Bruxelles, résidence de Philippe le Bon » (p. 157 à 163).

Une étude bien précieuse est celle de Mademoiselle Mina Martens: « Bruxelles, capitale ». L'auteur examine l'influence exercée sur l'organisation du travail (p. 33 à 52).

De Madame A.M. Bonenfant on trouve dans ce volume: « L'orfèvrerie Bruxelloise au XV^e siècle » (p. 55 à 72). Après avoir rappelé que les produits des orfèvres étaient soumis à plusieurs vérifications qui entraînèrent l'apparition de différentes marques: marque individuelle, marque de contrôle et marque d'origine, elle étudie les quelques œuvres conservées d'orfèvrerie bruxelloise au XV^e siècle, pour examiner ensuite les matrices de sceaux.

Mademoiselle Andrée Brunard donne les résultats de ses recherches dans les archives communales: « Vrancke van der Stockt » (successeur de Roger van der Weyden en qualité de peintre officiel de la ville de Bruxelles) (p. 73 à 84).

Dans un style concis et précis, Madame Crick-Kuntziger traite de « la tapisserie Bruxelloise au XV^e siècle » (p. 85 à 102). S'il est certain qu'au XIV^e siècle il y eut à Bruxelles, des ateliers de tapisserie, aucune œuvre ne nous est conservée datant d'avant la seconde moitié du XV^e siècle. Ce n'est d'ailleurs que la dernière décennie du XV^e siècle qui voit se développer ce style de tapisserie de caractère monumental nettement bruxellois. Madame Crick examine également la question de l'influence de Roger van der Weyden sur les cartonniers ainsi que l'hypothèse émise jadis par Hulin de Loo, consistant à voir dans Vrancke van der Stockt l'auteur de cartons de tapisseries.

Après avoir constaté l'influence de l'école tournaisienne et de l'école mosane sur le Brabant, le Comte J. de Borchgrave d'Altena passe en revue les œuvres principales créées dans les ateliers de Bruxelles depuis 1350: l'époque de Sluter, l'influence des peintres, surtout Jean van Eyck et Roger van der Weyden. De 1450 à 1510 le style des sculpteurs bruxellois est si bien défini qu'il est aisé d'en reconnaître les produits sans l'aide de marques spéciales (p. 105 à 115).

M. L.M.J. Delaisse constate que l'exposition « Bruxelles eu XV^e siècle » fournit l'occasion de soulever la question du rôle joué dans l'histoire par la miniature dans les Pays-Bas du Sud (p. 119 à 131).

L'analyse des Retables de la Passion de Geel et de Strengnäs II amène M. R.A. d'Hulst à la conclusion qu'ils proviennent de l'atelier du Maître de la Vue de Sainte Gudule. L'auteur propose d'attribuer également, tout au moins provisoirement, la sculpture à un atelier bruxellois (p. 135 à 146).

M. Jacques Lavalleye fait le point de quelques questions concernant l'Ecole Bruxelloise de Peinture au XV^e siècle (p. 167 à 186).

Une étude très importante sur le dessin, la gravure, le livre xylographique et typographique a été rédigée par M. L. Lebeer (p. 189 à 217).

Mademoiselle C. Mathieu traite « Le Métier des Peintres à Bruxelles aux XIV^e et XV^e siècles » (p. 221 à 235) et M. M. Seynave « Le Palais de Coudenberg » (p. 239 à 243).

« Le travail du Métal à Bruxelles » fut confié à M. J. Squilbeck qui étudie successivement le métier des armuriers (p. 247 à 261) et le métier des fondeurs et batteurs de cuivre (p. 262 à 271). Après une introduction sur l'origine de la Dinanderie, l'auteur passe en revue les artisans bruxellois: Martin van Rhodes, Jacques de Gérines, les van Thienen, et examine le problème de la collaboration du peintre, du sculpteur et du dinandier.

Citons encore le chapitre de la Numismatique par M. V. Tourneur (p. 275 à 278), celui de la Sigillographie par Mariette Tourneur-Nicodème (p. 283 à 289), du « Théâtre Bruxellois d'expression néerlandaise » par M. W. van Eeghem et les « Notes sur la vie musicale à Bruxelles au XV^e siècle » par M. L. Wangermée (p. 301 à 311).

Si l'Exposition « Bruxelles au XV^e siècle fut une révélation pour beaucoup de visiteurs, le volume édité à l'occasion de cette manifestation artistique non seulement en conservera le souvenir, mais fournira la base de nouvelles études. Les auteurs se sont attachés, soit à donner un aperçu général sur le chapitre qui leur avait été confié, soit à poser des problèmes et même à les résoudre. Puissent toutes les expositions être l'occasion de publier un volume d'une telle valeur, bien édité et abondamment illustré.

AD. JANSEN

E. POU MON, *Abbayes de Belgique*. Bruxelles 1954, 128 p., 37 pl., 1 carte.

On connaît les nombreux ouvrages de cet auteur sur les châteaux de Belgique, les retables, les vitraux, etc., ainsi que sur les artistes à l'étranger.

Depuis la parution de l'ouvrage de Edouard MICHEL: « *Abbayes et Monastères de Belgique* » (1923) on n'a plus édité d'ouvrage d'ensemble consacré aux Abbayes de Belgique, malgré les travaux partiels parus depuis lors. L'auteur consacre un chapitre à l'Histoire des abbayes du VII^e siècle à nos jours et étudie leur importance au point de vue religieux, économique, artistique, littéraire et social. Viennent ensuite des renseignements concernant les Abbayes existantes (par ordre alphabétique d'après la localité) (p. 41 à 67) et les abbayes désaffectées (p. 69 à 114). Bien que l'auteur fait suivre son exposé d'une bibliographie ne comprenant pas moins de 150 numéros, nous regrettons qu'il n'ait pas ajouté une bibliographie sommaire à chaque monographie.

Le volume est illustré de 37 planches accompagnés d'une légende explicative et d'une carte des Abbayes en Belgique. Une belle édition très soignée.

AD. JANSEN

COURVOISIER, JEAN, *La Ville de Neuchâtel, Les Monuments d'art et d'Histoire du Canton de Neuchâtel*, t. I, les Monuments d'Art et d'Histoire de la Suisse, Bâle, Editions Birkhäuser, 1955, in 8°, 440 pp. et 409 ill.

Cette collection nous révèle que la patrie de Burchkart et de Wölfflin dispose d'une équipe nombreuse d'archéologues initiés aux méthodes les plus rigoureuses et ardents au travail, mais pourrait parfois donner l'impression que la Suisse est assez pauvre en œuvres d'art de premier ordre. Certes ce pays n'est pas aussi riche que le nôtre dans ce domaine, bien qu'il ait été moins exposé aux dévastations, mais notre jugement risque d'être faussé par l'ampleur, inusitée pour nous, donnée à l'entreprise. Ainsi le présent volume est consacré exclusivement à Neuchâtel, ville de vingt-huit mille habitants, dont la population s'est accrue progressivement et d'une façon régulière au cours des âges. Au XIV^e siècle, elle n'était encore qu'une bourgade de deux mille cinq cents habitants et pourtant elle possédait déjà sa belle collégiale et son imposant château. D'autre part, un inventaire archéologique est destiné principalement aux nationaux, voire même aux érudits locaux. Dans le cas présent il faut même établir une distinction supplémentaire. Si la Société d'Histoire de l'Art en Suisse a vu très grand, elle a également visé très loin. Elle a songé beaucoup moins aux lecteurs d'aujourd'hui qu'à ceux des générations à venir. Son programme lui impose de signaler tout ce qui a atteint le centenaire. Pour nous, c'est descendre fort bas, mais le recul du temps se produira. Evidemment c'est pour notre capitale, où l'on a fait et où l'on continue à faire littéralement la chasse aux vestiges de la vieille cité, une cuisante leçon de respect des témoins du passé.

Un détail nous fera saisir l'économie de l'ouvrage. Le monument de Neuchâtel le plus connu et le plus étudié à l'étranger est incontestablement le cénotaphe de l'ancienne maison comtale. En effet, il offre une série de belles statues funéraires du XIV^e siècle et une suite de pleurants, malheureusement dégradés. Cependant il obtient modestement trois pages et quatre illustrations. On estimerait que c'est largement suffisant, si l'on ne trouvait pas plus loin des descriptions plus longues pour de simples demeures patriciennes construites au XIX^e siècle. L'explication est fort simple. La préservation du mémorial des comtes de Neuchâtel est assurée. Il suffit de le décrire, de donner un bon état de la question et une bibliographie complète pour ceux que le problème intéresse. Par contre, il y a lieu de protéger contre d'éventuelles tentatives de vandalisme les maisons appartenant à des particuliers. Il faut décrire avec soin les œuvres d'art actuellement dans le domaine privé, parce qu'une cession peut les porter au loin. Peut-on donner tort à la Société d'Histoire de l'Art en Suisse d'avoir cédé à de telles préoccupations? Nous ne le pensons pas. Un inventaire n'est pas une histoire de l'art d'un pays. Il doit uniquement décrire ses richesses artistiques. Evidemment ce travail doit être accompli en tenant compte des recherches antérieures, mais l'objectif ne doit jamais être l'examen et la solution de problèmes archéologiques. Un inventaire donne la base aux recherches, mais ne marque pas leur point final. Il y aura d'ailleurs dans la collection, des volumes de synthèse consacrés à l'art d'un canton entier.

L'abondance ne nuit pas, dit un adage latin et on peut l'appliquer à la collection. Si l'on fait abstraction des pages et des belles illustrations consacrées à des œuvres incapables de susciter notre enthousiasme, il nous en reste dans le présent volume beaucoup de fort intéressantes. La collégiale de Neuchâtel, édifice fort archaisant, nous offre quelques belles sculptures romanes. Le château constitue un ensemble majestueux. Il n'est pas très homogène, parce qu'il a bénéficié de la prospérité de la ville et du canton, mais il offre de beaux vestiges romans et des parties gothiques bien conservées. L'hôtel de ville bâti à la fin du XVIII^e siècle ne manque pas de majesté dans ses deux façades monumentales. Sa décoration intérieure a été fort bien préservée. De sorte qu'en y ajoutant les beaux appartements anciens si nombreux chez les riches patriciens, on trouve la matière d'une étude de l'expansion des styles français au dehors. Ceci semblera, peut-être, un paradoxe, mais selon nous, les artisans neuchâtelois

se sont si bien assimilés l'esprit des arts décoratifs de France que le sujet y perd un peu de son originalité. S'il y avait eu moins de fidélité et de perfection dans l'imitation, il y aurait eu plus matière à un travail original étudiant les déformations régionalistes.

JEAN SQUILBECK

MAURER (EMIL), *Das Kloster Königsfelden, Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Kanton Aargau*, t. III, Bâle, Birckenhäuser, 1954, in 8°, 360 pp. et 311 ill. en noir et 1 en couleurs.

Le couvent de Königsfelden en Argovie présentait la caractéristique, très rare dans l'ordre de saint François, d'être une fondation double. Une maison de clarisses voisinait immédiatement avec celle des franciscains. Toutes deux furent érigées sur le site de l'assassinat d'Albert d'Autriche, perpétré en 1308, et doivent leur origine à des libéralités de la veuve de la victime. Elisabeth d'Autriche et de leur fille, la reine de Hongrie. Cette double protection valut au couvent d'être achevé et meublé en quelques décades, de sorte que Königsfelden est un des endroits du monde où l'on peut le mieux se pénétrer de l'esprit du style cosmopolite du XIV^e siècle, ce maniérisme médiéval, pour emprunter un terme actuellement en grande faveur. Cette époque a laissé de nombreux chefs-d'œuvre, mais peu d'ensembles complets. Le siècle précédent avait vu grand et laissé beaucoup d'édifices à achever. De plus, les conditions politiques étaient déjà moins favorables aux grandes entreprises.

En raison de la pauvreté franciscaine, l'église est d'une architecture fort simple, mais non sans noblesse. Une parfaite harmonie compense les effets d'un souci d'économie et d'austérité. Les bâtiments conventuels ont en majeure partie disparu et de plus ont été considérablement remaniés surtout après avoir perdu leur destination primitive lors de la Réforme.

La gloire incontestée de Königsfelden réside dans ses admirables vitraux. Ils ont beaucoup souffert des vicissitudes du couvent et ils ont dû être reconstitués à notre époque, mais l'auteur donne l'état des onze grandes verrières avant leur restauration. Rien que ceci suffirait à conférer un réel intérêt à l'ouvrage mais il est infiniment plus riche.

Chez nous, les vitraux du XIV^e siècle sont extrêmement rares, mais même dans les autres pays, les ensembles aussi homogènes sont vraiment rares. La France elle-même n'en a pas beaucoup comme celui de l'église Saint-Pierre de Chartres. Evidemment rien ne peut mettre en balance la réputation des vitraux du XIII^e siècle et en particulier celle de leur exemple type, la vitrerie de Notre-Dame de Chartres. Cependant le XIV^e siècle a apporté des innovations heureuses qui toutes se manifestent à Königsfelden: nouveaux coloris, composition plus large, dessin d'une rare élégance.

Les fenêtres des nefs latérales sont moins célèbres que celles du chœur, mais en plus de certains thèmes iconographiques, elles nous apportent un choix de motifs ornementaux particulièrement riche. Il y a là un véritable sujet d'études.

Après la bataille de Sempach, le couvent fut enrichi de fresques commémorant les chevaliers tombés pour la cause des Habsbourg en 1386. Elles ont été restaurées, complétées et dénaturées au point que l'on n'osait guère utiliser cette importante documentation sur les armures du temps. L'ouvrage de M. Maurer permettra de faire le point.

Le trésor de l'église a été dispersé, mais selon l'excellente méthode adoptée pour l'inventaire suisse, les pièces identifiées sont étudiées comme si elles étaient encore en place.

La première est bien antérieure à la fondation du couvent. C'est le diptyque d'André de Hongrie (1290-1301), offert au sanctuaire par la reine Agnès en 1357. Il est aujourd'hui au musée historique de Berne, de même que toutes les autres pièces citées dans la suite. L'auteur a demandé au Prof. H. Hahnloser d'ajouter à sa description de la pièce, une note critique sur le problème de l'atelier d'où est sorti ce diptyque. L'œuvre comporte deux beaux camées et des plaquettes peintes. Le tout est encadré dans une monture d'orfèvrerie enrichie de filigranes qualifiés d'*opera venitica ad filum* (expression curieuse trouvée dans un document

italien datant de 1295). Ces filigranes, bien que fort postérieurs à ceux d'Hugo d'Oignies ne sont pas sans certaines analogies avec ceux-ci. Il est dommage que le savant helvétique ignore le magistral ouvrage de M. Courtoy sur le moine-orfèvre. On se demande d'où vient la date de 1247 mise entre parenthèses après le nom de ce dernier.

En outre, le musée bernois est entré en possession de deux antependia ayant également appartenu au trésor de Königsfelden. Le premier reproduit au complet le cycle iconographique de la Passion. Le second offre comme sujet central la Crucifixion avec six figures de saints sur les côtés.

Pour conclure disons que ce volume des inventaires archéologiques suisses présente un intérêt tout particulier, parce qu'il décrit et étudie avec une méthode rigoureuse des œuvres qui toutes dépassent un simple intérêt national : elles ressortissent au patrimoine de l'humanité.

JEAN SQUILBECK

ALEXANDER BADAWY. *A History of Egyptian Architecture, I, From the Earliest Times to the End of the Old Kingdom*. Giza, Studio Misr, 1954; in 4^o, XV et 212 p., 129 fig., 8 pl.

La place occupée par l'architecture dans l'histoire de l'art a étrangement changé au cours du dernier siècle. Expression à trois dimensions, parfois très complexe, elle exige pour être expliquée des plans, des élévations, des coupes, bref un grand nombre de dessins. C'est-à-dire que tant que la gravure a fourni la seule illustration des livres, l'architecture avait la part de choix; depuis que la photographie domine, cette part s'est fortement réduite, au point de se limiter souvent à quelques vues de monuments. Présentée de la sorte l'architecture n'est plus qu'un aspect de l'histoire des styles, et non une technique autonome élevant une masse dans l'espace, masse qui le plus souvent se contemple également de l'intérieur.

En attendant que l'architecture comme telle soit réhabilitée dans les ouvrages généraux il convient que les architectes prennent la défense de leur art; c'est ce qu'a fait l'un d'eux pour l'architecture égyptienne. Le traité de Badawy comprendra plusieurs volumes, cinq si je comprends bien la préface. Celui-ci s'arrête à la fin du III^e millénaire a.C.; il vaut par la clarté de son texte mais surtout, ce que nous attendons d'une histoire de l'architecture, par la multitude de ses dessins au trait. Un des travaux antérieurs de l'auteur avait porté sur le dessin architectural dans l'ancienne Egypte; il s'en est souvenu et nous donne nombre d'interprétations de monuments connus uniquement par des représentations d'époque, une source trop négligée jusqu'à présent. Grâce à Badawy nous disposons désormais d'un bon guide pour l'architecture égyptienne, j'espère que son influence sera féconde.

G. GOOSSENS

ERWIN R. GOODENOUGH. *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period, IV. The Problem of Method, Symbols from the Jewish Cult*. Bollingen Series XXXVII; New-York, Pantheon Books, 1954; in-4^o, xiii et 235 p., 117 fig.

Dans les trois volumes précédents de cette œuvre monumentale (voir R.A.H.A. XXII - 1953 - 3-4) l'auteur avait inventorié l'art juif à l'époque gréco-romaine, constatant dans cet art trois éléments, l'un conforme à l'orthodoxie rabbinique, le deuxième s'en éloignant, le troisième commun à l'art païen de l'époque. Les archéologues juifs ont eu tendance à dénier toute valeur religieuse aux éléments des dernières catégories, ils ont été généralement suivis dans leurs conclusions. En présence de la masse de documents réunis dans les volumes précédents, Goodenough ne peut partager ce point de vue et s'en explique ici : des symboles ne perdent pas leur valeur religieuse parce qu'ils appartiennent à une vulgate internationale, dans le cas présent ils ont été admis par les milieux juifs à cause de leur signification. Ayant de la sorte déblayé le terrain il aborde l'examen de chaque catégorie de symboles, traitant dans ce volume des éléments traditionnellement juifs : chandelier à sept branches, tabernacle de

la Loi, palmes, trompe, encensoir, et réservant l'étude des autres pour les volumes suivants. Il met le plus souvent ses symboles étudiés en rapport avec la vie future.

De quelcote côté que la question soit abordée, nous découvrons dans le judaïsme de l'époque gréco-romaine une richesse de vie religieuse assez différente de celle qui a prévalu par la suite. Le Talmud est certes à l'origine du judaïsme médiéval et moderne, mais il faut se garder de croire que le pharisaïsme, dont il est issu, était l'élément dominant. Dès une période plus ancienne il y avait dans le judaïsme plus de diversité que nous ne l'avons cru : la découverte des manuscrits de la mer Morte nous le fait sentir en philologie, le travail de Goodenough nous le démontre par l'archéologie. Le réhabilitation d'un art religieux juif n'est pas peu de chose dans l'histoire de l'art.

G. GOOSSENS

MARTHE et SAINT-JUST PÉQUART, *Hoëdic, deuxième station-nécropole du Mésolithique côtier armoricain*. De Sikkel, Anvers 1954, gd in-4°, 94 pp., 42 figg., 10 pll.

Dix-sept ans après la publication, en collaboration avec M. Boule et H.V. Vallois, de « *Téviéc, station-nécropole mésolithique du Morbihan* », dans les « Mémoires et Archives de l'Institut de Paléontologie Humaine », nous pouvons saluer avec grande sympathie la publication de la station de Hoëdic, fouillée entre les années 1931 et 1934 et qui, aussitôt connue par de brèves notices dans *L'Anthropologie* et dans la *Revue Lorraine d'Anthropologie* de 1934, avait conquis une place de premier plan dans le tableau de l'Europe mésolithique; de ce fait, la publication intégrale du gisement était attendue avec impatience. Après la mort de son mari en 1944, c'était à Madame Péquart qu'incombait la publication de leurs recherches communes; elle s'est brillamment acquittée de cette lourde tâche. Certaines petites lacunes, comme l'absence d'un bon plan détaillé du site avec numérotation précise des tombes (en remplacement du plan p. 85), l'absence de plans, coupes et relevés à l'échelle de chaque tombe, doivent être mises à charge des circonstances exceptionnelles dans lesquelles s'effectue la publication; en une certaine mesure, l'abondante documentation photographique, prise au cours des fouilles, vient ici offrir une compensation. On retrouve dans le présent ouvrage l'objectivité des descriptions et l'excellente observation des conditions de trouvaille, deux des qualités majeures que l'on peut apprécier dans toutes les publications de ces fouilleurs désintéressés et consciencieux. Les nombreuses comparaisons avec la nécropole de Téviéc intéresseront au plus haut point, d'autant plus que dans ce même groupe culturel il est possible de déceler des divergences parfois assez considérables : on notera dans ce sens qu'à Hoëdic les tombes sont de type plat, tandis qu'à Téviéc les sépultures sont surmontées d'un tertre de pierrailles, contenant, édifié sur la dalle funéraire, un coffre en petits matériaux. Par contre, certaines sépultures d'Hoëdic se distinguaient par la présence de bois de cerf, travaillés ou non, encadrant le corps dont la position particulière semble indiquer qu'en de nombreux cas les jambes furent probablement ramenées vers le sacrum par une flexion forcée.

Nous nous limiterons à souligner ici que cet ouvrage apporte une contribution capitale à l'étude du Mésolithique européen. Il faut remercier Madame Péquart d'en avoir assuré la publication; il faut d'autre part féliciter chaleureusement la maison d'édition De Sikkel d'avoir entrepris l'édition et d'avoir choisi un format excellent, permettant de joindre à un texte d'une typographie très soignée une abondante illustration, parmi laquelle, à côté des photos et des cartes, on remarquera les dessins impeccables du matériel lithique.

M.-E. MARIËN

R. J. CHARLESTON, *Roman Pottery*. Faber & Faber, Londres 1955, 96 pll.

Après un beau volume sur la poterie grecque, par Arthur Lane, les éditions Faber & Faber nous offrent à présent un ouvrage sur la céramique romaine, avec un texte de

R. J. Charleston, du Victoria Albert Museum. L'auteur insiste avec raison dans son introduction sur le fait que ce livre est consacré en tout premier lieu à la mise en valeur de la céramique romaine sur le plan esthétique et ne veut être ni un aperçu typologique ni un essai de chronologie. L'ouvrage ne prétend donc pas se ranger parmi les études de base sur la céramique romaine et cependant, comme le fait très judicieusement remarquer l'auteur, le spécialiste pourrait trouver quelque avantage à parcourir le livre. Car s'il est un spécialiste au monde qui a tendance à s'enfermer dans des limites étroites, c'est bien celui de la céramique romaine pour qui les tessons ne sont qu'un élément de datation. Et de fait, on est étonné de la diversité que présente la céramique dans les différents coins du vaste empire romain.

L'auteur passe successivement en revue, en ne négligeant point le côté technique, la terra sigillata, la poterie glaçurée et la poterie ordinaire. Une remarque s'impose ici : l'auteur a délibérément évité la dénomination usuelle de « terre sigillée » qu'il a remplacée par celle de « red-gloss ware ». L'ostracisme du premier terme nous paraît cependant reposer sur un malentendu. L'auteur estime que le terme « terra sigillata » désigne en propre une poterie, décorée de figures en relief ou « sigilla ».

Cependant, J. Breuer a démontré dans une note très lucide, parue dans la Revue Belge d'Art et d'Archéologie (X, 1940, 154 ss) que le terme « terra sigillata » ne fait aucune allusion au décor en relief, mais, dans un sens plus classique, désigne les cachets ou sigilla dont étaient pourvues les pastilles de terre rouge à vertus pharmaceutiques, vendues par les prêtres de Diane à Lemnos pendant l'Antiquité et par les Arabes au moyen âge; d'où le terme « terra sigillata » pénétra directement dans la pharmacopée du moyen âge et ensuite dans le vocabulaire archéologique de l'Humanisme — ce que la plupart des archéologues ignorent, conclut J. Breuer. Il n'y a donc aucune contradictio in terminis de parler de « terra sigillata non ornée », comme le redoute l'auteur (p. 14, n. 1).

Ce n'est là qu'une remarque de détail peu en rapport avec la longueur de notre digression. Chacun appréciera du reste le texte clair et succinct de R. J. Charleston, ainsi que les 96 magnifiques planches et les reproductions en couleurs qui nous montrent l'extraordinaire richesse de formes et de décors que présente la céramique dans la péninsule et dans les différentes provinces; on remarque alors combien les tendances autochtones ont déterminé le développement des types et des modes d'ornementation régionaux. L'ouvrage constitue ainsi pour tous une excellente « visite guidée » à travers ce vaste domaine qui même aux initiés peut réserver des surprises.

M.-E. MARIËN

II

REVUES ET NOTICES TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUKKEN

I. LA SCULPTURE ET LES ARTS INDUSTRIELS

Le centre d'informations du gouvernement belge à New-York édite des brochures destinées à faire connaître notre pays. Or, notre art, digne d'une grande nation, constitue un de nos meilleurs moyens de propagande. Une première brochure des *Art Treasures of Belgium* a été consacrée à la peinture et il vient d'en paraître une seconde, réservée à la sculpture. Les illustrations ont été judicieusement sélectionnées et enrichies de bonnes notices par M. GORIS. La période contemporaine a été visiblement favorisée, mais le but de la collection imposait cette préférence. Le texte a été limité à treize pages, mais son auteur M^{lle} Marguerite DEVIGNE a parfaitement saisi ce qui pouvait intéresser les lecteurs du Nouveau Monde. Le Moyen Âge aurait pu obtenir quelques alinéas de plus. Cette réserve faite, on peut reconnaître à l'auteur le mérite de s'être laissé guider par la préoccupation de passer rapidement

sur les périodes où nos artistes ont été d'honorables suiveurs, pour mettre l'accent sur celles marquées du sceau de l'originalité créatrice (New-York, 1954, in 8^o, 15 pp. et 52 pl.).

— Parmi les *Sculptures de vers* 1400, signalées par le comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA dans le *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire* (4^e série, t. XXV, pp. 2-12), il en est un bon nombre d'inédites. Comme il s'agit d'une période particulièrement intéressante de l'évolution du style de nos tailleurs d'images, cette documentation nouvelle est bienvenue, bien qu'elle change peu aux théories actuellement en cours. Une confirmation est, en effet, toujours utile.

— Plusieurs difficultés se sont accumulées pour mettre à l'épreuve la solide érudition de M^{me} G. FAIDER-FEYTMANS, lorsqu'elle a étudié *La pierre sculptée de Tyberchamps (Seneffe)*. Cette œuvre, datée de 1526, est due à un artiste local qui taillait la pierre du pays dans un style nettement différent de celui de ses contemporains, sur lesquels il était sensiblement en avance par l'adoption du style Renaissance, sans qu'il eût cependant renoncé aux traditions de métier des tailleurs de pierre médiévaux. Un problème, à notre avis, très secondaire, provient de l'interprétation du thème iconographique. Selon toutes les probabilités, il s'agit des trois soldats endormis contre la paroi du sépulcre du Christ. M^{me} Faider avait, d'abord adopté cette hypothèse, mais elle a voulu tenir compte d'une tradition locale mêlée d'une bonne part de légende. Le morceau de sculpture proviendrait de la cheminée d'un manoir, ce qui est plausible, mais le personnage central serait un portrait du seigneur du lieu, Eustache IV de Bousies. Un épisode de sa vie serait figuré sur le relief. Le souci de ne pas rejeter à priori une information, a obligé M^{me} Faider à se livrer à un travail de critique qui ne sera pas entièrement perdu, même si l'on admettait un jour que nous avons le linteau d'une cheminée dont la hotte représentait la résurrection du Christ (*Documents et rapports de la Société royale d'Archéologie et de Paléontologie de Charleroi*, 1954, pp. 199-209).

— M. R. SIBLOT énonce dans *La Nouvelle Revue franc-comtoise* (9^e année, n^o 3 et 4, juillet et octobre 1954, pp. 154-162 et pp. 236-240) une thèse, à notre avis, inattaquable et digne d'une grande attention: les tombeaux du chancelier Jean Carondelet et de Marguerite de Chassez, sa femme, à la collégiale de Dôle, celui de leur fils, Ferry Carondelet à la cathédrale de Besançon et celui de l'archevêque Carondelet à Saint-Sauveur de Bruges portent l'empreinte d'un même atelier. Dès lors, l'auteur était en droit de proposer le nom de Jean Monet. Il est entièrement excusable d'ignorer la découverte de notre collègue M. Parmentier. En effet, le savant archiviste de la ville de Bruges a découvert un texte établissant, sans guère possibilités de doute, que le mausolée brugeois, tête de la série, peut être attribué à Scherrier. De plus, la personnalité de ce sculpteur brugeois jadis totalement oublié, a acquis de l'importance à la suite de la publication d'un mémoire dû au professeur Duverger et à ses collaborateurs (voir en tête de notre chronique précédente). Souhaitons que M. R. Siblot puisse continuer ses recherches et les publier avec une illustration abondante. Le sujet le mérite (*Le Tombeau du Chancelier Carondelet et son influence sur les Ateliers Dolois de la Renaissance*).

— En complément de ses *Méditations sur des Tombeaux*, M^{me} Suzanne COLLON-GEVAERT nous donne une note sur *La source iconographique du mausolée d'Erard de la Marck* (*Bulletin de la Société royale: Le Vieux Liège*, t. IV, n^o 108/109, pp. 455/458). A notre grand regret, nous ne pouvons nous déclarer convaincu par la démonstration proposée par l'auteur. Le monument funéraire du célèbre prince évêque de Liège ne nous paraît pas avoir été directement inspiré de la gravure de P. Le Rouge. Il nous aurait semblé utile d'examiner toute la série des danses macabres si nombreuses à la fin du Moyen Age. D'autre part, nous ne saisissons pas la raison pour laquelle l'auteur a limité ses recherches à un seul thème, quand il y a eu au XV^e et au XVI^e siècle une efflorescence de représentations macabres. M^{me} COLLON-GEVAERT aurait

certainement consulté avec grand profit l'ouvrage de M. Alberto Tenenti intitulé *La vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle* (Paris, 1953). A la page 18, on trouve notamment la description d'une enluminure de 1380, où un squelette émergeant d'un tombeau invite les vivants à élever leur pensée vers leur juge suprême. De 1380 à 1525, il y a plus d'un siècle, mais précisément le thème semble s'être maintenu, et notamment en Italie, pays avec lequel Erard de la Marck a eu beaucoup de contacts. A l'appui de notre thèse, ajoutons que le tombeau comportait en outre une représentation de l'allégorie des sept vertus et des sept vices. Or ici la source est à peu près certaine. Il s'agit d'un emprunt à une fresque de la chapelle des Espagnols en l'église Santa Maria Novella de Florence, comme le dit M. L. Reau.

— M. A. JANSSENS DE BISTHOVEN a étudié le mobilier de l'église Saint-Pierre aux Liens à Oostkamp et plus particulièrement un confessionnal, dont d'heureuses recherches dans les archives paroissiales lui ont fait retrouver l'auteur, Richard Brouckman, un ébéniste dont le talent est attesté par diverses œuvres répandues dans la région de Bruges (*Een biechtstoel van Rycquaert Brouckman* (1663) en *ander mobilair in de St. Pietersbandenkerk te Oostkamp.*, *Handelingen van het Genootschap « Société d'Emulation »* te Brugge, t. XCI, 1954, fasc. 1/2 pp. 56-63).

— Après avoir signalé quelques œuvres du sculpteur Philippe Nys, de Tamise, retrouvées après la publication du livre de M. L. Scheltjens, le R.P. JANSSENS CSSR, en ajoute quelques unes découvertes au cours de ses recherches personnelles. Il s'agit d'un ange gardien, payé en 1778 par le curé de Poperinge. Pour des raisons de style paraissant acceptables l'auteur donne à Philippe Nys un Saint-Liévin et une Sainte-Apolline, restée à l'église de Poperinge, tandis que l'Ange gardien a émigré dans une collection particulière (*Werk van Filips Nys te Poperinghe, Annalen van den Oudheidkundigen Kring van het land Waas*, t. 60, 1954, pp. 118-122).

— Fondé en 1905, le cercle archéologique d'Audenarde a dû cesser son activité en 1940 et ne l'a reprise qu'en 1952. De cette façon, la série de ses nouvelles publications manque encore dans beaucoup de bibliothèques et nous nous excusons de signaler tardivement l'étude de M^{lle} ELISABETH DAHNENS, sur la corporation des orfèvres de cette ville. L'organisation du métier est principalement prise en considération. Quant aux œuvres, l'auteur se réservait d'en parler dans son catalogue mémorial de l'exposition provinciale d'orfèvreries, tenue à Gand en 1951. Neuf documents sont publiés en annexe. Pour notre part, nous retiendrons surtout un indice de la prospérité de notre pays sous l'Ancien Régime et de l'importance qu'y avaient acquise les industries d'art. Le recensement de la population d'Audenarde en 1795 ne signale pas moins de dix-huit orfèvres. Il est vrai que leur nombre avait fortement progressé. En 1749, ils étaient huit et en 1688 quatre. D'autre part, de certaines évaluations partielles du butin des Gueux, il appert que la région devait être extrêmement riche en pièces d'orfèvrerie du Moyen-âge et de la Renaissance (*De Nering der Goud en Zilvermeden te Oudenaerde, Handelingen van de Geschied- en Oudheidkundige Kring van Oudenaerde*, t. X, fasc. 2, Décembre 1953, pp. 237-261).

— Andrew Halyburton, un Ecossais, a exercé à Veere durant une période s'étendant approximativement de 1495 à 1505, des fonctions équivalant à celles des consuls de notre époque. En plus de sa mission officielle, il acceptait d'opérer pour ses compatriotes des transactions commerciales. Comme sa comptabilité a été conservée, nous avons une riche source d'informations sur les échanges commerciaux entre l'Ecosse et notre pays en ce temps. M. F. A. GREENHILL y a puisé des renseignements sur des exportations de lames funéraires vers le nord de la Grande-Bretagne. Malheureusement, celles-ci ne sont pas décrites et sauf dans un cas nous ignorons s'il s'agit de dalles simplement gravées ou incrustées de laiton. Le dessin devait souvent être commandé à part. L'auteur estime ce détail important et nous sommes de son avis. L'indice sera peut-être utilisé plus tard. (*The Ledger of Andrew Halyburton, Transactions of The Monumental Brass Society*, Vol. IX, n° LXXIV, 1954, pp. 184-190).

— M. C. OMAN, annonce, très brièvement hélas, l'entrée dans les collections du Victoria and Albert Museum d'un fragment de lame funéraire. Il représente l'âme d'un évêque reçue dans le sein d'Abraham. L'œuvre serait française, mais notre savant collègue n'ayant pas exposé ses arguments, il est impossible de les discuter, cependant la pièce présente de nombreuses analogies avec le travail de notre pays. Ce n'est pas étonnant d'ailleurs. Les ateliers français, dont l'existence n'est pas encore clairement établie, constitueraient une extension des nôtres (*A Recent Acquisition of the Victoria and Albert Museum*, même revue, même fascicule, p. 204).

— En vue de compléter la précieuse monographie du Dr G. van Doorslaer sur l'industrie malinoise de la fonderie des cloches, M. E. VAN AUTENBOER a recherché dans les archives, et principalement dans celles de Malines et de Turnhout, des textes de contrat. Il a récolté, en outre, avec une louable patience, dans les revues et dans les histoires locales de nombreuses autres mentions. Actuellement ce ne sont encore que des matériaux, mais plus tard, il sera probablement possible d'en tirer une opinion nouvelle (*Mechelse Klokken, Bijdragen tot de Geschiedenis*, série III, vol. 6, 1954, pp. 129-169).

— On a donné à Thourout tant de pièces de faïence visiblement fabriquées ailleurs, que surgissait le péril de voir les chercheurs sérieux se détourner pour longtemps d'un problème faussé par une accumulation d'attributions invraisemblables. Aussi faut-il se réjouir de l'heureuse tentative de M. A. BOTTE de faire la lumière. Adoptant une attitude très sage, l'auteur va du connu à l'inconnu. La manufacture des Maes, objet principal de la présente étude, n'ayant commencé son activité que tardivement dans le XIX^e siècle, ne nous donne aucune matière pour cette chronique, mais l'auteur en arrive vite aux précédents propriétaires de la manufacture: les Willemyns (fin du XVIII^e siècle) puis la famille Boens. Cette étude nous démontre les ressources d'une méthode basée sur la généalogie. Elle pourrait être imitée en beaucoup de cas. Ainsi l'auteur part de contemporains et retrouve leurs ancêtres déjà voués à une même industrie d'art, puis en arrive à celui qui a acheté l'atelier. L'acte de mutation le fait passer dans une autre famille où il remonte encore un peu.

Au cours de la première moitié du XVII^e siècle, Thourout exportait des faïences vers l'Angleterre. Au XV^e s., la ville avait plusieurs fours de potiers. Evidemment il est douteux, mais non pas radicalement impossible, que le procédé de la fabrication de la faïence eût déjà été introduit dans notre pays à cette époque. Cependant signalons que dans de nombreux documents du XV^e siècle, on trouve des allusions à une grande activité de céramistes de notre pays. On n'a pas de descriptions bien précises des produits de leur artisanat, mais ils étaient certainement appréciés, puisqu'on les exportait au loin. Plusieurs œuvres de nos primitifs nous montrent de somptueux carrelages. Dire qu'ils ont été importés ne fait que déplacer le problème. L'étude de M. Botte, nous confirme dans l'idée qu'il y a un beau champ de recherches à explorer (*Over Torhouts Aardewerk, West Vlaanderen*, mars 1954, 6 pp.).

— Traitant *De quelques tapisseries bruxelloises des XVII^e et XVIII^e siècles*, entrées dans nos collections nationales, M^{me} M. CRICK-KUNTZIGER nous fait connaître une pièce tissée par Frans Van Maelsaek, fabricant renommé en son temps, mais dont la production avait complètement disparu. Il s'agit d'une tapisserie appartenant à l'« Histoire de Scipion », qui rentrait dans la série des « Hommes illustres », dont les cartons ont été peints par V. Janssens. Le souvenir de cette importante tenture nous avait été transmis par plusieurs textes contemporains, mais on n'était jamais parvenu à en retrouver une pièce. Il y a donc lieu de se réjouir de cette acquisition vraiment heureuse. Il y a moins à dire des deux œuvres de la manufacture des Leyniers. Elles ne manquent pas d'intérêt mais elles appartiennent à une production très connue (*Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, IV^e série, t. 25, 1963, pp. 13-23).

— *A propos d'un couvre-pieds en dentelle* de Bruxelles, M^{me} RISSELIN-STEENEBRUGEN fait un rapprochement avec une robe portée par l'impératrice Marie-Thérèse sur un de ses portraits. La dentelle étant un art artisanal, sur lequel il subsiste peu de documents écrits, il faut donc utiliser de menus indices pour en reconstituer l'histoire à force de patience et de persévérance (Même bulletin, même année, pp. 42-49).

— M. F. SMEKENS, conservateur des Musées d'Archéologie de la ville d'Anvers a réalisé, avec l'aide de ses collaborateurs un catalogue du département de la verrerie et de la céramique de la Vieille Boucherie. Cette collection comporte près de quinze cents pièces, dont les plus précieuses à nos yeux sont évidemment les spécimens de la verrerie et de la faïencerie anversoises de la Renaissance. Le travail était donc de longue haleine et hérissé de difficultés, parce que le classement des pièces exigeait une prise de position dans beaucoup de problèmes d'origine. Aussi ne nous croyons-nous pas qualifié pour discuter toutes les attributions, mais notre rôle étant surtout d'examiner l'ouvrage comme instrument de travail, nous pensons qu'à ce point de vue il ne mérite que des éloges. Par ses notices liminaires, il aidera les simples amateurs à apprécier les pièces exposées et les spécialistes trouveront des indications très précieuses dans les listes bibliographiques, qui nous paraissent judicieusement établies (Anvers, in 8°, 206 pp. et 24 pl.).

— *L'exposition Charles-Quint et son temps*, tenue à Gand, laissera derrière elle le souvenir d'un succès particulièrement brillant et un catalogue, dont la consultation restera longtemps utile (Bruxelles, Editions de la Connaissance 1955, in 8°, 188 pp. et 137 ill. ; même ouvrage en langue néerlandaise). M. PAUL EECKHOUT, la cheville ouvrière de cette entreprise a signé la préface. Vient ensuite une notice historique sur *Charles-Quint et son royaume* due à notre collègue M. HENRI NOWÉ. Ce nom seul constitue une garantie. La peinture a absorbé presque tout l'espace réservé à M. GEORGES CHABOT pour son étude sur *Les Arts plastiques aux Pays-Bas sous Charles-Quint*. On en parlera donc sous cette rubrique. M^{me} E. BILLE DE MOT a résumé les biographies des personnages politiques du temps. Parmi les sculptures signalons spécialement cinq statues et quatre putti de la cheminée du Franc. Leur notice est bien rédigée, mais on regrette le manque d'indications bibliographiques. Cette lacune, d'ailleurs exceptionnelle dans l'ouvrage, ne se représente pas dans les notices consacrées aux armes et armures, qui ont été choisies avec une extrême sévérité. Presque toutes étaient de premier ordre. Dans toutes les expositions les tapisseries font sensation. Aussi sommes-nous devenus très sévères dans ce domaine. Les copies tardives de la « Conquête de Tunis » auront au moins prouvé que le talent des lissiers flamands est inégalable et les visiteurs se seront consolés d'une déception en admirant le dais de Charles-Quint. La notice consacrée au berceau de ce souverain nécessite une rectification. Selon la description, on reconnaîtrait sur ses côtés les armes du duché de Bourgogne (écartelé Bourgogne ancien et Bourgogne moderne). Il s'agit au contraire d'un écu parti de la maison d'Autriche et de la maison de Bourgogne, porté par l'Empereur Maximilien.

— Inaugurée à Anvers, puis transportée aux Musées royaux d'Art et d'Histoire l'exposition d'argenterie religieuse et civile organisée par la province d'Anvers a, malgré des circonstances défavorables, rencontré un franc succès. L'introduction et les notices du catalogue ne sont pas signées, mais nous croyons pouvoir les attribuer à M. A. JANSEN et à M. P. BAUDOIN. L'économie de l'exposition consistait à grouper les pièces d'après leur destination pour montrer une évolution constante des formes. En cela, elle illustrait des théories déjà émises par le regretté chanoine F. Crooy, mais le fruit de l'exposition sera probablement une meilleure compréhension de nos artistes de la période baroque. Si on les juge en fonction des styles français, ils sont des imitateurs provinciaux, mais le problème est précisément de savoir jusqu'à quel point ils ont visé à se mettre à l'école de leurs

confrères du Sud. L'exposition semble nous orienter vers une solution. Il y a une disparité évidente d'inspiration entre l'orfèvrerie religieuse et l'orfèvrerie civile de l'époque. Ayant échappé à un grand péril, l'église catholique de nos provinces a trouvé dans le style baroque l'expression parfaite de sa joie d'avoir triomphé des embûches des adversaires de sa doctrine. Aussi a-t-elle peu cherché à le renouveler. Pour l'art profane, ce facteur psychologique n'a pas joué et nous avons connu une imitation, sans empressement, des styles français. Cette lenteur et ce provincialisme nous ont d'ailleurs épargné, tant en pays flamand qu'en pays wallon, certaines outrances du Louis XV à son apogée (*Tentoonstelling Zilveren Kunstwerken, Catalogus, Anvers, 1955, in 8°, 52 p. et 29 ill. Traduction française sous le titre: Exposition Argenterie*).

JEAN SQUILBECK

— M. JEAN SQUILBECK avait déjà énoncé dans l'ouvrage « Bruxelles au XV^e siècle » les thèses principales constituant son programme pour son activité scientifique au Musée royal d'Armes et d'Armures. Il y affirmait qu'une place importante devrait être réservée dans l'histoire de nos industries d'art au métier des armuriers. Actuellement l'auteur amplifie sa démonstration dans une série d'études réunies sous le titre: *Nos Collections d'Armes et d'Armures*. Comme elles sont publiées dans le *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire* (4^{me} série, 26^e année, 1954, pp. 65-97) la démonstration devait être basée exclusivement sur des pièces conservées à la Porte de Hal.

En premier lieu un plastron de cuirasse trouvé à Tongres est daté par comparaison avec une enluminure de l'ancienne bibliothèque des ducs de Bourgogne. Une confirmation se trouve dans les armures allemandes et italiennes. La pièce offre un poinçon et l'auteur signale les analogies entre celui-ci et le blason de la ville de Liège. En vue de renforcer la probabilité d'une attribution à cet atelier liégeois, l'auteur trace une esquisse rapide de l'histoire du métier des armuriers liégeois durant le Moyen Age.

L'acquisition de beaux pistolets liégeois respectivement signés par H. Prion et Malherbe lui donne l'occasion de compléter cet exposé en retraçant d'une façon critique l'histoire de l'industrie liégeoise des armes à feu. Comme l'auteur entend ne pas faire de l'histoire militaire mais veut rester archéologue, il n'a pas négligé certains indices sur la chronologie des styles français dans la cité ardente.

Enfin une série de canons d'arquebuse donne à notre collègue l'occasion de traiter de l'école anversoise d'armurerie et de compléter utilement la découverte du baron Cederström. Il faut s'en réjouir parce que l'ouvrage magistral du savant suédois sur Elisée Libbaert n'a pas obtenu dans notre pays tout le retentissement mérité. L'auteur nous avertit que les pièces identifiés par ses recherches n'égalent pas en somptuosité les boucliers et armures de parades restitués à l'école d'Anvers par R. Cederström. Mais il s'agit là de pièces exceptionnelles et il convenait de nous donner des critères pour poursuivre les recherches dans la catégorie des armes de luxe plus courantes.

Pour terminer, une notice sur une rapière bruxelloise du XVIII^e siècle donne à l'auteur l'occasion de prolonger jusqu'au XIX^e siècle son exposé antérieur sur l'armurerie bruxelloise. Il montre que si l'âge d'or de cette corporation se situe aux XV^e et XVI^e siècles, elle ne connut jamais une complète décadence et compta toujours dans les rangs des bons artisans.

Dans les travaux de synthèse consacrés à l'histoire de nos anciennes industries d'art on ne faisait aucune place à l'armurerie. C'est à M. Squilbeck que revient la mérite d'avoir signé des pages traitant ce sujet dans la *Geschiedenis van de Nederlandse Kunst*. Espérons que ses recherches et ses initiatives en suscitent d'autres dans le domaine dont il est devenu le spécialiste.

AD. JANSEN

Le problème Jan Van Hemessen, monogrammiste de Brunswick

Le collaborateur de Jan Van Hemessen

L'identité du monogrammiste

Depuis 1884, date de l'étude d'Eisemann qui lança l'hypothèse, les meilleurs spécialistes en Histoire de l'Art se sont penchés sur le problème Jan Van Hemessen — Monogrammiste de Brunswick. A l'heure actuelle, on peut les diviser en deux camps; l'un rallié à la thèse: Jan Van Hemessen et le Monogrammiste de Brunswick ne forment qu'un seul et même artiste; l'autre déclarant que les œuvres ainsi assemblées sont celles de deux maîtres différents, soit Jan Van Hemessen et Jan Van Amstel, auxquels on peut adjoindre encore des copistes.

Les tenants de la première thèse sont des spécialistes universellement estimés, Eisemann suivi par le Dr Friedländer, Graefe, M^{me} Maquet-Tombu et, dernièrement, Mr. Van Puyvelde ⁽¹⁾. Les défenseurs de la seconde, non moins connus, suivent le Dr Glück, ce sont Winkler, Hoogewerf, de Tolnay, Genaille, lequel nous a donné ses raisons également dans la revue ⁽²⁾. Il considère la thèse Van Amstel comme acquise ⁽³⁾. M. Marlier ⁽⁴⁾, dernier en date, ne se range ni parmi les uns, ni parmi les autres; il expose le cas avec autant d'objectivité que de prudence, se refusant à considérer Jan Van Hemessen comme l'auteur du *Repas des Conviés* de Brunswick, et comme celui des fonds du tableau de Carlsruhe dit *La Joyeuse Compagnie*.

Pour résumer la discussion noyée sous un flot de commentaires, ceux qui étudièrent Jan Van Hemessen disent qu'il ne peut avoir peint les petites scènes de genre qui meublent le fond de ses compositions par ailleurs monumentales. En ceci ils sont tous d'accord, avec des nuances cependant suivant les œuvres; les partisans de *Jan Van Hemessen = le Monogrammiste de Brunswick* estiment

⁽¹⁾ Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, XX, 1951, I.

⁽²⁾ XIX, 1950, 3.4.

⁽³⁾ GENAILLE ROBERT, *La Peinture dans les Anciens Pays-Bas*. De Van Eyck à Bruegel. Tisné, Paris, 1954.

⁽⁴⁾ MARLIER G., *Erasmus et la Peinture flamande de son temps*. Ed. du Musée van Maerlant, Damme, 1954.



Fig. 1. — Catherine Van Hemessen. — La femme du Lévite de Guibha.
Monogrammé et daté 156...

Photo P. Bijtebier.

Coll. particulière

que, s'il a peint les petites scènes du *Fils Prodigue* de Bruxelles (et nous les suivons en ceci), il a pu et dû peindre les œuvres de petits formats qu'on adjoint au Monogrammiste. L'autre camp déclare qu'il ne peut avoir peint les petites scènes du tableau de Carlsruhe qui sont d'une autre main (ce qui est exact), et que par conséquent il n'a pas peint les autres. Enfin, tous croient que le tableau de Brunswick: *Le Repas des Convies*, origine de ce débat, doit, par son monogramme, donner la clé du problème, ce monogramme devant être lu, d'après les premiers, J.S.D.M.V.H.; c'est la dernière lecture donnée par M. Van Puyvelde, suivant le Dr Friedländer. Le moins que l'on puisse dire après avoir lu son étude est qu'il admet au conditionnel l'identité des deux maîtres; mais il faut observer que tous les tableaux qu'il examine sont précisément des œuvres certaines, à nos yeux, de Jan Van Hemessen, et qu'il ne parle pas de l'œuvre de Carlsruhe essentielle dans le problème.



Fig. 2. — Jan Van Hemessen. — Joyeuse compagnie.

Photo Bruckmann

Musée de Carlsruhe

M. Genaille lit quant à lui : J.V.A.M. et donne la *Parabole des Convies* à Jan Van Amstel en suivant le Dr Glück. On ne connaît aucune œuvre signée de cet artiste (1).

Le plus étrange dans le cas qui nous occupe, c'est de constater à quel point les uns comme les autres frôlent la solution et la manquent, combien tous s'attardent à établir la filiation qui rattacherait Bruegel au Monogrammiste de Brunswick et au « Maître des scènes de bordel » en soulignant les alliances qui rapprochent Van Amstel de P. Coecke, de Van Coninxloo, de Bruegel, sans s'arrêter à un autre artiste possible dans les mêmes conditions. Nous reviendrons plus loin sur ce point.

Le problème a joint et enchevêtré tant d'éléments différents qu'il est indispensable de les disjointre et de procéder comme le paysan de la fable de La Fontaine priant ses fils de rompre un faisceau de joncs, ce qu'ils ne purent faire, et le brisant, lui, sous leurs yeux brin par brin.

Pour réduire le problème à des proportions exactes, il est nécessaire, nous semble-t-il, de repartir à pied d'œuvre. M. Friedländer a raison, comme M. Van Puyvelde, lorsqu'il dit que Jan Van Hemessen a peint les petites scènes de ses tableaux, mais avec un correctif qui donnera raison partiellement également aux défenseurs de l'autre thèse. Il a peint en effet les scènes de l'arrière-plan du *Fils Prodigue* de Bruxelles de 1536, comme celles du Saint Jérôme de Bruxelles de 1557 — nous citons ces deux exemples, ne pouvant reprendre ici l'œuvre entière —; mais il n'a pas peint celles de la *Joyeuse Compagnie* de Carlsruhe, pas plus que la *Scène de Bordel* de Berlin, et par voie de conséquence il n'a pas peint le *Repas des Convies* du Monogrammiste de Brunswick. Il n'est pas le Monogrammiste de Brunswick. Cette thèse est insoutenable, comme M. Marlier le souligne. Toutes les analyses, si probes, si bien établies qu'elles soient, ne valent guère sans preuves matérielles apportées par une œuvre authentique et irréfutable.

Par un hasard heureux, le chaînon manquant est tombé entre nos mains, il donne, du moins nous le croyons, une première réponse à ce problème complexe. C'est une « *Abandonnée* » (fig. 1) pour reprendre le titre du panneau de Botticelli qui représente le même sujet, un sujet cruel, l'un des plus affreux de la Bible, celui de la *Femme du Lévite de Guibha*.

(1) Nous suivons cependant M^r Genaille lorsqu'il attribue la *Montée au Calvaire* (Louvre) à Jan Van Amstel, mais cette œuvre est totalement différente d'esprit et d'exécution du *Repas des Convies* de Brunswick.



Fig. 3. — Catherine Van Hemessen. — Portrait de l'artiste, signé et daté 1548

Musée de Bâle.

Ce petit panneau (H. 0.44, L. 0.33, chêne) était couvert d'une incroyable couche de vernis; il était baptisé « *Vierge de douleur* ». L'épisode de la Bible qu'il représente donne lieu à des interprétations différentes lorsqu'il est rencontré dans la peinture. Ce thème de la femme abandonnée de tous serait soit l'histoire de *Thamar et d'Ammon* (Samuel, chap. XIII), soit celui de la *Femme du Lévitte de Guibha* (Juges. XIX, 25, 26, 27, 28, 29, 30). Botticelli dans sa *Derelitta* ⁽¹⁾ semble l'avoir traduit comme un réquisitoire contre une monstrueuse action s'exerçant sur la faiblesse féminine, car, ayant été le jouet des hommes suivant la volonté de son mari, cette femme eut la force de revenir jusqu'à lui et mourut. Il est assez étonnant que l'artiste flamand ait adopté dans son œuvre des tons roses mauves très délicats pour les vêtements, comme Botticelli. Le récit de l'éclatante vengeance tirée de l'outrage suit dans le chapitre XX: la Bible dit: « *et il partagea son corps et ses os en douze parts, et il en envoya une part dans tous les quartiers d'Israël (30)* ». « *Et tous ceux qui virent cela dire: « On n'a jamais fait ni vu rien de pareil depuis que les enfants d'Israël sont montés hors du pays d'Egypte jusqu'à ce jour. Pensez à cela, consultez et prononcez ».*

Le paragraphe 26 est celui qui justifie l'assimilation du sujet au texte biblique: « *Cette femme donc, comme le jour approchait, s'en revint, et étant tombée à la porte de la maison où était son mari, elle y demeura jusqu'au jour* ». L'artiste a su extérioriser cette cruauté inexpiable et nous montre la victime au moment où elle expire sur le seuil de la maison de son mari.

Cette œuvre poignante est de la main qui exécuta les deux petites scènes du tableau de Carlsruhe (fig. 2). C'est la même palette, qui est celle de Jan Van Hemessen, avec une accentuation des tons délicats, c'est la même conception du type féminin, c'est cette parenté si proche de Jan Van Hemessen qu'elle a leurré les défenseurs de la thèse voyant dans Jan Van Hemessen leur auteur, points qui vont s'expliquer très naturellement, car le panneau que nous venons de découvrir est monogrammé C. V. H., c'est-à-dire : Catherine Van Hemessen, et il est daté 156.... (le dernier chiffre est illisible). La main qui peignit les petites scènes du tableau de Carlsruhe est celle de la fille de l'artiste, artiste-peintre elle-même, collaboratrice de son père. C'est également la main qui peignit le fragment du *Christ parlant à une femme* de la collection Friedländer.

Malgré les apparences et les similitudes, nous ne croyons pas que ce soit celle qui peignit la « *Scène de cabaret ou de bordel* » de Berlin, où l'on trouve cependant un type féminin proche; mais l'écriture des graffiti et surtout leur

(1) BERGMANS S., *Zola et Botticelli*. Apollo n° 17, déc. 1922, pp. 15-17.



Fig. 4. — Catherine Van Hemessen. — Portrait de femme, signé et daté 1549.

Musée de Bruxelles.

caractère obscène nous paraissent suffisants pour écarter une artiste femme, comme la technique beaucoup plus dure et d'autre part plus simpliste que celle de Catherine. Ces tableaux sont d'un autre maître qui n'est pas non plus le Monogrammiste.

Dans la *Femme du Lévitte de Guibha*, Catherine Van Hemessen révèle un pathétisme inconnu jusqu'ici dans la peinture des Pays-Bas; ce pathétisme est dû certainement à l'influence de maîtres espagnols, probablement à celle de Moralès, ce qui s'explique naturellement par le voyage en Espagne de Catherine Van Hemessen en 1556, à la suite de la reine Marie de Hongrie.

Il y a aussi dans ce panneau un contenu psychologique assez rare et une intention moralisante marquée. Nombre de tableaux du XVI^e siècle et plus particulièrement ceux dus à des artistes touchés par la Réforme, ont un contenu moral. Celui-ci est dirigé contre la luxure, comme dans le tableau de Carlsruhe, dont on cherche encore la signification qui est claire, elle vise ce vice capital comme la *Femme du Lévitte de Guibha*. Relevons en passant que le tableau de Van Hemessen intitulé *Le Riche et le Pauvre* (Musée Van Maerlant) représente une moralité: *La Paix et la Guerre*.

Il serait étonnant que ce soit par pure courtoisie que Guichardin ait noté le talent de cinq femmes artistes peintres d'Anvers, vivant au moment où il écrivait: « Mais d'autant que l'art de la peinture est chose importante, utile et honorable non seulement en cette ville d'Anvers et en Malines, où elle est de très grande valeur, mais aussi important à tout le pays, me semble convenable et à propos de nommer aucun de ceux lesquels l'ont amplifié et illustré, tant de ceux qui sont passés comme des modernes et lesquels sont encore en grande renommée.... Parlons maintenant des vivants.... Et nommerons quatre des femmes vivantes à présent (1567). La première est Lievine (Teerling).... La seconde est *Catherine, fille de Jan d'Emssen* dessus nommé, femme de Chrétien, excellent joueur d'épINETTE et d'autres instruments, de sorte que la Royne d'Hongrie, pour leurs vertus rares et excellentes les mena tous deux, quant à elle en Espagne, où à sa mort leur laissa provision leur vie durant ». (Marie de Hongrie mourut en 1558).

Thieme-Becker, Wurzbach, Siret consacrent de 3 à 5 lignes à Catherine Van Hemessen, elles se répètent et viennent de Guichardin. Seul Siret mentionne une autre source: Van Beverwyck, médecin hollandais, Dordrecht 1594-1647. Celui-ci dit: « Catharyn Van Hemssen, hadde deze konst seer wel geleerd van haar vader Jan Van Hemssen geboren by Antwerpen » (1).

(1) BEVERWYCK, J. VAN., *Uitnemheydt der Vrouwelicken geslacht*. Ed. de 1754. Dordrecht.

La collaboration de Catherine Van Hemessen apparaît à une date plausible dans les œuvres de son père, par le tableau de Carlsruhe. Les biographes anciens disent qu'elle peignait des scènes religieuses, nous ne la connaissons cependant que par de petits portraits, à l'exception du tableau de la collection Lescart (Mons), un *Repos de la Sainte Famille*, signé et daté 1555. Relevons que l'on dit Jan Van Hemessen excellent portraitiste, mais que nous n'avons aucun portrait de lui à ce jour, sauf dans le tableau « *Prends ton lit et va-t-en* » qui est symbolique et est un auto-portrait évident de l'artiste ; c'est une exception. (New-York, coll. Chester Dale).

Les quelques portraits catalogués de Catherine Van Hemessen sont signés et datés. Le premier en date est son *auto-portrait* du musée de Bâle de 1548, Aetatis 20 (fig. 3), suivi par les deux portraits du musée de Bruxelles de 1549, dont les inscriptions sont surpeintes en or ; ce surpeint est moderne (fig. 4). Ces œuvres nous montrent un type féminin pareil à celui des tableautins, mais différent de celui de la scène principale de la « *Joyeuse Compagnie* ».

Jan Van Hemessen rallié à la Réforme s'établit à Haarlem en 1551. Il meurt après 1566. Il est certain que sa fille ne partagea pas ses idées et resta catholique, puisqu'elle faisait partie de la suite de Marie de Hongrie, lors de son départ pour l'Espagne en 1556, avec son mari le musicien Chrétien de Morien qu'elle avait épousé le 25 février 1554. Il est utile de souligner que la collaboration du père et de la fille ne souffrit pas de cette divergence d'idées. S'il en avait été autrement, on ne comprendrait pas pourquoi, en 1552, Catherine aurait signé « Catharina filia Joannis de Hemessen pingebat 1552 » le *Portrait d'Homme* de la National Gallery de Londres.

Le Repos de la Sainte Famille (coll. Lescart, Mons) est signé et daté 1555. La dernière date connue à ce jour est donnée par *La Femme du Lévite de Guibha*, 156....

On est généralement d'accord pour donner à Jan Van Hemessen les petites scènes de son *Fils Prodigue* (Bruxelles) comme celles du *Saint-Jérôme* de 1557, comme celles du tableau de New-York, mais la discussion est partie et s'est concentrée sur le fameux tableau de Carlsruhe, où la généralité des auteurs voit deux mains différentes, à juste titre. Personne n'a essayé de dater cette œuvre, c'est difficile, sinon impossible, le costume des courtisanes ayant été fixé, comme celui des femmes du peuple pour un long laps de temps. Nous daterions entre 1545 et 1550. Le tableau a un caractère rétrospectif ; le vieillard regarde avec les yeux du souvenir des scènes de sa jeunesse et de son âge mûr, ce sont les trois âges de la vie, c'est le remords de la débauche irrésistible, c'est une leçon contre les dangers de la luxure que Jan Van Hemessen a peint.

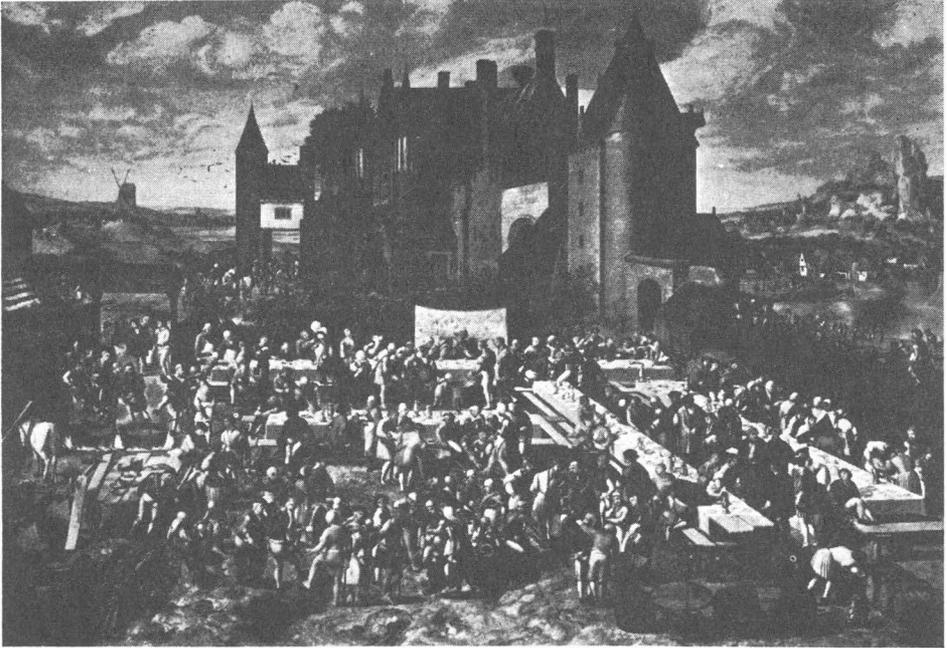


Fig. 5. — Monogrammiste de Brunswick. — Meyken Verhulst.
Le Repas des Convies.

Photo Bruckmann

Musée de Brunswick

Nous considèrerions volontiers Van Hemessen comme le peintre des péchés capitaux, et plus particulièrement de l'avarice et de la luxure.

Les petites scènes formant tableautins de cette pseudo « *Joyeuse Compagnie* » ou *Tentation*, sont encore plus proches par la facture et le dessin de l'autoportrait de Catherine de 1548 que de la *Femme du Lévitte* de 156.... ce qui est logique.

Le collaborateur, lorsqu'il y a collaboration — c'est rare — de Jan Van Hemessen est sa fille, Catherine, citée par Guichardin parmi les cinq femmes peintres célèbres vivantes au moment où il publie sa *Description de tout le Pays-Bas en 1567* ⁽¹⁾.

Le Monogrammiste de Brunswick n'est pas le collaborateur de Jan Van Hemessen, il n'a rien de commun avec ce maître. Ceci n'a pas échappé aux

⁽¹⁾ La date de la préface française est 1566.



Fig. 6. — Le Repas des Conviés. — Détail.

Photo Bruckmann

défenseurs de la thèse Monogrammiste = Jan Van Amstel, qui se basent en ordre principal sur l'argument suivant: le Monogrammiste est le précurseur de Pierre Bruegel, il ne peut être l'artiste à tendances monumentales qu'est Jan Van Hemessen. Jan Van Amstel serait l'auteur du *Repas des Conviés*, d'abord par la lecture du monogramme, ensuite parce que Jan Van Amstel a un lien avec Pierre Bruegel, lien que ces auteurs établissent en passant par les Van Coninxloo en tablant sur des alliances matrimoniales, et sur le texte de Van Mander.

Toutes ces études, soit qu'elles défendent la thèse Van Hemessen = Monogrammiste, que nous venons de réfuter, soit qu'elles défendent celle : Monogrammiste = Jan Van Amstel, que nous allons rejeter également, considèrent le monogramme comme l'élément essentiel alors que tous le sollicitent en sens divers. Devant cet état de choses, nous sommes arrivés à la conviction que le monogramme n'a servi qu'à fourvoyer les chercheurs et qu'il convenait de repartir du *Repas des Conviés*, c'est-à-dire du tableau (fig. 5), et de le lire jusqu'au bout.

Les descriptions faites jusqu'ici se sont placées sur le seul plan de l'esthétique, c'est important, mais le facteur historique, le contenu social et médical greffés sur le sujet religieux sont non moins importants.

M. Marlier analysant l'œuvre écrit que: « tout chez ce peintre (Van Hemessen) est en contradiction radicale avec l'art du Monogrammiste : le style des figures, la manière de les grouper et de les répartir à travers le champ du tableau, l'usage du clair obscur, le choix des couleurs et la façon de les accorder ».

Que les figurines procèdent de l'art du miniaturiste comme les couleurs vives, jaune citron, bleu azur, vermillons, blancs; que les silhouettes ont un contour net et précis, que les « petits volumes sont lisses, comme ceux de soldats de plomb », que c'est essentiellement un peintre de petites figures, le « peintre de Lilliput », qu'il annonce Bruegel, que les hommes sont réduits aux proportions d'infimes insectes inoffensifs et que « même dans la *Montée au Calvaire* du Louvre, le drame s'estompe... dans la grande paix de la nature... enseignement que Bruegel saura retenir lorsqu'il peindra à son tour le *Portement de Croix* ou la *Bataille des Philistins* ».

On admet également que le Monogrammiste est un prolongement de l'art de Patenier. Ce talent est diamétralement opposé de celui de Jan Van Hemessen, lequel est essentiellement viril, orgueilleux et visant à la monumentalité. Il est également différent de celui de Catherine van Hemessen dont les personnages sont exécutés dans une touche plus moëlleuse et fondue ; d'autre part, cette dernière possède une qualité de pathétisme qui échappe au Monogrammiste essentiellement narratif et anecdotique. Catherine a subi une influence espagnole, que l'on peut relever non seulement dans l'expression, mais dans le type de certains personnages, influence totalement absente chez le Monogrammiste qui a une palette absolument différente de celle des Van Hemessen.

Nous ajouterons que le Monogrammiste a des faiblesses évidentes, qu'il accumule les personnages, qu'il manque de composition, qu'il ne pratique que le groupement en cercle souvent imposé par l'anecdote, qu'il se perd dans l'amusement des détails. En résumé, par son absence de puissance, par l'absence de composition, par l'amour du détail, par la dispersion du sujet, le Monogrammiste est, essentiellement, ce que l'on appelle un talent féminin. Tout ceci n'empêche pas le tableau d'être fort beau et de dépasser l'art de Patenier. C'est de plus un panneau de grand format (H. 1,21, H. 1,72) ce qui donne une indication quant à son époque. Les catalogues du musée de Brunswick de 1900 et de 1902 le situent à la moitié du XVI^e siècle, celui

de 1931 aux deuxième quart du XVI^e siècle. Nous le datons vers 1550, date trop tardive pour retenir l'hypothèse Jan Van Amstel. Cette date s'impose par les costumes du *Repas des Conviés*. Il y a heureusement quelques bourgeois égarés parmi les miséreux et les paysans, dont le costume ne varie guère ou pas. L'un de ces bourgeois, dont certains portent une barbe légère, est vêtu et coiffé très exactement comme Thomas Gresham dans son superbe portrait du Mercer's Hall daté 1544. Les femmes, elles, portent les coiffes que nous retrouvons dans la fameuse *Famille Van Berchem* de 1561, donnée actuellement à Frans Floris. L'une des femmes a la coiffe et la même coupe de robe que le modèle du beau portrait de vieille femme (autre problème) du musée d'Anvers, daté 1548.

Nous examinerons cependant, en reconnaissant qu'elle peut se défendre d'une manière plus plausible que celle de Jan Van Hemessen, la thèse Jan Van Amstel. Elle a contre elle le fait que l'on ne connaît aucune œuvre de cet artiste, ensuite une chronologie incertaine, et le texte de Van Mander qui le dit excellent paysagiste, ce texte disant: « Verscheidene malen schilderde hij op paneelen en doeken heel dun, en liet zoo de gronden doorschijnen en meewerken hetgeen door Brueghel op zijn manier werd nagevolgd ». Remarquons que la peinture est opaque et n'a pas les transparences indiquées par ce texte. Nous savons que Jan Van Amstel est inscrit à Anvers en 1528, qu'il épousa Adrienne van Doornicke, sœur de la première femme de Pierre Coecke; ce dernier contracta son premier mariage vers 1526, si l'on se base sur la naissance de son fils Pierre en 1527; Adrienne van Doornicke est morte en 1562, après avoir épousé en secondes noces à une date indéterminée Gilles van Coninxloo. On peut supposer que les œuvres de Van Amstel, beau-frère de Pierre Coecke au moment des voyages en Orient de ce dernier, devraient offrir des traits d'orientalisme.

On trouve Jan Van Amstel dans un acte de 1536, après quoi on ne relève plus aucune mention le concernant. Van den Branden dit qu'il mourut «peu après». Si nous suivons ceux qui s'occupèrent de lui, nous constatons que Jan Van Amstel meurt, soit en 1538, soit en 1540, en 1542, soit en 1543. Or, nous avons une date certaine, celle de la naissance de Gilles van Coninxloo, issu du remariage d'Adrienne van Doornicke; il est né le 24 janvier 1544. Le moins que l'on puisse dire est que la bienséance tout comme la nature et le droit ne permettent pas de retenir la date de 1543. Rien ne dit d'autre part que Gilles ait été le premier enfant de ce remariage. Il y eut des filles au XVI^e siècle tout comme de nos jours; l'histoire de la peinture gagnerait en clarté si on en tenait compte.

Si les partisans de Van Amstel choisissent cette date incongrue, c'est, croyons-nous, parce que le *Repas des Convivés*, par les costumes et par le style, peut se placer entre 1540 et 1550; nous le plaçons, quant à nous, plus près de 1550 que de 1540.

La thèse Jan Van Amstel, quoique soutenable, est extrêmement fragile et ne repose en fait que sur le désir de trouver un précurseur à Bruegel, parce que le Monogrammiste paraît avoir de bonnes raisons de l'être. Cependant, lorsqu'on revoit l'œuvre de Bruegel, on constate que dans ses œuvres de début il est sous l'influence indéniable de J. Bosch; puis qu'il nous donne ses grands paysages italiens et alpins, que là il suit les frères Cock, et que les œuvres (à une exception près) pour lesquelles les critiques emploient tout à coup le qualificatif de « miniaturiste » et où l'élément paysan prend la première place, se datent des environs de 1563. L'étude de deux *Tour de Babel* est très instructive à cet égard. C'est dans celle de la collection Van Beuningen, classée après la *Tour de Babel* de Vienne datée 1563, que ce fait est le plus net et que le nombre de personnages minuscules est le plus considérable; nous pourrions reprendre pour ces tableaux l'épithète donnée par M. Marlier au Monogrammiste : « créateur d'un univers lilliputien ».

Ce phénomène est curieux, car si Bruegel a subi l'influence de Jan Van Amstel considéré comme étant le Monogrammiste, elle s'exerce dans la supposition la plus favorable à cette thèse plus de vingt ans plus tard, et ce, quelle que soit la date réelle de la mort de Van Amstel.

Enfin, rappelons les dates de naissance de Pierre Bruegel, soit entre 1525 et 1530; c'est un très jeune garçon à la mort de Jan Van Amstel. On le donne comme apprenti à Pierre Coecke, soit vers 1540, soit vers 1545. La première date est insoutenable. M. Friedländer retient celle de 1545, ce qui s'emboîte avec le fait que Bruegel ne subit aucunement l'influence de Pierre Coecke, et concilie son passage chez Matthias et Jérôme Cock, dont l'influence relevée par Stechow nous paraît indéniable, avant son départ pour l'Italie.

Il ne reste que le Monogramme, obsédant et toujours sollicité, de la thèse Monogrammiste = Jan Van Amstel, dont les lettres valables pour les deux camps sont le J, (assez spécial car il a la forme d'un trident renversé), le M et le V, trois lettres incontestables. L'hypothèse le Monogrammiste = Jan Van Amstel se base sur une lecture du monogramme qui, quoique plus défendable que celle qui veut y lire Jan Van Hemessen, n'est pas convaincante, d'autant qu'elle est dictée par l'idée: le Monogrammiste est le précurseur de Bruegel; idée que nous estimons juste, sans pouvoir nous rallier à la thèse Van Amstel pour les raisons que nous venons d'énumérer. Pourquoi J.V.M.

ou J.M.V. dans l'ordre de leur placement doivent-ils être lus : Jan Van Amstel?

Pourquoi n'y aurait-il pas, au moment logique, d'autres peintres non moins bien placés que Jan Van Amstel et même mieux placés, qui pourraient être considérés, et pour les mêmes raisons, à la condition que celles-ci soient appuyées par les dates, comme ayant pu être ce chaînon manquant entre Patenier et Bruegel ?

Personne ne conteste la présence de Pierre Bruegel chez Pierre Coecke dont il épousera la fille. (Notons en passant que le Dr Friedländer en arrive, devant la complexité des problèmes, à se demander si Pierre Coecke n'aurait pas mené une vie double). Pourquoi n'aurait-il pas été doublé par une personnalité à la fois très proche et différente ?

Ce que tout le monde a oublié, c'est que la femme de Pierre Coecke, et la future belle-mère de Pierre Bruegel, est Meyken Verhulst dite Marie Bessemers, miniaturiste. Pourquoi le *Repas des Convivés* ne pourrait-il pas être une œuvre de Meyken Verhulst? Cette hypothèse mérite d'être retenue et étudiée.

Il fallait par conséquent reconstituer la vie de cette artiste, considérée par Guichardin comme une femme peintre célèbre, vivante, lorsqu'il écrit son fameux et précieux ouvrage. Pour retrouver Meyken Verhulst, nous avons dû reprendre l'étude de la vie des hommes qui l'ont entourée, soit celle de Pierre Coecke, de Pierre Bruegel, de Pierre Bruegel d'Enfer et de Jean Bruegel dit de Velours.

Peut-être peut-on signaler à ce sujet que, chose assez particulière, les tableaux généalogiques concernant les artistes omettent les femmes en règle générale. Il y a cependant nombre de mariages, d'alliances et de descendance qui éclairent ou éclaireraient l'étude de la vie artistique dans nos provinces.

Le texte d'époque qui concerne nommément Meyken Verhulst en dehors des textes d'archives, est celui de Guichardin qui la cite après Catherine Van Hemessen : « La troisième est Marie de Bessemers de Malines qui fut femme de Maître Pierre Coek d'Alost susmentionné ». C'est la seule et unique fois où nous trouverons Meyken Verhulst appelée Bessemers.

Comme Meyken Verhulst dite Marie Bessemers ⁽¹⁾ fut la femme de Pierre Coecke et fut une veuve fidèle, ce qui est rare au XVI^e siècle, nous

(1) Guichardin seul la nomme ainsi. Van Mander dit : Mayken Verhulst, et c'est sous ce nom qu'on la retrouve dans les textes, soit Maeyken, Maryken, Marie, Mayken, Maria ou Meyken.

sommes repartis de ce dernier; nous ne nous appuyerons que sur des dates contrôlées.

Pierre Coecke est né le 14 août 1502, il est apprenti chez van Orley de 1517 à 1521. Meyken Verhulst est née vers cette date et Pierre Bruegel entre 1525 et 1530. En 1527, Pierre Coecke est maître à la gilde d'Anvers, il épouse Anna van Doornicke, dont la sœur Adrienne épousera en premières noces Jan Van Amstel et en secondes noces Gilles Van Coninxloo. En 1527, Pierre Coecke a un fils nommé Pierre également, qui sera le maître de Gilles van Coninxloo II. En 1528, il a un second fils d'Anne van Doornicke, Michel; sa première femme meurt. Veuf, il a deux bâtards d'Antonie van Sant, Paul et Antoine. Paul, né en 1529, sera réputé comme copiste. En 1533, Pierre Coecke effectue un voyage à Constantinople. En 1534 il est à Anvers et a le titre de peintre de l'empereur. En 1535 il est à Tunis, en 1537 il est doyen de la gilde à Anvers, il épouse Meyken Verhulst, miniaturiste à Malines, à une date indéterminée, mais qui se situe par les trois enfants, Paul, Catherine et Marie, issus de ce second mariage entre 1538 et 1540. En 1539 Lucidel est son élève. En 1540 Pierre Coecke est témoin du testament de Josse van Cleve. On suit sa vie jusqu'à sa mort survenue le 6 décembre 1550 en même temps que celle de deux de ses enfants, Paul et Catherine. Meyken Verhulst est veuve et il ne lui reste que sa fille Marie, née vraisemblablement, d'après les dires de Van Mander, vers 1545. Pierre Coecke est enterré par les soins de sa femme dans l'église St Géry. Sweertius nous donne sa biographie et son épitaphe.

Remarquons que Sweertius ne mentionne que huit peintres. Coecke doit sa mention à sa qualité d'humaniste, d'architecte, de sculpteur et de peintre. Le texte de Sweertius dit :

« Célèbre peintre alostois, disciple de Bernard de Bruxelles, ayant parcouru l'Italie, il partit pour Constantinople. Il plut à l'empereur turc (sic) pour l'élégance de son art. Il eut un élève, le peintre Pierre Bruegel, à qui il donna sa fille en mariage. Il publia les livres « De l'architecture et de la géométrie » et des livres de Sébastien Cerlius. D'Italie, il revint en Belgique. Il repose à Bruxelles à l'église St Géry d'un saint repos, avec l'épitaphe qu'il avait souhaitée; arrêté tes pas, lecteur :

PETRO COECKE, COGNO MENTO AB ALOSTO
 CAROLO V . CAES . AC MARIÆ
 HUNGARIÆ REGINÆ VICTORI ORDINARIO
 INGENIO, ARTE, INDUSTRIA, INCOMPARABILI,
 MARIA CONIVX MOESTISS.
 PIENTISSIMO CONIVGI POSUIT
 DIXIT ANN.XLVIII. M.IV.D.II.
 DECESSIT BRUXELLIS VI.DEC.ANNO.M.D.L.
 NATUS ALOSTI XIV.AVG.AN.M.D.II.
 VIRTUS MORTE SUPERIOR.»

Le texte est exceptionnel. Ce ne sont pas les fils qui placèrent l'épithète, mais bien Meyken Verhulst: « Marie son épouse inconsolable plaça très pieusement... ». En 1553, Meyken édite « *Ces Mœurs et façons de faire des Turcs... contrefaictes... lui estant en Turquie, l'An de Jesuschrist M.D.33...* ». La dernière page du livre porte : « Maria Verhulst veuve dudict Pierre d'Alost trépassé l'an M.D.L. a fait imprimer les dites figures... l'an M.CCCCL.L.III.»

La même année 1553, une troisième édition de la traduction de Vitruve et Serlio de Pierre Coecke sort par ses soins. C'est vers cette époque que sa sœur, Elisabeth Verhulst, épouse Hubert Golzius.

En 1555, Adrienne van Doornicke, veuve en premières noces de Van Amstel et en secondes noces de Van Coninxloo, vend une rente aux enfants du premier lit de Pierre Coecke, c'est-à-dire, à ses neveux. Cette même année 1555, Meyken Verhulst est mentionnée; le 15 février 1555, Pierre et Michel Coecke comparaissent devant le magistrat d'Anvers avec leur belle-mère et leurs tuteurs, le peintre Marten Peters et leur oncle Marten Coecke, pour déclarer qu'ils satisfaits de ce qui leur revient à la suite de la mort de leur père Pierre Coecke et de leurs demis frère et sœur Paul et Catherine, dont la mère est la précitée Marie Verhulst, qui sont morts tous ensemble à Bruxelles⁽¹⁾.

(¹) VAN DEN BRANDEN, *Monumenta sepulcralia et inscriptiones publicæ privatæ ducatus Brabantiae*. Antverpiæ 1613 fol. 293. Daar er nog getwijfeld wordt, welke der beide steden men voor de sterfplaats van Peter Coecke dient te houden, zo zullen wij hier door de zonen van den overledenen Meester zelve laten getuigen, dat het Brussels was. Op 15 Februari 1555 verschenen « Peter ende Michiel Coeck alias van Aelst » voor het Antwerpsche Magistraat, om af te rekenen met hunne stiefmoeder en hunne gewezen voogden, de schilder Marten Peters en hunnen omm Marten Coeck. In den schepenbrief, welke alsdaan werd opgesteld, verklaren zij wel voldaan te zijn van al wat hun toekwam « midts der doot ende afflivicheyt des voorschreven wijlen Peters Coeckx heurs vaders ende wijlen Pauwels ende Katlijnen Coeckx alias van Aelst, heure halve bruedere ende sustere, daer moeder aff is de voorschreven Marie Verhulst, die al te samen binnen der stad van Bruessele gestorven ende afflivich geworden zijn... ». Zie: Scabinale protocollen der stad Antwerpen 1554, sub Wesenbeke & Grapheus, vol. 1, fol. 310.

Nous savons d'autre part que les bâtards de Pierre Coecke obtinrent la reconnaissance de cette paternité.

Les affaires d'argent furent réglées; on ne sait ce que Pierre Coecke possédait réellement, il est peu probable qu'il ait fait fortune puisqu'il meurt à 48 ans et que le voyage à Constantinople fut un échec. D'autre part, on constate que les veuves d'artistes se remarient rapidement, c'est une règle presque générale, elles se trouvent dans une situation difficile, on nomme des tuteurs, des exécuteurs testamentaires; ce fut le cas pour les enfants du premier mariage de Pierre Coecke, nous n'en trouvons pas pour l'enfant survivant du second mariage. Meyken Verhulst ne se remarie pas; de plus, elle va, pendant plus de quarante ans, être réellement chef de famille et en avoir les charges.

Les biens de Pierre Coecke sont partagés en 1555, Guichardin cite Meyken Verhulst parmi les femmes peintres célèbres en 1566, la conclusion s'impose: Meyken était capable de gagner de l'argent par son art, d'en vivre et d'élever sa fille.

Hubert Golzius épouse sa sœur Elisabeth Verhulst avant 1557. Il fonde son imprimerie à Bruges en 1558; en 1562 Adrienne van Doornicke-Van Coninxloo meurt, et en 1563 Marie Coecke-Verhulst épouse Pierre Bruegel. Sa mère pose comme condition à ce mariage que Bruegel se fixe à Bruxelles. Ceci aussi est logique et conforme à la ligne de conduite de la femme de tête qui se dessine peu à peu devant nos yeux; c'était, de plus, fort sage si on n'oublie pas l'effervescence dans laquelle Anvers se trouve et qui va s'accroître; c'était non moins judicieux puisque la Cour était à Bruxelles, et que les Coecke y étaient fixés. Van Mander dit qu'elle l'exigea parce que Bruegel avait une liaison à Anvers; ceci ne ferait que compléter l'image que nous commençons à avoir de Meyken Verhulst.

En 1564, Pierre Bruegel qu'on surnommait d'Enfer, naît, il est probable que sa sœur Marie a vu le jour entre 65 et 68, date de naissance de Jean, dit de Velours, et le 13 décembre 1569, Pierre Bruegel meurt et est enterré à l'église de la Chapelle, où sa femme le rejoindra neuf ans plus tard en 1579.

A la mort de Pierre Bruegel, sa veuve et ses enfants allèrent habiter chez Meyken Verhulst, qui cette même année achète à la ville d'Anvers une rente de 9 carolus 12 stuyvers. Avec quoi? alors que ses charges sont lourdes.

En 1570, Gilles II van Coninxloo est inscrit aux Liggeren. En 1572 Lampsonius édite ses *Effigies*, parmi lesquelles se trouve celle de Pierre Coecke,

qui montre nettement que ce n'est pas comme peintre que ce dernier atteignit la célébrité.

En 1579 Marie Bruegel meurt, ses trois enfants, dont le plus jeune a onze ans au maximum, sont donc encore et toujours à la charge de leur grand-mère.

Van Mander déclare incidemment que Pierre apprit son art chez Gilles van Coninxloo et peignit des portraits, ce qu'il rectifie en disant par après qu'il copia des œuvres de son père, et que Jean apprit son art, quant à l'aquarelle, chez sa grand-mère, et la peinture à l'huile chez Pierre Goetkint.

Entretemps, la sœur de Meyken, femme d'Hubert Golzius, est décédée (avant 1581).

En 1583 Jean Bruegel dit de Velours est inscrit comme apprenti chez Pierre Goetkint, qui meurt cette même année, et en 1585 Gilles van Coninxloo, chez lequel Bruegel d'Enfer est apprenti, disparaît d'Anvers. La première œuvre datée connue de Bruegel d'Enfer est de 1589. Jean Bruegel de Velours passera par Cologne, où sa sœur Marie se trouve, avant 1590, date à laquelle nous le trouvons à Naples, et en 1593 à Rome; sa première œuvre datée connue est une vue du Colysée de 1593. En 1596 Jean Bruegel rentre à Anvers.

Le 24 avril 1597, Pierre Bruegel d'Enfer, toujours endetté, paie Andries Van Breusegem à l'aide de la rente viagère de sa grand-mère. En 1599 nouveau paiement par Pierre à l'aide de cette rente (1). Enfin le 11 avril 1600, Meyken Verhulst meurt et est enterrée à Malines, sa ville natale, à la paroisse St Jean (2)

Le 15 septembre de la même année, Bruegel d'Enfer se trouve assez riche pour prêter 100 gulden. Faut-il se demander d'où ils lui viennent? En 1604 Van Mander édite son *Schilderboek*. En 1612 Bruegel d'Enfer vend ses dernières parts d'héritage à son frère Jean qui meurt en 1625. Sweertius publie son *Athenae Belgicae* en 1628. Bruegel d'Enfer mourra en 1638. Van Beverwijck (†1647) cite M. Verhulst: «Maria... is mede in't schilderen vermart geweest»(3)

Il ressort de ces faits et de ces dates que Meyken Verhulst, originaire de Malines, fut une artiste reconnue et célèbre, qu'elle fut une veuve fidèle et une femme de tête, puisque nous la voyons se charger de l'édition et de la réédition des œuvres de son mari, que ce dernier eut une vie sentimentale chargée et une descendance compliquée, deux fils, Pierre et Michel de son premier mariage; deux fils bâtards et reconnus, Paul et Antoine, et trois

(1) VAN DEN BRANDEN, *op. cit.*

(2) NEEFS, *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*, 1876. Extrait du registre des morts de la paroisse St Jean: «1600 Mayken Verhulst is begraven den elfsten april».

(3) VAN BEVERWIJK J., *Uitnemendheit des vrouwelicke geslacht*, ed. de 1754. Dordrecht.

enfants, un fils et deux filles de son second mariage, qui obtinrent du vivant de Meyken Verhulst les parts d'héritage qui leur revenaient.

Il ressort aussi de cette biographie que Meyken garda la foi catholique, resta en contact avec la Cour et éleva ses petits-fils en dehors des idées de la Réforme, faits prouvés par la carrière de Jean Bruegel, et peut-être également par le fait que Bruegel le Vieux brûla des dessins sur son lit de mort. Il est possible qu'elle avait du bien, mais il est en tout cas certain qu'elle gagnait de l'argent par elle-même, puisqu'elle prend une rente viagère dix-sept ans après la mort de Pierre Coecke et que ce dernier n'a pas pu lui laisser grand chose étant donné sa descendance, qu'elle a recueilli sa fille à son veuvage et qu'elle a élevé et instruit ses trois petits-enfants.

On ne peut reconstituer une biographie sans tenir compte des éléments psychologiques qui, eux, déterminent les actes, et on ne saurait trop insister sur la nécessité d'établir le milieu familial lorsqu'il s'agit d'artistes du XVI^e siècle.

Nous savons que Pierre Bruegel d'Enfer fut un panier percé; il avait cinq ans à la mort de son père, il est probable que sa grand'mère le confia à Gilles van Coninxloo et l'envoya à Anvers parce que le garçon difficile avait besoin d'être tenu d'une main ferme. Il fut, lui, réellement l'apprenti de van Coninxloo, mais ce dernier disparaît d'Anvers en 1585, et Bruegel d'Enfer est livré à lui-même; il a vingt ans, il est inscrit comme maître à la Gilde cette même année.

Il n'en est pas de même pour son frère Jean, élevé quasi dès sa naissance près ou par sa grand'mère; celui-ci est réellement l'élève de la miniaturiste célèbre et c'est ce faire et ce talent féminin qui marquent l'œuvre de Jean.

Il suffit d'étudier la vie et l'œuvre des deux frères pour voir combien ils étaient différents. L'apprentissage chez Pierre Goetkint n'existe pas. Lorsqu'on approfondit la vie de ce dernier, on constate d'abord que, mort en 1583, il n'a pas eu le temps de former ou d'influencer Jean, inscrit cette même année que de plus, Pierre Goetkint n'est pas réellement un peintre, on ne connaît aucune œuvre de lui, c'est avant tout un marchand de tableaux. D'autres chercheurs, devant la date de 1583 et l'âge de Jean, se sont demandé qui avait pu être le troisième maître de Jean; il n'y eut ni un troisième, ni même un second maître, il n'y eut que sa grand'mère.

Comme femme, Meyken pouvait-elle être inscrite à la Gilde? Nous n'avons trouvé aucun nom de femme dans les registres des Gildes de Bruges, de Gand, d'Anvers ou de Malines, exceptions faites pour des veuves d'artistes au sujet d'apprentis et il est manifeste qu'il s'agit de liquidation après décès.

Nous n'avons pu savoir jusqu'ici si les femmes pouvaient être inscrites comme artistes; il semble que non, car aucune artiste femme célèbre n'est mentionnée, que ce soit à Anvers, à Bruges, à Gand ou à Malines.

Meyken a dû inscrire ses petits-fils chez un artiste homme, elle n'avait pas le choix. Elle prit van Coninxloo pour le premier, artiste qui se trouve dans le cercle de ses connaissances; pourquoi n'y a-t-elle pas inscrit Jean en 1583? Parce qu'il semble que la première expérience ait été décevante, parce que son dernier petit-fils est réellement son élève et qu'elle n'a besoin que d'un prête-nom, et, croyons-nous, parce qu'elle le voit avec bonheur miniaturiste comme elle.

Lorsque nous pouvons suivre la vie de Meyken, nous constatons la fermeté de son caractère, sa prévoyance. Elle a dû choisir Goetkint parce que celui-ci s'en trouverait flatté, parce que le marchand de tableaux lui était, avait été, ou serait utile. Il serait intéressant de retrouver les œuvres vendues par Pierre Goetkint, mais il y a plus que des présomptions; lorsque Jean Bruegel II doit vendre des tableaux à qui s'adresse-t-il? Quel est le marchand qui s'empresse? Antoine Goetkint, fils de Pierre ⁽¹⁾.

Il n'y a pas eu d'apprentissage réel, il y a eu une inscription à la Gilde de St Luc. Nous voyons la même chose, c'est-à-dire un autre objectif que l'apprentissage de peintre, se produire pour Pierre Goetkint lui-même, qui s'inscrit comme élève chez Antoine de Palerme, peintre-marchand de tableaux important dont il épousera la fille. A côté des raisons artistiques, il n'est pas inutile de relever les motifs matériels.

On verrait mal Meyken, femme et belle-mère d'artistes célèbres et reconnue elle-même comme artiste, choisir un maître aussi inexistant artistiquement, s'il n'y avait pas la raison pratique, l'achat de ses œuvres, ou de celles qu'elle peut encore posséder. Pierre Goetkint est un marchand et un marchand important, dont le commerce sera continué par le fils. Le choix démontre qu'un véritable artiste n'était pas nécessaire, mais Meyken vieillit, un marchand est utile. A travers la vie et les œuvres des hommes qui l'entourent, la silhouette de Meyken fidèle et vigilante, se dessine en filigrane, œuvrant, et peut-être dépouillée. Nous songeons à la rente viagère employée par deux fois par Pierre Bruegel d'Enfer.

Nous possédons son portrait ⁽²⁾. Le Dr Friedländer a attribué ce double portrait à Pierre Coecke. Si c'est Pierre Coecke qui l'a peint, il n'a pu le faire

⁽¹⁾ VAES Mgr., *Journal de J. Bruegel*, II, p. 183.

⁽²⁾ FRIEDLAENDER, *Altniederländische Malerei*, T. XII, pl. 27.

que dans les toutes dernières années de sa vie. Il regarde de face, c'est la femme qui a le curieux regard oblique des artistes se peignant, et c'est aussi Meyken qui a un bras droit inexistant, comme on le constate généralement dans les auto-portraits.

Il y a plus de vraisemblance et plus de raisons pour s'arrêter à Meyken Verhulst plutôt qu'à Jan Van Amstel, entre deux artistes dont les œuvres sont également inconnues, d'abord en raison des dates elles-mêmes, ensuite parce que l'œuvre, tout le monde est d'accord ici, est celle d'un miniaturiste et non d'un paysagiste, puis par quelques détails orientaux qui font que certains ont relevé une influence de Pierre Coecke. Enfin, parce que l'art du Monogrammiste de Brunswick est essentiellement féminin et parce que, dans le recoupement chronologique, son influence ne se relève pas dans les œuvres de début de Bruegel mais dans celles de sa maturité, et particulièrement à partir de 1563, au point que l'on peut se demander s'il n'y a pas eu collaboration.

Mais il y a le Monogramme.

Remarquons d'abord que le monogramme serait moins sollicité que dans les lectures précédentes si on le lisait: M V = Meyken Verhulst, et si on expliquait les traces assez indéfinissables qui restent, comme le J en trident renversé, comme une conception plus moderne remplaçant la croix par le monogramme du Christ, car seuls le J.M. et V. sont absolument irrécusables.

Mais il se pourrait que ce monogramme ne soit pas celui de l'artiste. Nous avons relevé un monogramme brûlé au revers d'un Christ devant Pilate de Braemer: J.S.V.M., marque de propriété certainement.

On s'est demandé si la livrée des serviteurs ne donnait pas les couleurs du propriétaire ou du commanditaire du tableau. Ces livrées sont blanches et rouges. Ce sont les couleurs d'Anvers, on peut s'étonner que personne ne l'ait dit. Lorsqu'on analyse le « *Grand Souper* » ou « *Repas des Convies* », on constate qu'il ne suit pas littéralement le texte biblique. Celui-ci (Luc XIII, XIV, 13) dit: « Mais quand tu feras un festin, convie les pauvres, les impotents, les boiteux, les aveugles ». C'est ce que nous voyons à l'avant-plan. Les scènes de l'arrière-plan représentent les trois excuses énumérées: « 18. J'ai acheté une terre et il me faut nécessairement partir pour aller la voir ». « 19. J'ai acheté cinq couples de bœufs et je m'en vais les éprouver ». « 20. J'ai épousé une femme... ».

L'artiste a peint les pauvres, les impotents, les boiteux, les aveugles, semblables à ceux de Bruegel avec leur capuchon et leur manteau blanc ; mais nous voyons surtout et avant tout des lépreux (fig. 6, détail). A l'avant-

plan, un lépreux de face a la figure à moitié dévorée, comme le nez. Un homme tient les cliquettes du lépreux à côté d'un couple menant un âne ; dans chaque panier du bât, il y a un enfant dont l'un a un horrible visage. Un peu plus haut, au centre, un homme étale une jambe monstrueuse et une femme lève une jambe couverte de pustules ; un peu plus à droite, adossés à la table, deux êtres presque nus se soutiennent. Il semble que de graves personnages, des médecins, des religieux, regardent ces maux multiples parmi lesquels on distingue le feu de St Antoine.

Le maître de céans, vêtu à l'orientale, préside, adossé à une tenture tendue contre une haie, tandis que ses serviteurs vêtus d'une livrée blanche et rouge, s'activent de tous côtés.

Ce qui frappe dans l'œuvre, ce n'est pas le sujet religieux, c'est la conception sociale qui guide l'artiste. Le «*Repas des Conviés*» semble une Somme de toutes maladies de l'époque, y compris les lépreux. Or, un édit de 1547 marque l'accroissement insolite de la lèpre à Anvers, qui passe d'une moyenne de 5 à 10 par an, à 181 cas. Certains visages livides sont modelés avec du bleu ; Van Beverwyck parle d'une maladie «*Blauwe schuyt*», et Dodonée dit qu'elle fut apportée par de l'orge gâté de l'Est, en Brabant en 1556. Ce «*Blauwe Schuyt*» nous a laissés perplexes, car le terme est toujours traduit «*Nef des Fous*».

Les travaux de A.F.C. Van Schevensteen sont du plus haut intérêt dans ce domaine. Anvers avait une léproserie Terzielen tenue par des religieuses suivant la règle de St Augustin ; elles portaient le voile noir. Malheureusement Terzielen a été brûlé. Les médecins belges étaient universellement renommés, l'hygiène était remarquable (1). La ville d'Anvers avait au XVI^e siècle six médecins jurés et sept chirurgiens (2). Les recherches que nous avons faites en ceci nous conduiraient trop loin ; relevons néanmoins que l'un de ces médecins jurés était Jacques van de Castele ou Castricus, souvent mentionné dans les comptes, et que la ville d'Anvers fit éditer en 1529 *Le Triomphe de Jacobus Castricus*, deux gravures sur bois dues à Pierre Coecke (3), comme la *Caritas* marque typographique de l'imprimeur anversoise Joannes Grapheus. Le *Triomphe* fut édité pour célébrer Castricus qui s'était distingué en combattant une épidémie de peste.

(1) SCHEVENSTEEN A.F.C. VAN, *La lèpre dans le Marquisat d'Anvers*. Commission d'Histoire, Bruxelles 1931.

(2) BROECKX, *Galerie médicale anversoise*. Buschman, Anvers, 1866.

(3) DELEN J. J., *Illustrations de livres par P. Coecke d'Alost*. Mélanges Hulin de Loo. Librairie d'Art et d'Histoire. Bruxelles, Paris 1931.

Il convient de ne pas perdre de vue que le *Repas des Conviés* représente l'acte de charité par excellence. N'aurait-il pas été exécuté pour un grand bienfaiteur des pauvres? un donateur particulièrement généreux? Dans ce cas, qui à Anvers aurait droit à ce titre? Anvers possédait cette personnalité, c'est *Jan vander Meere*. Le monogramme J.V.M., lecture irrécusable, n'est-il pas celui de Jan vander Meere? Ce bienfaiteur des pauvres fonda vers 1552 une institution, embryon du Maegdenhuis à Anvers (1). Gilbert Van Schoonbeke aurait été co-fondateur de cet orphelinat. Jan vander Meere a donné à l'institution sa maison en plus d'une rente de 600 florins carolus. Une inscription surmontant la porte d'entrée portait: « Dese goede man is ut dit leven geschyden den XIX November MDLXII, hy heeft geleefd LXXII jaren ende was genaemt Jan vander Meere coopman alhier ». Il mourut en 1562 et on ajouta par la suite sous l'inscription qui le concernait comme fondateur du Maegdenhuis: « Heureux celui qui prend souci du pauvre et du malheureux, au jour de malheur Dieu le délivrera ».

Notre interprétation est étayée aussi par la curieuse attitude de l'homme contourné qui a un pied posé sur le tronc d'arbre porteur du monogramme. Cette attitude est inexplicable si elle ne désigne rien. La main gauche rabattue derrière le dos semble désigner le monogramme, la droite est dressée, l'index tendu vers le centre du tableau, c'est-à-dire vers le maître de la maison qui préside; l'autre homme ayant également un pied sur le tronc d'arbre étend lui aussi la main gauche dans la direction du monogramme.



Fig. 7. — Monogramme du Repas des Conviés (2)

(1) Catalogue illustré du Musée de la Commission d'Assistance Publique d'Anvers. Anvers 1930, pp. 8 et suivantes.

(2) Par courtoisie de M^r C. Müller Hofstede Conservateur de la Galerie de Brunswick.

Si celui-ci est celui du propriétaire ou du destinataire que nous présumons être Jan vander Meere, il est compréhensible qu'il soit unique et qu'on ne le retrouve sur aucune des œuvres groupées autour du *Repas des Conviés*. La ville d'Anvers offrit à Castricus deux gravures dues à Pierre Coecke; est-il invraisemblable de supposer qu'on ait voulu honorer un bienfaiteur aussi généreux que Jan vander Meere et que l'on se soit adressé à Meyken Verhulst?

Ce patient travail de recouplement nous a menés à la quasi certitude que le Monogrammiste et le précurseur de Bruegel pouvait être Meyken Verhulst, avec beaucoup plus de raisons que celles invoquées pour Jan Van Amstel.

Nous établirons par la suite ce que nous croyons pouvoir attribuer à Meyken Verhulst, comme à Jan Van Amstel, car nous ne nions nullement son existence; mais dans l'état actuel des recherches, les « Scènes de cabaret ou de bordels » ne sont pas plus attribuables à Meyken qu'à Jan Van Amstel. Si le problème Jan Van Hemessen-Monogrammiste de Brunswick est résolu par la collaboration de sa fille dans la première partie du problème, la solution proposée dans la seconde en pose de nouveaux, dont celui d'une collaboration possible de Meyken Verhulst avec Pierre Bruegel, mais aussi de l'influence de ce dernier à son tour sur Meyken et de l'influence certaine, sur Jean Bruegel de Velours, de sa grand'mère, ce qui fera reconsidérer l'œuvre de ce dernier à ses débuts.

SIMONE BERGMANS

Willem van Haecht en zijn «Galerij van Cornelis van der Geest»

Er zijn in de kunstgeschiedenis van die meteorenverschijnselen, die een vagen naglans nalaten, en steeds raadselachtig blijven.

Willem van Haecht of Verhaecht, geboren 1593 te Antwerpen als zoon van Tobias Verhaecht, de meester van Rubens, werd in 1626-1627 als meester in het schildersgenootschap opgenomen; hij reisde in Frankrijk en Italië, vestigde zich te Antwerpen, waar hij de conservator werd van de verzameling van Cornelis van der Geest en stierf op 12 Juli 1637. Wij kennen enkele gravuren van zijn hand, doch over schilderijen, door hem voortgebracht, weten



Willem van Haecht. — De Galerij van Cornelis van der Geest

New York, Verzameling Mrs. van Berg

wij niets met zekerheid. Toch schrijft men hem met stelligheid enkele werken toe, Galerijtaferelen, die kunstcollecties voorstellen, zoals *Het Atelier van Apelles* in het Mauritshuis te 's Gravenhage.

Die schilderijen worden hem toegeschreven op grond van stijlovereenkomst met een van de schoonste Vlaamse schilderijen van die aard: *De Galerij van Cornelis van Geest*, vroeger in het bezit van Esmond C. Harmsworth, Warwick House, dan van Lord Huntingfield, Birmingham, en nu in de collectie van Mrs. Mary van Berg te New York. Dat dit werk misschien door Willem van Haecht was geschilderd mocht als mogelijk worden beschouwd daar de voorgestelde gastheer blijkt te zijn Cornelis van der Geest, wiens portret duidelijk erkenbaar is door vergelijking met een van Dyckse portretgravure van hem, en daar zijn wapen en kenspreuk « Vive l'Esprit », prijken boven een deur, en verder daar de archivaris F. J. van den Branden, wiens mededelingen steeds op goede grond berusten, vermeldt dat Willem van Haecht bij van der Geest in dienst was als conservator van zijn kunstverzameling. Deze mogelijke toeschrijving van het schilderij aan Willem van Haecht, werd voor velen een waarschijnlijkheid en ten slotte een zekerheid omdat men op een klein nagebeeld schilderij met *Danaë*, dat, te midden, op de grond staat, de handtekening kon lezen: «G(illiam) V. Haecht 1628». En de toeschrijvers gingen hun gang.

Wij bleven echter op onze hoede. In de eerste plaats kon deze handtekening alleen geldig zijn voor het schilderijtje dat ze draagt, zoals in heel wat Galerij-schilderijen van die tijd waar de naam van de auteur van elk afgebeeld werk op het raam is bijgeschilderd; in dit geval zou Willem van Haecht hoofdzakelijk een schilder van interieurs en mythologische voorstellingen zijn. En verder kwam het ons zonderling voor dat van de vervaardiger van dit betrekkelijk groot Galerijstuk, die op zulk een handige wijze kon groeperen, portretteren en nabootsen, geen ander gewaarmerkt werk overbleef. En wij bepaalden het erbij dit schilderij te beschouwen voor wat het in zichzelf is: een goed schilderwerk, een waardevolle getuigenis van wat de Antwerpse kunstverzamelingen waren in de XVII^e eeuw. En wij hebben een vlijtige leerlinge ertoe overgehaald te onderzoeken welke de schilderijen waren die hier worden voorgesteld; S. Speth-Holterhoff zal daarover uitvoerig handelen in een reeds aangemeld boek over de Vlaamse schilders van Galerij-schilderijen.

Wie zich niet laat verleiden om mee te praten met de anderen, en omzichtig blijft, moest zich vooralsnog onthouden van elk oordeel over Willem van Haecht, van elke toeschrijving aan deze meester.



Willem van Haecht. — De Galerij van Cornelis van der Geest. — Detail
New York, Verzameling Mrs. van Berg

Nu komt echter klaarheid en zekerheid. Dit grote stuk is werkelijk het werk van Willem van Haecht, en men kan nu veilig van daar uit vertrekken voor het «samenstellen» van zijn œuvre. De naam die verschijnt op het raam van de *Danaë* is deze van de vervaardiger van het hele schilderij. In het teruggevonden testament van de meester getuigt deze uitdrukkelijk dat hij de auteur van deze *Galerij* is. En nu is het een verrassing voor ons dat de rijke verzamelaar Cornelis van der Geest, die Willem van Haecht gebruikte als de conservator van zijn schatten, niet eens de besteller was van dit schilderij, dat hem en zijn verzameling vereerde. De schilder heeft het vervaardigd voor zichzelf, en heeft het aan zijn beschermer bij testament vermaakt.

Dit leidt ons tot de onderstelling dat Willem van Haecht ofwel zeer welhebbend was, ofwel zeer bescheiden leefde met zijn toelage van conservator: in beide gevallen verklaart dit het kleine aantal werken dat men hem kan toeschrijven op grond van dit Galerij-stuk.

Hier volgt nu het testament dat door de schilder Willem van Haecht werd gedictieerd op 11 Juli 1637, en dat berust in het stadsarchief te Antwerpen, Notariaat 2280, notaris Th. Ketgen 1636-1637, f^o 312 r^o. De heer J. van Roey, archivaris, was zo goed er ons het volgende afschrift van te bezorgen, waarvoor wij hem hartelijk dank zeggen.

TESTAMENT VAN WILLEM VAN HAECHT

Guillaume van Haecht, schilder, my notario bekent, sieck te bedde liggende, zyne memorie ende verstande nochtans wel machtich wesende ende gebruyckende, zoo claerlyck bleke, ende heeft geseght ende verclaert, dat hy, overdenckende der menschelycker natueren broosheit etc., onbedwongen ende onverleyt van yemanden, soo hy zeyde, gemaect gesloten ende geordonneert heeft, maect etc. zyn testament ende uitersten wille in der vuegen ende manieren naervolgende. Recommanderende voor al etc. ende syn doot lichaem der gewyder aerden binnen de Borchtkercke alhier, met eene eerlycke vuytvaert ende begraeffnisse, willende dat tot laeffnisse van zyns, testateurs, siele in de voorschreven Borchtkercke selen gedaen worden dertich missen van requiem. Gevende laetende ende maeckende aen der capelle van het Hoochweerdich Heylig Sacrament in de voorschreven Borchtkercke negen guldenen eens. Item aen Sr Cornelis van der Geest, eerst de grootste constcamere by den testateur geschildert. Item een silveren commeken met twee silveren soutvaten ende eenen silveren lepel. Item aen Sr Joris van Mockenborch een schilderye van Joseph ende de huysvrouw van Putufer, wesende een constcamerken. Item aen de Sodaliteyt van de Jonghmans by de Patres Jhesuiten negen gulden eens. Item aen Barbara Pooters, de maerte van den voorschreven Sr van der Geest achthien guldenen eens. Item aen Jan Panneels, syns testateurs discipel, negen guldenen eens. Item aen Dancel van Dyck drye syns testateurs beste teekeningen. Ghunnende, gevende, latende ende maeckende daertoe noch aen Catharina van Mockenborch, zyns testateurs moeyken, ierst viertich guldenen tjaers lyftochte ende daertoe noch eenen diamantinck, welke rente ende diamantinck de voorschreven Catharina van Mockenborch sal hebben,

Deux chapelles uniques en Hainaut

Les chapelles funéraires de Howardries et Boussu

L'équipement des guerriers dès le milieu du XII^e siècle et l'usage de plus en plus généralisé des sceaux à partir du XIII^e siècle furent les causes de la naissance et du développement de l'héraldique.

Lorsque celle-ci ne correspondit plus à un besoin, à une nécessité, lorsqu'elle devint davantage le signe de la puissance et de la munificence, elle s'étala surtout avec éclat dans les joutes et les tournois et, d'une façon permanente, dans la décoration des monuments qui devaient perpétuer la mémoire d'illustres disparus.

La province de Hainaut, terre de noblesse par excellence, (un quart environ des familles nobles d'ancien régime existant encore y a son berceau), possède deux chapelles funéraires particulièrement intéressantes, celles de Howardries-lez-Tournai et de Boussu-lez-Mons. Depuis le XIV^e siècle, à Howardries, sont enterrés les du Chastel de la Howarderie, depuis le XV^e s., à Boussu, les de Hénin-Liétard. Il est intéressant de voir comment les règles héraldiques, coutumières jusqu'en 1595, écrites depuis cette date, furent observées dans ces lieux de sépulture ⁽¹⁾.

(1) Les tombeaux que nous étudions ont été partiellement décrits dans :

1^o pour Howardries :

1) LÉFEBVRE (abbé), *La Howardries, souvenirs religieux et historiques*, Bruxelles, 1910.

Cette étude est la plus complète, mais contient beaucoup d'erreurs; peu de renseignements héraldiques.

2) A. HOCQUET, *Excursion à Howardries*, dans *Annales du XXIV^e Congrès de la Fédération Archéologique et Historique de Belgique*, Tournai, 1921. Tournai, 1927, pp. 59 à 64.

Cette notice sommaire rectifie certaines erreurs de l'ouvrage précédent.

3) E. SOIL DE MORIAME, *Inventaire des objets d'art et d'antiquité*, T. I, Arrondissement de Tournai; Charleroi, 1923, pp. 23 à 25.

Les monuments n'y sont qu'indiqués; trois reproductions.

2^o pour Boussu :

1) WARLOMONT, *Notice historique sur la commune, le château et les seigneurs de Boussu*, dans *Mémoires de la Société Historique et Littéraire de Tournai*, T. 6, pp. 1 à 48.

Ce travail est fort incomplet; les renseignements héraldiques font défaut.

I. - HOWARDRIES

1) SES SEIGNEURS

Après avoir appartenu de 1200 à 1272 aux seigneurs Houard qui don-
nèrent leur nom à la terre qu'ils possédaient (Houardrie) ⁽¹⁾, puis aux Lalaing
qui l'héritèrent en 1272 d'Isabeau de la Houardrie, femme de Jehan de Lalaing,
la seigneurie entra dans la famille du Chastel qui l'hérita en 1330 de Péronne
de Lalaing, épouse de Jehan du Chastel, dit le Ireux. Elle ne devait plus
sortir de cette maison, si ce n'est durant un temps très bref : au début du
XVI^e siècle, en 1515, Huette du Chastel dame de la Hovarderie, veuve
de Hector de Hainaut ⁽²⁾, céda son droit seigneurial à son fils Antoine de
Hainaut; celui-ci ayant vendu la terre à un gentilhomme de l'Artois, Jehan
de Bonmarchiel, Jacques du Chastel exerça aussitôt le retrait lignager et la
seigneurie rentra définitivement dans la maison du Chastel qui la possède encore.
De 1330 à 1795, 17 du Chastel se succédèrent en qualité de seigneurs de
Howardries.

2) A. DE LA GRANGE, *Relation d'une excursion à St Ghislain et à Boussu*, dans *Bulletins de la Société Historique et Littéraire de Tournai*, T. 23, pp. 292 à 303.

Cette notice puise surtout ses renseignements dans l'étude précédente.

3) SOIL DE MORIAME, *Inventaire des objets d'art et d'antiquité*, 11^e série, T. IV, arrondissement administratif de Mons, Charleroi, 1931, pp. 9 à 16.
trois reproductions.

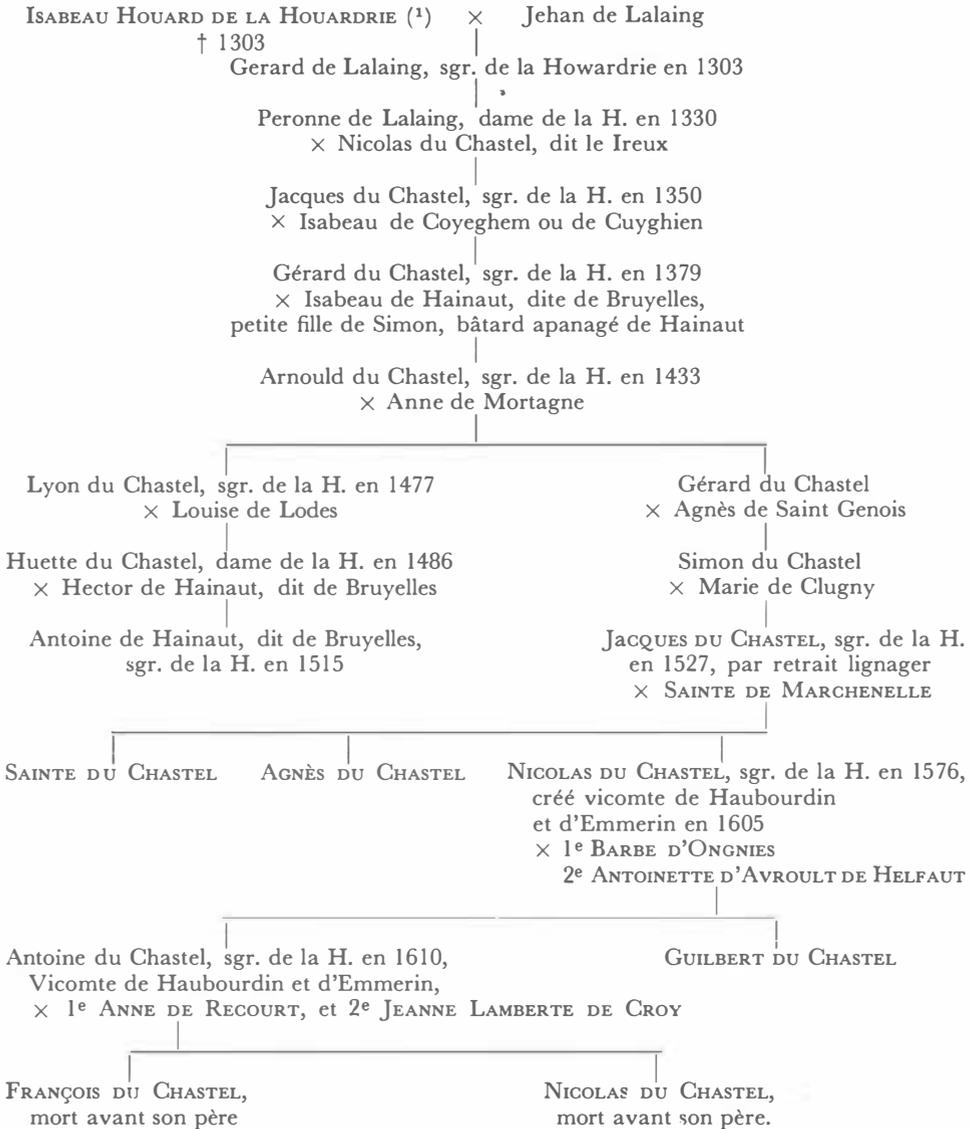
4) L. A. J. PETIT a publié une notice sur la chapelle de Boussu, dans les *Annales du Cercle Archéologique de Mons*, T. 2.

5) HUBERT, architecte, secrétaire du Comité provincial des monuments du Hainaut, aurait fait une étude fort complète sur cette chapelle, dans son rapport pour 1897. Ce travail ne fut pas publié et le manuscrit a disparu des archives de la Commission royale des monuments et des sites, tant à Bruxelles qu'à Mons.

(¹) Houard = Hughes. La terre habitée par Houard s'appela Houarderie comme celle habitée par Bouchard devint Boucharderie, ou celle habitée par Gérard, Gerarderie (Comte A. DU CHASTEL - *Notices Généalogiques Tournaisiennes*, t. 3, p. 759).

(²) Les de Hainaut, sgrs de Bruyelles, sont une branche bâtarde issue de Jean II d'Avèsnès, comte de Hainaut et de Hollande, et de Philippine de Luxembourg-Limbourg. (Comte A. DU CHASTEL - *Notices Généalogiques Tournaisiennes* - t. 1, p. 445 et sv.). Les de Hainaut, dits de Bruyelles, portaient: d'azur à trois faucons d'argent, le col contourné; au franc-canton: écartelé au 1 et 4 d'or au lion de sable armé et lampassé de gueules; au 2 et 3 d'or au lion de gueules armé et lampassé d'azur, qui est Hainaut.

LES SEIGNEURS DE LA HOWARDRIE



(1) Les noms en petites majuscules sont ceux des personnages dont le tombeau est décrit dans cette étude.

2) SES MONUMENTS

De la vieille chapelle de Howardries il ne subsiste que le chœur, d'époque romane, auquel subséquemment on ajouta deux chapelles latérales. La nef actuelle date de 1860 et remplace la nef romane d'autrefois. Construite en gros moëllons de grès, l'ancienne chapelle ne présentait aucun caractère architectural spécial.

A. Description

- a) STÈLE D'ISABEAU
DE LA HOUARDRIE
(† 1303)

Une dalle en pierre de Tournai (2 m 60 × 1 m 25) représente, gravée au trait, la défunte, les mains jointes, debout dans une niche de style gothique. On n'y trouve aucune armoirie.



Photo J. Messiaen, Tournai

Fig. 1. — Isabeau de la Howardrie

b) STÈLE DE JACQUES DU CHASTEL ET SAINCTE DE MARCHENELLES (1576)

Sculptée en relief cette dalle en pierre de Tournai (2m50×1m50, 0.20 m d'épaisseur) représente les deux défunts : à gauche on distingue Jacques du Chastel mort en 1576; debout, la tête et les mains jointes nues, il porte la cotte d'armes sur la cuirasse; les gants pendent à son côté gauche et le heaume à visière mobile est à ses pieds. A droite, Sainte de Marchenelles, vêtue d'une ample robe, tient également les mains jointes.

Les deux défunts, encadrés par un portique de style Renaissance à colonnes cannelées, ont la tête posée sur un coussin .

Le blason du Chastel surmonté du heaume taré de profil avec les lambrequins et l'aigle comme cimier décore le centre du tympan. Au bas, entre les défunts, un écu en losange regravé au XX^e siècle figure les armes du Chastel et de Marchenelles.



Fig. 2. — Jacques du Chastel et sainte de Marchenelles

c) MONUMENT D'AGNÈS ET SAINCTE DU CHASTEL (†1559 et 1562)

La base de ce monument funéraire de style Renaissance (1m50×1m65) supporte un portique à quatre colonnes aux fûts fleuragés et cannelés, à chapiteaux corinthiens. Au centre, une niche renfermait autrefois un calvaire qui a disparu et qui fût remplacé par une croix. De part et d'autre, dans des niches plus petites sont agenouillées les deux défuntes, vêtues d'une robe à colerette avec longues manches. Leur écu en losange placé dans une couronne de feuillage est gravé au-dessus de chacune des deux statuettes en pierre blanche.

Le fronton qui surmonte l'entablement est décoré d'un écu parti Chastel et Marchenelles.

De part et d'autre de l'inscription se trouvent les écus, à gauche, parti Chastel et Cluny, à droite, parti Marchenelles et Coyeghem qui porte sur le tout Hinguettes. Cette inscription est la suivante :



Photo J. Messiaen, Tournai

Fig. 3. — Agnès et Sainte du Chastel

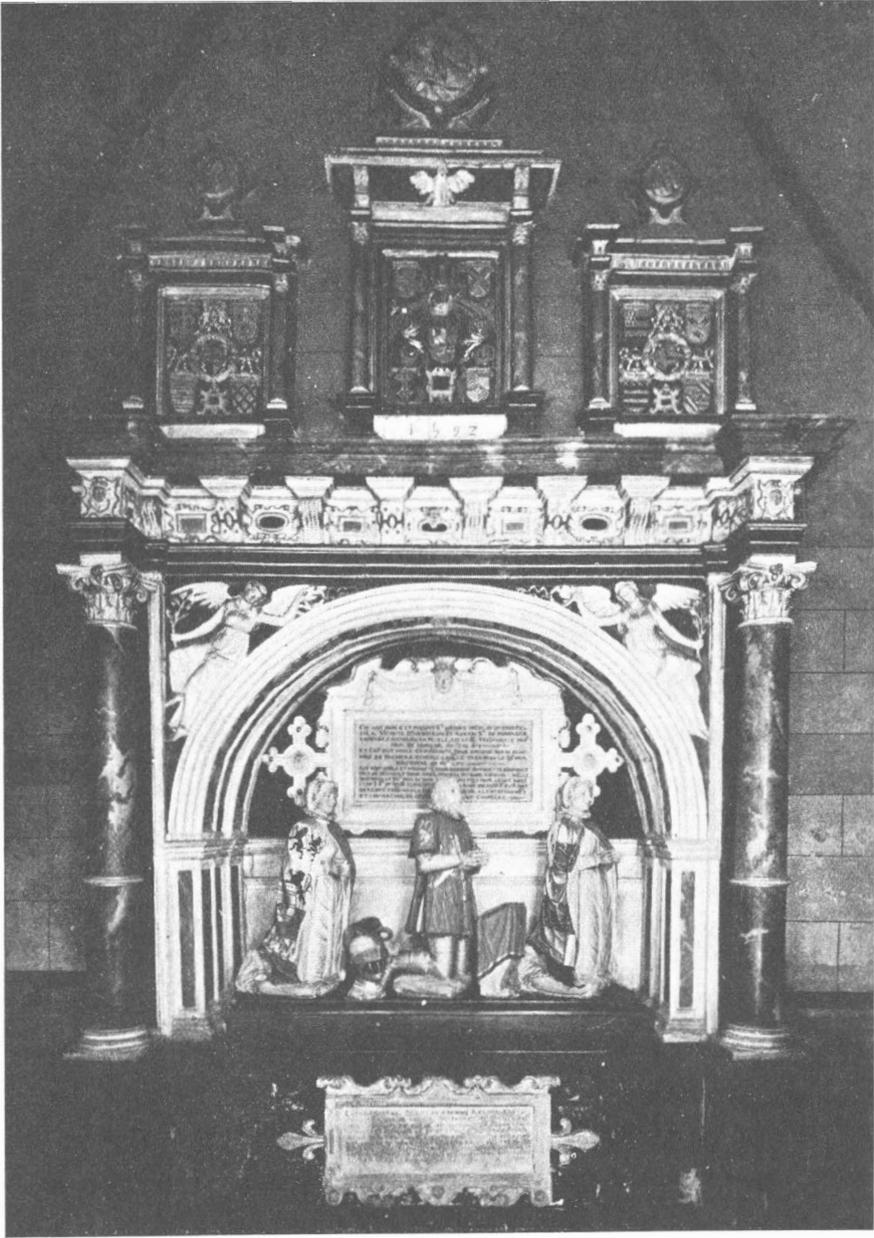


Photo J. Messiaen, Tournai

Fig. 4. — Nicolas du Chastel et ses deux femmes

« Cy devant gisent damoiselles Agnès et Sainte du Chastel, dites de La Houardrie, filles de noble homme Jacques du Chastel, seigneur de La Houardrie, Cavrines, Aix-en-Pévèle, La Cessoie etc... et de damoiselle Sainte de Marchenelles. Et décédèrent, Agnès le 20^e de septembre, an 1559, et Sainte, le 2^e d'avril 1562 ».

Agnès et Sainte du Chastel sont mortes respectivement âgées de 20 et 21 ans.

d) MAUSOLÉE DE NICOLAS DU CHASTEL ET SES DEUX FEMMES

Érigé en 1592, ce grand mausolée en marbre noir et pierre blanche polychromée se présente sous forme de portique Renaissance dont l'entablement est supporté par des colonnes à chapiteaux composites.

Sous l'arcade, trois personnages sont agenouillés. Au centre Nicolas du Chastel (†1610), revêtu de son armure et de sa tunique aux armes, porte la dague au côté gauche et les éperons; la tête et les mains jointes sont nues; son heaume grillé et empanaché repose à ses pieds tandis que devant lui se profile un prie-Dieu recouvert d'une draperie. A gauche, sa première femme, Barbe d'Ongnies (†1565) porte sur sa robe un grand manteau aux armes, parties Chastel et Ongnies (écartelé au 1 et 4 Ongnies, au 2 et 3 Lannoy ⁽¹⁾); sur le tout Rubempré, sur le tout du tout écartelé Croy, Craon, Flandre et Renty); elle est coiffée d'une résille. A droite, la seconde femme de Nicolas, Antoinette d'Avroult (†1590) est vêtue comme la précédente, mais le manteau est parti aux armes Chastel et Avroult.

Au-dessus de l'entablement et surmontant chacun des personnages, des tableaux également à colonnes renferment les quatre quartiers de chacun des défunts. Celui du milieu représente l'écu du Chastel supporté par des lions, surmonté du heaume avec ses lambrequins et d'une aigle comme cimier; aux quatre coins, les écus du Chastel, de Clugny, de Marchenelles et de Coyeghem; sous le tableau, on lit la date du monument: 1592 ⁽²⁾.

Dans le tableau de gauche, l'armoirie d'Ongnies en losange est placée dans une couronne de feuillage; aux quatre coins, les écus Ongnies, Rubempré, Lannoy, Neufville. Dans le tableau de droite, l'écu en losange d'Avroult placé également dans une couronne de feuillage est entouré des quatre quartiers, Avroult, du Biez, Renty et Grouches.

(1) Lorsque ces monuments ont été restaurés et repeints au début de ce siècle, le quartier Lannoy a été remplacé erronément par le quartier Halewijn.

(2) Tous les blasons qui décorent les monuments que nous allons décrire sont colorés.

Sous l'intrados de la voûte, se trouvent les 16 quartiers de chacun des défunts accompagnés des noms de famille ; les écus paternels occupent la partie gauche, les écus maternels la partie droite ; les quartiers se lisent en commençant par le centre.

Les quartiers du Chastel sont :

- a) Du côté paternel : Chastel, Mortagne, St. Genois, Gouy, Clugny, Forest, Bos, Scaillebert,
- b) Du côté maternel : Marchennes, Le Fèvre, Viscq d'Escoivres, Oberchicourt, Coyeghem, Hinguettes, Fresnoy, Anvaing.

Les quartiers Ongnies sont :

- a) Du côté paternel : Ongnies, Molembaix, Halewijn, Ghistelles, Rubempré, Croy, Bousies, Hames,
- b) Du côté maternel : Lannoy, Chatillon, Licques, Saveuse, Neufville, Rubempré, Ligne, Boubiers,

Les quartiers Avrout sont :

- a) Du côté paternel : Elfaut (=Avrout), Esne, Winezeele, Grisperre, Biez, Hollain, Berghes, Ghistelles,
- b) Du côté maternel : Renty, Joigny, Ste Aldegonde Noircarmes, Esvernes, Grouches, Wambourg, Rubempré, Beauval.

Sous la voûte se trouve l'inscription suivante :

« Chy gist, noble et puissant seigneur, Messire Nicolas du Chastel, chevalier, vicomte de Haubourdin et Emmerin, seigneur de Howardrie, Espierre, Cavrines, Aix-en-Pévèle, etc..., lequel trépassa le 13^e jour de mars 1610.

Chy gist, noble et puissante dame, Madame Barbe d'Ongnies, sa première espeuse, laquelle trépassa le 29^e jour d'octobre an 1565.

Chy gist, noble et puissante dame, Madame Antoinette d'Avrout, dite de Helfaut, dame d'Inglinghem, sa seconde espeuse, laquelle trépassa le 8^e jour de mars 1590. - Priez Dieu pour leurs âmes ».

Une autre inscription sous la table du monument fait mention d'une fondation par Nicolas du Chastel, qui fit construire ce mausolée deux ans après la mort de sa seconde femme et dix-huit ans avant sa mort ; la tradition rapporte qu'il est dû au ciseau d'un artiste florentin appelé par le seigneur de la Howardrie pour décorer son château.

L'ensemble du monument mesure 5 m 50 de hauteur sur 3 m 30 de largeur ; l'arcade en plein cintre a 2 m 50 de hauteur sur environ 2 m de largeur.

Ce Nicolas du Chastel est le frère d'Agnès et Sainte du Chastel.

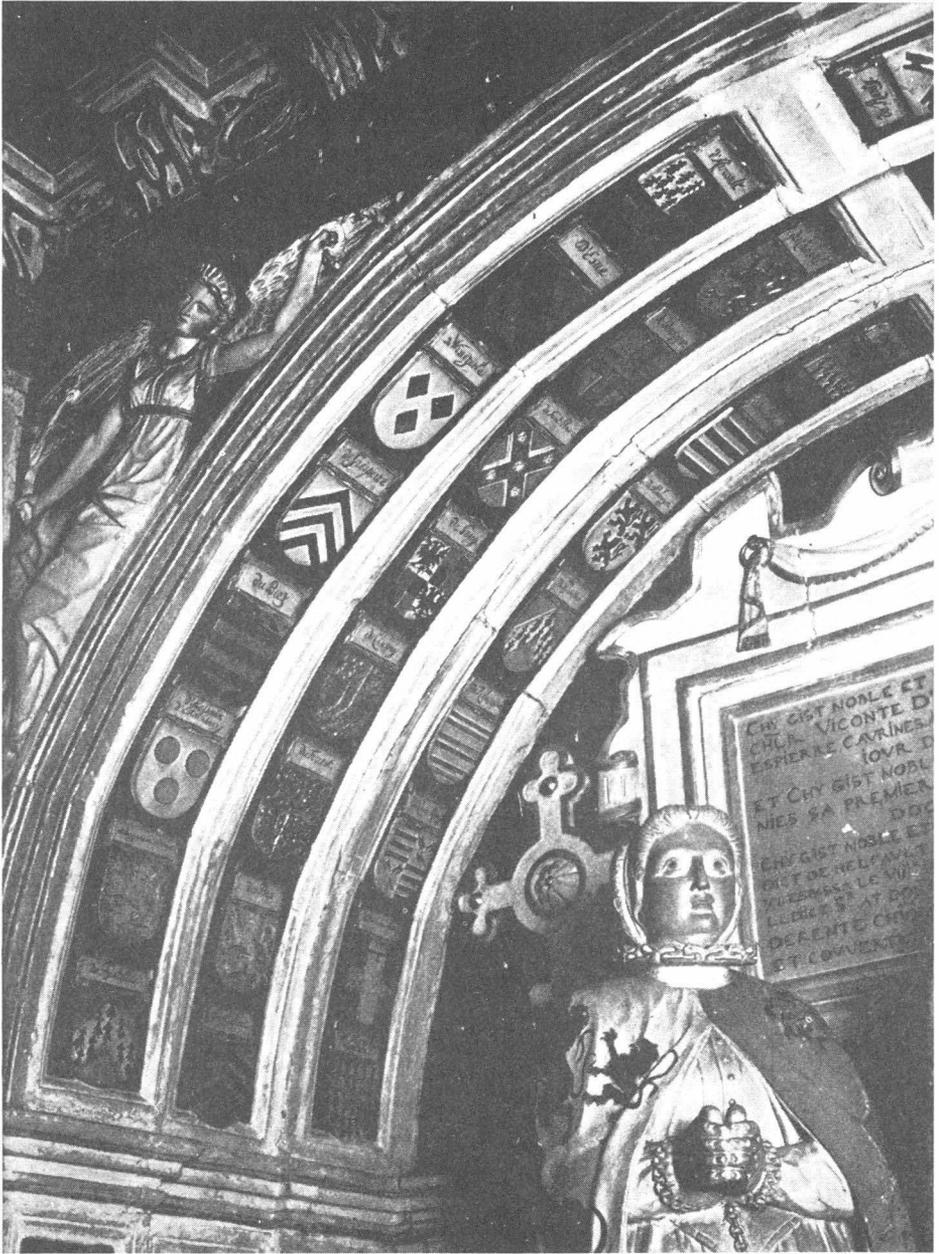


Photo J. Messiaen, Tournai

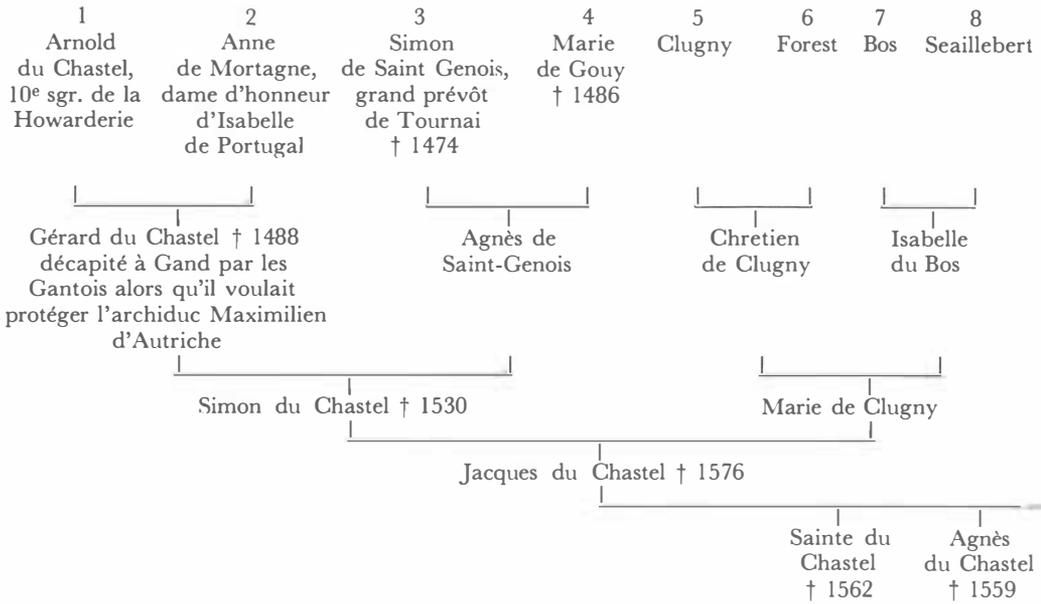
Fig. 5. — Intrados du monument de Nicolas du Chastel



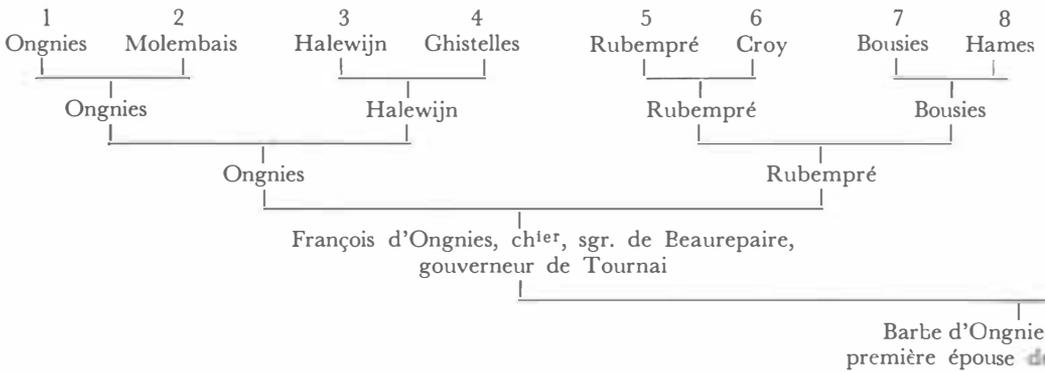
Photo J. Messiaen, Tournai

Fig. 6. — Intrados du monument de Nicolas du Chastel

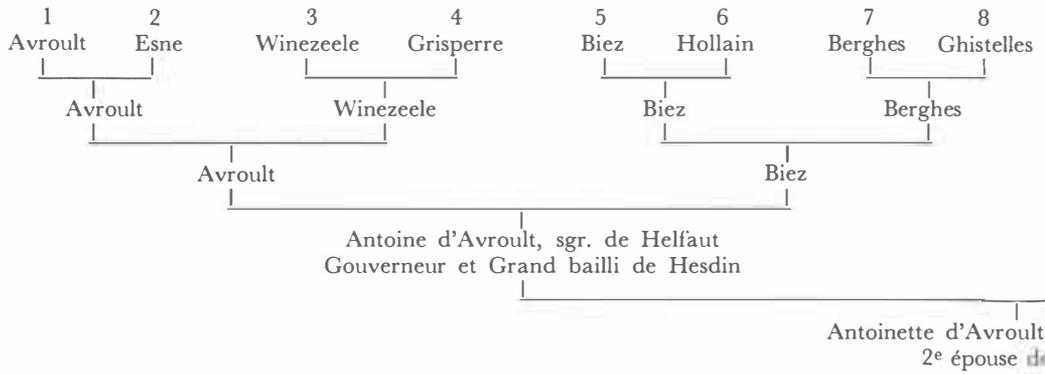
1^{er} TABLEAU. — LES 16 QUARTIERS DE NICOLAS DU CHASTEL



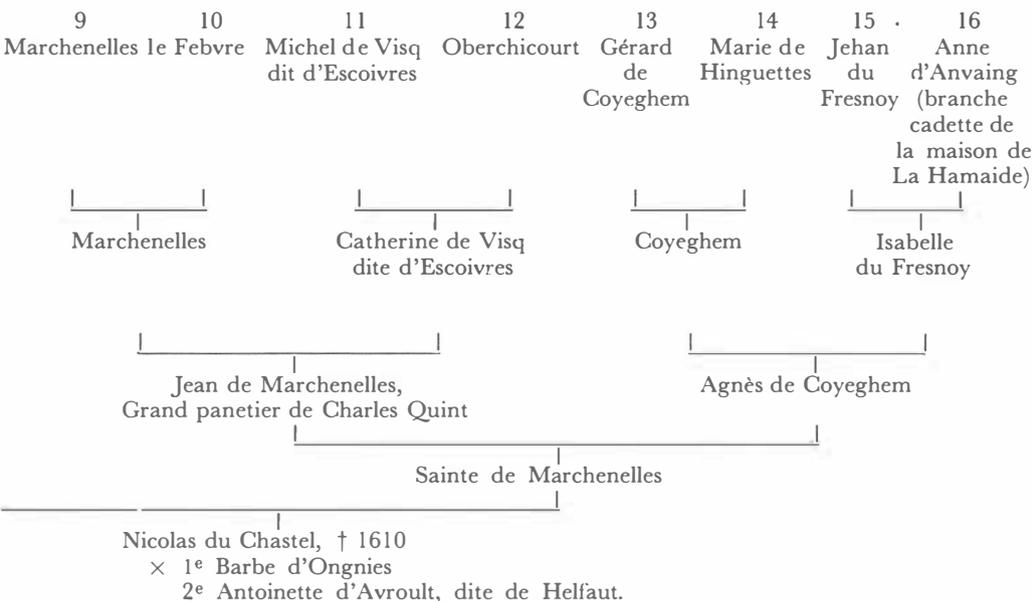
2^e TABLEAU. — LES 16 QUARTIERS DE NICOLAS DU CHASTEL



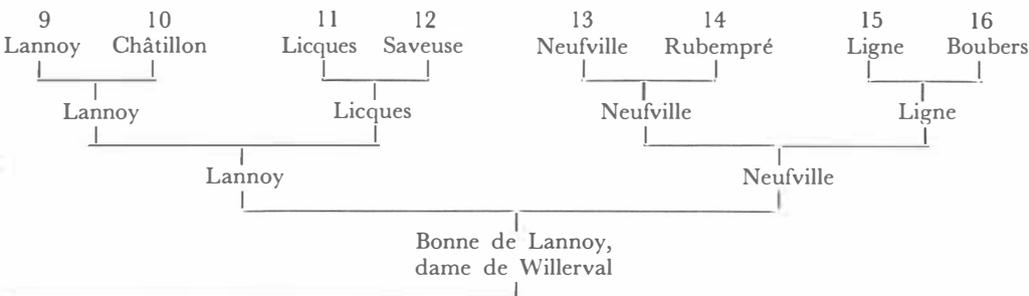
3^e TABLEAU. — LES 16 QUARTIERS D'ANTOINETTE D'AVROULT



STEL ET DE SES DEUX SŒURS SAINTE ET AGNÈS

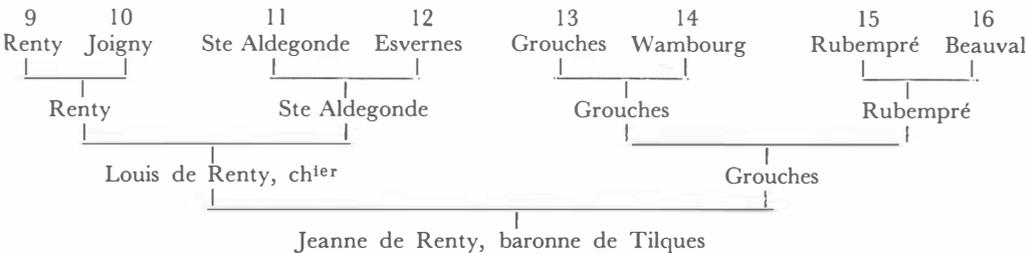


NIERS DE BARBE D'ONGNIES



† 1565
Nicolas du Chastel.

NETTE D'AVROULT DITE DE HELFAUT



olite de Helfaut, † 1590
Nicolas du Chastel

e) MONUMENT DE GUILBERT DU CHASTEL (†1570)

Ce petit monument en pierre blanche (0.80 m × 0.50 m) se présente sous forme de portique à fronton; un jeune enfant, les mains jointes, se tient debout à l'intérieur du portique. On aperçoit sur les pieds-droits les quatre quartiers du défunt: à gauche, Chastel, Marchenelles; à droite, Avrout et Renty. La date 1570 se découpe sur le fronton.

Sous la portique le texte suivant est inscrit :

« Cy devant gist Guillebert, fils de Nicolas du Chastel de la Howardrie, chevalier, seigneur de Cavrines et d'Aix-en-Pévèle; et d'Antoinette d'Avrout, dite de Helfaut, etc...; mort le 6 d'aoust 1570 ».

f) RETABLE D'ANNE DE RECOURT, 1^{re} ÉPOUSE D'ANTOINE DU CHASTEL

Ce monument mesure 2 m 50 de hauteur sur 1 m 50 de largeur; sous forme de retable en marbre noir, il est orné de sculptures en albâtre rehaussées d'or et décoré de onze blasons.

Dans le soubassement sont taillées deux scènes en relief de la vie du Christ: la flagellation, et la rencontre de Jésus et de sainte Véronique.

A gauche du soubassement une inscription relative à Ferdinand du Chastel fut ajoutée en 1683, alors qu'à droite celle concernant Anne de Recourt date de 1610.

Voici ces deux inscriptions :

« CY gist noble et puissant seigneur Messire Ferdinand-Antoine-François du Chastel, chevalier, vicomte de Howardrie, seigneur du dit lieu, d'Aix et de Velvain. Lequel trépassa le 8 novembre 1683. - Priez Dieu pour son âme ».

« Chy devant gist Madame Anne de Recourt, fille de messire Franchois de Recourt, chevalier, seigneur du dit lieu et de Madame Isabeau de Saint-Omer, laquelle trépassa le 15^e jour d'octobre 1609, espouze de messire Antoine du Chastel, chevalier, seigneur de Cavrines. Priez Dieu pour son âme ».

Au dessus du soubassement un grand bas-relief en albâtre représente l'adoration des bergers; dans le coin droit inférieur, Anne de Recourt est agenouillée, présentée par sainte Anne tandis que dans l'autre coin, lui faisant face son mari également agenouillé est présenté par saint Antoine de Padoue.

Sur les pieds-droits, à gauche, les quatre quartiers d'Antoine du Chastel se succèdent dans l'ordre suivant: Chastel, Marchenelles, Helfaut (=Avrout) et Renty; à droite, ceux de la défunte: Recourt, Morbeke, St Omer, Zwillem (=Zuylen).



Photo J. Messiaen, Tournai

Fig. 7. — Guilbert du Chastel

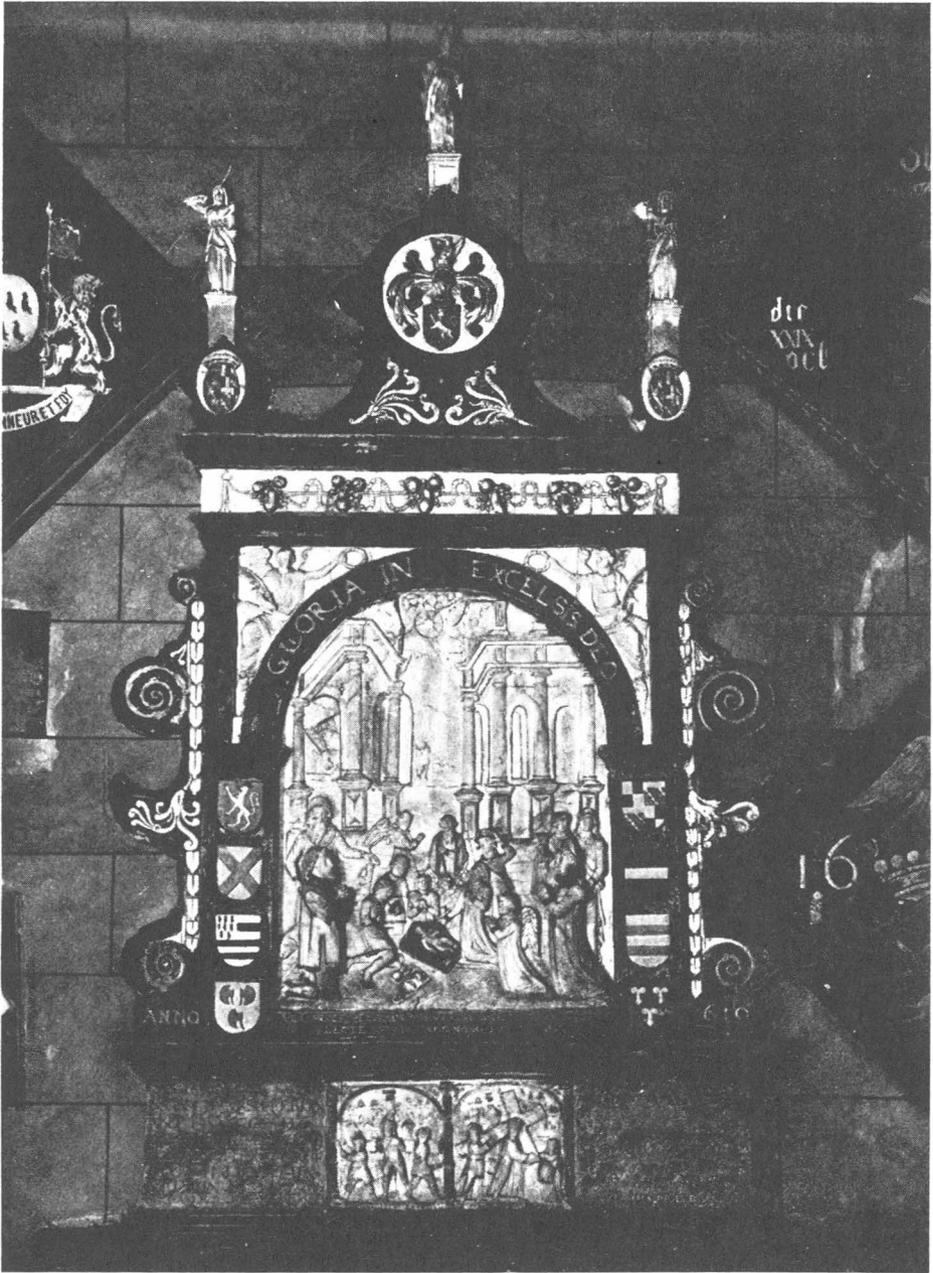


Photo J. Messiaen, Tournai

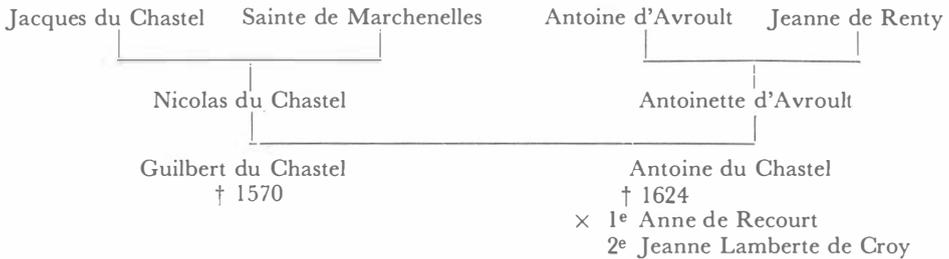
Fig. 8. — Anne de Recourt

A côté des écus inférieurs on lit, à gauche, anno et à droite, 1610.

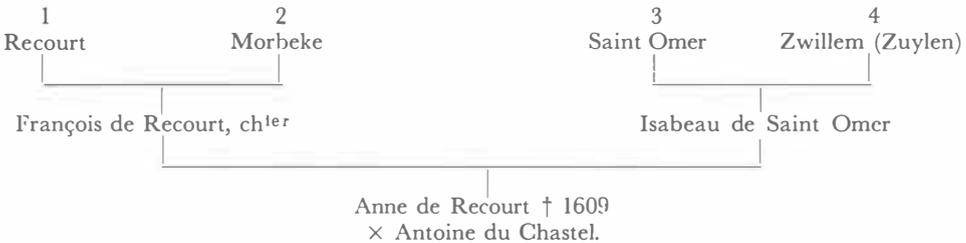
Au-dessus de l'entablement, un médaillon central renferme l'écu du Chastel surmonté du heaume avec ses lambrequins et l'aigle comme cimier; une statue de la Vierge le surmonte. De part et d'autre, deux médaillons plus petits surmontés chacun par un ange renferment un écu en oval, parti aux armes Chastel et Recourt, sommé de la couronne comtale.

Antoine du Chastel, frère de Guilbert, est le fils de Nicolas et d'Antoinette d'Avroult.

4^e TABLEAU — LES 4 QUARTIERS DE GUILBERT ET D'ANTOINE DU CHASTEL



5^e TABLEAU. — LES 4 QUARTIERS D'ANNE DE RECOURT



g) RETABLE DE JEANNE LAMBERTE DE CROY (†1624), 2^e ÉPOUSE D'ANTOINE

Ce monument (2 m 25 × 1 m 76) de style Renaissance est imité d'un tombeau de Ste Marie Madeleine à St Maximin en Provence. Sous forme de retable posé sur une table d'autel, il est fait de marbres colorés avec, en albâtre, des scènes de la vie de sainte Madeleine.

Celles-ci sont superposées au centre du monument, et flanquées chacune de deux niches à colonnes ; celles du bas contiennent les statues de la défunte et de son mari.

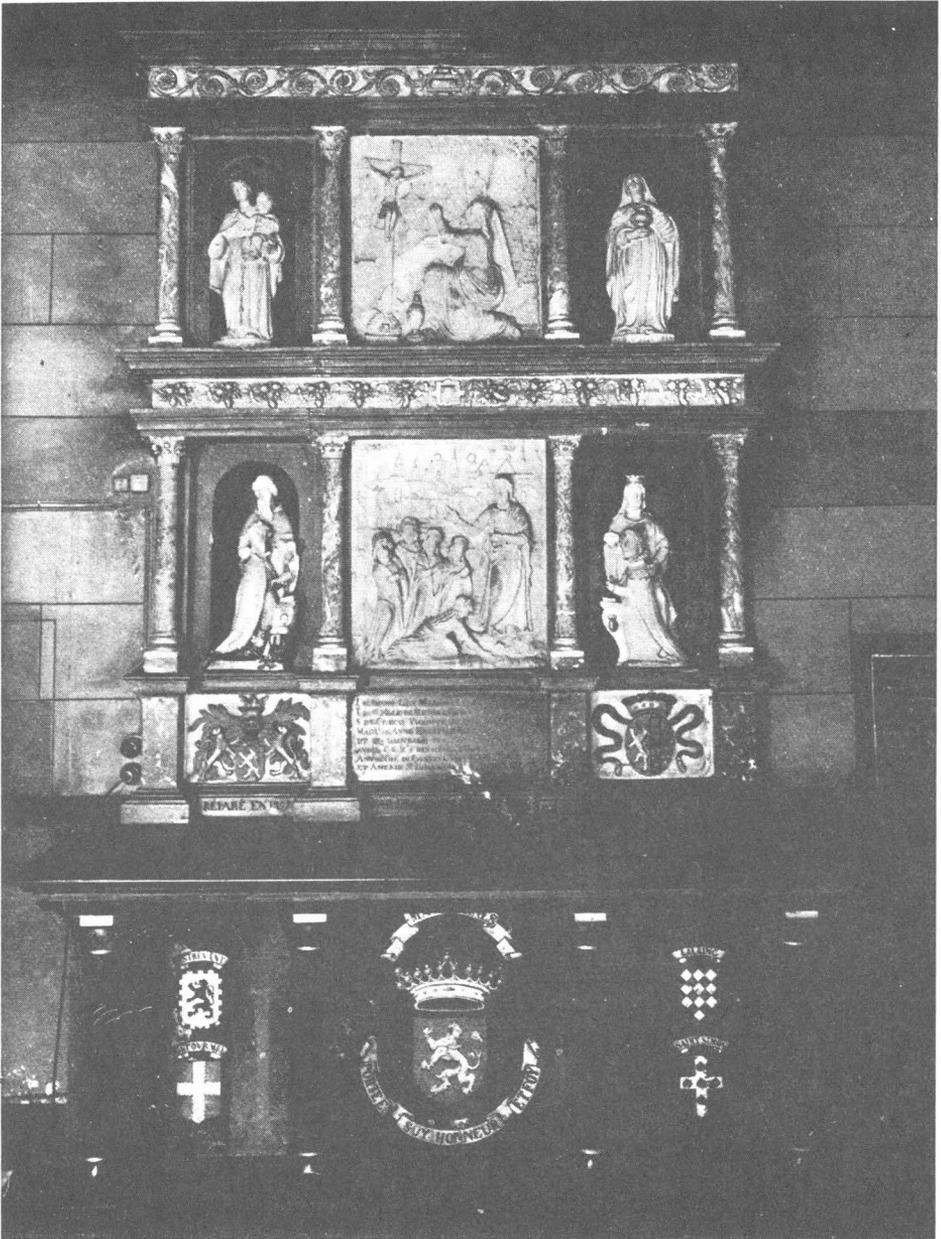


Photo J. Messiaen, Tournai

Fig. 9. — Jeanne Lamberte de Croy

A gauche, Antoine du Chastel est agenouillé devant un prie-Dieu à l'écu Chastel en oval sommé de la couronne comtale; présenté par saint Antoine l'Egyptien, il porte sur sa cote un grand manteau; à côté du prie-Dieu sont déposés le heaume et les gants. En dessous des personnages, le soubassement est enjolivé de l'écu Chastel supporté par deux lions, sommé du heaume taré de face avec ses lambrequins; le heaume est couronné et cimé d'une aigle.

Une Vierge tenant l'Enfant occupe la niche supérieure.

Dans la niche inférieure droite, Jeanne Lamberte de Croy est également agenouillée devant un prie-Dieu décoré d'un écu en oval parti aux armes Chastel et Croy, couronné de la couronne comtale; la défunte présentée par sainte Jeanne porte un grand manteau; sous elle, sur le soubassement, se trouve un écu en losange aux mêmes armes et couronné de même, accompagné à dextre et senestre d'un ruban d'azur.

Sainte Madeleine occupe la niche supérieure.

Sous la table d'autel, on a peint à une époque récente l'écu de Jacques du Chastel, fils de Jehan le Ireux, et ceux de son ascendance féminine paternelle: au centre, l'écu du Chastel surmonté d'une couronne comtale est accomptagné de la devise « Porte en soy honneur et foy » et du cri de guerre « Maclines » ; à droite en haut, on reconnaît l'écu de sa mère Lalaing, à gauche en bas, celui de son aïeule, Estournel, à gauche en haut, celui de sa bisaïeule Ostrevent, et à droite en bas, celui de sa trisaïeule St. Simon.

h) CÉNOTAPHE DE FRANÇOIS DU CHASTEL (†1622)

Le soubassement de ce cénotaphe (1 m 80 × 0.90 m) est décoré au centre du blason du Chastel fort abimé, avec ses supports, son heaume couronné et taré de profil, ses lambrequins et son cimier; il est accompagné des quatre quartiers: l'écu du Chastel sommé de la couronne de comte, et ceux d'Avroult, de Recourt et de St. Omer.

Couché sur une grande natte bordée d'une cordelière et relevée du côté de la tête, le défunt est recouvert de son armure; il porte les éperons aux pieds, le heaume en tête et les gants aux mains; la visière mobile du heaume levée laisse apparaître le visage; la tête repose sur la main droite tandis que la main gauche est posée sur le genou gauche ; il tient le pied droit sous le gauche qui s'appuie sur le dos d'un lion ; un hache posée à côté de son flanc droit est attachée par des courroies en cuir rouge.

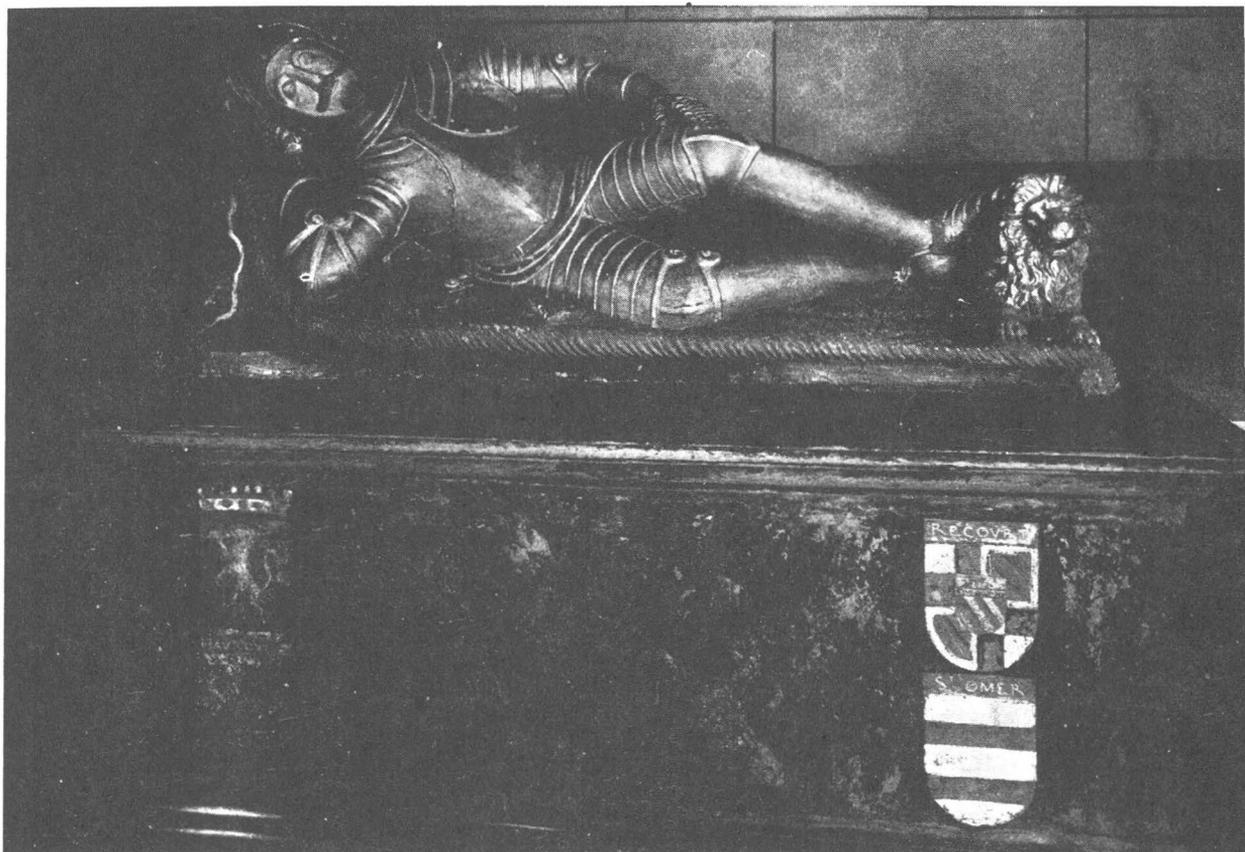


Photo J. Messiaen, Tournai

Fig. 10. — François du Chastel

Une inscription couvre le pourtour de la table du tombeau : « Gist en la chapelle Nostre-Dame, noble et valeureux chevalier, Messire François du Chastel, vicomte d'Amerin, capitaine de cent cuirasses pour le service de Sa Majesté, lequel ayant esté toute la guerre de Bohème en ladite charge et retourna par decha, mourut en la bataille contre Mansfeldt, proche Fleurue, le 29 d'aoust 1622, âgé de 25 ans et 28 jours. Priez pour son âme ».

De plus, sur la face latérale antérieure, on lit cette inscription latine :

« Vacillantes Austrios, feroces Ungaros, rebelles Bohemos, Moravos, Silesios, vidi victos, Belgium natale solum repetii, ubo mortem in agro de Fleurue pugnans inveni. Disce mori paratus ».

Ce François du Chastel était le fils d'Antoine et Anne de Recourt.

i) CÉNOTAPHE DE NICOLAS DU CHASTEL (†1631)

Le soubassement de ce tombeau est semblable à celui du précédent ; les armoiries, en parfait état de conservation, sont les mêmes que celles du cénotaphe précédent : l'écu du Chastel qui se trouve au centre est brisé d'un lambel à trois pendants d'argent ; deux lions couronnés servent de supports ; la couronne de heaume qui repose sur les lambrequins somme la casque tandis que l'aigle hisse de la couronne.

Le gisant également couché sur une natte relevée du côté de la tête est accoudé du bras gauche, tenant la tête de la main ; le bras droit repose sur la cuisse droite tandis que la main droite est posée sur la genouillère droite ; une ample cotte aux armes avec colerette recouvre l'armure dont il est revêtu ; la tête et les mains sont nues ; les pieds garnis d'éperons s'appuient sur un lion ; à son flanc gauche sont attachées l'épée et la dague ; les gants sont posés sous le rebord de la natte et le heaume grillé et empanaché, à ses pieds.

Le pourtour de la table porte l'inscription suivante :

« Gist en la chapelle Nostre-Dame, noble et vertueux chevalier, Messire Nicolas du Chastel, vicomte d'Amerin, capitaine de 200 soldats pour le service de Sa Majesté, lequel trepassa en la ville de Namur le 15 de novembre 1631, âgé de 25 ans, 8 mois, 21 jours. Priez Dieu pour son âme ».

Une inscription latine couvre également la face latérale antérieure :

« Viator, siste gradum, mortale hoc cum æternis in te pensitans, et ora sed audi. Ego, mortalis, centurio vel si mavis ducenarius militum ducentorum,



Photo J. Messiaen, Tournai

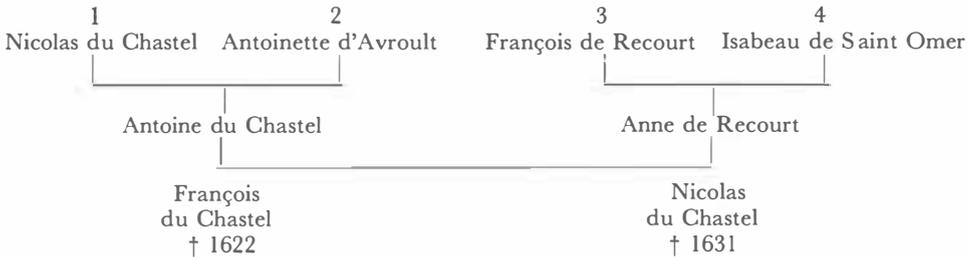
Fig. 11. — Nicolas du Chastel

fratris legens vestigia, profanis armis exutus, sacris indutus, ad ultimum non tam proclium quam agonem, post febrem novendialem, solvi natural tributum. Atqui, sic mihi ut fratri, fatale fit Namurcum ».

Nicolas du Chastel était le frère de François.

Les deux statues qui les représentent sont tournées vers l'autel.

6^e TABLEAU. — LES 4 QUARTIERS DE FRANÇOIS ET NICOLAS DU CHASTEL



Outre les monuments du Chastel, l'Eglise contient trois autres pierres funéraires.

a) STÈLE DE GÉRARD II DE MORTAGNE ET CATHERINE DE HEMSRODE (1461)

Cette lame funéraire (2 m 35 × 1 m 35) qui se trouvait jadis à Hérinnes représente les défunts sous un double dais gothique.

Gérard II est vêtu de la cuirasse et de la cotte d'armes; la tête nue sculptée en bas-relief séduit par sa beauté; les mains nues sont jointes; au côté gauche pend l'épée et au côté droit la dague; les pieds reposent sur un lion.

La défunte dont le visage est également sculpté en relief, est vêtue d'une robe et d'un manteau; elle a la tête couverte d'un voile, les mains jointes et nues, les pieds posés sur un chien (symbole de la fidélité conjugale).

Entre les deux têtes, l'écu Mortagne nouvellement regravé est posé en oblique; le heaume fermé, taré de profil, orné de ses lambrequins et du bourrelet coiffe l'angle senestre supérieur de l'écu. Une épitaphe se trouvait autrefois sur des bandes de laiton qui encadraient la pierre; aujourd'hui ces bandes ont disparu.

Gérard était le père d'Anne de Mortagne, épouse d'Arnould du Chastel.



Photo J. Messiaen, Tournai

Fig. 12. — Gérard II de Mortagne
et Catherine de Hemsrode

b) CARTOUCHE D'ANTOINETTE DE RENTY (†1589)

Sur ce monument en pierre blanche, on lit l'inscription suivante :

« Cy devant gist damoiselle Antoinette de Renty, fille be de Messire Louis de Renty, chevalier, seigneur de Curlu, Basenghem et espouse de Franchois de Coulomby, escuyer, seigneur du dit Coulomby, Harlette etc... laquelle trespasa le 14^e jour de septembre an 1589, pour laquelle se célèbre en ceste église tous les ans, au dict jour, ung obit, lequel se paye par les ministres de la dicte église. Priez Dieu pour son âme».

Cette épitaphe est surmontée de l'écu en losange, parti I : d'azur à 3 colonnes d'or; 2: Renty au filet en barre de sable. Entouré d'une couronne de feuillage, l'écu est attaché à un anneau par des rubans; le tout est disposé dans un joli cartouche de style Renaissance.

Antoinette de Renty était la fille naturelle du chevalier Louis de Renty, père de Jeanne de Renty, baronne de Tilques qui était la mère d'Antoinette d'Avroult.



Photo J. Messiaen, Tournai

Fig. 13. — Antoinette de Renty

c) MONUMENT DE LOUIS DE LA CHAPELLE (†1635) ET SON ÉPOUSE, FRANÇOISE DE MALDERE

Ce monument sculpté en relief représente les deux défunts agenouillés devant un double prie-Dieu; ils se font face, les yeux fixés sur le Christ en croix.

Le défunt revêtu de son armure porte une cotte non armoriée et les éperons; la tête et les mains sont nues; ses gants sont posés devant le prie-Dieu, tandis que le heaume grillé et empanaché est à ses pieds.

Son épouse, la tête recouverte d'un léger voile, porte un manteau sur la robe; comme son mari, elle a la fraise au cou.

Sur le côté gauche de la pierre se succèdent les quatre quartiers du défunt: La Chapelle, Gaussiel, Le Cappelier et Lannoy; sur le côté droit, ceux de la défunte: Maldere, Preys, Bernard et Landas.

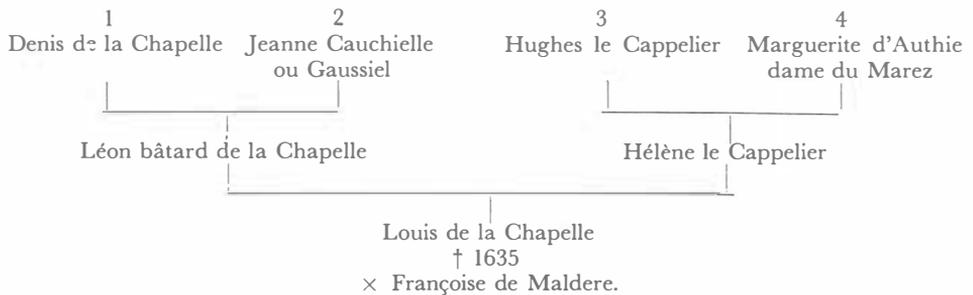
A sa base, cette pierre porte l'inscription suivante :

« Quod sibi posterisque faustum felix que sit, nob. vir Dns Ludovicus de la Chapelle eques auratus, Dns de Beaufait, Monceaux, Buillemont etc., et Dna Francisca de Maldere, conjugus, in memoriam passionis Dni Nst Jhesu Christi merito. - LL.PP. anno Domini millesimo sexentesimo ».

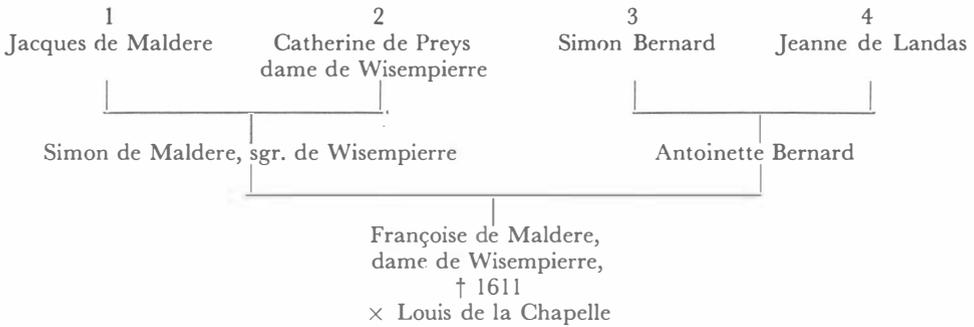
Louis de la Chapelle était vassal, voisin et ami de Nicolas du Chastel; c'est pour perpétuer ce souvenir que cette pierre qui était abandonnée dans le cimetière d'Hérinnes voisine aujourd'hui avec les tombeaux du Chastel.

Louis de la Chapelle était fils de Lion, bâtard de la Chapelle, et d'Hélène le Cappelier.

7^e TABLEAU. — LES 4 QUARTIERS DE LOUIS DE LA CHAPELLE



8^e TABLEAU. — LES 4 QUARTIERS DE FRANÇOISE DE MALDERE



B. Application des règles héraldiques

Jusqu'à la fin du XVI^e siècle le droit héraldique est resté coutumier ; ces coutumes, qui variaient parfois de région à région, étaient conservées par les rois d'armes qui en contrôlaient l'observation.

Le 23 septembre 1595 Philippe II publia deux édits relatifs aux marques de noblesse :

le premier édit spécifiait que seuls les nobles pouvaient porter les armoiries timbrées (art. I) ; il imposait aux bâtards et à leurs descendants « une différence et marque notable et spéciale par quelque barre ou autre note éminente » (art. V) ;

le second édit traitait des qualifications nobiliaires ; les chevaliers et leurs femmes pouvaient s'intituler Messire et Madame tandis que les autres devaient s'appeler Monsieur et Mademoiselle.

Le 14 décembre 1616, les Archiducs Albert et Isabelle amplifièrent ces édits : ils interdisaient de relever les noms et armes de familles même éteintes à moins d'y être autorisé par la famille ou par le roi (art. II) ;

de même il était défendu « de transporter ou intervertir l'ordre des quartiers dans les généalogies, sépultures, épitaphes, verrières... ou d'y insérer des quartiers empruntés à d'autres maisons ou inventés » (art. III) ;

il était également interdit de porter les titres et armes de seigneuries acquises par des personnes ne possédant pas un titre équivalent (art. IV) ;

tous les cadets devaient porter une brisure, même l'aîné durant la vie de son père (art. V) ;

on ne pouvait ajouter aux armoiries des couronnes, supports ou bannières indus (art. VII) ;

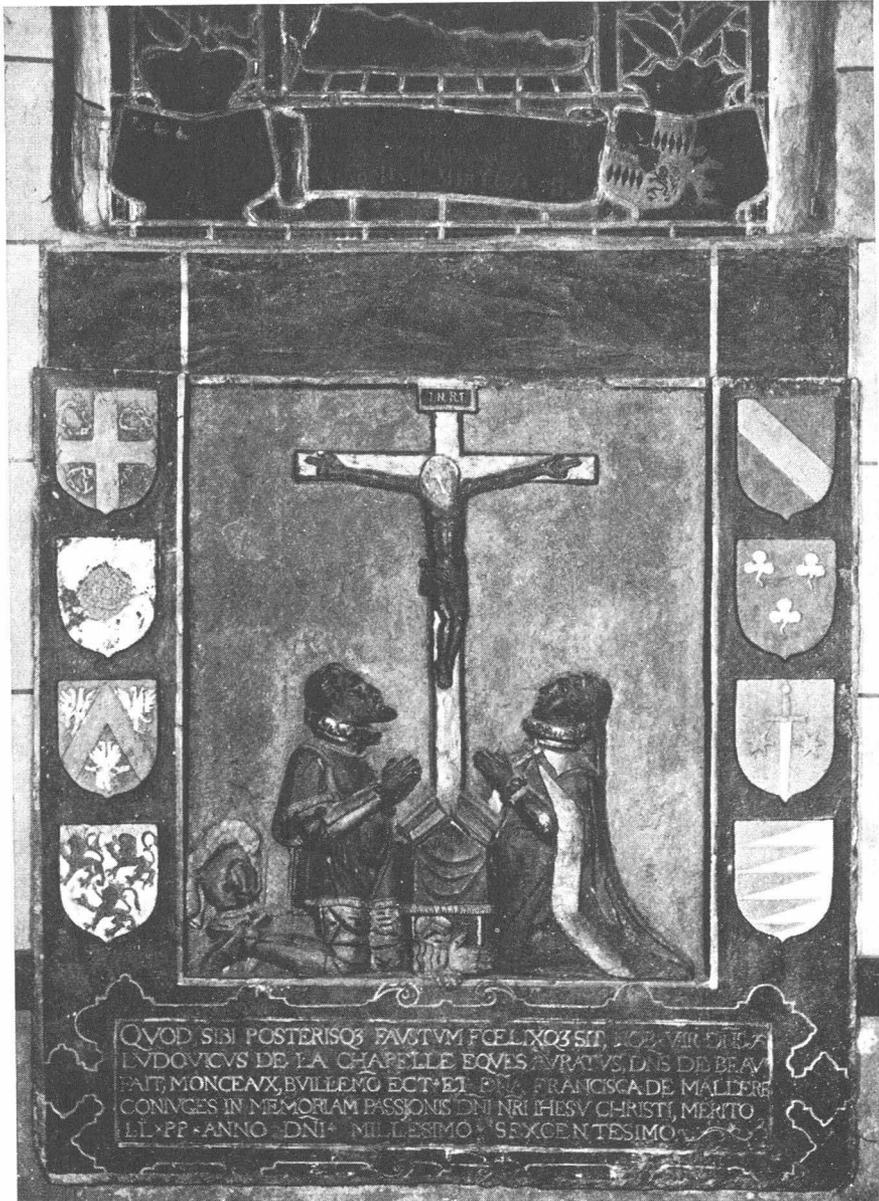


Photo J. Messiaen, Tournai

Fig. 14. — Louis de la Chapelle et Françoise de Maldere

on ne pouvait se prévaloir du titre indû de chevalier (art. VIII);
les heaumes dorés ou posés de face étaient réservés aux souverains (art. XI);
les bâtards devaient porter une barre et leurs descendants même légitimes devaient briser leur écu d'« une note remarquable » différente de celle des puînés légitimes (art. XII).

Le 11 décembre 1754, Marie-Thérèse publia un nouvel édit perpétuel qui reprenait les dispositions antérieures et y ajoutait certaines règles nouvelles:

ainsi pour relever les noms et armes des familles éteintes, il fallait non seulement l'autorisation de la famille mais aussi celle du souverain (art. V);
le port de tout titre indû était interdit (art. X);

on ne pouvait porter d'autres armoiries que celles figurant dans les lettres patentes (art. XV);

le port de l'épée d'or était interdit à tous ceux qui étaient de qualité moindre que celle de chevalier (art. XXIII).

Après ce bref rappel des dispositions héraldiques les plus importantes, nous en étudierons l'application aux différents monuments funéraires que nous venons de décrire.

a) STÈLE D'ISABEAU DE LA HOUARDRIE (†1303?)

Nous croyons pouvoir situer le décès d'Isabeau en 1303, car c'est à cette date que son fils, Gérard de Lalaing, releva la seigneurie de la Howardrie.

Cette pierre ne contient aucun emblème héraldique, ce qui surprend d'autant plus que l'héraldique était entièrement organisée dans le Tournaisis dès le deuxième quart du XIII^e siècle (1).

b) STÈLE DE JACQUES DU CHASTEL (†1576) ET SAINCTE DE MARCHENELLES

Cette pierre antérieure aux édits illustre très bien l'application des règles coutumières en matière héraldique.

D'après ces traditions héraldiques le noble était représenté différemment, selon qu'il était tombé au combat, ou mort sous les armes, mais non au cours d'une bataille, ou enfin décédé chez lui. Dans le premier cas, le chevalier était représenté armé de toutes pièces, revêtu de la cotte de mailles, le heaume en tête, les gantelets aux mains, l'épée au côté, les éperons aux huseaux;

(1) (cfr. L. FOUREZ, *L'héraldique à Tournai au XIII^e siècle* - Annuaire de la Noblesse Belge 1934, 1^e part., Brux. 1935 et *L'héraldique à Tournai au XIII^e et XIV^e siècle* - Miscellanea Mgr. Dr. Van Gils, 1^r vol. Maestricht 1949).

les pieds reposaient sur un lion. Dans le deuxième cas, le noble apparaissait armé de la cuirasse et vêtu de la cotte d'armes, tête et mains nues, les pieds reposant sur un lion ou sur un lévrier; à ses côtés, étaient posés le heaume, les gantelets, l'épée et les éperons. Enfin, dans le troisième cas, le seigneur était vêtu de ses habits de parade, les pieds fixés sur un coussin gardé par des lévriers, ayant à ses côtés ses insignes de noblesse et de chevalerie ⁽¹⁾. Ces règles étaient généralement observées pour les mausolées, sur lesquels les défunts étaient représentés gisant, ou parfois accoudés ou agenouillés. Primitivement le mausolée était réservé aux rois, aux princes et aux prélats. Cette prérogative fut ensuite étendue aux patrons des églises et aux seigneurs dans leur seigneurie.

Dans l'exemple qui nous occupe, le défunt, la tête et les mains nues, porte la cotte d'armes sur l'armure; son heaume et ses gants sont posés à ses côtés. Ceci indique donc qu'il n'est pas mort sur le champ de bataille; en effet, Jacques du Chastel mourut à la Howardrie le 10 mai 1576.

Son écu est surmonté du heaume taré de profil, tandis que celui de son épouse est en losange.

c) MONUMENT D'AGNÈS (†1559) ET SAINCTE (†1562) DU CHASTEL

Toutes deux sont agenouillées; leur écu en losange est placé au-dessus d'elles. Dans le fronton, on voit l'écu parti aux armes de leurs parents (du Chastel - de Marchenelles). Sur le soubassement, à gauche, se trouve l'écu parti aux armes de leurs grands parents paternels (du Chastel - de Clugny) et à droite l'écu parti aux armes de leurs grands parents maternels (de Marchenelles - de Coyeghem). Leurs quatre quartiers sont ainsi représentés.

Sur l'inscription, leur prénom est précédé de la qualification «damoiselle», celui de leur père de «noble homme», et celui de leur mère de «damoiselle», ce qui établit donc que Jacques du Chastel n'avait pas encore reçu la chevalerie au moment où fut érigé le mausolée.

d) MAUSOLÉE DE NICOLAS DU CHASTEL (†1610) ET SES DEUX ÉPOUSES

En 1572 alors qu'il était encore en vie, Nicolas du Chastel fit ériger ce mausolée qui est le plus fastueux des monuments funéraires de Howardrics. Sa première femme, Barbe d'Ongnies, mourut en 1565, et sa seconde femme,

(1) Cette troisième représentation est plus rare, souvent le seigneur noble mort en son château était représenté sous la deuxième forme.

Antoinette d'Avroult, en 1590; lui-même ne s'éteignit au château de la Howardrie qu'en 1610; aussi a-t-il la tête et les mains nues, et porte-t-il la cotte d'armes.

L'intrados est décoré des 16 quartiers de chacun des défunts, dans un ordre rigoureusement exact et sans ajoute aucune.

Parmi ceux-ci, les écus des cadets, suivant la coutume héraldique, sont brisés :

le 16^e quartier de Nicolas du Chastel, Anvaing, est brisé d'un lambel;

le 7^e quartier de Barbe d'Ongnies, Bousies-Vertaing, est brisé d'un lambel;

le 9^e quartier de Barbe d'Ongnies, Lannoy, est brisé d'une bordure engrelée;

le 15^e quartier d'Antoinette d'Avroult, Rubempré, est brisé au premier canton d'un croissant de sable.

Au-dessus du fronton, les tableaux qui reproduisent les quatre quartiers de chacun des défunts sont également conformes aux règles héraldiques :

le blason du Chastel est supporté par deux lions; son heaume grillé est taré de profil; les quatre quartiers représentent les quatre aïeux;

l'écu de chacune des épouses est en losange;

le troisième quartier de Barbe d'Ongnies est brisé d'une bordure engrelée.

Il est également intéressant de remarquer qu'aucun écu du Chastel n'est couronné; le monument, en effet, fut érigé en 1592 alors que Nicolas ne fut créé vicomte, par lettres patentes des Archiducs Albert et Isabelle, que le 3 octobre 1605.

Quant aux épitaphes, ils portent les qualifications propres à chacun des défunts, savoir « Messire » pour Nicolas qui est chevalier, « Madame » pour chacune de ses épouses.

Enfin, comme nous l'avons dit plus haut, la représentation des défunts agenouillés, couchés ou accoudés sur leur tombeau était réservée primitivement aux princes et aux prélats ; par après cette prérogative fut étendue aux patrons dans leurs églises et aux seigneurs dans leurs seigneuries. Les du Chastel avaient donc le droit d'être représentés ainsi, comme patrons de l'église et comme seigneurs de la Howardrie.

e) MONUMENT DE GUILBERT DU CHASTEL (†1570)

L'enfant figure entre ses quatre quartiers, savoir Chastel, Marchenelles, Avroult et Renty.

Ses prénoms ne sont précédés d'aucune qualification; cette omission veut peut-être souligner la simplicité de l'enfance.

f) RETABLE D'ANNE DE RECOURT

Sur les pieds-droits du portique sont gravés les quatre quartiers de la défunte et de son mari; ceux d'Antoine du Chastel sont Chastel, Marchennes, Avrout et Renty; ceux de la défunte, Recourt, Morbeke, St. Omer et Zuylen. Toutefois l'écu Avrout s'intitule Helfault; les Avrout, en effet, seigneurs de cette terre, étaient dits Helfault. Les armoiries sont bien celles d'Avrout et non celles de la seigneurie de Helfault.

L'écu du médaillon central et ses ornements extérieurs, ainsi que les écus partis Chastel - Recourt sont conformes aux règles héraldiques pour les mêmes motifs que ceux du mausolée de Nicolas. Ce sont les premiers écus du Chastel couronnés après leur élévation au titre de vicomte.

Le prénom de la défunte et celui de sa mère sont précédés de la qualification « Madame », celui de son mari et de son père de la qualification « Messire », ces derniers étant tous deux chevaliers.

Le mari de la défunte est représenté vêtu de la cotte d'armes, la tête et les mains nues puisqu'il était encore en vie lors de l'érection du monument.

L'épithaphe placée postérieurement sur le cénotaphe pour rappeler la mémoire de Ferdinand du Chastel porte également la qualification de Messire, le défunt étant chevalier et vicomte de Haubourdin et d'Emmerin.

g) RETABLE DE JEANNE LAMBERTE DE CROY (†1624)

L'ornementation héraldique de ce cénotaphe est très réduite. Elle consiste dans la figuration des armoiries pleines de son mari, et des siennes dans un écu oval parti aux armes Chastel et Croy, sommé de la couronne. Cet écu est agrémenté de rubans et non d'une cordelière puisque son mari était encore en vie.

Pour cette même raison, le mari de la défunte est vêtu d'un costume d'apparat.

Le prie-Dieu de chacun des personnages est décoré de leur écu couronné, mais celui du mari est figuré sous la forme ovale, variante assez inusitée pour un homme.

Le prénom de la défunte et celui de sa mère sont précédés du mot « Madame », celui de son mari et celui de son père du mot « Messire », ceux-ci étant tous deux chevaliers.

Quant aux armoiries modernes placées sous la table d'autel pour rappeler les ascendances maternelles de Jacques du Chastel, on n'en comprend pas la disposition. En effet, l'ordre logique des quartiers eût été: St. Simon, Ostrevent, Estournelle et Lalaing, ou Lalaing, Estournelle, Ostrevent et St. Simon, selon que l'on adoptait la méthode ascendante ou descendante. Cette interversion des quartiers est une faute d'époque moderne.

h) CÉNOTAPHE DE FRANÇOIS DU CHASTEL (†1622)

Celui-ci fut tué à la bataille de Fleurus le 29 août 1622. Aussi le voyons-nous représenté complètement armé; seule l'épée fait défaut, mais une françisque repose sur la natte où le défunt est étendu; la visière du heaume levée laisse apparaître le visage.

Ses armoiries et ses quatre quartiers ornaient le soubassement; malheureusement ses armoiries fort abîmées ont presque disparu; il eût été intéressant de connaître la brisure qui marquait son écu car son frère cadet Nicolas (voir ci-dessous) brisait d'un lambel d'argent à 3 pendants.

Les 4 quartiers sont :

Chastel - Avroult - Recourt - St. Omer.

L'écu du Chastel est sommé de la couronne. Son épitaphe le qualifie de « Messire » car il était chevalier.

i) CÉNOTAPHE DE NICOLAS DU CHASTEL (†1631)

Contrairement à son frère François, Nicolas du Chastel n'est pas mort sur le champ de bataille. Aussi est-il représenté vêtu de l'armure et de la cotte d'armes ornée d'une fraise, tête et mains nues; les cheveux longs lui retombent sur les épaules. L'épée et la dague sont attachées à ses côtés et ses houseaux portent éperons (ceci peut être une variante des règles coutumières); son heaume et ses gants sont posés auprès de lui.

Les armes de sa cotte sont brisées d'un lambel d'argent à trois pendants.

Sur le socle du cénotaphe, ses armoiries sont entourées des 4 quartiers; l'écu est également brisé d'un lambel d'argent à trois pendants; le heaume grillé est taré de profil. Les quartiers sont les mêmes que ceux de son frère (voir ci-dessus).

Etant chevalier, il est qualifié « Messire ».

j) STÈLE DE GÉRARD II DE MORTAGNE ET CATHERINE DE HEMSRODE (1461)

Gérard II de Mortagne est représenté armé, mais revêtu de la cotte d'armes, tête et mains nues; il a l'épée et la dague au côté; ses gants ne sont pas visibles. Quant au heaume fermé et orné du bourrelet, il somme l'écu posé entre la tête des deux défunts.

Il s'agit donc d'un Mortagne qui ne mourut pas au combat.

k) CARTOUCHE D'ANTOINETTE DE RENTY (†1589)

Antoinette de Renty est la fille naturelle de Louis de Renty, chevalier, et l'épouse de François de Coulomby, écuyer.

L'écu en losange qui surmonte l'inscription est parti aux armes Coulomby et Renty ; le second parti est brisé d'un filet de sable posé en barre. La condition naturelle de la défunte indiquée par ce filet posé en barre est confirmée dans l'épithaphe : « fille bâtarde ».

Son père qui était chevalier est qualifié « Messire » tandis que le prénom de son mari, écuyer, n'est précédé d'aucune qualification.

l) MONUMENT DE LOUIS DE LA CHAPELLE (†1635) ET FRANÇOISE DE MALDERE

Le défunt est représenté sous les traits d'un chevalier mort chez lui et non à la bataille, ainsi que nous l'avons décrit ci-dessus à plusieurs reprises.

Ses 4 quartiers et ceux de sa femme sont régulièrement posés. Toutefois, Louis de la Chapelle étant fils légitime d'un bâtard devait porter une marque de bâtardise; or son écu n'est pas brisé d'une telle marque, à moins que nous puissions considérer comme signe de bâtardise les 4 couronnes de feuillage dites « chapels » qui cantonnent la croix de l'écu; les armoiries de la Chapelle en effet, sont de gueules à la croix ancrée d'or cantonnée de 4 annelets du même.

Remarquons également que sur l'écu qui nous intéresse la croix n'est ancrée que sur la traverse; sont-ce là différences notables pour marquer des armoiries bâtarde ?

L'inscription latine qualifie le défunt « Nobilis vir Dominus, eques auratus », et la défunte « Domina ».

CONCLUSION

En ce qui concerne les tombeaux de Howardries, qu'ils aient été érigés avant 1595 ou postérieurement, nous pouvons conclure que les règles héraldiques soit coutumières soit édictales ont été strictement observées.

En effet, nous n'avons découvert qu'une seule transgression véritable, située dans le mausolée consacré à la mémoire de Jeanne Lamberte de Croy et de son mari Antoine du Chastel : les armoiries pleines de ce dernier portent un heaume taré de face, prérogative réservée aux souverains.

En outre, nous avons observé quelques variantes dans les coutumes héraldiques ; ainsi plusieurs défunts non tués à la bataille portent l'épée et la dague au côté, les éperons aux pieds, tels François du Chastel et Gérard II de Mortagne tandis que Nicolas du Chastel et Louis de la Chapelle ne portent que les éperons.

Pour la représentation des quartiers nous n'avons trouvé qu'une seule erreur, d'ailleurs moderne, dans les quartiers d'ascendance maternelle de Jacques du Chastel ainsi qu'il a été dit ci-dessus.

Les règles héraldiques étaient donc particulièrement bien observées par la famille du Chastel et les familles alliées ; c'est là un hommage à leur rendre.

II. - BOUSSU

1) LA CHAPELLE FUNÉRAIRE

La chapelle funéraire des Hénin-Liétard, seigneurs puis comtes de Boussu, flanque le côté gauche du chœur de l'église Saint-Géry. Cette construction est de style roman, bien qu'elle fut érigée en 1278 par Jean de Hénin et Marie de Blaugies, son épouse ; elle fut conservée lorsque l'église primitive, également romane, fut à différentes reprises renouvelée au cours des temps. Elle épouse la forme d'une croix grecque. Un chœur gothique a remplacé le chœur primitif. La voûte de la nef en bardeaux repose sur des corbeaux en bois sculpté ; sur les murs gouttereaux, trois arcades en plein cintre, fort élégantes, s'appuyent sur des colonnettes.

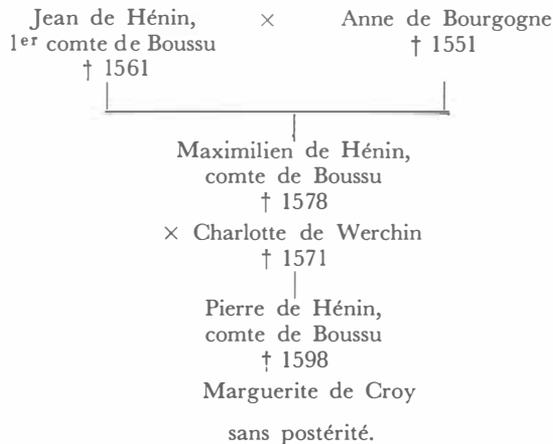
La chapelle recouvre un vaste caveau voûté en pierres où reposent les seigneurs de Boussu; une grande plaque en cuivre sur laquelle sont gravées les 39 inscriptions de ceux qui y sont déposés depuis 1452 ferme l'entrée de la sépulture.

2) LES SEIGNEURS

Les Hénin-Liétard, seigneurs puis comtes de Boussu, sont issus de Baudouin de Cuincy, chevalier, vivant en 1200, qui avait épousé Marie dame héritière de Hénin-Liétard.

Jehan de Hénin, chevalier, qui vivait au XIII^e siècle, fut le premier seigneur de Boussu. Le premier comte de Boussu fut Jean de Hénin, grand écuyer de Charles Quint, grand doyen de la Toison d'Or, grand bailli des forêts du Hainaut, qui mourut en 1562. Il avait épousé Anne de Bourgogne, fille d'Adolphe, marquis de la Vère. Le dernier comte de Boussu fut Philippe de Hénin, prince de Chimay, mort à Paris en 1804, sans postérité. Il avait légué Chimay à son neveu François de Riquet, comte de Caraman, qui fut créé prince de Chimay en 1824.

Crayon généalogique des Hénin-Liétard, comtes de Boussu, dont les monuments funéraires sont décrits dans cette étude :



Succède à Pierre de Hénin, comte de Boussu, son cousin germain Maximilien de Hénin († 1625), qui avait épousé Alexandrine de Gavre († 1650)



Photo J. Messiaen, Tournai

Fig. 15. — Thierry de Hénin

3) LES MONUMENTS FUNÉRAIRES

A) *Description*

a) STÈLE DE THIERRY DE HÉNIN (†1430)

Ce bas-relief en pierre blanche, de 1 m × 0,90 m, de style tournaisien, représente au centre une Vierge de majesté, couronnée et assise sur une cathèdre, tenant l'enfant Jésus qui tend les bras à Thierry de Hénin agenouillé à sa droite. Le chevalier est revêtu de l'armure et de la cotte d'armes recouvrant une cotte de mailles. Il a la tête et les mains nues et porte l'épée au côté gauche, la dague au côté droit et les éperons aux hanches. Il est présenté à la Vierge par sainte Barbe, l'étrangère, et non par son saint patron, vraisemblablement parce qu'il mourut à Venise, à l'étranger. Derrière le défunt, son écu, penché à senestre et brisé d'un lambel à trois pendants, est sommé d'un heaume fermé, orné de lambrequins et, comme cimier, d'une boule placée entre deux cornes de buffle. Le personnage qui se tient à gauche de la Vierge a été fort abîmé; on peut toutefois y reconnaître saint Christophe.

Aux quatre coins de la pierre sont posés les quartiers du défunt; à gauche, en haut, l'écu Hénin plein; en bas : un écu chargé d'une aigle contournée; à droite, en haut: un écu au lion et, en bas, un écu au lion couronné placé dans une bordure engrelée.

Au bas du monument court l'inscription suivante: « Voeillies pour l'ame à Dieu prier: de hault et noble chevalier: Monsigneur le Thery de Henin: dit de Boussu, qui pelerin: du St sepulchre repassa: par Venise u il trespassa: l'an trente avec quatorze cents: le nuit S. Mahieu gist ens: legle du grat S. Frachois: mais au temps qu'il anchois: ou no de le Vige puchelle: ql amoit e cheste capelle: dona des ornemes mit riches: por viser as divis seviches: signe de Bliagies estoit: l'ame de lui en hore soit ».

b) MAUSOLÉE DE JEAN DE HÉNIN-LIÉTARD (†1562) ET D'ANNE DE BOURGOGNE (†1551)

Ce grand monument qui occupe le fond de la chapelle, face à l'autel, est érigé en forme de portique. Il est fait de marbre et d'albâtre (5,95 m de hauteur sur 4 m de largeur). Il est encadré de deux colonnes cannelées à chapiteau corinthien, dont les pieds sont décorés de trophées militaires. Les colonnes supportent l'entablement. Au dessus de celui-ci, surmontant chacune des colonnes, se dressent les écus des défunts, soutenus par des tenants :



Photo J. Messiaen, Tournai

Fig. 16. — Jean de Hénin et Anne de Bourgogne

à gauche celui du comte Jean de Boussu, sommé du heaume avec lambrequins et entouré du collier de la Toison d'Or; à droite, l'écu en losange d'Anne de Bourgogne posé dans une guirlande de feuillage. Entre les tenants, un bas-relief montre Dieu le Père et le Saint-Esprit entourés de personnages.

Au milieu de l'entablement, une grande plaque de marbre qui ne semble pas faire partie du monument primitif porte l'inscription suivante: «Icy repose le corps de haut, noble et puissant seigneur Jean comte de Boussu, baron de Raikem, seigneur de Blaugies, Astices, Gamerages, Haussi, Lambuissart, Bœuvry, Chocq la fosse, etc., chevalier de l'Ordre de la Toison d'Or, capitaine général en diverses armées de Sa Majesté impériale Charles cinq, son grand et premier Escuyer, capitaine d'une compagnie d'hommes d'armes, grand bailly des bois de Haynault, Prevost le comte en Vallen., lequel trespasa en son château dudit Boussu, l'an XVc LXII le XII de febvrier auprès duquel gist aussi haute, noble et puissante dame Madame Anne de Bourgoigne, son épouse laquelle trespasa audit lieu l'an XVc LI le XXV Mars ».

Dans les angles, se trouvent entre l'entablement et l'arcade, deux anges qui ressemblent beaucoup à ceux qui décorent les tombeaux de Nicolas du Chastel et d'Anne de Recourt à Howardries.

Sous l'arcade, un sarcophage supporte un grand Christ au pied duquel sont agenouillés, à gauche le comte et ses trois fils, à droite son épouse et sa fille. Ces statues seraient dues au ciseau du sculpteur Luc Petit, de Valenciennes; elles sont d'une grande beauté. Le défunt porte une riche armure dont la cubitière et la genouillère sont retenues au brassard et au cuissard par une espèce de briquet de Bourgogne. La cotte au mouvement souple, découvrant la fesse et la cuisse droite de l'orant, est aux armes de Hénin-Liétard. Une fraise entoure le cou. Le comte a la tête et les mains nues; il porte l'épée au côté gauche, mais non les éperons; son heaume à visière mobile et baissée est posé devant lui. La défunte est vêtue d'une grande robe retenue à la ceinture par une chaîne et d'un ample manteau fourré aux armes parties Hénin-Liétard et Bourgogne. Quant aux enfants, les trois fils, dont l'un d'une dizaine d'années et les deux autres en bas âge, ils sont aussi agenouillés, les mains jointes; ils portent une tunique courte; la fille, également en orante, porte une robe à ceinture.

Sous le sarcophage, un cadavre est étendu. Cette sculpture particulièrement remarquable est attribuée par certains auteurs à Jean Goujon.

L'intrados de la voûte est décoré des huit quartiers des deux défunts ⁽¹⁾.

(1) Les noms de famille n'accompagnent pas les écus.

Quatre de ceux-ci manquent. La rangée extérieure se compose des écus: Croy? (écu à 3 fasces), Abbeville, La Trémouille? (écu au chevron accompagné de 3 aigles et chargé d'une fleur de lis qui pourrait être une brisure de cadet), Bourgogne, Halewyn, Brimeu, Ligne-Barbençon et Lalaing. La rangée intérieure contient les écus: Baraut? (écu à la croix chargée de 5 coquilles), le deuxième manque, Viefville, les quatrième, cinquième et sixième écus manquent, Béthune et Hénin-Liétard.

c) DALLE FUNÉRAIRE DE ?

Au pied du mausolée que nous venons de décrire, une dalle gravée, en pierre blanche, est encastrée dans le pavement de la chapelle (1,80 m × 1 m). Elle représente un seigneur en manteau court, la tête reposant sur un coussin. Les deux blasons qui le surmontent permettent peut-être de l'identifier, à défaut d'inscription. On voit en effet l'écu de Hénin-Liétard entouré du collier de la Toison d'Or et un écu en losange parti aux armes Hénin et Bourgogne. Le parti Bourgogne est écartelé aux 1 & 4: Bourgogne et aux 2 & 3: de... à 3 fleurs de lis de...; à une cotice brochant de... dont la partie supérieure est de..., chargée d'un dauphin pâmé de..., qui est Bourbon de Montpensier et qui constitue les 2^e et 3^e quartiers de l'écu Borsele. Or les enfants de Philippe de Bourgogne qui avait épousé Anne de Borsele écartelaient ainsi leurs armes, mais portaient en outre un écusson sur le tout, de sable à la fasce d'argent, qui était le 1^{er} et le 4^e quartiers du blason Borsele. Ici l'écusson a été omis. Deux Hénin reçurent la Toison d'Or avant 1559, Pierre, fils de Jean et de Catherine de Béthune, époux d'Isabeau de Lalaing, et Jean, premier comte de Boussu, dont il fut question ci-dessus, qui épousa Anne de Bourgogne. Le défunt représenté sur cette dalle ne peut donc être qu'un fils des dits Jean et Anne, vraisemblablement Charles, leur fils aîné, mort le 1^{er} mai 1566.

d) MONUMENT DE MAXIMILIEN DE HÉNIN (†1578), DE SON ÉPOUSE CHARLOTTE DE WERCHIN (†1571), DE SON FILS PIERRE (†1588) ET SA BRU MARGUERITE DE CROY

Maximilien de Hénin, comte de Boussu, était le fils de Jean, premier comte de Boussu et d'Anne de Bourgogne. Pierre était le fils aîné de Maximilien.

Ce monument érigé du côté de l'évangile a la forme d'un autel de style Renaissance (3 m de largeur × 3 m 17 de hauteur). La table d'autel est supportée par trois femmes faisant fonction d'atlantes; celle du centre tient



Photo J. Messiaen, Tournai

Fig. 17. — Maximilien et Pierre de Hénin et leurs épouses

un enfant dans ses bras, celle de droite un faucon et celle de gauche un objet indéterminé. Sur la table, quatre personnages agenouillés regardent une statue du Sauveur posée contre le mur, à droite du mausolée. Le premier personnage à droite est Maximilien de Hénin ; derrière lui se trouve son épouse, puis son fils Pierre et sa bru. Les deux comtes de Boussu portent l'armure, sans épée ni éperons, et la cotte d'armes avec fraise. Ils ont la tête et les mains nues. Derrière chacun d'eux est posé le heaume avec capeline et panache. Les deux femmes, qui tiennent également les mains jointes, sont revêtues de robes brodées et de grands manteaux où leurs armes sont parties de celles de leur mari. Elles ont la tête couverte d'une résille. Derrière la table d'autel et les orants se dresse un retable encadré de pilastres à chapiteaux ioniques, dont celui de gauche est décoré des emblèmes de l'armée de terre et celui de droite de ceux de la marine. Maximilien était en effet amiral et Pierre général. Au centre du retable, une niche renferme une statue de la Vierge tenant l'Enfant Jésus dans les bras. Sur l'entablement, au dessus de chacun des quatre personnages, se détachent les quatre quartiers colorés de ceux-ci, accompagnés des noms de famille. Les quartiers de Maximilien sont : Boussu, Bourgogne, Ligne-Barbançon et Berghes ; ceux de sa femme sont : Werchin, Vergy, Luxembourg et Rochechouart ; ceux de Pierre sont : Boussu, Werchin, Bourgogne, Vergy et ceux de la femme de celui-ci : Croy, Halewyn, Croy et Lannoy.

En dessous des quartiers, de part et d'autre de la niche, on lit les inscriptions suivantes :

à droite : « Icy.... Maximilien.... Bleaugies.... et gouverneur de Hollande.... de Utrecht, admiral de l'armée, chief.... d'armes des ordonnances.... Maté.... Ville d'Anvers, l'an...., le.... Haulte, noble et puissante dame.... Charlotte... »⁽¹⁾

à gauche : « Icy repose le corps de hault, noble et puissant seigneur Messire Pierre Comte de Boussu Baron de Falgnoelle Sr de Bleaugies, Cameraiges, Boevery, Chocques, Jeumont, Villers Sire Nicole, etc. Général de l'artillerie de sa Majesté, chief de 40 hommes d'armes des ordonnances et capitaine d'une compagnie de lances ; lequel mourut au château de Jeumont le 21^e d'avril l'an 1598 ».

Au dessus de l'entablement, dans un décor de style Renaissance, on voit l'écu Hénin-Liétard avec le heaume taré de profil, les lambrequins et, comme cimier, une coquille ⁽²⁾.

⁽¹⁾ Nous avons tenu à reproduire ce qui est encore lisible de cette inscription.

⁽²⁾ Cet écu a été repeint incorrectement et porte actuellement les couleurs Ligne.

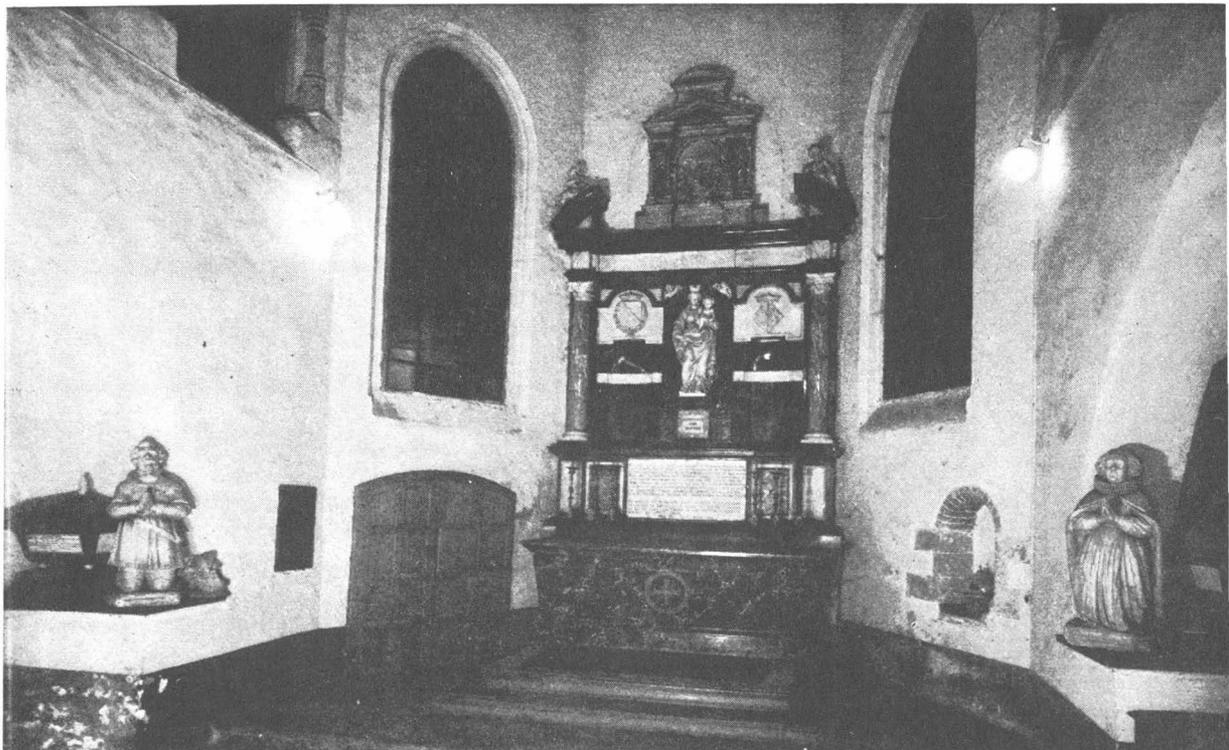


Photo J. Messiaen, Tournai

Fig. 18. — Maximilien de Hénin et Alexandrine de Gavre

Les statues sont en pierre blanche; les pierres du monument sont peintes en marbre rouge, blanc et noir.

e) MAUSOLÉE DE MAXIMILIEN DE HÉNIN (†1625) ET D'ALEXANDRINE DE GAVRE (†1650)

Maximilien était le fils de Jacques de Hénin-Liétard et de Marie de Redeghem-Hannaert. Jacques avait succédé à son cousin Pierre de Hénin.

Ce mausolée sert d'autel, mais la table de celui-ci a été remplacée par une autre en bois. Ce monument, de style Renaissance, est en pierre blanche et polychromée.

Sur le soubassement, dont le centre est occupé par une pierre blanche portant inscription, s'élève de part et d'autre une colonne à chapiteau corinthien. Au centre, une Madone tenant l'Enfant Jésus est placée au dessus d'une petite inscription (*Monstra te esse matrem*). De chaque côté de la Vierge, les deux défunts sont représentés agenouillés, chacun dans une niche⁽¹⁾. Au dessus de la niche de gauche, se trouve l'écu Hénin; surmonté de la couronne de comte et entouré du collier de la Toison d'Or. Au dessus de la niche de droite, un écu en losange, parti aux armes Hénin et Gavre, également sommé de la couronne comtale. Au dessus de la corniche à fronton brisé du retable, un petit monument en forme de retable, à quatre colonnettes corinthiennes, a été ajouté.

Quant aux orants, Maximilien de Hénin est vêtu de l'armure et de la cotte d'armes; il porte un ceinturon sans épée et le collier de la Toison d'Or. Il a la tête et les mains nues. Son heaume à visière levée est posé à côté de lui. Alexandrine de Gavre a également les mains nues et jointes. Elle est vêtue d'une robe ample et d'un manteau doublé d'hermine et à col de même fourrure. Sous la colerette, elle porte un collier à deux rangs de perles. Le manteau est aux armes Gavre.

L'inscription est la suivante: « Icy gist hault et puissant Seigneur Messire Maximilien Comte de Boussu, Marquis de la Vère, Baron de Liedekerque et Denderleuwe, Vicomte de Lombeque, seigneur de Bleaugies, Boevvry, Chocque, Fosse, Saily, Bourse, Lombeque, Eyghendomme et chevalier de l'Ordre de la Toison d'Or, Maistre d'Hostel des Serenissimes Archiducqs, gouverneur de la ville et château de Bethune, colonel d'ung régiment d'infanterie walonne, chef et capitaine de quarante hommes d'armes au service de sa Majesté et lequel trespassa au château de Liedekerque le VIII^e décembre 1625. Et haulte et puissante Dame Madame Alexandrine Françoisse de Gavre, fille aisnée de Messire Charles de Gavre comte de Frezin et son épouse, laquelle mourut en 9bre 1650. Priez Dieu pour leurs âmes ».

f) STÈLE DE LAMBERT BATARD DE LIGNE-BARBANÇON (†1555) ET DE JEANNE DE LALAING (†1540)

L'église de Boussu renferme une dalle funéraire intéressante que nous nous permettons de joindre aux tombeaux de la chapelle funéraire. Cette dalle se dresse actuellement contre le premier pilier de droite, en entrant

(1) Les statues ont été déplacées et sont à présent posées à l'entrée du chœur, ce qui est fort regrettable.



Photo J. Messiaen, Tournai

Fig. 19. — Lambert, bâtard de Ligne-Barbançon
et Jeanne de Lalaing

dans l'église (2,15 m sur 1,30 m). Elle représente deux gisants surmontés de leurs armes. Une inscription court sur le chanfrein. Le seigneur est vêtu de sa cuirasse et d'une cotte; il porte l'épée au côté; la tête nue repose sur un coussin; les mains nues sont jointes et les pieds reposent sur un lion. Au dessus de lui, on voit l'écu de Ligne-Barbançon, surmonté d'un heaume fermé avec ses lambrequins et, comme cimier, une coquille; deux lions supportent l'écu.

La dame est vêtue d'une robe à manches très amples, retenue aux hanches par une cordelière; la tête couverte d'une capeline repose sur un coussin; ses pieds sont placés sur un petit chien. Au dessus d'elle, un écu en losange, parti, dont les meubles sont frustes. L'écu est tenu par un ange aux ailes éployées.

L'inscription est la suivante: « Chy gisent Lambert de Ligne bastard de Barbanson qui trespassa l'an XVc 55 le 20 de November et Mademoiselle Janne de Lalain sa feme laquelle trespassa le jour Sainte Katerine l'an XVc 40. Priez Dieu pour leurs âmes ».

B) Application des règles héraldiques

a) STÈLE DE THIERRY DE HÉNIN

La représentation sculpturale du défunt indique qu'il n'est pas mort au combat. En effet, il mourut à Venise, revenant d'un pèlerinage au Saint Sépulcre. Son écu penché à senestre est brisé d'un lambel à trois pendants pour indiquer qu'il est un cadet. Le heaume contourné est posé sur l'angle dextre de l'écu. Ces armoiries ont été contournées par courtoisie à l'égard de la Vierge qui est au centre.

Dans l'épithaphe, le défunt est qualifié « Monseigneur », ce que les édits de Philippe II interdiront.

Les quartiers sont régulièrement posés aux angles du bas-relief.

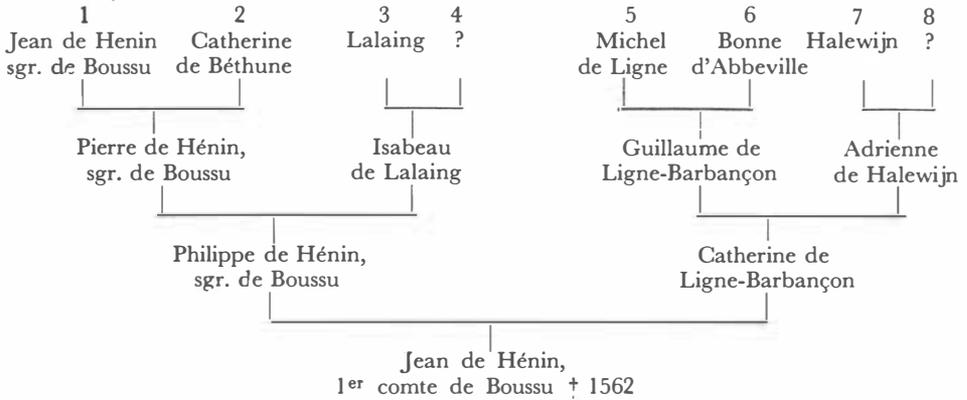
b) MAUSOLÉE DE JEAN DE HÉNIN ET D'ANNE DE BOURGOGNE

Les tenants qui surmontent le mausolée tiennent les armoiries des défunts; le blason de Jean, premier comte de Boussu, est sommé du heaume avec ses lambrequins et son cimier et est entouré du collier de la Toison d'Or. Ces armes sont contournées par courtoisie. L'écu d'Anne de Bourgogne est en losange et n'est pas parti aux armes de son mari. Il n'est pas surmonté de la couronne comtale, bien que Jean de Hénin ait été créé comte; l'usage de placer la couronne sur l'écu n'était donc pas encore introduit dans cette région au milieu du XVI^e siècle. Le défunt avec sa cotte d'armes, sans éperons,

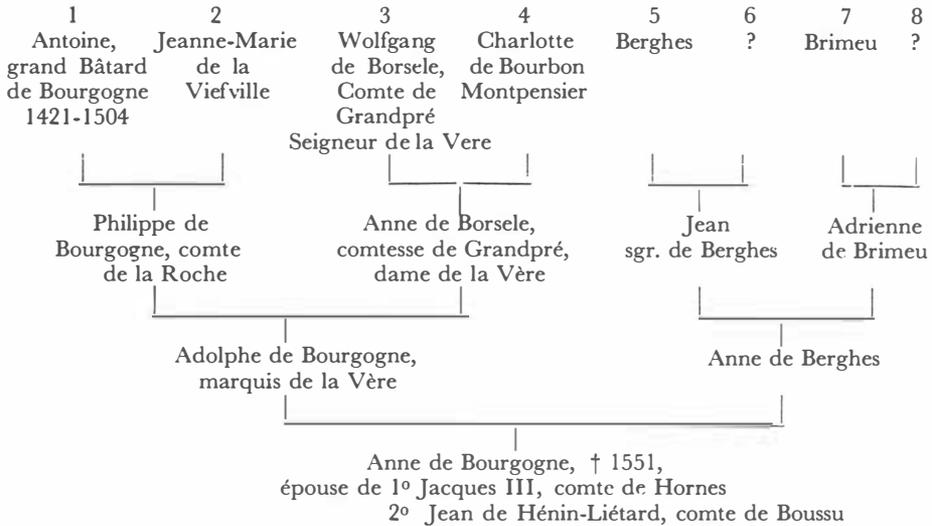
la tête et les mains nues ne doit pas être mort en guerrier; il mourut en effet au château de Boussu.

Les écus qui sont attachés à l'intrados de la voûte semblent avoir été replacés au hasard. Nous avons pu recomposer l'ordre normal de la plupart des quartiers, ce qui démontre que la disposition actuelle est purement fantaisiste.

1^{er} TABLEAU. — LES 8 QUARTIERS DE JEAN DE HÉNIN-LIÉTARD,
1^{er} COMTE DE BOUSSU



2^e TABLEAU. — LES 8 QUARTIERS D'ANNE DE BOURGOGNE



Dans l'inscription, le défunt qui est chevalier est qualifié « Messire » et sa femme « Madame ».

c) DALLE FUNÉRAIRE D'UN FILS DE JEAN DE HÉNIN ET D'ANNE DE BOURGOGNE

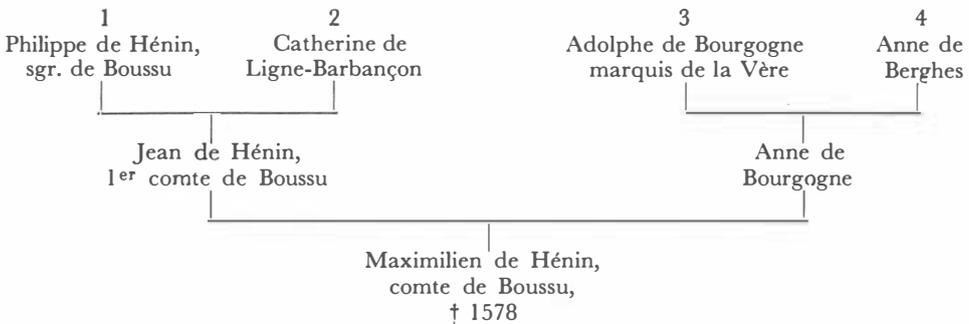
L'écu de Hénin est entouré du collier de la Toison d'Or; il n'est sommé d'aucun ornement extérieur. Quant à l'écu Bourgogne, il n'est pas complet; il ne porte pas sur le tout l'écusson Borsele, ainsi que le portait Adolphe de Bourgogne, père d'Anne. Cet écu n'est accompagné d'aucun ornement extérieur.

d) TOMBEAU DE MAXIMILIEN ET DE PIERRE DE HÉNIN ET DE LEURS ÉPOUSES.

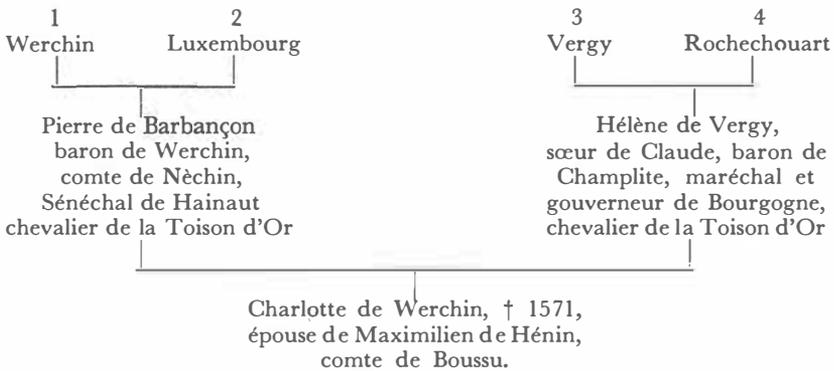
Les défunts sont représentés de la même façon que ceux du tombeau sub b, n'étant pas morts sur un champ de bataille; Maximilien serait mort empoisonné par ordre du prince d'Orange et Pierre décéda en son château.

Les quartiers ne sont pas disposés selon l'ordre traditionnel. Conformément à une coutume qui avait cours dans les provinces wallonnes, les quartiers mâles précèdent ceux des femmes, c'est-à-dire que les deux blasons des aïeux précèdent ceux des aïeules. L'ordre normal des quartiers est le suivant :

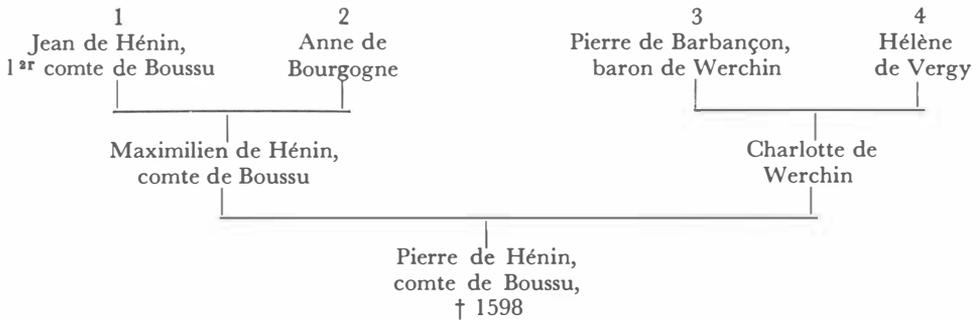
3^e TABLEAU. — LES 4 QUARTIERS DE MAXIMILIEN DE HÉNIN,
COMTE DE BOUSSU



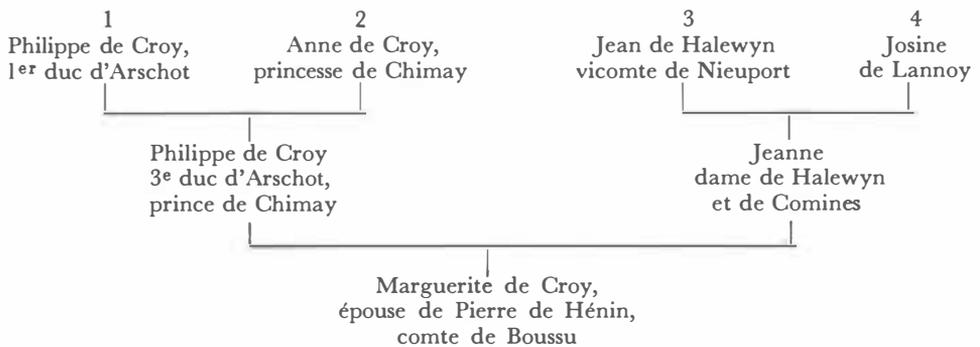
4^e TABLEAU. — LES 4 QUARTIERS DE CHARLOTTE DE WERCHIN



5^e TABLEAU. — LES 4 QUARTIERS DE PIERRE DE HÉMIN, COMTE DE BOUSSU



6^e TABLEAU. — LES 4 QUARTIERS DE MARGUERITE DE CROY



Parmi les quartiers de Maximilien de Hénin, celui de sa mère, Anne de Bourgogne, figure sous une forme un peu fantaisiste. On a voulu contourner l'écu, afin qu'il regarde vers le Sauveur; mais le sculpteur n'a pas réalisé complètement le contournement. En effet, l'écu d'Adolphe de Bourgogne, aïeul maternel de Maximilien de Hénin, doit se blasonner comme suit : écartelé aux 1 et 4: Bourgogne (soit: contre-écartelé a et d: Bourgogne moderne b: parti Bourgogne ancien et Brabant; c: parti Bourgogne ancien et Limbourg; sur le tout: Flandre); aux 2 et 3: Bourbon de Montpensier (soit d'azur à 3 fleurs de lis d'or; à une cotice brochant de gueules, dont la partie supérieure est d'or, chargée d'un dauphin pâmé d'azur); brochant sur les 4 quartiers, un écusson de sable à la fasce d'argent, qui est Borsele. Or, ici, le sculpteur a représenté l'écu de la façon suivante: écartelé aux 1 et 4: d'azur à 3 fleurs de lis d'or et à la traverse de gueules brochant, chargée d'un dauphin pâme d'azur; aux 2 et 3: contre-écartelé: a: parti: 1^o Brabant au lion contourné; 2^o Bourgogne ancien; b et c: Bourgogne moderne; d: parti: 1^o Limbourg au lion contourné; 2^o Bourgogne ancien; sur le tout: Flandre au lion non contourné; et brochant sur les 4 quartiers: un écusson de sable à la fasce d'argent.

Les écus Boussu, Bourgogne et Berghes de ces quartiers sont couronnés; l'usage de la couronne était donc introduit dans cette région en 1598, alors qu'il ne l'était pas encore en 1562, ainsi que nous l'avons vu à l'occasion de l'étude du tombeau de Jean, premier comte de Boussu.

Parmi les quartiers de Charlotte de Werchin, celui de Luxembourg (aïeule paternelle) est brisé d'un lambel d'azur à trois pendants. Aucun des écus de ces 4 quartiers n'est couronné.

Parmi les quartiers de Pierre de Hénin, l'écu d'Anne de Bourgogne (son aïeule paternelle) est représenté incomplètement contourné, comme il a été décrit ci-dessus. Ici, les écus Boussu, Werchin et Bourgogne sont sommés de la couronne comtale.

Quant aux quartiers de Marguerite de Croy, celui de son aïeul paternel, le duc d'Arschot, est entouré du collier de la Toison d'Or. Le deuxième écu Croy, celui de l'aïeule paternelle de Marguerite, est chargé sur le tout d'un écusson écartelé aux 1 et 4: d'azur à 3 fleurs de lis d'or (qui est France) et aux 2 et 3: de gueules plain (qui est Albret), ainsi que blasonnait la branche de Chimay. Les deux écus Croy portent la couronne comtale.

Le mausolée est surmonté de l'écu de Hénin avec ses ornements extérieurs; ici le heaume n'est pas contourné par courtoisie, alors que les personnages et certains écus le sont.

L'inscription relative à Maximilien est tellement effacée, qu'il n'est pas possible de lire les qualifications; quant à celle de Pierre, elle contient la qualification régulière de « Messire ».

e) MAUSOLÉE DE MAXIMILIEN DE HÉNIN ET D'ALEXANDRINE DE GAVRE

Le blason de Maximilien se compose de l'écu surmonté de la couronne comtale et entouré du collier de la Toison d'Or; celui de son épouse est en losange et est parti aux armes Hénin et Gavre; il est sommé de la couronne comtale.

Le défunt est représenté ainsi que ceux décrits ci-avant, Maximilien de Hénin étant mort en son château de Liedekerke. Il porte au cou le collier de la Toison d'Or. Quant à son épouse, elle porte un manteau armorié uniquement à ses armes.

Les qualifications de l'inscription sont correctes: Messire et Madame.

f) STÈLE DU BATARD DE LIGNE-BARBANÇON ET DE SON ÉPOUSE LALAING

La représentation du défunt indique qu'il n'est pas mort au combat. Bien que bâtard, il porte le blason plein des Ligne-Barbançon; toutefois le heaume est sommé d'une coquille, cimier inusité dans la Maison de Ligne; ce cimier n'indique-t-il pas l'origine bâtarde, comme le hibou chez les bâtards de Bourgogne? Cependant ceux-ci, outre ce cimier, brisent leur écu d'une marque de bâtardise.

L'écu de Jeanne de Lalaing est en losange et parti; il est tenu par un ange, ainsi que cela se voit souvent dans les églises. Le nom de Lambert de Ligne, qui est écuyer, n'est précédé d'aucune qualification; celui de son épouse est introduit par « Mademoiselle », ce qui est régulier.

CONCLUSION

Les règles tant traditionnelles qu'écrites ont été généralement bien observées à Boussu.

En effet, les brisures de cadet sont observées; cependant, l'écu bâtard n'est pas brisé, alors que cette règle est observée à Howardries. Les écus des femmes sont en losange, sauf dans la représentation des quartiers; ils sont partis aux armes de l'époux, sauf l'écu d'Anne de Bourgogne. La couronne apparaît sur l'écu en 1598, presque en même temps qu'à Howardries (1610). Plusieurs écus sont contournés par courtoisie.

A Boussu, nous constatons une coutume répandue dans les provinces wallonnes, celle d'intervertir les quartiers, en plaçant ceux des mâles avant ceux des aïeules.

Les orants et gisants sont représentés conformément aux règles héraldiques; contrairement à ceux de Howardries, les seigneurs qui ne sont pas mort au combat ne portent pas les éperons. Les manteaux des dames sont partis aux armes de l'époux et des leurs, sauf celui d'Alexandrine de Gavre.

Les qualifications qui précèdent les prénoms dans les inscriptions sont correctes; seul le chevalier Thierry de Hénin est qualifié « Monseigneur » en 1410.

On peut conclure que dans ces deux régions wallonnes, l'une du Tournaisis, l'autre du Hainaut, surtout dans la première, l'héraldique était appliquée avec grand soin, même avant la promulgation des édits. Les deux chapelles funéraires de Howardries et de Boussu sont certes les plus intéressantes que possède la Belgique.

LUCIEN FOUREZ et PIERRE DUBUISSON,
de l'Académie internationale d'héraldique.

Le palais des princes-évêques de Liège vu à travers une gravure du XVII^e siècle

Pour avoir une idée assez précise de l'aspect que revêtait le palais construit à Liège par le prince-évêque Erard de la Marck, en 1526, il convient de faire appel à une gravure du XVII^e siècle qui est d'ailleurs la reproduction ancienne la mieux réussie de la résidence épiscopale (fig. 1).

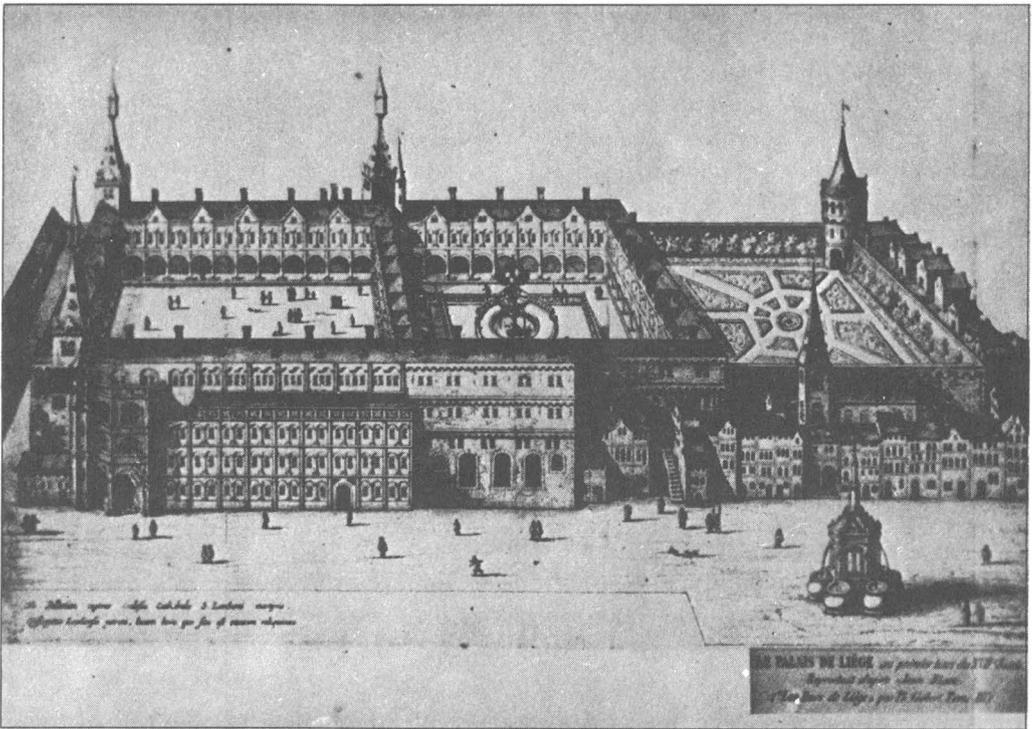


Fig. 1. — Le Palais des Princes-Evêques à Liège. — Gravure de Blaeu, 1649

Ce document a été fréquemment publié mais nous pensons qu'on n'en a pas tiré tout le parti souhaitable du point de vue de la pénétration de la renaissance au Pays de Liège.

C'est dans cette intention que nous le remettons sous les yeux en déplorant, une fois de plus, que les siècles aient si profondément dénaturé la splendide demeure érigée, sur les bords de la Meuse, par l'illustre prélat dont nous avons précisé ailleurs le rôle novateur en ce qui touche cette construction célèbre (1).

La thèse que nous avons défendue peut se résumer brièvement en ces termes: le palais construit par le prince-évêque de Liège durant le second quart du XVI^e siècle dérive, quant à son élévation, des châteaux des bords de la Loire et, plus particulièrement, du château de Blois dans l'aile construite par Louis XII entre 1498 et 1503. Il convient de citer également le château de Gaillon en Normandie érigé, entre 1501 et 1510, par le cardinal Georges d'Amboise qui était, à l'instar du roi de France, le protecteur et l'ami d'Erard de la Marck. La gravure ici reproduite nous a fourni, à l'appui de cet exposé, divers indices susceptibles d'attester la filiation Loire-Meuse sur laquelle nous aurons encore à revenir.

Nous nous proposons aujourd'hui de rechercher l'origine du plan de la demeure de l'évêque car il importe de savoir si Erard de la Marck s'inspira aussi des modèles français à ce point de vue. C'est pour répondre à cette question que nous nous pencherons à nouveau sur la gravure du XVII^e siècle.

Un mot, tout d'abord, au sujet de son origine. Cette gravure est tirée d'un atlas monumental publié par un Hollandais, Jean Blaeu. L'auteur ayant été frappé d'admiration par la résidence princière en annexe, à titre exceptionnel, la reproduction dans son travail, édité en 1649. Il s'agit, en l'occurrence, de deux impressionnants « in folio » où l'on voit se succéder, au fil des pages, les plans et les vues cavalières de nos anciennes villes. C'est incontestablement avec une agréable surprise qu'on découvre la précieuse gravure destinée à illustrer les commentaires consacrés à notre vieille cité, dans le paragraphe intitulé « Leodium » (2).

La première observation qui vient à l'esprit devant l'estampe est que le palais trahit un plan d'une simplicité étonnante en dépit de l'importance de la construction. Une telle clarté semblerait prouver que la demeure princière fut conçue en un tout indécomposable, sans souci des vestiges d'époque

(1) S. COLLON-GEVAERT. *Le palais des princes-évêques à Liège et la Renaissance française*, Bulet. de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège, t. XXXIX, pp. 53-83.

(2) JOANNE BLAEU. *Novum ac magnum Theatrum urbium Belgicae regiae*, 1649.

antérieure et sans souci du cadre dans lequel devait s'intégrer la bâtisse. Il semble, en vérité, qu'on ait affaire à un plan réalisé dans le studio du constructeur, un plan « in abstracto » en quelque sorte. Voyez ce rectangle allongé où la première cour dessine un quadrilatère parfait tandis que des galeries se répètent aux quatre côtés comme se répètent les tours d'angle qui, primitivement, rappelons-le, étaient également au nombre de quatre.

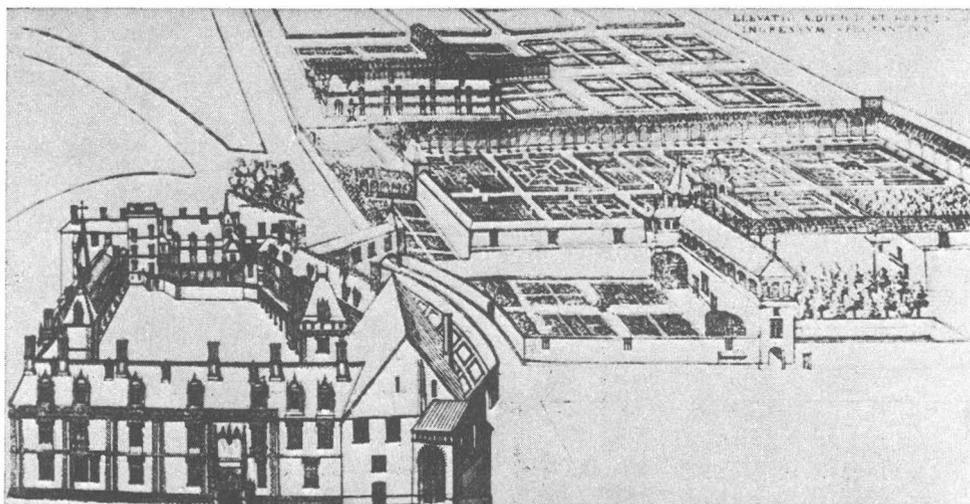


Fig. 2. — Blois. Vue cavalière. D'après Androuet du Cerceau.

Or, à la même époque, en France, les plans des châteaux d'Amboise, de Blois (fig. 2), de Gaillon (fig. 3) montrent, par opposition à celui de Liège, une irrégularité saisissante dont les précieux dessins d'Androuet du Cerceau permettent de juger ⁽¹⁾. Rarement l'angle droit prévaut dans ces plans. Le plus généralement, les lignes s'ouvrent à angle obtus, se referment à angle aigu ou s'incurvent diversement. La chose s'explique précisément par le fait que ces châteaux ne furent pas construits de toutes pièces mais furent installés sur les vestiges d'anciennes constructions dont ils durent épouser,

⁽¹⁾ *Le premier volume des plus excellents bastiments de France*. Paris 1576-1579, passim ; F. GÉBELIN, *Les châteaux de la Renaissance*. Paris 1927, fig. 176, 179 et 108. Nous puisons à cet ouvrage, qui fait autorité en la matière, les renseignements relatifs aux châteaux français cités dans notre étude.

plus ou moins fidèlement, les plans (1).

Le palais de Liège offre donc, comparé aux constructions de la première Renaissance en France, cette divergence essentielle de donner l'impression d'avoir été pensé essentiellement pour lui-même, comme une construction pouvant sortir de terre d'une seule venue et n'ayant à tenir compte d'aucun programme antérieur.

A vrai dire, tel n'était pas le cas cependant: le palais liégeois devait être érigé à l'emplacement de l'ancienne résidence des évêques, résidence dont des vestiges subsistaient encore en 1520 car il est fait allusion, à cette date, aux «vielles pierres» qu'un maître ma-

çon a l'autorisation d'utiliser pour la reconstruction de la tour dite de l'Official servant de prison à l'époque (2). Cette tour ne figure pas sur la gravure car elle n'existait plus au moment de la publication de Blaeu.

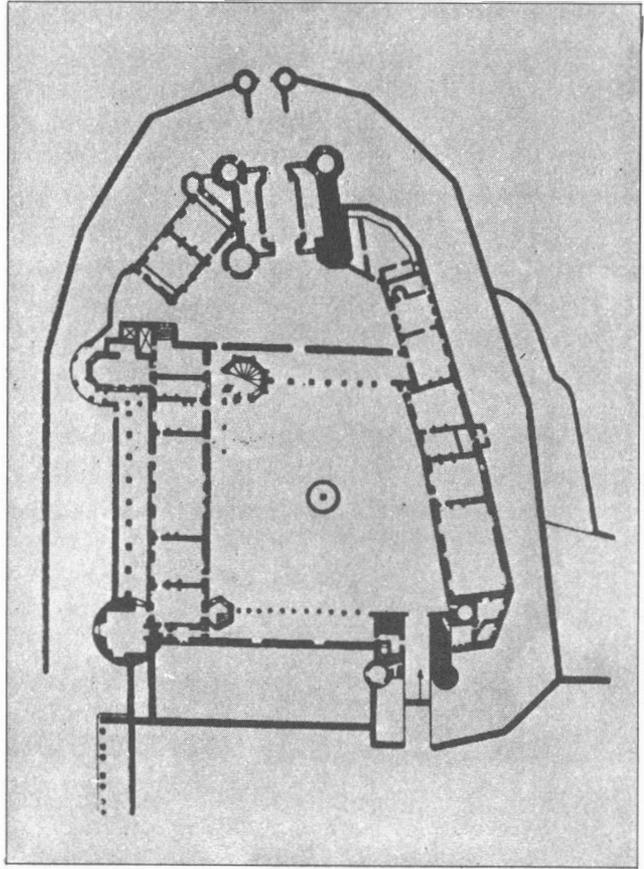


Fig. 3. – Château de Gaillon. Plan d'après du Cerceau

(1) Dans plusieurs cas d'ailleurs, le château avait été entrepris dès avant la campagne d'Italie, campagne qui fut, comme on sait, la cause fondamentale du renouveau dans le domaine des arts. La construction se poursuivit ensuite en fonction des projets primitifs: le château conserva sa structure gothique et, seule, la parure fut réalisée selon le goût nouveau. Ainsi en va-t-il notamment pour le château d'Amboise, commencé en 1490, avant la campagne de Charles VIII outremeris et terminé après le retour du roi mais en fonction du plan primitif.

(2) TH. GOBERT. *Le palais de Liège*, Liège 1896, p. 93.

Le constructeur du Palais aura donc dû faire table rase de la plupart des vestiges encore en place en 1526 afin de pouvoir asseoir la nouvelle demeure sur un terrain autorisant la disposition ample et homogène que fait présumer le document du XVII^e siècle.

Mais il s'en faut de beaucoup que la résidence princière ait revêtu cet aspect de château de plaine que donne la reproduction de Blaeu. Dans la gravure, en effet, le cadre a été éliminé, ce qui dénature quelque peu la réalité. Les Liégeois, eux-mêmes, ne pourront qu'avec une certaine difficulté replacer, par l'imagination, le palais ainsi évoqué dans le coin pittoresque qui lui avait été dévolu au sein de la vieille cité mosane, coin resserré, au nord, par les collines du Publémont et de Pierreuse, à l'ouest, par un bras de la Meuse et, au sud, par la merveilleuse cathédrale, à présent disparue, mais qui attenait alors directement à la construction. Le voisinage le plus gênant, à coup sûr, devait être celui des maisons particulières adossées vers l'est et vers le sud aux murs de la résidence épiscopale. Elles restent visibles sur la gravure du fait qu'elles faisaient réellement corps avec la demeure.

Comment, dans de telles conditions, l'évêque réussit-il à donner à sa retraite une apparence aussi dégagée, aussi aérée, aussi affranchie des traditions féodales où le souci de défense restait toujours prépondérant?

Le fait est d'autant plus surprenant que la première préoccupation du prélat lors de son accession au trône épiscopal avait été d'assurer la défense du pays par la reconstruction des châteaux forts de Huy, de Franchimont, de Stockem, de Dinant ainsi que celle des portes qui garantissaient la sûreté de la ville (1).

Sa demeure, dont il ne s'occupe qu'après l'achèvement de ces travaux, ne trahit plus aucun souci guerrier. Un esprit absolument nouveau se manifeste dans son palais qui est vraisemblablement le plus vaste de l'Europe à cette époque. Et nous voudrions ajouter *l'un des plus novateurs des pays septentrionaux quant à son plan.*

Il convient, en effet, d'affirmer que le palais d'Erard de la Marck, par sa régularité géométrique que soulignaient les quatre tours d'angle révélait une conception d'équilibre, d'unité, de symétrie dont la nouveauté dans les Pays-Bas est exceptionnelle au second quart du XVI^e siècle. Qu'on se rappelle, par exemple, l'aspect du palais que Marguerite d'Autriche faisait ériger à Malines vers le même temps, plus précisément entre 1507 et 1532. La résidence

(1) TH. GOBERT, *op. cit.*, p. 91.

de la gouvernante n'a, quant à son plan, rien de commun avec celle du prélat des rives de la Meuse (1).

Il est incontestable que le prince-évêque joua, dans l'histoire de l'architecture du XVI^e siècle, un rôle de précurseur à ce point de vue et ceci, non seulement au Pays de Liège, mais encore dans les Pays-Bas méridionaux.

Que dire alors de sa position vis-à-vis de la France? Actuellement, cette question ne peut être résolue mais il est certain qu'on ne pourrait trouver en terre française des châteaux susceptibles, par leur plan, de servir d'antécédents à la résidence liégeoise. Le palais du cardinal d'Amboise à Gaillon fut, lui-même, assujéti aux constructions d'époque antérieure, ainsi que le prouvent l'irrégularité et l'asymétrie de son plan (2) (fig. 3).

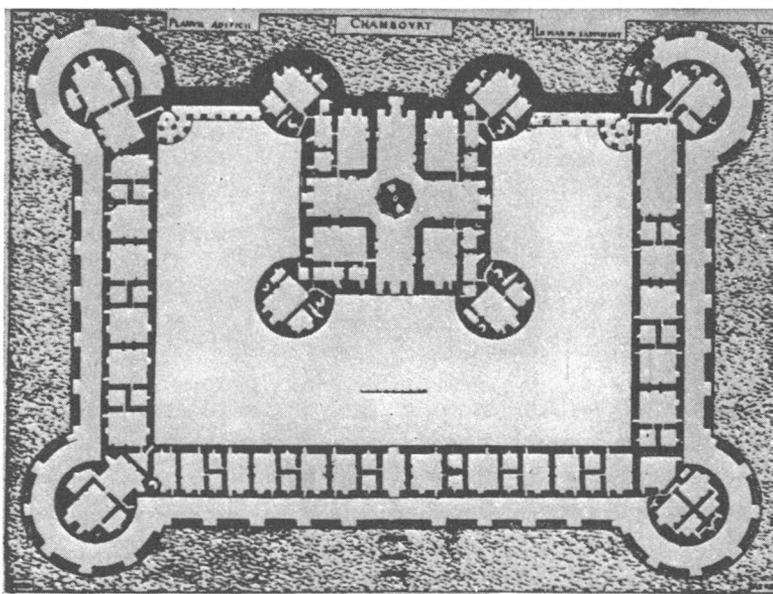


Fig. 4. — Château de Chambord. Plan d'après du Cerceau.

(1) Voir O. VAN DE CASTYNE. *L'architecture privée en Belgique dans les centres urbains aux XVI^e et XVII^e siècles*, dans Mémoire de l'Acad. Royale de Belgique, Cl. des Beaux-Arts, Coll. in 4^o, t. IV, fasc. 1, Bruxelles, 1934, p. 70 et fig. 10 et 78.

(2) Nous avons démontré, dans l'article cité, que la cour d'honneur de Gaillon a inspiré la seconde cour du palais de Liège: ceci n'enlève rien à la portée de notre observation en ce qui touche le plan d'ensemble de part et d'autre.

Où convient-il, dès lors, de chercher la source d'inspiration du palais liégeois en ce qui touche la sobriété, la netteté, la clarté de sa conception, autant de caractères qui permettraient presque de le qualifier de classique ?

Nous pensons que c'est en Italie qu'il convient de rechercher cette origine. Nous avons dit et nous répétons que le palais d'Erard doit beaucoup à la France en ce qui touche son élévation mais son plan est spécifiquement italien.

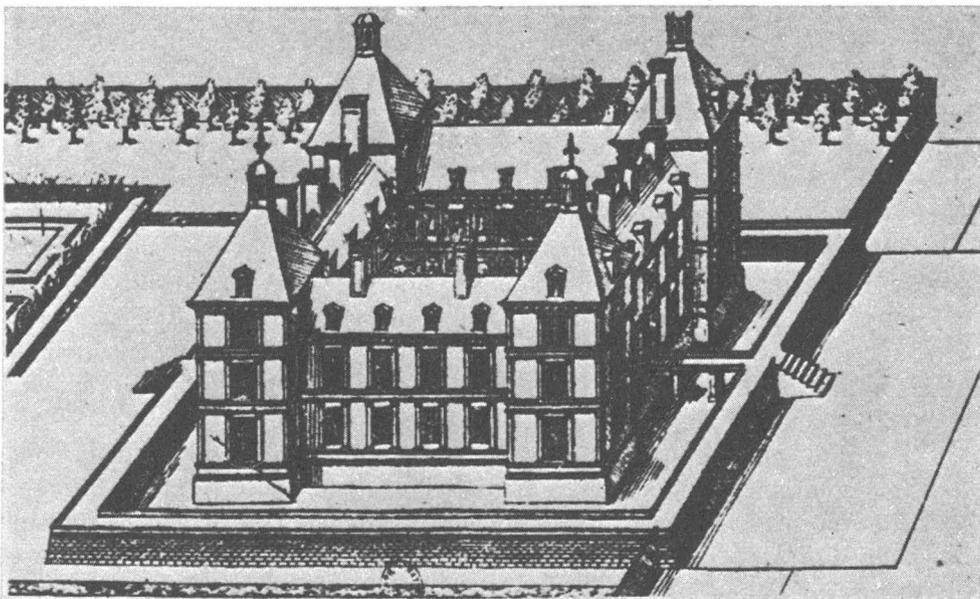


Fig. 5. — Ancy-le-Franc. Vue cavalière

C'est d'ailleurs d'Italie que dérive directement le premier château français où se manifeste une disposition analogue axée autour d'une cour quadrangulaire: *le château d'Ancy-le-Franc*, en Bourgogne. Il est l'œuvre de *Sébastien Serlio*, l'illustre architecte de Bologne, surtout connu comme théoricien, qui fut nommé peintre et architecte de Fontainebleau par François I^{er} (fig. 5).

L'activité du maître a été l'objet de longues discussions mais il est désormais permis d'affirmer définitivement son rôle comme propagandiste du classicisme en France. Le château d'Ancy-le-Franc serait la première manifestation de cet esprit dans le domaine de la construction. Serlio lui-même aurait érigé le château, qui était achevé en 1546.

Si l'on mettait encore en doute l'attribution au Bolognais de la demeure d'Ancy-le-Franc, on devrait alors reconnaître que nulle part en France les enseignements du maître italien n'ont été suivis avec une fidélité plus scrupuleuse, écrit François Gébelin ⁽¹⁾.

Androuet du Cerceau, qu'il convient à nouveau de citer à ce sujet, donne, dans son commentaire sur le château d'Ancy-le-Franc, une appréciation qui nous paraît intéressante à rappeler. La voici :

« Ce bastiment est assis au pais de Bourgongne, en une plaine, costoyé du costé de septentrion d'une montaigne, de laquelle se peult voir entierement tout le contenu, comme de haulte veuë: et diroit-on presque, en considérant l'édifice, qu'il a esté tout fait en un jour, tant il rend de contentement à l'œil. En ce chasteau y a quatre corps de logis, autant bien symmetriez, que l'architecture gardée. Aux quatre coings sont aussi quatre pavillons quarrez, et la court au milieu, de quatorze toises en son carré » ⁽²⁾.

Tout ce que l'architecte érudit rapporte au sujet d'Ancy-le-Franc pourrait être redit presque textuellement pour le palais d'Erard de la Marck en ce qui touche la première cour dont nous nous occupons essentiellement ici. Vue à travers la gravure de Blaeu, la résidence épiscopale dégage bien la même impression d'« avoir été faite en un jour » et de rendre, par sa symétrie, le même « contentement à l'œil ».

Pourtant, aucune autre relation ne peut être établie entre les deux constructions puisque le château érigé par Serlio est postérieur au palais liégeois. La seule constatation à tirer du rapprochement suggéré est que le constructeur du palais des princes-évêques est, par anticipation, un partisan des préceptes du théoricien italien.

Pour expliquer Ancy-le-Franc, œuvre de Serlio, on fait appel aux publications de l'architecte afin d'y retrouver les modèles d'inspiration italienne dont dériverait la demeure bourguignonne. Parmi les projets que fournit l'érudit, le plan du *château de Rosmarino* paraît spécialement propre à justifier le plan d'Ancy-le-Franc (fig. 6). Notons toutefois que Rosmarino ou Romarin est un site de Provence qui n'a pu être identifié pas plus que le château en cause; notons aussi que le traité de Serlio fut publié après la construction d'Ancy-le-Franc, ce qui d'ailleurs ne déforce pas la thèse qui fait du château bourguignon un dérivé d'un prototype d'origine italienne ⁽³⁾.

⁽¹⁾ op. cit., p. 39.

⁽²⁾ op. cit., t. I, commentaire aux planches consacrées au château.

⁽³⁾ S. SERLIO. *Tutte l'opere d'architettura*, Venetia 1619, L. VII, p. 211 et 213, p. 215 et 217; F. GÉBELIN, op. cit., p. 40 et fig. 2. En réalité, dès 1537, une partie du traité parassait à Venise. (Cfr. L. HAUTE-CŒUR, *Histoire de l'architecture classique en France*, t. I, p. 196 et sv.).

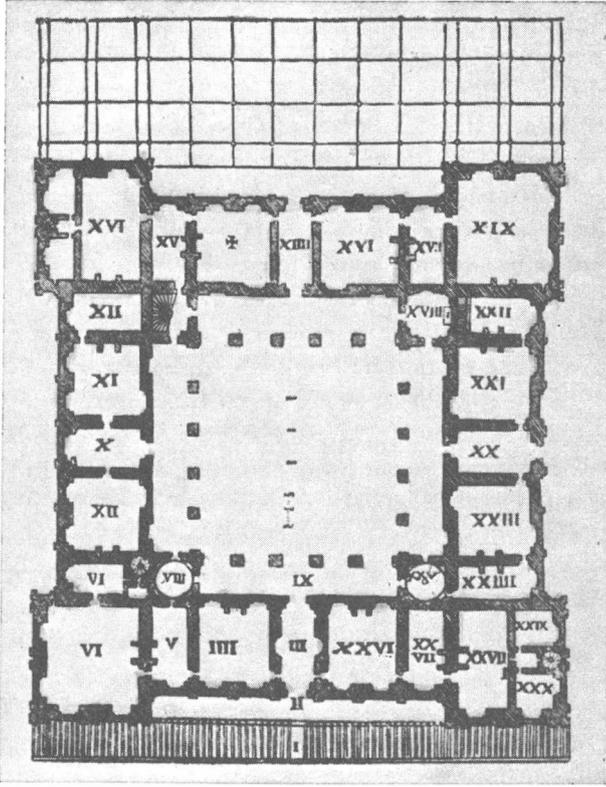


Fig. 6. — Plan de Rosmarino par Serlio

Si la similitude entre le palais de Liège et le palais d'Ancy-le-Franc est admise, elle conduit subsidiairement à rapprocher le même palais liégeois du château de Rosmarino, dû au maître bolonais, Serlio. L'ordonnance de la première cour de la résidence épiscopale liégeoise s'expliquerait, dès lors, par un plan similaire mais d'époque antérieure incontestablement, dont Erard de la Marck aurait pu avoir connaissance au cours de ses séjours dans la Ville Eternelle. N'aurait-il d'ailleurs pas rencontré Serlio à Rome même puisqu'on sait que l'architecte y fut en activité de 1514 à 1527? ⁽¹⁾.

Si cette hypothèse est malaisée à démontrer, il reste à chercher quelle construction italienne pourrait, dès lors, avoir inspiré directement le prince-évêque. Nous espérons revenir prochainement sur ce point.

Notons, à l'appui de cette seconde éventualité, que le prélat de Liège a vu plus grand que Serlio, tant lorsque celui-ci construisait Ancy-le-Franc que lorsqu'il traçait le plan de Rosmarino car, dans le complexe de la résidence des bords de la Meuse, la première cour quadrangulaire ne constitue qu'une partie de l'ensemble, or cette partie, même isolée du tout, a un caractère de grandeur jamais égalée chez nous alors.

(1) F. GÉBELIN. *Le style Renaissance*, Paris 1942, p. 126.

Il n'en est pas moins évident que l'ordonnance de cette première cour liégeoise doit être expliquée par un modèle italien, qu'il soit ou non associé au nom du grand constructeur de Bologne.

Pour définir la formule appliquée dans la demeure liégeoise, il faut tenir compte, non seulement de la forme quadrangulaire selon laquelle sont agencées les diverses parties encadrant la cour principale mais encore des quatre tours qui la cantonnent. Or ces derniers éléments, qui intéressent l'élévation du palais, nous ramènent, de nouveau, vers la France.

Les tours sur plan carré sont, en France, une création du XVI^e siècle. Elles ne font leur apparition qu'en 1528, soit au *château de Madrid*, château que François I^{er} faisait alors construire au Bois de Boulogne, près de Paris (1). Comme l'érection du palais d'Erard se situe à la même époque approximativement, on doit admettre ici l'action du modèle français. Sans doute, depuis 1515, le prince Erard s'était-il détourné de la France mais il est pourtant peu probable qu'il n'ait plus eu aucun écho de l'évolution, chez ses amis d'hier, d'un art auquel il s'était intéressé si manifestement auparavant. D'ailleurs, si l'évêque était resté étranger à cette évolution, il est probable que les quatre tours de son palais auraient conservé la forme circulaire traditionnelle au lieu de devenir des pavillons sur plan carré tels qu'ils vont alors se multiplier en France.

Dans le palais princier de Liège, une tour fait exception à cette règle : celle qui, dans la vue cavalière de Blaeu, apparaît à l'extrémité droite de la résidence (angle nord-est). Elle surplombe la troisième enceinte qui est un jardin bordé de murs (fig. 1). C'est là l'élément le plus typiquement médiéval de l'ensemble : cette construction sur plan circulaire avec un double rang de mâchicoulis est une tour de défense qui, comparée aux pavillons cantonnant la première cour, apparaît comme le témoin d'un âge révolu. Rappelons à cette occasion que le château de Chambord, érigé par François I^{er} entre 1519 et 1533, reste aussi dans la tradition médiévale par ses tours cylindriques dont l'aspect robuste accuse surtout le caractère défensif (fig. 4) (2).

A Liège, les tours sont donc devenues des pavillons dépourvus de tout élément défensif et, en remarquant les étranges clochetons qui se dressaient autrefois sur leur faîte, nous serions assez aisément tentée de croire qu'il s'agissait, en l'occurrence, non pas de bulbes de valeur ornementale mais

(1) F. GÉBELIN, *op. cit.*, p. 145.

(2) C'est un château fort de plainé qui reste entraciné dans la tradition française. Son élément essentiel est le donjon central flanqué de quatre tours circulaires, nous dit GÉBELIN, *op. cit.*, p. 69.

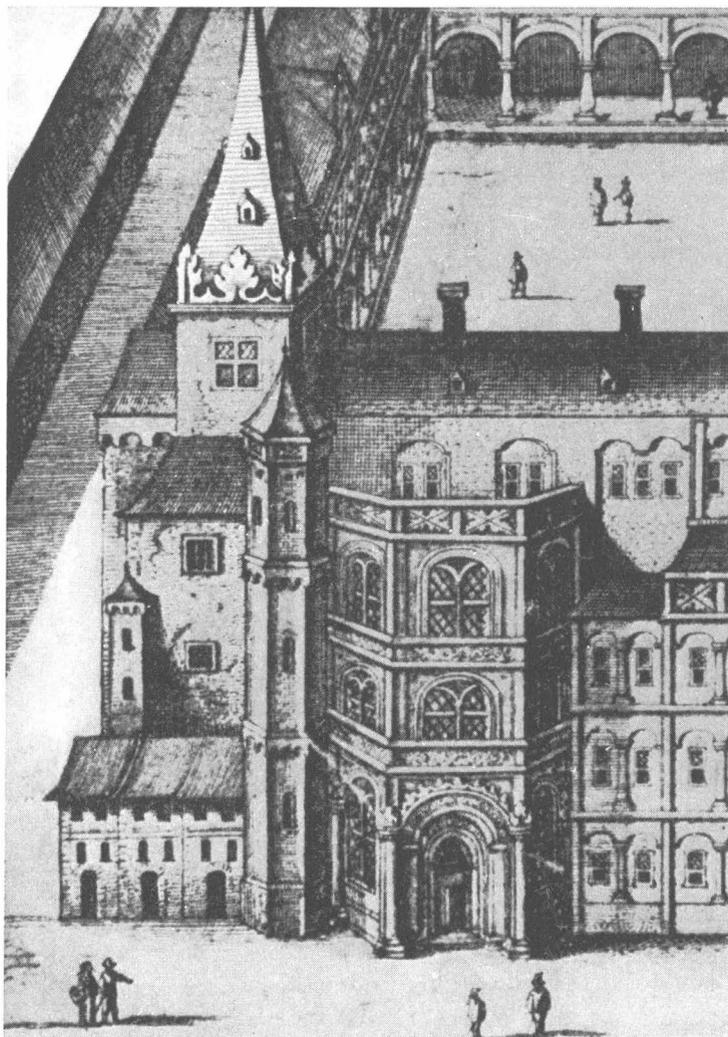


Fig. 7. — Portail du palais d'Erard d'après la gravure de Blaeu

bien plutôt de lanternons auxquels on accédait par les combles, si l'on en juge par leur structure particulière avec base horizontale et par la présence d'une baie, visible sur l'un d'eux dans la gravure. Le lanternon est originaire d'outremer; il connaît une vogue toute particulière à Chambord, dont la

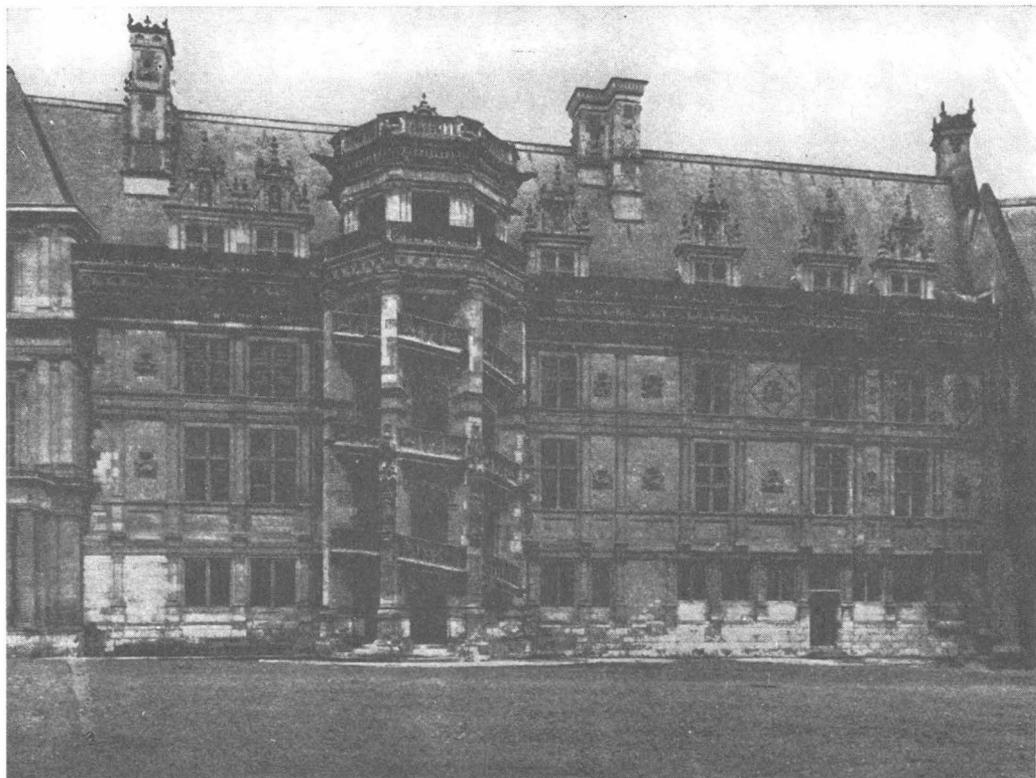


Fig. 8. — Blois. Château. Aile François I. Vue de la cour.

construction se situe entre 1526 et 1536. N'est-ce pas là, si le dessin de Blaeu ne nous trompe pas, l'indice d'une nouvelle action venant de la Loire?

Et d'ailleurs, une autre trace de cette action apparaît de façon très lisible sur la gravure. Voyez, à ce sujet, la façade méridionale qui occupe l'avant-plan dans la reproduction de Blaeu. Il y a là, vers la gauche, une annexe étrange qui, formant ressaut, se présente à la façon d'un portail monumental surmonté de deux étages que souligne une frise sculptée (fig. 7). Les textes font allusion à cette porte monumentale que Jean de Heinsberg aurait réédifiée. Il en posa la première pierre en 1449. Ce serait donc un travail remontant au XV^e siècle. Il n'en va cependant pas de la sorte car le prince ne put voir de son vivant la

réalisation de l'œuvre grandiose qu'il avait conçue. Une partie des pierres amenée à pied d'œuvre fut utilisée par la suite à la construction de forteresses (1).

Il en résulte donc que le portail commencé par Jean de Heinsberg au XV^e siècle fut achevé à une époque plus tardive. Il reste à préciser cette époque.

Si l'on tient compte de l'aspect de cette entrée et si l'on a présent à l'esprit l'aspect des façades dans les premiers châteaux de la Renaissance en France, on aura tôt fait de retrouver la construction qui, dans le pays de la Loire, est étroitement apparentée à celle du palais liégeois: soit la façade vers la cour de l'aile François I^{er} à Blois (fig. 8). La célèbre tourelle d'escalier, qui est le morceau le plus séduisant du château blésois, a été imitée à Liège.

La gravure du XVII^e siècle n'est pas exempte d'erreurs au point de vue de l'interprétation des détails: il est peu probable, pourtant, que le dessinateur ait trahi l'élément dont nous ne voulons retenir ici que l'aspect d'ensemble. Nous ne pouvons donc être loin de la vérité si nous proposons de voir, dans ce portail en hors d'œuvre surmonté de deux étages et d'une terrasse, une imitation de la tourelle en hors d'œuvre de Blois qui donnait accès au célèbre escalier servant de liaison aux étages dans l'aile érigée, comme nous l'avons dit plus haut, par le roi François I^{er}.

Au moment d'achever le portail commencé par son prédécesseur, Erard de la Marck trouva donc l'occasion d'ajouter à sa demeure un élément qui avait été exploité avec un bonheur particulier au château de Blois. Et ceci prouve nettement qu'il fut informé de l'évolution qui s'opérait dans ce pays alors même qu'il ne le fréquentait plus. La terrasse terminale, à laquelle donnait vraisemblablement accès un escalier en hélice, est aussi reprise au modèle français. En conclusion: plan italien mais construction à la française; cette dualité d'inspiration qui caractérise le palais d'Erard de la Marck ne semble-t-elle pas résumer aussi la dualité de ses ambitions, celles du prince dévoué à la France, celle de l'évêque aux regards tournés sans cesse vers Rome et la péninsule italienne?

S. COLLON-GEVAERT

(1) TH. GOBERT, *op. cit.*, p. 61.

Identification d'un portrait de Philibert de Savoie

conservé aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire
à Bruxelles (Cinquantenaire).

Les Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles (Cinquantenaire) possèdent un excellent portrait original de Philibert de Savoie ⁽¹⁾, mari de Marguerite d'Autriche, exécuté vers 1518, et dont l'identité avait échappé jusqu'à ce jour aux investigations des chercheurs les plus avertis.

Il figure en bonne place, dans une des plus célèbres pièces de ces musées, savoir la magnifique tapisserie représentant la légende de Notre-Dame du Sablon, offerte à cette église de Bruxelles, grâce à la munificence d'un mécène illustre François de Tassis, le génial organisateur des postes internationales, dont nous avons déjà parlé il y a vingt-cinq ans ⁽²⁾.

Sa présence y était cependant assez indiquée au milieu de la famille impériale, en qualité de beau-frère, époux et oncle des personnages représentés, ainsi que par ses armes placées en évidence dans le haut de cette tenture.

C'est un petit détail, peut-être considéré vain et futile, comme sans importance, par d'autres, qui attira notre attention et nous mit sur la voie qui allait, après de patientes recherches, non seulement aboutir à cette identification, mais situer en outre, avec plus de précision, la date d'exécution de cette célèbre œuvre d'art.

Philibert y porte en effet un collier constitué par des nœuds et des roses alternées. L'étude des colliers des différents ordres de chevalerie entreprise en vue d'éclaircir ce point, nous amena à conclure que celui que portait ce personnage resté inconnu se rapprochait surtout de ceux des ordres de

⁽¹⁾ Philibert portait les titres de duc de Savoie, Challais et d'Aouste, prince de Piémont, d'Achaïe et de la Morée, comte de Genève et de Nice, de Bresse et de Romont, baron de Vaud, de Gex et de Faucigny, seigneur de Vercel, de Beaufort, de Bugey et de Fribourg, prince et vicaire perpétuel du Saint-Empire, marquis d'Italie et roi de Chypre (SAMUEL GUICHENON. *Histoire généalogique de la Maison de Savoie*. Lyon 1660, p. 608).

⁽²⁾ O. LE MAIRE. *A propos des tapisseries de la légende de Notre-Dame du Sablon* (Bulletins des Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Parc du Cinquantenaire, 3^e année, n^o 2, mars 1930, pp. 52 sqq.



Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire

Fig. 1. — Tapisserie de N.D. du Sablon

Copyright Bruxelles A.C.L.

la Jarretière et de l'Annonciade. Des recherches minutieuses sur l'évolution de la forme de ces derniers colliers permit d'établir qu'il s'agissait de celui de l'Annonciade, tel qu'il fut modifié par décret du 11 septembre 1518 et que celui qui en était décoré n'était autre que Philibert de Savoie.

LE COLLIER DE L'ORDRE DE L'ANNONCIADE

Dans la tapisserie de la légende de Notre-Dame du Sablon, les mains jointes de Philibert cachent malheureusement l'endroit où devrait se trouver le pendant de son collier. Les nœuds ou lacs d'amour ne revêtent pas ici la forme habituelle, qui sont ordinairement faits au moyen d'un seul cordon. Ils sont formés ici par deux cordons entrelacés constituant ce que les Anglais qualifient « Nœud des Bourchier » (Bourchier knot) parce qu'il fut porté comme devise par la famille Bourchier ⁽¹⁾.

Cette liberté prise par l'artiste qui exécuta cette tapisserie ne doit guère nous surprendre puisqu'il a traité d'une manière également fantaisiste le collier de la Toison d'Or du personnage placé derrière Philippe le Beau, où il a remplacé les briquets par des nœuds.

L'ordre de l'Annonciade, primitivement appelé Ordre du Collier de Savoie, fut fondé en 1363, par Amédée VI, comte de Savoie, dit le Comte Vert, à l'occasion de la prestation de serment de croisade contre les Turcs, faite entre les mains du Pape Urbain V en Avignon.

Au début le collier de cet ordre n'avait pas de forme fixe et s'exécutait selon le goût de chacun. On le rencontre alors sous l'aspect d'une large bande unie terminée par des agrafes auxquelles était suspendu l'insigne de l'ordre constitué par une corde formant un petit cercle et nouée trois

(1) En héraldique anglaise les nœuds ont des noms différents d'après la manière de les nouer (J. R. PLANCHE. *The Pursuivant of Arms*. New edition. London 1859, p. 189. — JOHN E. CUSSANS. *Handbook of Heraldry*, 4th edition. London 1893, p. 132. — G.W. EVE. *Heraldry as Art*. London 1907, p. 276. — ARTHUR CHARLES FOX DAVIES. *A Complete Guide to Heraldry*. Revised edition. London 1929, p. 469. — V. WHEELER-HOLOHAN. *Boutell's Manual of Heraldry*. London, s.d., p. 118.

Au moyen-âge il existait, indépendamment des armoiries, et sans aucun rapport avec celles-ci, des emblèmes, appelés *devises* ou *bages* (en anglais : *badges*), souvent accompagnés de sentences qualifiées : *m o t s*. Après le XVI^e siècle ces devises tombèrent en désuétude dans la plupart des pays, et il ne subsista que l'usage du *m o t*, connu aujourd'hui sous le nom de *d e v i s e*. Les emblèmes étaient parfois employés comme signes de parti, notamment pendant la guerre de Cent Ans, telle la croix blanche des Armagnacs et les bâtons noueux ou sautoir des Bourguignons. Ces derniers, souvent transformés en sautoir écoté devint l'emblème militaire aux Pays Bas et son usage subsista jusqu'à la chute de l'ancien régime. Dès l'époque de la guerre de Cent Ans, les Anglais avaient comme emblème militaire national une croix de gueules sur fond d'argent, encore en usage de nos jours dans l'armée britannique. (MARTIN SCHWEISTAL. *Questions d'Héraldique*, in: *Annales de la Soc. Royale d'Archéologie*. Tome XXX, fasc. I. Wetteren 1921, pp. 80 sqq. — *Manuel d'Archéologie Française*, T. III. *Le Costume*, par CAMILLE ENLART. Paris 1916, passim).

(2) L'artiste a exécuté ici un collier avec nœuds et roses semblable à ceux qu'on trouve dans la tapisserie bruxelloise de la Légende d'Herkenbald (terminée 1520) et dans celle de l'Invention de la Croix (vers 1515-1520), reproduites dans: *Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Catalogue des Tapisseries*, par MARTHE CRICK-KUNTZIGER, s.l.n.d. (1956), pl. 16 et 17.

fois par un nœud en lac d'amour. Cette bande était unie ⁽¹⁾, ou ornée de roses ⁽²⁾, ou chargée des mots FERT répétés et séparés par un lac d'amour posé en pal ⁽³⁾, ou encore par d'autres inscriptions d'après les préférences de chacun ⁽⁴⁾. Dans d'autres colliers la bande était remplacée par une chaîne constituée par une série de cosses de poix ⁽⁵⁾, par des roses blanches et rouges ⁽⁶⁾, par des feuilles de laurier ⁽⁷⁾, par des perles à l'instar des rosaires etc. ⁽⁸⁾. Ces divers modèles toujours ornés du pendant décrit plus haut.

D'autre fois le collier ne consistait qu'en une simple corde nouée plusieurs fois par des nœuds en forme de lacs d'amour, sans pendants ⁽⁹⁾, ou une chaînette avec pendant ⁽¹⁰⁾, ou même un simple cordon ou ruban, formé selon la fantaisie personnelle de chacun, et auquel le pendant était suspendu ⁽¹¹⁾.

Jusqu'au XVI^e siècle le port de la devise FERT était facultatif, aussi ne figure-t-elle pas sur de nombreux colliers. Quant au pendant, formé d'un cordon en cercle, son centre était ordinairement vide, mais parfois on y trouve le mot FERT, une étoile, une croix, un losange ou une rose ⁽¹²⁾.

Depuis le chapitre tenu à Bruxelles, en janvier 1500, le collier de l'Ordre de la Toison d'Or fut offert à diverses reprises à Philibert, mais il déclina chaque fois cet honneur ⁽¹³⁾. Lorsqu'il fut pressenti une nouvelle fois, l'année de son mariage avec Marguerite d'Autriche (1502), il répondit: « qu'il était

(1) En tête de l'acte de fondation d'une messe instituée en 1382 à la cathédrale de Lausanne, par Amédée VI de Savoie, conservé à la cathédrale de Lausanne (D.L. GALBREATH. *Manuel du Blason*. Lyon 1942, p. 207, fig. 477 et p. 211. – DINO MURATORE. *Les origines de l'Ordre du Collier de Savoie dit de l'Annonciade*, in: *Archives Héraldiques Suisses*. Zurich XXIII, 1909, 5 à 12; 59 à 66; XXIV, 1910, 8 à 16; 72 à 88.

(2) Initiale enluminée des statuts de l'Ordre du Collier de Savoie publiés par Amédée VIII en 1409, conservés au Musée historique des Archives Royales à Turin. – MURATORE, 77, fig. 64. – COMTE L. CIBRARIO. *Statuts et ordonnances du très noble Ordre de l'Annonciade précédés d'une notice historique et suivis du catalogue des chevaliers*. Turin 1840, dessin n° 3.

(3) Grand collier du Comte Vert conservé jadis à l'abbaye de Hautecombe (MURATORE, p. 78, fig. 65).

(4) Statue d'Humbert de Savoie (fils d'Amédée VII, †1445), jadis à Hautecombe, où la bande du collier est ornée de la devise arabe: ALAHAG (MURATORE, p. 79, fig. 67).

(5) Petit collier du Comte Vert, autrefois au trésor de la sacristie de Hautecombe (MURATORE, 79, fig. 66. – SAMUEL GUICHENON. *Histoire généalogique de la Maison de Savoie*, 112).

(6) Collier donné par la femme d'Amédée de Challant à la cathédrale de Lausanne, d'après un inventaire de 1441 (MURATORE, p. 80).

(7) MURATORE, p. 72, fig. 87.

(8) ID., p. 81.

(9) Statue aux armes d'Amédée VII de Savoie, à l'extrémité des Stalles de l'église St-François de Lausanne (vers 1376-1385) et charte de 1399 relative à un accord entre les seigneurs de Chevron et Amédée de Savoie, seigneur de Molettes (MURATORE, fig. 61, 62, 63; pp. 76 à 77. – A. DE FORAS. *Armorial de Savoie*, II, 6).

(10) Médaille de Claude de Seyssel de 1472 (MURATORE, p. 81).

(11) MURATORE, p. 82.

(12) ID., p. 85.

(13) REIFFENBERG. *Histoire de l'Ordre de la Toison d'Or*, 245, 247, 250, 251.

assez incliné à entrer dans l'Ordre de la Toison d'Or, mais qu'il souhaitait, avant de s'y faire admettre, que le chef et souverain voulut recevoir les marques d'un certain ordre établi par ses prédécesseurs ducs de Savoie, et que lui, duc actuel, était d'intention de relever » (1). Lors d'une réunion de l'Ordre de la Toison d'Or, tenue à Bruxelles, le 8 janvier 1503, la place qui lui avait été destinée, fut déclarée vacante. Elle fut pourvue d'un titulaire deux ans plus tard, lors du chapitre de Middelbourg en 1505 (2).

Philibert mourut prématurément le 20 septembre 1514, sans avoir eu le temps de réaliser son projet. Ce fut son successeur, le duc Charles II dit le Bon, qui l'exécuta, par lettres patentes du 11 septembre 1518, données à Chambéry. Il changea alors non seulement le nom de l'Ordre du Collier de Savoie, décidant qu'il s'appellerait l'Ordre de l'Annonciade, mais il en modifia la forme, disant: « Pour la grande amour et singulière deuocion qu'avons... à la glorieuse Vierge Marie et à sa joyeuse Annunciation... Nous avons mys et mectons quinze roses blanches et vermeilles audit collier, ensemble les quinze las d'Ordre (3) avec que la devise de nos antécresseurs (4) et voulons qu'il ayt nom l'Ordre de l'Annunciation Notre Dame (5), et au pendant du dit collier aura la présentation de l'Annunciation de feist l'Ange Gabriel à la glorieuse Vierge » (6).

Toutefois, comme à ces lettres patentes il n'était pas joint de figuration du nouveau collier, les artistes interprétèrent cette modification au gré de leur inspiration, il s'ensuit que sa forme varie sur les différents portraits de Philibert, postérieurs à 1518. Sur l'un d'eux les roses manquent (7), tandis que sur d'autres c'est le pendant qui est absent (8).

Le collier de l'Annonciade que Philibert porte dans la tapisserie du Sablon étant représenté conformément aux modifications prescrites par les lettres patentes du 11 septembre 1518, il s'ensuit que cette célèbre œuvre d'art aurait été exécutée après cette date.

(1) *Id.*, 256.

(2) *Id.*, 266. 270.

(3) Ce sont les lacs d'amour.

(4) C'est la devise : FERT.

(5) D'où le nom de l'Annonciade.

(6) MURATORE, 86. – BARON NANNO. *Les roses et la médaille du collier de l'Ordre de Savoie*. Communication faite au Congrès des Sociétés savantes de la Savoie, Thonon, 1886.

(7) Portrait de Philibert dans le vitrail de l'Assomption de l'église de Brou.

(8) Vitrail du chœur de l'église de Brou, et tapisserie de la Légende de Notre-Dame du Sablon aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles.

Il ne peut pas être confondu avec les colliers de fantaisie ornés de roses que l'on rencontre parfois alors ⁽¹⁾, puisque selon les coutumes du temps Philibert n'aurait jamais porté que celui de l'Ordre dont il était le chef. A cette époque, en effet, les souverains étaient extrêmement jaloux de leurs ordres nationaux, au point non seulement de refuser des ordres étrangers, qu'ils considéraient comme des marques de dépendance, mais d'interdire dans certains cas à leurs sujets de les accepter.

Ainsi, lorsque Philippe le Bon, duc de Bourgogne, fut pressenti par son beau-frère le duc de Bedford, régent de France, au nom de son jeune neveu, Henri, roi d'Angleterre, en vue d'accepter l'ordre de la Jarretièrre, il refusa, désirant rester indépendant et n'avoir aucun lien de dépendance vis-à-vis des Anglais ⁽²⁾.

Quand il créa l'ordre de la Toison d'Or en 1430, il stipula à l'article II des statuts: « que les frères et chevaliers dudict Ordre, à entrer en icelluy, devront délaissier et laisseront tout aultre Ordre, sy aulcun en avoient, soit de Prince ou de Compaignie, excepté Empereurs et Ducqx qui, avec ce présent Ordre, pourront porter l'Ordre dont ils sont Chefs, par ainsi que ce soit du gré et consentement de Nous et de Nos Successeurs Souverains, et des Frères de l'Ordre passé en leur Chapitre, et non aultrement. Et pareillement Nous et nos successeurs Souverains de ce présent Ordre, en cas semblable, pourrons (s'il nous plaist) porter l'Ordre des susdicts Empereurs, et Ducqs, avec le nostre ». Enfin l'article III des mêmes statuts oblige les chevaliers de la Toison d'Or » de porter chacun jour au tour de col, à descouvert, sur paine de faire dire une messe de quatre souls, et quatre souls donner pour Dieu,

⁽¹⁾ La rose est un ornement en faveur au moyen âge. On la rencontre non seulement en littérature (Roman de la Rose), en liturgie, mais encore comme motif décoratif en architecture, miniature, orfèvrerie, héraldique (d'où la Guerre des Deux Roses), etc. Elle figure fréquemment dans les bijoux et pièces d'habillement tels que chapels, couronnes, colliers, demi-ceints, ceintures, etc. (C. ENLART. *Manuel d'Archéologie Française*. T. III. *Le Costume*. Paris 1916, pp. 140, 141, 170, 185, 190, 272, 282, 286, 290, 293, 333, 394, 422, 516).

Les inventaires anciens de bijoux font de fréquentes mentions, soit de roses isolées, soit de bijoux ornés de roses, tels des colliers: « un collier d'or et de pierreries orné de douze châtons en manières de roses » – « un collier d'or fait de fermilletz à roses » – « deux petits coliers d'or, fais à roses esmaillées de blanc et de bleu » (id., p. 423. – COMTE DE LABORDE. *Les ducs de Bourgogne. Etudes sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV^e siècle*. Partie II. Preuves. Paris 1851, pp. 111, 115, 116). L'inventaire des bijoux de Marguerite d'Autriche, femme de Juan d'Aragon, mentionne divers colliers et bijoux ornés de roses (DUC DE MAURA. *El Principe que Murio de Amor. Don Juan, primogenito de los Reyes Catolicos*. Madrid 1944, pp. 222 à 247; *El libro de las Joyas*).

⁽²⁾ GEORGES CHASTELAIN. *Œuvres*. Edit. Baron Kervyn de Lettenhove. Tome II. Chronique 1430-1431, 1452-1453. Bruxelles 1863. Livre II, pp. 9 sqq. Chapitre II. Comment le duc de Bethfort voulut avoir trop haute main sur le duc de Bourgogne et lui proposa que il vouldist prendre et porter l'ordre de la Jarretièrre.

excepté en armes, qu'il suffira de porter le Toison, sans le collier » (1).

Lors du chapitre de Bruges en 1468, le roi de Portugal avait été proposé pour succéder dans une des places vacantes, mais ayant été observé qu'il portait l'ordre de la Jarrettière sans en être le chef et souverain, on déclara que, tant et si longtemps qu'il serait dans cet ordre, il ne pourrait être reçu dans celui de la Toison d'Or (2). Au chapitre tenu à Valenciennes, en mai 1473, la conduite irrégulière de certains chevaliers qui ne portaient pas le collier en entier, mais seulement la Toison appendue à un cordon de soie, ayant été signalée, le souverain déclara « que messieurs les chevaliers, frères de l'Ordre, qui, en cas réservez par ledict statut, et en l'autre par luy consenti cy dessus, porteroient la Toison d'Or pendant à ung filet de soie, ou à chaisnette d'or, la porteroient désormais apperents et de bonne grandeur » (3). En 1490, les chevaliers assemblés à Berg-op-Zoom, firent observer que, pour ce qui était du prince d'Orange que le roi des Romains (Maximilien, plus tard empereur) voulait que l'on créât chevalier, il fallait qu'il cessât de porter l'ordre du roi de France dont il était revêtu (4). Lorsque le chapitre se réunit à Malines en 1491, il revint à l'assemblée qu'Antoine, bâtard de Bourgogne, cessait de porter le collier de la Toison d'Or, et portait les marques d'un autre ordre, en contravention avec les statuts. On le fit prévenir que, si avant la fête de Saint-André prochaine, il ne se mettait en règle, l'assemblée le déclarerait exclu de l'ordre de la Toison d'Or (5).

On comprend ainsi pourquoi Philibert de Savoie refusa le collier de la Toison d'Or, ne voulant porter que celui de l'Annonciade, dont il était le chef, et que, par conséquent, c'est bien de ce dernier dont on le voit paré dans le tapisserie de la Légende de Notre-Dame du Sablon.

PORTRAITS DE PHILIBERT DE SAVOIE

Non seulement la ressemblance entre la physionomie de Philibert dans la tenture des Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles et celle de ses autres portraits est frappante, particulièrement avec ceux de New York et de Brou, mais il est le seul des nombreux personnages de cette tapisserie

(1) J.B. MAURICE. *Le Blason des Armoiries de tous les Chevaliers de l'Ordre de la Toison d'Or*. La Haye 1667, pages non paginées au début.

(2) REIFFENBERG, 55.

(3) *Id.*, 69, 75, 76.

(4) *Id.*, 177.

(5) *Id.*, 199.

à porter un ruban noir au cou, détail qu'on retrouve dans ses portraits de New-York, de Brou, de Madrid et de Lede.

Passons maintenant à la dernière phase de notre identification, celle de l'examen des divers portraits de Philibert, rangés par ordre chronologique.

1. – *Médaille exécutée en 1502 par Jean de Marende, à l'occasion du mariage de Philibert avec Marguerite d'Autriche.*

Le droit porte, de profil, les bustes affrontés des deux époux, sur un champ parsemé de lacs d'amour et de marguerites qui sont leurs devises respectives. Philibert est coiffé d'une toque et ne porte pas de collier. Au revers un grand écu non timbré, parti aux armes des conjoints ⁽¹⁾, surmonté d'un grand lac d'amour et accosté de part et d'autre d'un plus petit et d'une marguerite, ainsi que des lettres FE à dextre et RT à sénestre, dont l'ensemble forme FERT, qui est le mot de la Maison de Savoie ⁽²⁾.

2. – *Médaille attribuée à Jacques Gauvin, exécutée en 1502 (?)*.

D'un côté Philibert, de profil, sans collier, la tête coiffée d'une toque et vêtu d'un manteau. Sur l'autre face Marguerite, les cheveux défaits se déroulant d'un côté sur une des épaules nue. C'est plutôt la jeune mariée que la veuve endeuillée, dissimulant ses cheveux et son cou sous une coiffe et une collerette, ce qui fait supposer qu'il s'agit probablement d'une des médailles signalées par Guichenon ⁽³⁾, frappées en 1502 à l'occasion de son mariage. Le coin à l'effigie de Marguerite a été réutilisé pour faire d'autres médailles où le buste de Philibert a été supprimé et remplacé, soit par les armes d'Aragon avec la date de 1516, soit par la Fortune accompagnée de la légende : VICTRIX FORTUNÆ FORTISSIMA VIRTIVS.

3. – *Portrait exécuté vers 1502-1503, attribué à Michel Sittow, peintre d'Isabelle, reine de Castille, et de Marguerite d'Autriche.* (Collection privée à New York).

L'original est actuellement perdu, mais il en existe une excellente copie du XVII^e siècle (toile) attribuée à un peintre flamand, dans une collection

(1) Marguerite porte ici, en abîme un écusson aux seules armes de Flandre, tandis que sur la tapisserie de la légende de Notre-Dame du Sablon à Bruxelles il est parti Flandre et Tyrol.

(2) On trouvera des reproductions de cette médaille dans: LEOPOLD VAN DEN BERGH. *Numismatique Malinoise* (in: *Bulletins du Cercle Archéologique de Malines*, IX, 1899, m. 157, pl. E.F., n° 11 et 12. – VICTOR NODET. *L'Eglise de Brou*, s.d., p. 17. – NATALIS RONDOT. *Jean Marende et la médaille de Philibert le Beau*. – *Nummotheca Principum Austriae*. Friburgi Briscoviæ 1770, p. 56, pl. XVII, n° 80. – L. FORRER. *Biographica Dictionary of Medallists*. Vol. II. London 1904, p. 222. – NATALIS RONDOT. *Jacques Gauvin, orfèvre, graveur et médailleur à Lyon au XVI^e siècle*, 1887.

(3) GUICHENON, I, 614.

privée de New-York (1). Philibert est coiffé d'une toque ornée d'une médaille représentant l'Annonciation. Il ne porte pas de collier au cou, mais un ruban noir dont le bas se perd sous sa chemise, comme sur plusieurs de ses portraits. De sa main relevée, il passe un doigt dans un ruban noir qui retient le haut de son manteau. L'original comprenait probablement une plus grande partie du buste, comme dans le portrait de Mostaert inspiré de celui-ci. Il est fort probable que nous nous trouvons ici en présence du seul portrait exécuté du vivant de Philibert – sauf les médailles citées plus haut – les autres portraits ayant été faits après sa mort survenue en 1504, alors qu'il n'avait que 24 ans.

4. – *Tapissérie de la légende de Notre Dame du Sablon exécutée vers 1518* (Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles).

Ce qui a été dit plus haut nous dispense de commentaires. Cette œuvre est simplement citée ici pour mémoire, afin de donner la liste complète des portraits de Philibert.

5 et 6. – *Bustes de Philibert sculptés vers 1516 par Conrad Meit* (British Museum à Londres et Kaiser Friedrich Museum à Berlin).

Ces deux bustes identiques sont probablement ceux qui sont cités dans un inventaire,



Londres, British Museum

Fig. 2. — Philibert de Savoie par Conrad Meit (vers 1516)

(1) MARTIN WEINBERGER. *Notes on Maître Michel*, in: *Burlington Magazine*. Septembre 1948, 247 et 250, fig. 7 reproduction du portrait ci-dessus. – PAUL JOHANSEN. *Meister Michel Sittow, Hofmaler der Königin Isabelle von Kastilien und Buerger von Reval*, in: *Jahrbuch der Preuss. Kunstsammlungen*. Vol. LXI, 1940, pp. 1 sqq.

dressé vers 1524-1530, des œuvres d'art se trouvant dans le palais de Marguerite d'Autriche à Malines, faisant mention de deux sculptures de feu le duc de Savoie par « maître Conrat » (1).

Philibert est coiffé ici d'un grand chapeau à larges bords posé de travers sur une calotte. Par-dessus ses vêtements, il porte un manteau à larges revers et col de fourrure et n'a pas de collier ni de bijou, sauf une médaille fixée sur le bord de son chapeau.

Il résulte de l'ensemble des portraits de Philibert qu'il avait des yeux foncés, un nez plutôt court avec une légère bosse et l'extrémité quelque peu retroussée, mais d'une manière à peine perceptible, le menton proéminent et rond, marqué d'une fossette et assez fourni vers le cou, semblant prédisposé à donner naissance à un double menton. Ces caractéristiques se retrouvent ici, sauf que Meit a donné à Philibert un nez assez large, surtout dans le bas (2).

Troescher situe l'exécution de ces sculptures vers 1518. Cependant, sur le vitrail de Lierre, daté de 1519, mais restauré à diverses reprises. Philibert a une physionomie infiniment plus jeune.

7. – Verrière du chœur de l'église Saint-Gommaire de Lierre datant de 1519.

Dans ce vitrail, daté 1519, mais restauré en 1624, puis en 1862 par Capronnier et encore en 1935 par Félix Ladon, de sorte qu'il constitue un document de valeur secondaire, Philibert a une figure remarquablement jeune. Il porte un collier composé, semble-t-il de roses alternant avec des nœuds, ayant comme pendant un médaillon rond cantonné de trois perles (?) (lacs d'amour ou nœuds déformés?). Par contre, au bas de cette verrière, ses armoiries timbrées ne sont entourées d'aucun collier (3).

(1) On trouvera une bonne reproduction de ces bustes dans: G. TROESCHER. *Conrad Meit*. Freiburg 1927, pl. VIII, IX. Elles sont prises sous un angle qui ne permet pas de distinguer les détails de la médaille, ornée vraisemblablement d'une représentation de l'Annonciation.

Voyez encore: WEINBERGER, 251. – *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*. Vol. XIII; Vienne 1865, pp. 93 sqq. n° 19, 113, 841, 230, 831.

(2) Dans le portrait de Philibert pas Mostaert, le nez est plus allongé et la bosse moins accentuée. Celle-ci disparaît dans la copie du tableau de Mostaert.

(3) *Inscriptions funéraires et monumentales de la province d'Anvers*, VII, 6. LADON. *Les vitraux de Maximilien dans la clairevoie du chœur de la Collégiale St-Gommaire à Lierre*, in: *L'Ingénieur Architecte*. Organe de la Société des ingénieurs-architectes sortis des Universités de Belgique. Bruxelles 1936-2.

La photographie publiée par Ladon est trop petite pour qu'on puisse distinguer les détails du collier. Ce portrait de Philibert est à rapprocher de celui de la tapisserie de la légende de Notre-Dame du Sablon et de la statue de Meit, qui se trouve dans la partie inférieure du tombeau de Brou.

8. – *Portrait attribué à Jean Mostaert, exécuté vers 1521.* (Musée du Prado à Madrid ⁽¹⁾).

Il s'agit ici vraisemblablement du portrait acquis en janvier 1521 par Marguerite d'Autriche « A ung painctre qui a présenté à Madame une paincture de feu nostre Seigneur de Savoye fait au vif, nommé Jehan Masturd ». Philibert a le visage et le nez plus allongés que sur les autres portraits, sauf sur celui de Lede qui n'est qu'une copie de celui-ci. Il porte au cou le ruban noir qu'on remarque sur ses portraits de Sittow, de la verrière du chœur de Brou, de la tapisserie de la légende de Notre-Dame du Sablon, et de Lede.

La médaille de sa toque ne porte pas la représentation de l'Annonciation comme sur le tableau de New-York, mais l'effigie de Saint-Marguerite, accompagnée de la légende: SANCTA MARGARITA ORA PR... le reste est caché par un repli de l'étoffe. Dans le fond un paysage montagneux avec un château sur la hauteur et un pont à plusieurs arches dans une vallée, ce qui semble indiquer qu'il s'agirait ici du château de Pont d'Ain, près de Brou, où Philibert vit le jour et séjourna.

Ce portrait est incontestablement inspiré de celui de Michel Sittow, la pose est identique, notamment le doigt retenant le cordon du manteau.

9. – *Copie ancienne du portrait attribué à Mostaert.* (Institut Royal de Messine à Lede) ⁽²⁾.

Ce tableau, antérieurement conservé au Musée des Beaux-Arts de Bruxelles, est une copie ancienne du précédent. Toutefois, il n'en reproduit que la tête, sans le fond qui est uni ici. Les ombres du visage sont moins accentuées, par contre les plis du vêtement sont plus fins. La très légère bosse du milieu du nez est presque invisible. Le monogramme de Cranach ainsi que la date 1515, à l'angle supérieur dextre, sont faux, cette copie étant bien postérieure.

10. – *Verrière du chœur de l'église des SS. Michel et Gudule à Bruxelles, commandée en 1523.*

Document de seconde main vu les nombreuses restaurations dont cette œuvre d'art a été l'objet. Avant le dernier travail de réfection, en 1950,

⁽¹⁾ *Museo del Prado. Catalogo de los Cuadros.* Madrid 1949, p. 410, n° 1921 a. MAX FRIEDLANDER. *Die Altniederländische Malerei.* Band VII. *Lucas van Leyen und andere Meister seiner zeit.* Leiden 1934, p. 122, n° 28.

⁽²⁾ E. DHANENS. *Jan van Roeme alias van Brussel, schilder,* in: *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis.* Deel XI, 1945-48. Antwerpen 1949, p. 116-117.

L'auteur se fait un devoir d'exprimer ici sa reconnaissance à Mademoiselle E. Dhanens, son ancienne élève du cours d'art héraldique aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles (Cinquantenaire), pour les divers renseignements qu'elle a bien voulu lui communiquer.

la physionomie de Philibert était fort insignifiante, donnant l'impression d'être relativement moderne. Un restaurateur plus généreux qu'éclairé l'avait décoré d'un magnifique collier de la Toison d'Or, ordre qui ne lui fut jamais conféré de son vivant. La netteté de cet ornement décelait un travail relativement récent. Lors de la restauration de cette verrière, en 1950, confiée aux talents de feu M. Crespin, le collier de l'Annonciade fut restitué à Philibert (1).



Eglise de Brou

Fig. 3. — Verrière du Chœur
côté de l'évangile (1527)

11. — *Verrière du chevet du chœur (côté de l'évangile) de l'église de Brou, placée en 1527.*

Dans ce vitrail commandé en 1527, Philibert, qui est présenté par son saint patron, a une ressemblance particulière avec ses portraits de Sitow et de la tapisserie de la légende de Notre-Dame du Sablon. Son collier, dépourvu de pendant, est composé du mot FERT, en lettres fort grandes et même disproportionnées, entremêlées dans un lac d'amour, alternant avec une petite rose (2). Cette verrière est encore ornée de ses armes timbrées, entourées du collier de l'Annonciade, également sans pendant et composé comme le précédent, mais mieux proportionné, en ce sens que les lettres sont moins grandes et les roses moins petites (3).

(1) O. LE MAIRE. *Les anciennes verrières du chœur de l'église Saint-Gudule à Bruxelles*. Bruxelles 1950.

L'Ordre de la Toison d'Or consulté nous a fait savoir par l'organe de son greffier, le Baron Geza de Kövess, que Philibert n'ayant jamais fait partie de celui-ci, devait porter celui de l'Annonciade.

(2) Voyez la reproduction de ce vitrail dans BEGULE. *Les Vitraux dans la Région Lyonnaise*. Paris 1911. p. 178 et p. 180, fig. 214.

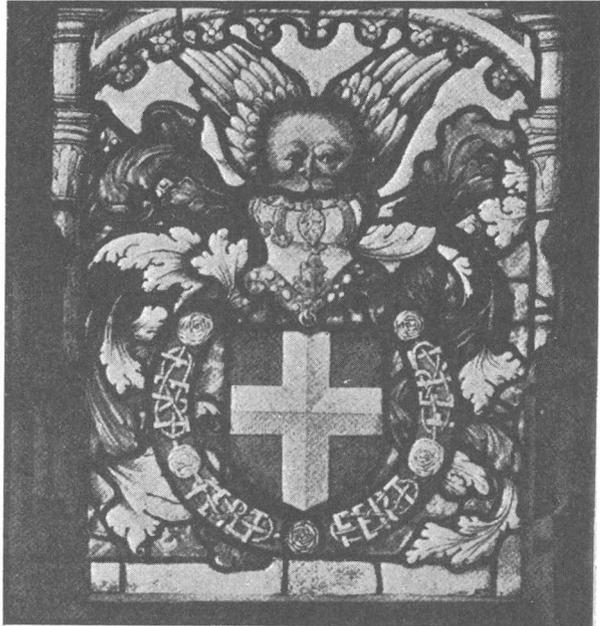
(3) *Id.*, p. 181, fig. 217.

12. — *Vitrail de l'Assomption dans la chapelle des Sept Joies de la Vierge, dans l'église de Brou, terminé en 1528* ⁽¹⁾.

Philibert a ici un visage plus arrondi que dans ses autres portraits. Son collier est dépourvu des roses prescrites par les lettres patentes de 1518, rénovant l'Ordre de l'Annonciade. Les lacs d'amour alternent avec FERT. Le pendant est formé par une simple médaille ronde représentant l'Annonciation. Les armoiries timbrées de Philibert, au bas de cette verrière, sont dépourvues de collier.

13. — *Statues funéraires ornant le tombeau de Brou, exécutées vers 1528 - 1531 par Conrad Meit.*

Ce monument est orné de deux statues, l'une en marbre représentant le défunt en costume d'apparat, posée sur le tombeau, l'autre en albâtre, déposée à l'intérieur montrant Philibert vêtu d'un simple linceuil. Le collier de l'Annonciade est constitué ici par des lacs d'amour alternant avec le mot FERT, chacun de ces éléments séparés par une rose, le tout orné d'arabesques et de rinceaux, qui donnent à ce collier un aspect à la fois riche et fantaisiste ⁽¹⁾.



Eglise de Brou

Fig. 4. — Vitrail du chœur, côté de l'évangile (1527). Armes de Philibert de Savoie, avec collier de l'Annonciade

⁽³⁾ ID., frontispice; pl. XXV et p. 173.

⁽¹⁾ On trouve de bonnes photographies de ces statues dans : GEORG TROESCHER. *Conrad Meit von Worms. Ein Rheinischer Bildhauer der Renaissance*. Friburg 1927, pl. XXVI, XXVII et XXVIII. GUICHENON reproduit également ce tombeau, p. 612. Toutefois ces diverses reproductions, faites de profil, ne permettent pas de distinguer les détails du pendant du collier

14. — Verrière dessinée par Bernard van Orley, ornant jadis la chapelle des chevaliers de Jérusalem (ultérieurement du Saint-Rozaire) en l'église Saint-Rombaut de Malines.

La première chapelle de la nef latérale, du côté nord de l'église Saint-Rombaut de Malines, à partir du transept, jadis réservée aux chevaliers de Jérusalem, plus tard consacrée à Notre-Dame du Saint-Rozaire, puis transformée pour servir de cénotaphe au Cardinal Mercier, était ornée jadis d'une



Eglise de Brou

Fig. 5. — Verrière de la chapelle des Sept Joies de la Vierge (1528)

verrière posée en 1530, après la mort de Marguerite d'Autriche, qu'on voyait au bas de cette œuvre d'art, en compagnie de son second mari Philibert de Savoie. Elle représentait l'arrivée du Christ à Jérusalem et avait été exécutée par Pierre van Houtte, à Malines, d'après les cartons de Bernard van Orley ⁽¹⁾. En octobre 1774 elle fut enlevée parce que fort mutilée, les parties endommagées ayant été remplacées au cours des siècles par du verre blanc.

On en trouve une reproduction coloriée dans un manuscrit du XVI^e siècle de la Bibliothèque de Valenciennes, de Jacques le Boucq, natif de cette ville, héraut et roi d'armes à titre de Hainaut. Toute-

(1) ROMBAUT-NICOLAS VAN DEN EYNDE. *Provincie, stad, ende district van Mechelen opgeheldert...* Brussel 1770, I, 143. — I. I. DE MUNCK. *Gedenkschriften tot ophelderinge... van den Heyligen... Rumoldus...* Mechelen 1777,

fois cette copie, intercalée après coup dans ce manuscrit, est beaucoup plus tardive que celui-ci. La note suivante qu'on y lit dans le bas du tympan de cette verrière, est manifestement du XVIII^e siècle: « Cete verrières se voit en l'Eglise de St Rombaud de Malines, et elle represente Madame Marguerite d'Autriche duchesse douairière de Sauoye avec son mary le duc Philibert le Beau: elle fut posée en l'an 1530 immédiatement apres le trespas de la mesme Princesse » (1).

La majeure partie de ce vitrail est occupée par le cortège du Christ entouré des apôtres, se rendant à Jérusalem qu'on aperçoit dans le fond. Au centre se trouve le Sauveur, la main droite levée dans un geste de bénédiction, monté sur une ânesse accompagnée d'un ânon. En tête de ce groupe qui s'échelonne en largeur sur la majeure partie de la verrière, un apôtre indique le tout de Jérusalem qu'on voit sur le côté sénestre. Le long de celle-ci des fidèles tendent leurs manteaux sur le sol, tandis que d'autres cueillent des palmes. Dans le fond un paysage montagneux dans lequel se dresse à sénestre la ville de Jérusalem entourée de murailles flanquées de tours et dominée à l'arrière-plan par une montagne sommée d'une tour à coupole.

Le tiers inférieur de la verrière est séparé de la scène précédente par un muret décoré de rinceaux et sommé d'une balustrade basse de huit balustres à double panse. A l'avant plan Marguerite d'Autriche à droite, et Philibert de Savoie à sénestre, se faisant face, et agenouillés chacun devant un prie-dieu sur lequel est posé un livre d'heures.

Marguerite, qui est revêtue d'un riche manteau damassé, doublé d'hermine, avec mantelet de même fourrure, porte la couronne d'archiduchesse formée d'un bonnet de gueules, doublé d'hermine, orné de trois cintres d'or.

p. 135. – EMM. NEEFFS. *Notes sur les anciennes verrières de l'Eglise métropolitaine de Malines* (in: *Messenger des Sciences historiques de Belgique*, 1877, p. 23. – JOS. LAENEN. *Histoire de l'Eglise métropolitaine de Saint-Rombaut à Malines*. Malines 1920, II, 284. – J. HELBIG. *Bernard van Orley et la peinture sur verre au XVI^e siècle* (in: *Bernard van Orley*. Edition de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles 1843, p. 136). Ce dernier écrit « Comme cette œuvre fut détruite de fond en comble en 1774, il ne nous est pas donné de nous en faire la moindre idée ». En vue de remédier à cette lacune, nous donnons ici des renseignements inédits sur cette verrière.

(1) BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALES DE VALENCIENNES, ms 1025, fol. 118 v^o, dessin rehaussé de couleurs: 349 × 245 mill.

VOIR: MANGEART. *Catalogue... des manuscrits de la Bibliothèque de Valenciennes*. Paris-Valenciennes 1860-1861. – *Supplément* par MAURICE HENAULT. Valenciennes 1892, p. 131, ms 761 (actuellement 1025). – MOLINIER. *Catalogue général des Manuscrits des Bibliothèques Publiques de France-Départements*. T. 25, 1894.

Nous remercions vivement Mademoiselle F. Baudson, conservateur du Musée de l'Ain à Brou, qui nous a obligeamment renseigné ce manuscrit, ainsi que M. Paul Lefrancq, conservateur de la Bibliothèque de Valenciennes qui nous a aimablement fourni les indications bibliographiques sur ce manuscrit.



Eglise Saint-Rombaut à Malines

Fig. 6. — Verrière dessinée par Bernard van Orley (1530),
d'après un manuscrit de la Bibliothèque de Valenciennes.

Ses cheveux, tirés en arrière, sont cachés par une coiffe, ornée de chaque côté d'un grand disque enrichi de perles et de pierreries, lui cachant les oreilles ⁽¹⁾.

Philibert, représenté en armure, l'épée au côté, revêtu d'un manteau d'apparat damassé, doublé d'hermine, avec mantelet également d'hermine, est coiffé d'une couronne à perles.

Sur toute la largeur des quatre panneaux inférieurs de la verrière s'étaient horizontalement les quatre quartiers respectifs de ces princes, disposés comme suit: ⁽²⁾

4.3.2.1 || 1.2.3.4.

4. BOURBON - 3. PORTUGAL. - 2. BOURGOGNE - 1. AUTRICHE

1. SAVOIE - 2. BOURBON - 3. CHYPRE - 4. BOURGOGNE ⁽³⁾

Dans le tympan on remarquait à dextre un écu en losange parti Savoie et Autriche et à sénestre la blason de Savoie. Sous chacun de ces écus deux anges tenaient une longue banderole portant le mot de Marguerite d'Autriche: FORTUNE. INFORTUNE. FORT. UNE ⁽⁴⁾. Cette partie était également ornée de la devise de cette princesse, savoir des fleurs de Marguerite ⁽⁵⁾.

OCTAVE LE MAIRE.

* * *

⁽¹⁾ Marguerite d'Autriche porte la même coiffure dans une verrière du côté nord du haut chœur de l'église des SS. Michel et Gudule à Bruxelles (posée vers 1523-1524) où elle figure en compagnie de son premier mari Juan d'Aragon et dans le vitrail de la Vierge à Brou (1528) (Reproduction dans: GODENNE. *Malines jadis et aujourd'hui*. Malines 1908, p. 23).

⁽²⁾ Cette disposition d'après laquelle les quartiers alignés horizontalement, se déduisaient en partant du centre, s'observait dans la même église sur le beau mausolée de Francon de Mirabello dit van Halen, chevalier de l'Ordre de la Jarretière et héros de la Guerre de Cent Ans, décédé en 1375, originaire d'Asti en Lombardie. Certaines parties de cette remarquable œuvre d'art exécutée de 1494 à 1416, par Jean van Mansdale dit Keldermans, de Bruxelles, sont aujourd'hui conservées aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles. Les pleurants qui ornaient les niches des parois, au dessus des statues du défunt et de sa femme Marie de Ghistelles, tenaient chacun un flambeau d'une main et de l'autre un écu orné de l'un des quartiers de ces époux.

⁽³⁾ Ces quartiers sont reproduits au folio 787, dans l'épithaphier manuscrit n° G.1551, de la Bibliothèque Royale de Bruxelles, exécuté par Josse de Becberghe, roi d'armes à titre de Brabant en 1579. Ils sont accompagnés de la note suivante: « Memorie au malines en legelise de saintc rombout au neffe en ung pemitz cuer a la maien senestre en ung verrier sont ce cartiers de philibert duc de savoie et de madame margriete daustriche sa femme le 8 quartiers tante de lempereur Charles 5^e de son nom ».

⁽⁴⁾ VAN DEN EYNDE, o.c., II, 143.

Cet auteur rapporte que le mot de Marguerite était libellé comme suit sur cette verrière: FORTUNE. INFORTUNE FONT UNE. D'après le dessin du manuscrit de Valenciennes, il y aurait eu: FORTUNE.FORTUNE.FORTUNE, ce qui est manifestement erroné. LAENEN, o.c. II, 284, rectifie et donne le texte correct. Il signale par erreur qu'un dessin de cette verrière se trouverait dans le ms G.1511 de la Bibliothèque Royale de Bruxelles.

⁽⁵⁾ Selon VAN DEN EYNDE, o.c. ib.

Ces fleurs ornaient vraisemblablement l'extrémité supérieure du tympan, qui manque dans le dessin de Valenciennes.

P.S. Différentes scènes des tentures de la Légende de Notre-Dame du Sablon nous montrent François de Tassis recevant des octrois de plusieurs souverains pour l'organisation des postes internationales. Dans la partie centrale de la tapisserie conservée à Bruxelles on voit Charles, roi d'Espagne et, à l'avant-plan, François de Tassis tenant un parchemin, agenouillé vis-à-vis de son neveu et successeur Jean-Baptiste de Tassis – allusion à l'octroi qu'ils obtinrent conjointement le 12 novembre 1516 de ce souverain. Il est donc naturel de voir ici ce dernier coiffé de la couronne royale, puisqu'à l'époque de cet octroi il n'était pas encore empereur, dignité dont il ne fut revêtu qu'en 1519. Il s'ensuit que même si cette œuvre d'art avait été terminée après 1519, il est logique que Charles-Quint n'ait pas été représenté ici en empereur pour rappeler un évènement antérieur à son accession à la dignité impériale ⁽¹⁾.

O. M.

⁽¹⁾ Sur la signification des différentes scènes de cette tenture voyez: MARTHE CRICK-KUNTZIGER. *La tenture de la légende de Notre-Dame du Sablon*. Anvers, 1942. – OCTAVE LE MAIRE. *François de Tassis (1549+1517), organisateur des postes internationales et la tapisserie de la Légende de Notre-Dame du Sablon*. Anvers, 1956 (in: De Schakel, 10^e année).

BIBLIOGRAPHIE

I.

OUVRAGES — WERKEN

REAU LOUIS, *Iconographie de l'art chrétien*, tome premier, Introduction générale, Paris, Les Presses universitaires de France, 1955, grand in 8°, 480 pp. et 32 pl.

Cet ouvrage suffirait à assurer une grande notoriété à son auteur et cependant il ne vient que s'ajouter à la longue liste des travaux de M. Louis Réau, membre éminent de notre compagnie.

Dans un compte rendu, il ne convient pas d'établir des comparaisons entre des auteurs qui ont traité un sujet analogue, mais comment ne pas répondre à une question involontaire : cet ouvrage détrônera-t-il les magnifiques travaux d'Emile Mâle? Incontestablement un coup fatal est porté à la théorie outrancière de l'influence des mystères sur les arts plastiques, mais pour le reste les deux ouvrages se compléteront harmonieusement. M. Louis Réau, vise à nous donner un manuel pratique ou un traité systématique, tandis qu'Emile Mâle a été invité par le succès éblouissant d'une thèse sur l'art du XIII^e siècle à étendre ses recherches de façon à consacrer une trilogie d'ouvrages au Moyen Age français.

Pour sa part, M. Réau ne s'est pas limité à la France et à titre de premier éloge adressé à un auteur cependant très épris de la grandeur de son pays, nous lui reconnaissons le mérite de souligner l'importance des écrits de notre compatriote Rupert de Deutz, à titre de source de thèmes iconographiques. M. E. Mâle au contraire ne jurait que par Suger, dont il était strictement interdit d'amenuiser le rôle en lui trouvant des précurseurs et des émules.

Nous apprécions spécialement l'effort tenté par M. Louis Réau en vue de dégager quelques règles essentielles de l'iconographie chrétienne élevée au rang de branche importante de l'archéologie. L'auteur établit comme premier principe que les convictions personnelles de l'iconographe ne devraient jamais disparaître. Le croyant ne tentera pas d'édifier, et l'incroyant ne se départira jamais d'un profond respect pour des dogmes vénérables. La piété populaire est autre chose et on peut en parler très librement. Ainsi M. Réau, admirateur ardent de l'œuvre des Bollandistes, traite fort longuement et sur un ton légèrement persifleur du culte médiéval des saints et de leurs reliques. Malgré certaines longueurs, cet exposé n'est pas inutile, parce qu'il nous aide à comprendre la mentalité du Moyen Age, époque marquée par l'éclosion d'intelligences géniales, mais aussi par la naïveté désarmante des périodes de jeunesse de l'humanité.

Ensuite, l'auteur nous met en garde contre les recherches trop poussées. L'art du Moyen Age est farci d'allusions doctrinales, mais il ne renferme pas exclusivement des idées et la création des formes reste toujours soumise à certaines conventions artistiques. On ne saurait assez louer M. Réau d'estimer qu'en cas de concordance entre une légende et un thème anormal, c'est presque toujours l'œuvre d'art qui a donné naissance au mythe et non l'inverse, comme le voudraient les apparences logiques. Nous pouvons ajouter ici une démonstration à celles de l'auteur. La cloche d'eau dans la scène du baptême du Christ est due initialement à l'incapacité des artistes à rendre un élément transparent et fluide. Quoi qu'en ait pensé le R.P. de Jerphanion, c'est l'origine et non pas la traduction de la légende selon

laquelle le Jourdain serait sorti de son lit pour couvrir respectueusement de ses flots la nudité du Christ. En effet, l'eau représentée sous forme de cloche se remarque dans beaucoup de scènes, où aucune explication mystique n'est valable.

Autre règle, certains dédoublements sont nés de la recherche de la symétrie, par exemple l'éclipse de la lune et du soleil au moment de la mort du Christ. C'est entièrement admissible. Le dédoublement du Jourdain en Jor et en Danus semble dû à une légende, mais en appliquant le principe exposé plus haut, on peut présumer qu'il y a eu un stade antérieur, dont nous avons perdu le souvenir. On aura dédoublé par symétrie le génie fluvial personifiant Jourdain, puis on aura voulu donner une explication de cette anomalie.

Quand on n'apprécie pas sans réserve un ouvrage on évite d'en corriger les détails, parce que les menues critiques ne seraient pas compensées par des éloges. Ici, au contraire, on peut passer au crible un travail de grande valeur et en signaler les menus défauts inhérents à toute œuvre humaine. Nous ne croyons pas que le lion de saint Adrien tire sa signification du transfert des reliques du martyr à l'abbaye des bénédictins de Grammont en Flandre, mais symbolise, plus simplement, sa fermeté, son courage héroïque dans la Foi (p. 431). Nous ne pensons pas qu'il ait été haché (p. 438). Il eut, si notre mémoire est bonne, la main coupée. Certains saints, comme saint Hubert, sainte Philomène, saint Gilles et saint Erasme ont leurs attributs iconographiques expliqués deux fois et parfois avec de légères variantes. En effet, la composition d'un traité aussi complet a exigé des années de travail et l'opinion de l'auteur peut avoir évolué sans qu'il ait eu le loisir de corriger les pages redigées. L'allusion à des fresques de D. Ellger et de J. Kolbe à Lubeck nous inquiète un peu, mais s'il s'agissait des faux célèbres, la correction serait bien minime, parce qu'elle n'affecterait aucune des thèses de l'auteur. Nous n'aurions pas signalé ce détail s'il n'y avait pas un principe à en déduire. Si l'iconographe puise une thèse d'une seule œuvre, il doit en garantir l'authenticité et la datation. Quand il émet une théorie assise sur de nombreux documents il peut utiliser les travaux d'autrui, sans encourir une responsabilité de ce fait.

La suite de l'ouvrage comportera trois gros volumes. Le deuxième sera consacré aux interprétations des textes sacrés et le troisième, aux sujets hagiographiques. Ce plan est rigoureusement logique, mais nous nous demandons où il sera traité du symbolisme funéraire dans les tombeaux. Cependant rassurons-nous, M. Réau ne négligera certainement pas un sujet dont il reste encore beaucoup de dire.

JEAN SQUILBECK

LEO VAN PUYVELDE, *La Peinture flamande au siècle des Van Eyck*. Elsevier, Paris-Bruxelles-New-York-Amsterdam-Londres, 1953; 355 pages de texte, 200 illustrations en noir et blanc et 5 hors-texte en quadrichromie.

Il est plus méritoire pour un auteur d'élaborer un ouvrage traitant d'un sujet déjà amplement étudié avant lui, que de se lancer allègrement dans des domaines encore inédits. Dans le premier cas, il se verra forcé de présenter sa matière sous un jour nouveau, de l'approfondir de façon personnelle, de la repenser et d'en dégager un intérêt rajeuni, bref de s'affranchir entièrement des sentiers battus. Travail laborieux, qui suppose une indépendance de vision et un contact direct avec chacune des œuvres mentionnées dans l'ouvrage. Entreprise ardue, que seuls peuvent mener à bien des hommes qui, comme M. van Puyvelde, ont consacré leur vie à l'étude des œuvres d'art.

Les trois premiers chapitres sont consacrés à situer le lecteur dans l'ambiance du siècle des Van Eyck, à lui faire saisir ce qu'a de prodigieux cette conjonction du spirituel et du réel dans l'œuvre des Primitifs flamands, à définir aussi ce que fut leur technique. Ici cependant le mystère ne paraît pas complètement éclairci, car l'auteur nous dit d'une part que personne n'a pu « prouver de façon définitive que la peinture des Primitifs flamands était à base d'huile »

(phrase qui implique tout au moins certaines possibilités dans le sens affirmatif), mais d'autre part que ces mêmes possibilités sont battues en brèche par l'examen microchimique et par la simple constatation visuelle, qui révèlent de façon péremptoire l'emploi de l'œuf comme véhicule des poudres de couleur.

Les huit chapitres suivants analysent l'œuvre des principaux Primitifs flamands, en mettant l'accent sur l'apport personnel de chacun d'eux, plutôt que sur des considérations byzantines d'influences mutuelles et d'évolutions systématiques.

C'est avec conviction que l'auteur met en vedette le génie d'Hubert Van Eyck, auteur principal du polyptyque de l'Agneau. Le sens mystique du frère aîné l'emporte en valeur culturelle sur la précision positive de son frère cadet. Autour des dix œuvres signées par Jean Van Eyck et appartenant toutes aux dix dernières années de sa vie (de 1432, date de l'achèvement de l'Agneau Mystique, à 1439, date du portrait de l'Épouse de l'Artiste), il a été possible de grouper un certain nombre de tableaux d'attribution certaine.

Vient ensuite l'étude des œuvres attribuées au Maître de Flémalle, contemporain des Van Eyck et dont la personnalité semble bien correspondre à celle de Robert Campin.

De longues pages sont consacrées à l'«avènement de la distinction» dans l'art de Roger Van der Weyden. Ici aussi l'auteur adopte la méthode la plus sûre, qui est l'étude des quelques œuvres d'attribution certaine, basée sur des documents d'archives dignes de foi, car il ne subsiste de l'artiste aucune œuvre signée. Évitant soigneusement cette erreur de méthode qui consiste à classer chronologiquement la production d'un artiste en allant du moins bon au meilleur, M. van Puyvelde se borne à rattacher la production de Van der Weyden aux trois grandes périodes de sa vie: la première, où il est en contact direct avec l'œuvre du Maître de Flémalle et celle de Jean Van Eyck, la deuxième qui englobe son séjour en Italie, la troisième qui correspond aux quinze dernières années de sa vie.

L'auteur poursuit ainsi, pour chacun des grands Primitifs flamands, l'étude de leurs caractères spécifiques: approfondissement du style chez Pierre Christus et Thierry Bouts, audace dans l'art d'Hugo Van der Goes et de Josse Van Wassenhove, affadissement dans celui d'Hans Memlinc, dernier éclat dans celui de Gérard David et enfin survivance de la tradition, au début de la Renaissance, dans l'œuvre de Quentin Metsys et de Josse Van Cleve.

A ces chefs de file sont rattachés quantité de maîtres secondaires ou de successeurs, dont le nom est connu, tels qu'Albert Bouts, Adrien Isenbrant, Jean Provost, etc., ou qui demeurent dans l'anonymat comme le Maître de Moulins, le Maître de Sainte Lucie, le Maître de Sainte Ursule, le Maître de la Madeleine Mansi, etc.

Le texte, de lecture agréable, s'accompagne de nombreuses illustrations, reproduisant souvent des détails fort intéressants, comme ces fonds de paysages, que les Primitifs aimaient à rendre avec une extrême minutie, et ces aspects du mobilier, révélateurs de la vie familiale au XV^e siècle.

J. HELBIG

PANOFSKY ERWIN, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton N.F., University Press, 1955, in 4^o, 318 pp. et 325 Ill.

Nous pourrions être très bref. L'auteur jouit d'une réputation considérable. Il a été notamment invité à dispenser son enseignement dans notre pays, où il est spécialement apprécié, pour ses grands travaux sur les primitifs flamands. Le sujet est d'importance puisqu'il s'agit de commenter la vie et le talent d'Albert Dürer, le plus grand peintre de l'Allemagne. En outre, l'ouvrage a passé avec succès par le banc d'épreuve. Deux éditions ont déjà été rapidement épuisées. Par deux fois, des spécialistes comptant parmi les plus compétents en ont parlé avec de grands éloges et il a été soigneusement tenu compte de leurs rares critiques. De cette façon, il reste moins à parler de ce beau livre qu'à son propos.

Dürer nous fait l'effet d'être une des énigmes de l'histoire de l'art. Ceux dont les préférences vont au style gothique voient en lui le continuateur des traditions des primitifs. Les admirateurs de l'esthétique de la Renaissance célèbrent en lui un des premiers italianisants issus des pays du Nord. Les Italiens se souviennent avec raison qu'au début de sa carrière, il a longtemps séjourné dans leur pays, dont il a toujours conservé une certaine empreinte. Par contre, il a été incontestablement le disciple d'un maître formé par notre école. Le journal de son voyage aux Pays-Bas témoigne de son admiration sans réserve pour les van Eyck, van der Goes et nos autres primitifs. En fait, il faut se résigner à le considérer comme un éclectique, mais par une certaine contradiction dans les termes, un éclectique de génie. Il est isolé parce qu'il a atteint une cime très élevée, mais il est universel par l'orientation de son esprit. Il y a jusqu'à son attitude religieuse qui nous rend perplexes. Il a été un des peintres les plus foncièrement chrétiens de toutes les époques. On ne peut donc le présumer sceptique ou indifférent. Cependant on le voit se ménager des intelligences dans les deux camps aux prises au moment où il achève sa vie, celui des catholiques et celui des luthériens, auquel il adhère tardivement. Peut-être aurait-il été un des premiers partisans de la tolérance?

Albrecht Dürer doit à l'influence de l'Italie d'avoir été un grand théoricien de l'art. Comme M. Panofsky aime les spéculations philosophiques et le brassage des idées, son analyse de la doctrine de l'esthétique de Dürer constitue une des parties les plus intéressantes de l'ouvrage. Ce maître allemand a devancé tous les philosophes en proclamant que la beauté de l'œuvre ne dépend pas du modèle, qui peut être laid, mais de la façon dont celui-ci a été rendu. Si l'on veut voir en lui un adepte total de la Renaissance, il faut au moins le considérer comme un anti-maniériste. D'autre part, il a dégagé nettement la notion du génie. Ne dit-il pas qu'un simple croquis tracé dans un moment d'inspiration suprême peut valoir infiniment plus que des œuvres ayant coûté des mois de labeur continu? Evidemment il y a dans cette thèse une part de plaidoyer *pro domo* ou plus exactement d'*apologia sua*, puisqu'elle émane de celui qui porta sur un sommet l'art de la gravure, que l'on ne considérerait pas avant lui comme un des grands moyens d'expression.

JEAN SQUILBECK

LEO VAN PUYVELDE, *Jordaens*. Elsevier, Paris-Bruxelles, 1953, 238 pages, 5 planches en couleurs et 96 en noir.

Quand l'auteur, qui entreprend la monographie d'un artiste de l'envergure de Jordaens, associe un style aisé et coloré à une compétence mûrie tout au long d'une fructueuse carrière de muséographe, son ouvrage sera autre chose qu'une compilation monotone, mais joindra à l'agrément d'une œuvre littéraire la valeur d'une synthèse scientifique, rajeunie par des contacts directs et assidus avec les œuvres étudiées.

La division du livre de M. VAN PUYVELDE est conçue pour ordonner de façon logique et chronologique l'amoncellement touffu de la matière à traiter. Comme il sied, le premier chapitre comporte une notice biographique, où nous apprenons les détails principaux concernant la vie de Jacques Jordaens, baptisé à Anvers le 20 mai 1593. A quatorze ans déjà il était en apprentissage chez Adam Van Noort, dont il devint le genre en 1616 et avec lequel il cohabita de longues années. Le fait qu'il représenta assez souvent sa femme et ses enfants dans ses tableaux aidera la critique à en déterminer approximativement les dates. Ce fut en qualité de « waterschilder » que Jordaens fut admis en 1615 comme maître dans la gilde de Saint-Luc. S'il fit surtout dans la suite des tableaux peints à l'huile, son talent d'aquarelliste lui servit fréquemment comme cartonnier de tapisseries. En 1621 il était nommé doyen et les commandes affluèrent dès lors de plus en plus, au point qu'il dut s'aider de collaborateurs. Passé à la religion calviniste, il mourut le 18 octobre 1678.

Le chapitre 2 concerne l'homme et l'artiste. L'auteur discerne en lui quatre caractères principaux : un sens bourgeois équilibré, mais dénué de lyrisme et souvent trivial ; la franche générosité d'un tempérament puissant ; un souci religieux réel et surtout son génie spécifiquement pictural.

Dès le chapitre 3, M. VAN PUYVELDE entre dans le vif de son sujet en nous exposant au préalable sa méthode de travail : il réunira tout d'abord les œuvres à authenticité certaine, il en extraira ensuite la quintessence du style et, cela fait, il pourra porter au catalogue de l'artiste les œuvres qui présenteront les mêmes caractères fondamentaux. Nous trouvons donc groupées dans ce chapitre toutes les œuvres dûment authentifiées par signature ou documents d'archives. Ici l'auteur nous invite à la circonspection, car Jordaens signait parfois des œuvres exécutées en grande partie par ses aides et, d'autre part, certains de ses tableaux étaient déjà copiés de son vivant.

La valeur artistique des œuvres jordanesques d'attribution certaine n'est pas toujours égale. Dès le début de sa carrière le maître a déjà à son actif des chefs d'œuvre comme des portraits de famille, l'« Adoration des Bergers » de New-York, la « Fécondité de la Terre » de Munich, etc. Si son talent semble vaciller vers la fin de sa vie, il crée cependant encore en 1663 une œuvre magistrale : « Jésus parmi les Docteurs », tableau qui fut enlevé par les Révolutionnaires français de l'église Ste-Walburge de Furnes et offert par Napoléon au Musée de Mayence. C'est surtout entre 1640 et 1650 que le talent de Jordaens semble se relâcher et que sa palette se ternit un peu. C'est aussi à cette époque que son atelier se peuple du plus grand nombre d'élèves et de collaborateurs.

C'est certes le chapitre 4 qui est le plus important de l'ouvrage, car l'auteur le consacre à l'étude du style et des caractères propres à l'œuvre de Jordaens. Celui-ci s'évade difficilement de son milieu bourgeois ; « l'homme lui apparaît, non comme une énigme psychologique, ni comme une belle forme en soi, mais comme un objet dont on peut rendre d'innombrables aspects visuels ». On doit se prémunir « contre la conception habituelle d'un Jordaens réaliste ; la positivité avec laquelle il conçoit les objets ne lui sert qu'à exalter son sens pictural et celui-ci transpose les formes dans le domaine de la peinture pure ». Au point de vue de la forme, Jordaens est le peintre de la densité et du volume, constamment préoccupé des valeurs décoratives mais déficient dans le domaine idéaliste. Sa composition, qui n'emboîte pas le pas au grand rythme baroque rubénien, tend à tout ramener au premier plan. Son coloris est magistral, sauf en période de relâche, et se distingue de celui de Caravage, notamment par son souci des nuances. Sa facture trahit une grande virtuosité, quoique parfois inégale à elle-même, utilisant tantôt une pâte grasse lissée au pinceau de martre ou appliquée avec vigueur, tantôt des couches minces et fluides animées de quelques empâtements, tantôt encore de simples frottis. Son originalité est incontestable, car il n'a emprunté à son maître Adam Van Noort que quelques communes recettes et n'a subi qu'une influence toute passagère de Rubens. On a fortement exagéré d'autre part l'ascendant qu'aurait eu sur lui le clair-obscur de Caravage.

La définition du style et des caractères de l'œuvre d'un artiste ne doit pas être trop rigide, car elle ne peut négliger les variantes subtiles qu'on y décèle. Ainsi, quand l'auteur examine le style du tableau « La Fécondité de la Terre », œuvre datant du début de la maturité du maître et conservée aux Musées Royaux de Bruxelles, il s'exprime comme suit : « Devant une telle œuvre, que subsiste-t-il de la légende qui tente de nous imposer un Jordaens capable seulement de peindre les joies populaires et les truculentes agapes ? Le peintre apparaît ici, comme en bien d'autres œuvres, le chantre d'une conception radieuse de la vie ». Cependant, plus haut, en parlant des représentations de ripailles, l'auteur écrit : « A y regarder de près Jordaens n'arrive pas à faire fuser la joie ; il ne transforme pas ses hommes en héros de gaieté et ses femmes aux mines épanouies ne font que sourire béatement sans réelle joie

intérieure ». A première vue ces deux phrases paraissent contradictoires, mais elles ne le sont pas car c'est dans le talent même du peintre que réside la contradiction, mise ici en lumière.

Dans le cinquième chapitre, l'auteur passe en revue les principales œuvres attribuables à Jordaens. Elles sont nombreuses et leur attribution se base sur des rapprochements de style avec les œuvres solidement authentiques. Ainsi, c'est l'examen de style qui permet de classer parmi la production de jeunesse du maître le tableau bien connu du Louvre, représentant « Jésus parmi les Docteurs » et mentionné jadis sous le titre « Les quatre Évangélistes ». Deux œuvres à succès, notamment « Le Concert de Famille » et « Le Roi boit », ont été répétées à satiété par Jordaens qui, dans ce cas, se fait fréquemment aider de ses élèves. Au catalogue des œuvres authentiques du maître l'auteur inscrit non moins de 16 exemplaires du premier sujet et 22 du second.

Le dernier chapitre est consacré aux dessins, aquarelles et cartons de tapisseries. Il ne reste de Jordaens plus de dessins que de n'importe lequel de ses contemporains flamands. Aussi l'auteur doit-il se borner à en mentionner les principales catégories. Les patrons de tapisseries, peints à l'aquarelle par Jordaens, furent aussi singulièrement abondants.

L'ouvrage se complète par les annexes, les notes, un catalogue de plus de huit cents œuvres authentiques de Jordaens et de son atelier, un index alphabétique, la table des planches et celle des matières.

J. HELBIG

DELEN, A. J. J. *De Grafische Kunsten door de Eeuwen Heen*, Anvers-Amsterdam, N.V. Standaard Boekhandel 1956, petit in 4°, 280 pp., nombreuses illustrations.

M. J. J. Delen a abordé, avec la compétence exceptionnelle qu'on lui connaît, un sujet d'intérêt vraiment universel. Tout d'abord la gravure occupe par elle-même une place fort honorable dans l'histoire générale de l'art. Évidemment, elle souffre d'un certain discrédit parce que le plus souvent elle a constitué un simple moyen de reproduction utilisé pour diffuser les œuvres des peintres. Parmi les graveurs, ceux qui ont gravé leurs propres compositions restent une minorité, mais comme la copie n'est jamais mécanique à la façon de la photographie, il y a entre toujours une grande part d'interprétation, c'est-à-dire de talent individuel. Rubens ne l'ignorait pas et se préoccupait de trouver pour ses œuvres des burinistes intelligents. Évidemment pour être bon juge en telle matière, il faut une initiation sérieuse. Aussi la connaissance des procédés techniques est absolument nécessaire et l'auteur a exposé parfaitement raison de commencer son exposé par un aperçu bref, mais complet, du métier. Les traits, les hachurés, constituant le jeu du blanc et du noir, ne sont, en effet, pas les mêmes en taille d'épargne (bois) ou en taille creuse (métal) ou dans l'impression à plat (lithographie). Il s'agit presque de conceptions opposées devant aboutir en dernière analyse au même effet.

L'invention des procédés permettant de multiplier les exemplaires d'un dessin en bois taillant dans le bois ou sur du métal a joué un rôle considérable dans l'évolution de l'humanité. Aussi la gravure a-t-elle joué dans le domaine de l'art un rôle équivalent à celui du livre dans la vie intellectuelle. Il est inutile de tenter de retracer l'histoire de certains métiers d'art tels que l'orfèvrerie, l'armurerie et bien d'autres, si on n'est pas un assidu des cabinets d'estampes. Dès le XV^e siècle, on éditait des planches destinées à servir de modèles aux architectes et aux artisans. L'idée de la Renaissance a conquis l'Europe en majeure partie par ce truchement. Les styles français du XVIII^e siècle se sont répandus au loin grâce aux cahiers de modèles diffusés d'abord par Paris. Citons par exemple Cuvilliers.

Évidemment M. Delen ne pouvait épuiser un sujet aussi vaste en un seul volume, fût-il aussi important et aussi richement illustré que celui-ci. L'auteur a donc considéré

l'histoire de la gravure en elle-même et pour elle-même. Néanmoins comme il était pénétré par les idées exposées ci-dessus, il a réalisé un excellent manuel d'initiation où l'on trouvera toutes les indications nécessaires pour entreprendre des recherches basées sur la gravure. Il aura largement contribué à réhabiliter un art trop peu apprécié. Il a donné aux amateurs de belles choses l'occasion de combler une lacune trop fréquente dans leur formation. D'autre part, l'histoire de la gravure a conquis au cours de ces dernières décades une place importante dans l'enseignement universitaire et ce livre, à la fois très complet et bien conçu, sera fort utile aux étudiants.

JEAN SQUILBECK

VERLET PIERRE, *Le Mobilier royal français, Les meubles de la couronne conservés en France*, Paris s.d., 1956, in 8° carré, 176 pp. et 70 ill.

L'auteur possède à un haut degré deux qualités qui se trouvent rarement réunies chez une même personne : une patience de bénédictin pour les recherches dans les archives et un flair de fin limier pour identifier les meubles, quand il en a retrouvé une description. Il nous avait donné, il y a déjà six ans sous un titre identique, une première démonstration de sa méthode. Puisque notre patience n'aura pas été vaine, nous lui pardonnerons volontiers de nous avoir imposé une longue attente, après avoir fait naître en nous un vif intérêt et un véritable enthousiasme pour ses recherches.

Le plan des deux ouvrages est identique ; une étude liminaire de caractère plus général, puis des notices très précises. Cette fois l'introduction porte sur *Le Garde meuble de la Couronne*. Peut-il y avoir un sujet plus ennuyeux et plus prosaïque que l'histoire d'une administration ? Cependant on la lit avec un vif intérêt, parce qu'elle fait revivre tout un régime, avec ses tares incontestables et ses grandeurs réelles. On y trouve d'autant plus d'impartialité que l'auteur n'a pas eu la moindre intention d'émettre un jugement d'historien. D'autre part, entre les artistes et les mécènes, les Bourbons, perçoit parfois l'influence des fonctionnaires du garde-meuble. Aucun d'eux n'a exercé une influence comparable à celle d'un Marigny, mais elle n'en est pas pour cela entièrement négligeable.

Parmi les meubles analysés et commentés dans ce volume, le plus connu est incontestablement le bureau de Louis XV, actuellement conservé au Louvre. Il porte, comme on le sait, la signature de Riesener, mais le mérite de la conception revient à Jean-François Oeben. Ce meuble est extraordinairement riche et pêche par une certaine surcharge, mais exécuté entre 1760 et 1769, il appartient néanmoins à la phase d'assagissement du style Louis XV.

Nous ignorons si l'auteur nous présente ses découvertes au fur et à mesure qu'il les réalise, ou s'il choisit dans ses dossiers, mais un fait est incontestable, les œuvres sont classées selon une chronologie rigoureuse et toutes se placent dans une période assez courte allant de 1738 à 1790. Deux styles se la partagent, mais sous le signe de la modération qui lui donne malgré les apparences une unité réelle. Le point de départ est ainsi la trop riche commode-médaille de Gaudreaux, mais nous voyons dans la suite le style rocaille se faire immédiatement bien modeste, comme pour tenter de se faire pardonner, et pour éviter de susciter une réaction. L'auteur ne semble pas l'avoir voulu, puisqu'il s'est astreint à un ordre chronologique rigoureux, mais il nous donne une planche éloquente (XII) en faisant voisiner une commode due à Joubert (1770) et une autre de Riesener (vers 1775). On se demande si l'on doit déplorer l'abandon du beau galbe Louis XV de la première ou se réjouir de l'éclosion d'une grâce nouvelle dans la seconde, qui appartient déjà au style Louis XVI.

JEAN SQUILBECK

CORPUS VITREARUM MEDII Aevi, SCHWEIZ, Band I, *Die Glasmalereien der Schweiz vom 12. bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts*, von Ellen J. BEER. Basel, Birkhäuser Verlag, 1956, 140 pages de texte, 9 planches en couleurs, 69 planches en noir, 56 figures comparatives et 28 figures au trait, insérées dans le texte.

La publication du premier volume du « Corpus Vitrearum Medii Aevi » est à considérer comme un évènement de singulière importance dans les fastes bibliographiques du Vitrail européen. Etant le premier d'une série internationale, il fallait qu'il en imposât par sa présentation impeccable, afin d'annoncer dignement la suite de toute l'entreprise. Celle-ci est de grande envergure. Elle fut mise en branle en 1949 par le Professeur Hans R. Hahnloser de Berne, grâce à l'appui du Comité International des Historiens de l'Art et sous le patronage de l'Union Académique Internationale. Outre la Suisse, cinq autres pays européens entrent en lice avec leurs spécialistes les plus attitrés : H. Wentzel et H. von Einem en Allemagne ; Marcel Aubert, Jean Lafond, Jean Verrier et Louis Grodecki en France ; Mario Salmi en Italie ; K.M. Swoboda et Eva Frodl-Kraft en Autriche ; Johnny Roosval en Suède. Le Corpus international comprendra environ soixante-dix volumes, parmi lesquels quatre sont réservés à la Suisse.

Le premier volume, qui vient de paraître, nous présente les vitraux helvétiques les plus anciens, ceux qui datent du XII^e au début du XIV^e siècle. Leur analyse scientifique très approfondie est accompagnée de documents photographiques excellents et de quelques reproductions en couleur de grande allure. Non seulement, chaque vitrail est reproduit dans ses détails, mais ceux-ci se complètent de graphiques, qui permettent de faire la discrimination entre les calibres originaux et les parties renouvelées ou retouchées.

C'est au « Schweizerische Landesmuseum » de Zurich qu'est conservé le « patriarche » des vitraux suisses. C'est un panneau de la fin du XII^e siècle, représentant la Sainte Vierge (« Hodegetria »), assise et portant l'Enfant Jésus sur les genoux. Il décorait jadis le chœur de la chapelle Saint-Jacques à Flums.

Vient ensuite la superbe rose du XIII^e siècle de la cathédrale de Lausanne. Elle comporte un assemblage décoratif de médaillons historiés, représentant l'« Image du Monde ». Ici deux schémas nous montrent, d'une part, la répartition actuelle des médaillons, et d'autre part, la nouvelle répartition proposée. On y trouve indiqués par des hachures les historiages complètement renouvelés et qui n'intéressent pas l'archéologue, tandis que tous les médaillons anciens sont analysés et reproduits dans la suite, un par un. Le médaillon central a malheureusement disparu. On l'avait remplacé par la figure du Créateur, mais il semble qu'il devrait contenir plutôt la figure mythologique d'Annus. Tout autour se répartissent le soleil et la lune, le jour et la nuit, les quatre saisons, les douze mois, les quatre éléments, les douze signes du zodiaque, les quatre divinations, les quatre fleuves du paradis et les huit vents principaux. Cette vaste encyclopédie de l'Univers, qu'affectionnait la mentalité médiévale, avait malgré son accent un peu profane une portée foncièrement mystique, parce que rapportée à la sagesse du Créateur. Pour une lecture aisée, l'artiste du XIII^e siècle ne représenta, dans chaque médaillon, qu'une seule figure allégorique et non pas des scènes compliquées. Il fut cependant bien distrait lorsqu'il inscrivit le mot JULIUS sur le médaillon de juin, comme sur celui de juillet.

Dans les fenêtres placées sous la rose se trouvent, entre autres, trois médaillons anciens se rapportant à la vie de Saint Jean. Ils sont vraisemblablement d'une autre main.

Continuant sa revue des anciens vitraux suisses, l'auteur analyse, tour à tour, un buste de Christ de 1260 conservé au Musée National, les tympans du cloître de Wettingen, deux vitraux provenant de l'église de Nendaz, les fenêtres du chœur de l'église de Münchenbuchsee et les grisailles de Sitten. Nous trouvons, en fin de compte, une ample documentation bibliographique, suivie d'un registre iconographique, géographique et nominal.

Ce bel ouvrage inaugure de façon magistrale le « Corpus Vitrearum Medii Aevi », dont tous ceux qui s'intéressent à la peinture sur verre attendent avec impatience la publication progressive. Il faut rendre hommage à la Suisse et pour l'initiative d'une telle entreprise et pour l'effort qu'elle n'a pas épargné dans la réalisation de son début. L'édition de pareils ouvrages est d'ailleurs de bonne politique, car elle sert à rehausser le prestige culturel d'un pays et concourt indirectement à favoriser le tourisme.

On voudrait savoir jusqu'à quelle époque s'étend le domaine chronologique du Corpus, car la notion du « Moyen Age » n'est pas rigoureusement limitée dans le temps. De même, en ce qui concerne l'espace géographique, on pourrait se demander pourquoi le Corpus ne franchit pas la Manche et n'englobe pas l'Angleterre (1). La Belgique aussi possède quelques vitraux remarquables antérieurs à 1500, de quoi fournir la matière d'un beau volume au moins. Faut-il rappeler que les iconoclastes, les guerres, les invasions... ont détruit dans notre pays, si souvent malmené, une multitude de verrières qui ont disparu avant l'invention de la photographie.

J. HELBIG

H. SCHWABEDISSEN, *Die Federmesser-Gruppen des nordwesteuropäischen Flachlandes. Zur Ausbreitung des Spät-Magdalénien*. Offa-Bücher. Vor- & Frühgeschichtliche Untersuchungen aus dem Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum für Vor- & Frühgeschichte in Schleswig und dem Institut für Ur- & Frühgeschichte der Universität Kiel, Neue Folge 9. Karl Wachholtz Verlag, Neumünster, 1954. gd in-4°, 104 pp., 16 figg et 106 pll.

Il y a quelques années, en 1944, H. Schwabedissen consacrait un ouvrage de synthèse au Mésolithique dans le nord-ouest de l'Allemagne: à côté de vues personnelles, il put y réunir ce que les chercheurs scandinaves, danois, allemands et néerlandais avaient apporté à nos connaissances des temps épipaléolithiques. C'était la contre-partie des conquêtes des sciences préhistoriques françaises dans le domaine du Paléolithique. Pour que beaucoup devint plus clair, il fallait un pont, dans le temps et dans l'espace, un trait d'union entre le Paléolithique de l'Europe Occidentale et l'Épipaléolithique de l'Europe Septentrionale. Ce chapitre manquant, H. Schwabedissen tente de nous l'apporter dans le présent ouvrage. Ce qu'il vient nous exposer, il le fait avec une clarté exemplaire: on ne saurait assez louer l'auteur d'avoir consacré les premières pages de son ouvrage à une définition précise des dénominations appliquées aux différents types d'outils et d'y avoir joint des tables de spécimens caractéristiques.

L'auteur passe ensuite en revue le matériel, appartenant aux trois grands groupes à « lames de canif » (Federmesser), les groupes de Rissen, de Wehlen et du Tjonger. Soulignons qu'il s'agit de distinguer nettement les « lames de canif », des pointes de La Gravette et des lames à dos rabattu, les premiers ayant le dos rabattu courbé, les seconds la pointe dans le prolongement de l'axe médian, les troisièmes le dos rabattu rectiligne.

C'est le groupe du Tjonger (auquel A. Bohmers consacra déjà quelques bonnes pages: Jong-Palaeolithicum en Vroeg-Mesolithicum dans le Gedenkboek A.E. van Giffen, 1947) qui offre un intérêt considérable pour notre archéologie nationale. En effet, des stations belges de grande importance comme Lommel, Zolder et Zonhoven où le Prof. J. Hamal-Nandrin fit de fructueuses recherches (il aurait été utile de signaler dans la bibliographie de Zonhoven: J. HAMAL/J. SERVAIS, *Contribution à l'étude du préhistorique dans la Campine limbourgeoise*, Ann. Féd. Arch. Hist. XXI, Liège 1909, II, 202-212 et pll. VII-XIV; cet art.

(1) Dans une note due à l'éditeur il est dit que l'Angleterre, la Belgique, la Hollande et même les E. U. A. auraient promis leur participation au Corpus.

de base peut être ajouté à la bibl. générale) et récolta un matériel de choix, interprété comme aurignacien, figurent ici à côté de sites du Brabant Septentrional, comme Budel et Drunen. Dans la Veluwe, le site d'Elspeet se signale par un matériel apparenté, en Twente Usselo, en Frise Appelscha, Donkerbroek, Prandinge, Kjellinge, Makkinga et Houtigehage. Le groupe du Tjonger se caractérise par ses « lames de canif » et ses pointes de La Gravette de grandes dimensions; on peut en outre souligner que dans le groupe même nos stations limbourgeoises se distinguent par les dimensions exceptionnelles de ces deux types. Caractéristiques du groupe sont également les Federmesser à simple ou à double gibbosité; les grattoirs sur lame, surtout du type court, sont nombreux et donnent la physionomie particulière à l'inventaire lithique. Le groupe du Tjonger présente des affinités nettement marquées avec le Creswellien anglais qui, à côté d'éléments du type Magdalénien VI, phase avec laquelle il est contemporain, conserve d'importantes survivances du Gravettien. Dans la succession climatique, le groupe du Tjonger se plaçait, dans l'opinion de l'auteur au moment où il composait cet ouvrage, entre la phase d'Alleröd et le Dryas récent; on devait donc compter avec certaines relations entre les groupes du Tjonger et d'Ahrensburg. Depuis lors, il semble bien que les groupes du Tjonger, de Rissen et de Wehlen doivent être tous ramenés à la phase tardive d'Alleröd (lettre de l'auteur du 29.9.1954). Grâce aux travaux de H. Schwabedissen, il n'est plus question de placer le groupe du Tjonger au Mésolithique, ni de le faire remonter à l'époque Aurignacienne.

Ces quelques lignes ne parviennent pas à donner une idée de la densité de l'excellent ouvrage de Schwabedissen, ni du matériel énorme que l'auteur a passé au crible et classé; il fallait les connaissances du savant conservateur du Holsteinisches Landesmuseum pour mener cette tâche à bien en pour en tirer les admirables vues d'ensemble qu'il nous offre ici. Soulignons que les illustrations sont abondantes (106 pll.) et égalent le texte en qualité.

M.-E. MARIËN

Kunstgeschiedenis der Nederlanden, van het einde van de zestiende eeuw tot onze tijd in Noord-Nederland.

Onder redactie van Dr. H.E. VAN GELDER en met medewerking van Dr. A. VAN DER BOOM, K.G. BOON, Prof. Dr. G. BROM, Prof. Dr. J.G. VAN GELDER, Prof. A.M. HAMMACHER, C.J. HUDIG, wijlen Prof. Dr. F.W. HUDIG, Jkvr. Dr. C.H. DE JONGE, wijlen J. KNOEF, Dr. G. KNUTTEL WZN., Prof. Dr. M.D. OZINGA, Mr. A. STARING, Prof. Dr. F.W.S. VAN THIENEN. Derde uitgebreide druk, 1955, uitgeversmaatschappij W. DE HAAN N.V., Utrecht; N.V. STANDAARD Boekhandel, Antwerpen, Brussel, Gent, Leuven. VII et 607 pages de texte, illustrées de 417 figures et accompagnées de 5 planches en couleurs hors texte.

Il s'agit ici du tome II de l'ouvrage intitulé « Kunstgeschiedenis der Nederlanden, van de middeleeuwen tot onze tijd ». Les lecteurs qui auront pris connaissance du tome I ⁽¹⁾ de cette importante publication, qui comporte trois volumes, auront pu se rendre compte de la valeur scientifique d'une documentation fournie par des spécialistes triés sur le volet, qu'il s'agisse de contributions concernant les Pays-Bas méridionaux ou septentrionaux.

Le tome II est entièrement consacré aux provinces septentrionales. Il comporte 22 chapitres, répartis en deux groupes chronologiques: les 17^e et 18^e siècles d'une part, les 19^e et 20^e siècles d'autre part. Dans le premier groupe nous trouvons trois chapitres consacrés respectivement aux prémisses, à l'épanouissement et aux succédanés du siècle d'or de l'art hollandais, ainsi que neuf études spéciales concernant l'architecture, la peinture, la sculpture,

(1) Voir le compte rendu détaillé paru dans la Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 1955.

la gravure, le dessin et les industries d'art à cette époque. Le second groupe comprend trois chapitres d'envergure générale et sept chapitres se rapportant aux disciplines particulières.

En ce qui concerne les industries d'art, celles-ci englobent pour les 17^e et 18^e siècles: l'ébénisterie, les textiles (tapisseries, linge damassé, etc.), le cuir (revêtement mural et reliure), l'orfèvrerie, la céramique (faïence et porcelaine) et la verrerie; pour les 19^e et 20^e siècles: le vitrail et quelques autres disciplines affiliées au grand mouvement rénovateur de l'artisanat d'art, qui se manifesta en Europe occidentale à partir du dernier quart du 19^e siècle. La faïence de Delft notamment est, comme de droit, mise en honneur. Remarquons, en passant, que l'argile importé de Tournai par les célèbres manufactures delftoises pour obtenir leur mélange de pâtes se tirait surtout à Bruyelles, village voisin de Tournai, et n'avait aucun rapport avec Bruxelles comme le texte pourrait le faire supposer.

Dans son ensemble, l'ouvrage met bien en relief les aspects caractéristiques de l'art hollandais, spécialement à l'époque de sa plus grande splendeur, qui est sans contredit le 17^e siècle. Il forme, avec les deux autres tomes, une documentation indispensable pour tous ceux qu'intéresse l'histoire de l'art dans les Pays-Bas.

J. HELBIG

ARPAG MEKHITARIAN, *Introduction à l'Egypte*. Bruxelles, Office de Publicité in-8, 134 p., 132 ill., 5 cartes.

En principe, ce volume s'adresse aux touristes qui, de plus en plus nombreux, visitent l'Egypte; ils y trouveront, avant leur voyage, l'essentiel de ce qu'ils doivent connaître de la géographie physique, économique, humaine, de l'histoire et de l'art du pays qu'ils comptent visiter; par la suite, l'illustration aussi judicieuse qu'abondante leur rappellera à bon escient ce qu'ils ont vu.

En fait, je serais surpris si ce petit livre ne s'imposait pas à l'attention des étudiants qui désirent se constituer à prix modique une bibliothèque de référence sur les matières de leurs cours. Mieux que d'autres il leur permettra de se figurer l'aspect du pays qu'ils étudient; il pourra même leur rendre de grands services grâce à l'inventaire archéologique succinct qui le termine, et qui ne se trouve dans aucune histoire de l'art égyptien.

G. GOOSSENS

II.

REVUES ET NOTICES – TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUKKEN

LA SCULPTURE ET LES ARTS INDUSTRIELS BEELDHOUWKUNST EN NIJVERHEIDSKUNSTEN

Nous prions M. Jean LEJEUNE de bien vouloir nous excuser d'avoir involontairement passé sous silence son étude *Génèse de l'art mosan* publiée dans le *Wallraf-Richartz Jahrbuch* (t. XV, 1953, pp. 47-73). Eloigné des grandes bibliothèques, nous éprouvons de sérieuses difficultés à dépouiller tous les périodiques et par excès de modestie, les auteurs ne nous signalent que trop rarement leurs travaux. Heureusement dans le cas présent rien n'est perdu, parce que l'auteur a complété sa thèse dans *Anciens pays et Assemblées d'Etat* (t. VIII, 1955, pp. 89-157), sous le titre *A propos de l'art mosan et des ivoires liégeois*.

L'ivoire de Notger (†1008) aurait été taillé sous le règne d'Otbert (1091-1119) pour accréditer la légende d'un privilège paroissial accordé par lui à l'église Saint-Adalbert à Liège. Ce serait un équivalent plastique des fausses chartes, si nombreuses au Moyen Age. Le premier argument est tiré du fait que le prélat tiendrait, non pas un volumen, mais un parchemin. Cependant on distingue nettement la pliure médiane des feuillets. En outre, on ne représente pas généralement dans l'attitude de la prière, un évêque occupé à concéder un privilège. Enfin, il serait difficile de prouver que l'édicule représenterait l'église Saint-Adalbert. A notre avis, un autel et un trône épiscopal semblent schématiser une cathédrale, celle de Notger. D'autre part, la thèse a négligé les indices chronologiques pouvant être tirés des belles capitales composant l'inscription. Nous avons entrepris naguère un nouvel examen de la chronologie de l'art mosan en prenant pour base exclusive la façon de tracer les caractères dans les inscriptions. Ce travail a été provisoirement interrompu et nous ne savons pas ce que l'on aurait tiré de cette méthode de recherche, mais nous avons gardé l'impression bien nette qu'il fallait supposer un écart fort long entre l'ivoire de Notger et les fonts de Renier de Huy. Entre les deux se placeraient sans peine les pignons de la chaise de saint Hadelin à Visé. Dans l'ivoire, des lettres anguleuses s'allient à des O et des Q entièrement ronds. Les C sont assortis à ces lettres. On retrouve donc des caractéristiques généralement attribuées aux inscriptions de la fin du X^e siècle et du début du XI^e. On ne remarque même aucun E en croissant, alors que cette forme se répandait déjà à cette époque. Cependant les G entièrement curvilignes sont relativement tardifs. Il y aurait lieu d'examiner si on peut déjà les trouver au temps de Notger. On en relève un dans l'épithaphe d'un abbé de Saint-Pierre à Gand mort en 1066. D'autre part, dans l'inscription de Waha (1050) et dans les fonts de Saint-Barthélemy (règne d'Otbert), quelques onciales font déjà leur apparition. Les E carrés et en croissant se partagent la faveur. Cependant, le E carré semble avoir reconquis du terrain vers le milieu du XII^e siècle, mais cette période ne concorde plus avec la thèse.

Dans la seconde partie de son travail, M. Lejeune étudie l'ivoire d'Oxford, qui selon lui, proviendrait de la région de Laon. Il est incontestable que le manuscrit, sur la reliure duquel il a été appliqué, se trouvait au XIII^e siècle dans la région de cette cité. Ici il y a certainement un élément troublant.

Il n'est point nécessaire d'adopter sans aucune réserve les conclusions d'une étude pour l'apprécier. M. Lejeune connaît parfaitement le passé de la principauté. Ses recherches donneront souvent une base nouvelle à l'étude de l'art mosan. Ainsi nous a-t-il démontré que l'efflorescence de la vie monastique à Liège est quelque peu postérieure au règne de Notger. Les ateliers claustraux devaient donc y être rares de son temps. Remarquons d'ailleurs que Marcel Laurent avait estimé que l'ivoire de Notger pouvait difficilement être tenu pour une œuvre purement liégeoise.

Si nous n'adhérons pas pleinement à la nouvelle théorie de M. J. Lejeune, un souci d'objectivité totale nous prescrit de signaler qu'une compétence éminente en la matière penche en faveur de la nouvelle datation.

— Fort brève, ce qui est d'ailleurs une réelle qualité, la notice de M^{lle} Lisbeth TOLLENAERE sur *Les fonts baptismaux de Ciney* semble cependant situer exactement cette œuvre (*Namur, Namurcum*, t. XXVIII, 1954, n^o 4, pp. 60-61).

— M.F. VAN MOLLE nous fait connaître une clef de voûte de l'abside de l'église abbatiale du Parc Dames à Rotselaar, près de Louvain. Ce morceau de sculpture représentant une tête d'ange émergeant de feuillages et le couronnement de la Sainte Vierge relève d'une influence française bien caractérisée et précoce, puis que l'auteur estime qu'il faudrait adopter la date d'une sculpture analogue de l'église Notre-Dame des Dominicains à Louvain, achevée

vers 1280 (*Een Gewelfsleutel uit de Abdijkerk van Vrouwenpark bij Leuven, Bulletin van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen*, t. VI, 1955, pp. 73-94).

— *Le tombeau de Pierre de Beauffremont, Chambellan de Philippe le Bon* a connu bien des vicissitudes. Il ne comporta vraisemblablement jamais un gisant, parce que le grand seigneur auquel il était destiné reçut une autre sépulture. Vers la fin du XVIII^e siècle, les bas-reliefs de la cuve furent dispersés. M. Pierre QUARRÉ a eu l'heureuse idée d'acheter un des petits côtés pour le Musée de Dijon, dont il est le conservateur très éclairé. De là, vint à notre collègue, l'idée de rédiger une étude sur ce monument funéraire. La pierre utilisée s'est révélée à l'analyse être du calcaire de Tournai. A cet indice s'ajoute l'argument du style, qui concorde avec celui de nos tombiers. Aussi l'auteur est-il parfaitement fondé d'estimer que l'œuvre a été transportée à Dijon en état de complet achèvement. Les vingt pleurants ne portent d'ailleurs pas la marque d'une inspiration originale. Le sculpteur a appliqué consciencieusement une formule sans tenter de diversifier les figures. Malheureusement la date d'exécution flotte entre 1443, élection d'une sépulture à la cathédrale de Dijon et 1472, décès de Pierre de Beauffremont (*Bulletin Monumental*, t. CXIII, avril-juin 1955, p. 103-115).

— Une statue provenant du Grand Béguinage de Gand a trouvé asile au Metropolitan Museum de New-York. Son style est assez impersonnel, mais comme les spécimens de notre sculpture du milieu du XIV^e siècle ne sont pas extrêmement abondants, nous savons gré à M. RANDAL de faire mieux connaître cette œuvre (*A King reinstated, Metropolitan Museum of Arts Bulletin*, juin 1955, pp. 283-297).

— L'auteur des *Pierres armoirées de l'Abbaye de Geronsart* ne visait certainement pas au grand art. M. F. COURTOY le pense comme nous, mais il a voulu attirer l'attention sur un souvenir local. De plus, en relevant de nombreux spécimens analogues du travail des tailleurs de pierre locaux, on en arriverait assez rapidement à pouvoir tirer des conclusions sur l'interprétation des grands styles dans la région de Namur (*Namurcum*, t. XXVIII, 1954, n^o 3, pp. 33-41).

— *Le mausolée de Warnier de Glymes, à Rhisnes*, commenté et analysé dans *Namurcum* (t. XXIX, 1955, n^o 2, pp. 17-22) par M^{me} Cécile DOUXCHAMPS-LEFÈVRE ne constitue pas un morceau de sculpture à classer parmi les meilleurs d'une époque secondaire. Cependant, il est à retenir qu'il est dû à Henri Duchesne, membre de cette lignée de tailleurs de pierre, dont M. Courtoy nous a fait, en 1938, connaître l'activité.

— Les *Deux Tapisseries bruxelloises d'après des cartons de Louis van Schoor*, commentées par M^{me} M. CRICK-KUNTZIGER dans le *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire* (4^e série, tome 26, pp.98-106) sont d'une égale finesse de tissage. La première, don généreux de M^{me} Andriess, représente l'« Hiver » et appartient à une tenture des quatre saisons. Elle a été probablement exécutée dans l'atelier de Jean-François van den Hecke. La seconde constitue la sixième pièce et non la cinquième, d'une « Histoire de Persée ». Le carton a été reproduit intégralement, tandis que dans l'exemplaire de Vienne la composition a été considérablement réduite. L'auteur se réjouit légitimement d'être parvenu à combler une lacune importante de la collection pour laquelle elle a prôné tant d'autres accroissements heureux.

— La joute entre Philippe le Bon et Humphrey de Gloucester a provoqué en 1425 le déploiement d'un luxe fabuleux. Plus de cent quatre-vingts artistes ont été invités à participer aux préparatifs de cette rencontre à Bruges. M. J. DUVERGER et M^{lle} J. VERSYP se sont intéressés principalement aux peintres et aux brodeurs, mais ils ont récolté, en outre,

dans les archives une foule de textes relatifs à beaucoup d'autres métiers d'art. Le service qu'ils ont ainsi rendu à l'archéologie est considérable, mais il serait malaisé de le commenter. Il y a, en effet, une abondance de matériaux à mettre en œuvre. Ce sera à chacun de nos lecteurs à puiser selon le sujet de ses recherches (*Schilders en borduurwerkers aan de arbeid voor een vorstenduel te Brugge in 1425, Artes Textiles*, t. II, 1955, pp. 3-17).

— M^{me} M. RISSELIN-STEENEBRUGEN déclare *A propos des dentelles du Musée de Gruuthuse*, que cette riche collection ne peut être abordée qu'avec circonspection. En effet, le grand ouvrage qui a été consacré à ce legs il n'y a pas moins de soixante-cinq ans est complètement périmé. La conservation du musée s'en est parfaitement rendu compte. Aussi a-t-elle encouragé l'auteur à étudier cet important ensemble. Il en résulte un guide sommaire publié dans les *Handelingen van het Genootschap: « Société d'Emulation » te Brugge*, t. XCII. 1/2, 1955, pp. 5-22. Un semblable travail, ou une extrême concision s'impose, ne peut se résumer. Contentons-nous donc de souhaiter que l'auteur continue ses recherches à Bruges et réjouissons-nous de l'heureux précédent. Un conservateur de musée de province ne peut s'intéresser à tous les problèmes. Par contre, il peut s'adresser à des spécialistes des musées de l'Etat, dont la collaboration lui est presque toujours acquise d'avance.

— M^{me} M. RISSELIN-STEENEBRUGEN a présenté au congrès archéologique de Courtrai une communication *A propos de la faille conservée en l'église Notre-Dame du Sablon à Bruxelles*. Nous nous sentons fort peu qualifié pour juger de la valeur de la contribution à l'histoire de la dentelle en Belgique, sujet très particulier, mais nous avons pris connaissance avec vif plaisir des recherches accessoires sur le thème iconographique de la pièce. Le voisinage du monogramme de la Vierge et de nombreux perroquets est expliqué avec pertinence et précision par le folklore local (brochure tirée des *Annales de la Fédération historique et archéologique de Belgique*, 35^e congrès, Courtrai 1953, ibidem 1955).

— *Une famille de dentelliers au XVIII^e siècle* a donné à M^{me} M. RISSELIN-STEENEBRUGEN le sujet d'un tableau de la vie de moyens négociants d'autrefois, mais l'auteur ne s'en tient pas là et en tire une foule d'indices sur la fabrication des dentelles à la fin de l'Ancien Régime. Evidemment ces pages ne peuvent être appréciées que par ceux qui ont étudié sérieusement la technique des dentelles (*Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. 48, 1956, pp. 202-232).

— M. M. A. JANSEN et R. DE ROO ont pensé avec raison qu'il importait de tirer une espèce de conclusion générale de l'exposition organisée en 1954 à Malines et à Bruxelles sur leur initiative. Ils ont malheureusement disposé de beaucoup moins de pages que celles totalisées par les notices dans le catalogue. Ils ne pouvaient donc approfondir aucun sujet, ni discuter à fond les thèses émises par les différents auteurs, mais leur rôle consistait à tirer une synthèse. Une part très large a été faite à la sculpture et il faut s'en réjouir, parce qu'il y avait une réelle utilité à réexaminer le problème (*Oude Mechelse Kunstnijverheden, Handelingen van de Kon. Kring voor Oudheidkunde Letteren en Kunst van Mechelen*, t. LVIII, 1954, pp. 63-88).

— L'exposition « Bruxelles au XV^e siècle », où cette pièce a figuré, a suscité une rectification au sujet de la Vierge flamande de la cathédrale de Chieri. Un *lapsus calami* avait fait écrire à l'auteur de la précieuse découverte, M^{lle} N. Gabrielli, que le poignon représentait un lion rampant. En réalité, il s'agit d'une tête de lion. De cette façon, M^{me} A.M. BONENFANT-FEYTMANS revient sur son opinion primitive dont elle n'est nullement responsable et déclare qu'il s'agit d'*Une orfèvrerie brugeoise - et non bruxelloise - du XV^e siècle* (*Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. 48, 1956, pp. 96-103).

— L'Exposition « *Art - Archéologie - Folklore* », tenue à Nivelles en mai et juin 1955 présentait un caractère quelque peu émouvant, puisqu'elle était organisée dans une ville douloureusement meurtrie par un raid terroriste en 1940. Le *Catalogue* a été rédigé par M. René LESUISSE pour les objets présentés dans les nouveaux locaux du Musée archéologique et par M. Georges DELCAMBE, pour le mobilier liturgique de la Collégiale. Comme de juste, Laurent Delvaux était particulièrement à l'honneur. D'autre part, la tapisserie « Noé et sa famille se préparant à entrer dans l'arche » tissée vraisemblablement à Bruxelles, d'après un carton de Michel Coxie a été exposée pour la première fois depuis qu'elle a été restaurée avec beaucoup de soin (Nivelles 1955, vol. petit in 8°, 32 pp. et 15 ill).

— Nos collègues hollandais peuvent être légitimement fiers de la façon magistrale dont ils se sont acquittés de la mission que leur avait confiée le Conseil de l'Europe de magnifier par une exposition l'art de la seconde Renaissance. Des deux termes essentiels du titre : *Le Triomphe du Maniérisme européen de Michel-Ange au Greco*, le premier est, à notre avis, le plus heureux parce que la sélection très judicieuse des œuvres exposées a vraiment imposé un retournement d'opinion à ceux qui auraient éprouvé des préjugés défavorables à l'égard de l'époque évoquée. Par contre, nous hésitons à considérer la réhabilitation du vocable « Maniérisme » comme une conquête de l'histoire de l'art. Cela ne nous gêne pas actuellement de savoir que « gothique » signifiait originellement « barbare », parce que ce sens péjoratif est depuis bien longtemps oublié. Par contre, « maniéré » reste un adjectif courant dans la langue vivante et n'est pas près de disparaître.

On lira dans une autre chronique le commentaire du choix des peintures, des dessins et des gravures, mais il nous reste assez à dire au sujet de la sculpture d'abord, et des arts décoratifs, même en restant limité aux œuvres de nos artistes.

Les anciens Pays-Bas étaient particulièrement bien représentés par Jean Bologne, Paludanus Elias de Witte, Jacques Dubreucq (qui à notre avis, est plus un classique qu'un maniériste). Pierre Franqueville, Colijn de Nole, Adrien de Vries, Parmi les médailles, celles de Jonghelinckx occupaient un rang particulièrement honorable.

Dans la section des armes, Elisée Libbaert était représenté par le bouclier du roi Henri II, qui n'est certainement pas parmi les œuvres attribuées sans contestations à ce maître orfèvre et armurier, mais nous sommes heureux d'enregistrer cette opinion.

Comme souvent la production bruxelloise triomphait dans la section des tapisseries, et de plus celle d'Audenarde occupait une place des plus honorables (Amsterdam 1955, in 8°, 244 pp. et 107 ill.).

— La ville d'Anvers a célébré le quatrième centenaire de la fondation de la glorieuse *officina plantiniana*, par une exposition intitulée *Antwerpens Gouden Eeuw, Kunst en Kultuur ten tijde van Plantin*. Le catalogue (un vol. in 8°, 248 pp. et 16 pl.) comporte une série de notices brèves en raison de l'abondance des matières, mais en compensation fort bien documentées. Ainsi le regretté Ch. VAN HERCK a-t-il esquissé, avec la précision et la clarté qui lui étaient habituelles, l'évolution de la sculpture à Anvers. Un point de détail nous rend perplexe. Le rétable de l'ancien maître-autel de l'abbaye d'Averbode, œuvre de Laurent Keldermans, se trouverait actuellement aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Serait-ce une thèse nouvelle que l'auteur n'a pas eu le temps d'exposer? Cela semble cependant n'être qu'une simple faute d'impression. En effet, l'auteur n'a pu corriger les épreuves de son texte. Nous devons à la même plume une notice sur les coffrets anversoises. Ne pas en parler aurait constitué une lacune puisque Chr. Plantin a pratiqué le métier de coffretier, comme d'ailleurs celui de relieur dont M^{lle} B. VAN REGEMORTER nous parle. Il revenait à M. SMEEKENS de traiter du mobilier, de la céramique, du vitrail et de la verrerie. La métropole a joué un rôle considérable dans l'histoire de ces trois industries d'art. Les principaux arts du métal ont été

répartis entre M. P. BAUDOIN (orfèvrerie) et M. VERTESEN (Médailles et monnaies). M. L. VOËT donne une espèce de conclusion en rappelant la belle figure de Christophe Plantin. Telle que celui-ci la concevait, la typographie doit se ranger parmi les industries d'art.

— *Les Faïences fines anciennes (1767-1852) de la Manufacture des Boch à Septfontaine-lez-Luxembourg* exposées à l'hôtel de ville de Bruxelles en juillet 1955 relèvent pratiquement de l'histoire de nos industries d'art, aussi nous lirons avec intérêt l'histoire de cette entreprise rédigée par M. Georges SCHMITT.

— En juillet et août 1955, la ville de Bruges a commémoré trois artistes qui sans être de premier plan, méritent mieux qu'un oubli total. On pourrait à la rigueur parler ici de Garemijn, objet d'une étude par M. A. JANSSENS DE BISTHOVEN, parce qu'il est avant tout un décorateur. M^{lle} E. DHANENS a retracé la figure d'Hendrik Pulinx et M. L. DEVLIEGER, celle de Pieter Pepers. Nous saisissons une occasion de nous excuser auprès de l'auteur et de nos lecteurs, parce que ce catalogue nous a révélé la publication de trois articles de M. l'abbé VIANE consacrés à H. Pulinx. Ils ont été publiés dans la revue *Bijkorf*, que nous n'avons pas trouvée dans les bibliothèques les plus accessibles. Nous nous efforçons de n'omettre aucune étude, mais quand les auteurs ne nous signalent pas leurs écrits, il nous est parfois fort difficile de ne pas en omettre. (*Drie Vlaamse Meesters van de XVIII^e eeuw : J. Garemijn, J. Pulinx, P. Pepers, Catalogus*, Bruges 1955, in 8°, 120 pp. et 29 planches).

J. SQUILBECK

COURVOISIER, J. — La Ville de Neuchâtel. Les Monuments d'Art et d'Histoire du Canton de Neuchâtel, Tome I (J. Squilbeck)	123
DELEN, A.J.J. — De Grafische Kunsten door de Eeuwen heen (J. Squilbeck)	256
DELEVOY, R.L. — Brueghel (J. Helbig)	113
IDEM — Goya (J. Helbig)	113
GOODENOUGH, E.R. — Jewish Symbols in the Greco-Roman Period, IV. The Problem of Method, symbols from the Jewish Cult (G. Goossens)	125
HAIRS, M.L. — Les Peintres flamands de fleurs au XVII ^e siècle (E. Greindl)	111
HAUTEŒUR, L. — Louis XIV, Roi-Soleil (J. Helbig)	114
Kunstgeschiedenis der Nederlanden van de middeleeuwen tot onze tijd, onder redactie van Dr. H.E. Van Gelder en Prof. Dr. Duverger. Deel 1 (J. Helbig)	118
IDEM — Deel 2 (J. Helbig)	260
LEFRANÇOIS-PILLION, L. — L'Art du XIV ^e siècle en France, suivi d'un chapitre sur le vitrail par Jean Lafond (J. Helbig)	112
LESUISSE, R. — Le sculpteur Jean Del Cour (Ad. Jansen)	114
LOERTSCHER, G. — Die romanische stiftskirche von Schönenwerd. Ein Beitrag zur Frage der Doppelturmfassade im 11. Jahrhundert (F. Van Molle)	117
MALE, E. — La Fin du Paganisme en Gaule et les plus anciennes Basiliques chrétiennes (M. Van der Vennet)	116
MAURER, E. — Das Kloster Königsfelden. Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Kanton Aargau, T. III (J. Squilbeck)	124
MEKHITARIAN, A. — Introduction à l'Égypte (G. Goossens)	261
PANOFSKY, E. — The Life and Art of Albrecht Dürer (J. Squilbeck)	253
PÉQUART, M. et S.J. — Hoëdic, deuxième station nécropole du Mésolithique côtier armoricain (M.-E. Mariën)	126
POUMON, E. — Abbayes de Belgique (Ad. Jansen)	122
RÉAU, L. — Iconographie de l'Art chrétien (J. Squilbeck)	251
SCHWABEDISSEN, H. — Die Federmesser - Gruppen des nordwesteuropäischen Flachlandes. Zur Ausbreitung des Spät-Magdalénien (M.-E. Mariën)	259
VAN PUYVELDE, L. — La Peinture flamande au siècle de van Eyck (J. Helbig) ..	252
IDEM — Jordaens (J. Helbig)	254
VERLET, P. — Le Mobilier royal français. Les Meubles de la couronne conservés en France (J. Squilbeck)	257
WEBB, M. J. — Michael Rysbrack sculptor (Ad. Jansen)	115
WILENSKI, R. H. — Hieronymus Bosch (Introduction and notes (J. Helbig)	113

REVUES ET NOTICES — TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUKKEN

Sculpture et Arts décoratifs — Beeldhouwkunst en Sierkunsten (J. Squilbeck et Ad. Jansen)	127 et 261
--	------------

