

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

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

RECUEIL
TRIMESTRIEL

XXVIII * 1959 * 3-4

DRIEMAANDELIJKSE
UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

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

COMMISSION CONSULTATIVE — RAADGEVENDE COMMISSIE

Mmes CRICK-KUNTZIGER ; G. FAIDER-FEYTMANS ; Melle H. DANTHINE ;
MM. P. BONENFANT ; A. BOUTEMY ; le Comte DE BORCHGRAVE D'ALTENA ; J. DU-
VERGER ; H. NOWÉ ; E. SABBE ; le Vicomte TERLINDEN ; L. van PUYVELDE.

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

Directie : Ad. JANSEN
79, Van Schoonbekestraat, Antwerpen

SOMMAIRE — INHOUDSTAFEL

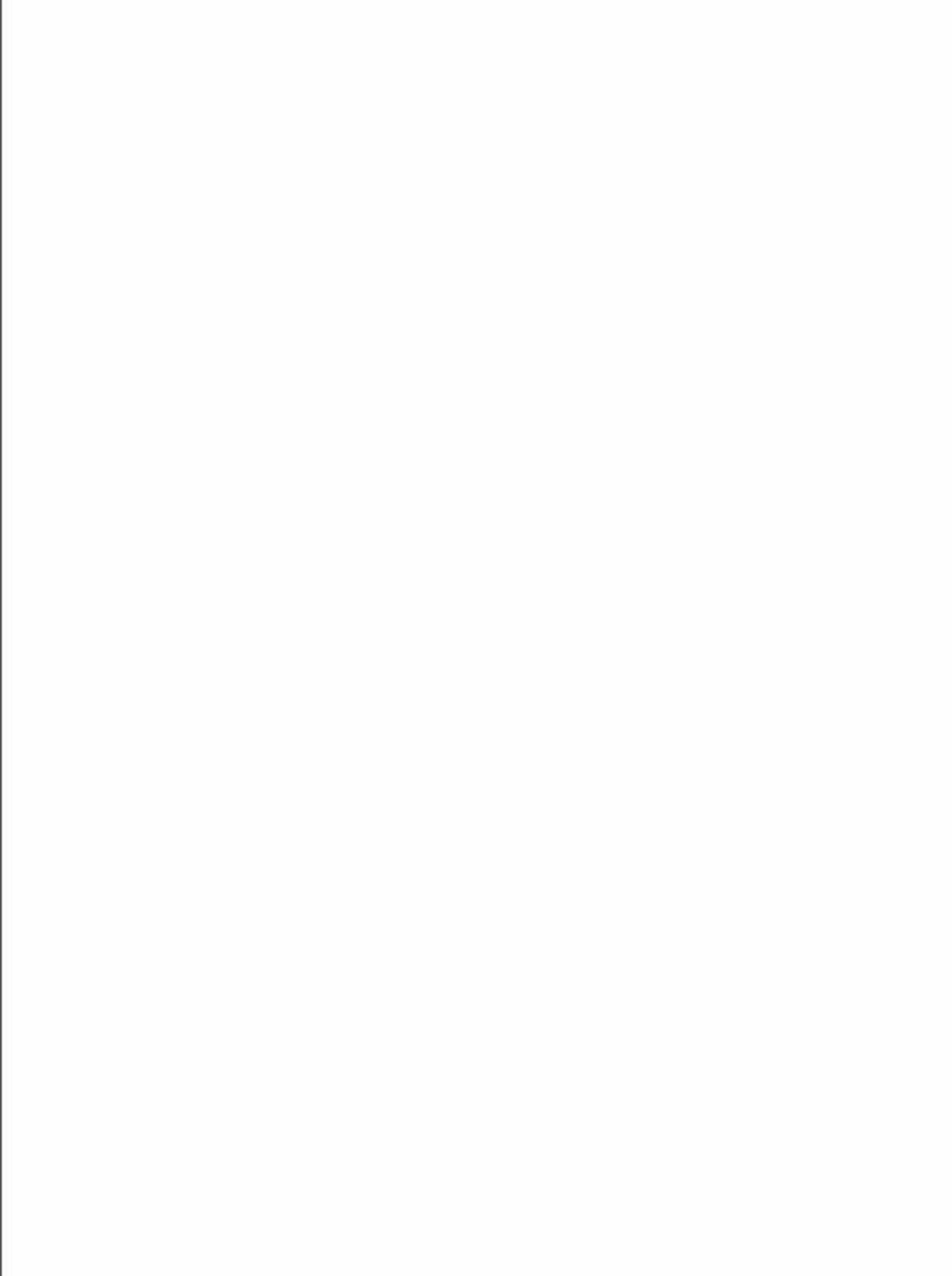
	Page-Bldz.
Quelques monuments disparus de la Flandre wallonne : l'Abbaye d'Anchin, les collégiales saint-Pierre et Saint-Amé de Douai (Pierre Héliot)	129
Une curieuse découverte. Les portraits (datés 1530 et armoriés) de Barthélemy Rubbens et de son épouse Barbe Arents dit Spierinck, grands parents paternels de Pierre-Paul Rubens (Vicomte Fernand de Jonghe d'Ardoye et Louis Robyns de Schneidauer)	175
Faustino Bacchi, peintre de nains (Brescia 1659-1742) (P. Bautier)	205
Gaspard De Witte, peintre paysagiste anversois (1624-1681) (C. Brossel) . .	211
Documenten in verband met de Brugse schilders uit de XVI ^e eeuw (A. Schoutet)	225

CHRONIQUE-KRONIEK

Académie royale d'Archéologie de Belgique Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België	
Rapports - Verslagen	231
In Memoriam : Arthur Laes (1876-1959)	238

BIBLIOGRAPHIE :

I. Revues et Notices - Tijdschriften en korte studies (A. De Valkeneer - J. Squilbeck)	240
II. Ouvrages - Boekdelen :	
David Talbot Rice (J. Squilbeck) - Frances A. Yates (Guy de Tervarent) - Jenny Schneider (J. Muller) - Dr Friedrich Gorissen (J. Muller) - Annie Kaufmann-Hagenbach (J. Muller) - L. M. J. Delaissé (H. Pauwels) - Jacques Lavalleye (H. Pauwels) - Ghislain De Boom (J. Muller) - Guy de Tervarent (J. Muller) - Biographie nationale (J. Squilbeck) - Herma M. Van den Berg-E. J. Haslinghuis (F. Van Molle) - E. Maffée (J. Squilbeck) - Giuseppe Ricciotti (G. Goossens) - Heyman et Georg Schreiber (G. Goossens)	248



Quelques monuments disparus de la Flandre wallonne :

l'Abbaye d'Anchin, les collégiales Saint-Pierre
et Saint-Amé de Douai.

Le nord de la France est un cimetière de monuments du Moyen Age, dont la destruction a très gravement diminué notre patrimoine artistique national. Certaines de ces pertes paraissent fort lourdes à l'amateur, au patriote, voire à l'homme simplement cultivé. On aimerait qu'elles ne fussent pas totales et qu'elles ne s'étendissent point jusqu'au souvenir. L'usage et l'interprétation des pièces d'archives, des images anciennes et des relations de voyage nous permettent souvent de nous faire une idée assez complète et assez précise de ces cathédrales, monastères, palais et châteaux que les hommes anéantirent trop fréquemment sans motifs valables, sinon sans excuse. C'est faire œuvre pie que d'exhumer les titres de noblesse d'une région jadis si riche en beaux édifices gothiques et maintenant si démunie; de lui rendre du même coup une partie des hommages qu'appelle le rôle considérable qu'elle a joué dans l'évolution de l'architecture en Occident depuis le VIII^e siècle, sinon antérieurement. Des historiens se sont ingéniés à nous donner un portrait fidèle de plusieurs de ces victimes, et non des moins illustres. Je dois citer au premier rang Camille Enlart et Louis Serbat. J'ai suivi leur exemple à l'occasion et j'aborde aujourd'hui l'étude de trois monuments de la Flandre Wallonne, très différents les uns des autres quoique fort proches dans l'espace, qui piquèrent maintes fois ma curiosité: l'abbaye d'Anchin, les collégiales Saint-Pierre et Saint-Amé de Douai (1).

(1) La préparation de ce mémoire a bénéficié du concours d'aimables collaborateurs: Mademoiselle Mestayer, archiviste municipale de Douai; Monsieur le chanoine Flayelle, curé-doyen de Saint-Pierre en la même ville; Monsieur Piétresson de Saint-Aubin, directeur des services d'archives du Nord; enfin et surtout Monsieur Guillouet, conservateur du musée de Douai. J'éprouve un vif plaisir à leur exprimer publiquement ma reconnaissance.

L'ABBAYE D'ANCHIN

L'abbaye bénédictine de Saint-Sauveur d'Anchin ⁽¹⁾ naquit en 1079 ⁽²⁾ et fut aussitôt dotée d'une chapelle, qu'on dédia l'année même de la fondation ⁽³⁾. Avantagee par d'heureuses circonstances, elle ne tarda pas à prospérer, au point de rivaliser avec les plus illustres établissements monastiques de la région, qui se targuaient pourtant d'une origine mérovingienne. Elle brilla dans plusieurs domaines, notamment dans l'enluminure, comme l'atteste la somptueuse collection de manuscrits du XII^e siècle, recueillis presque tous par la bibliothèque municipale de Douai. Elle éveille aussi par ses bâtiments la curiosité des amateurs d'art. Son histoire monumentale nous étant relativement bien connue, grâce à l'abondance des renseignements puisés dans les chroniques et les archives, on me permettra sans doute de la relater sous la forme sèche, mais fort claire d'annales présentées dans l'ordre chronologique.

Ravagée par un incendie dès 1081, l'abbaye fut aussitôt relevée. Les moines s'y employèrent de leurs mains, sous l'impulsion d'un bienfaiteur émérite qui consacra beaucoup de sa fortune et de son activité à cette œuvre pie: j'ai nommé Hugue, doyen du chapitre épiscopal de Cambrai ⁽⁴⁾. Le personnage n'était pas seulement généreux; il se piquait aussi de bâtir et trouvait alors le moyen d'agrandir à ses frais sa propre cathédrale. La chapelle d'Anchin lui paraissant insuffisante quoique on l'eût refaite à neuf, il résolut de la remplacer par une église en pierre, commencée le 7 octobre 1081 ou 1082, achevée dans son gros œuvre au bout de quatre ans de travaux et consacrée le 9 octobre 1086, sous le vocable du Sauveur, par l'évêque de Cambrai. Avant de mourir sous le froc à Anchin même, en 1093, il eut le loisir d'en surhausser les tours, d'y ajouter un porche, de reconstruire les bâtiments claustraux, l'aumônerie et la chapelle Notre-Dame ⁽⁵⁾. Cette der-

⁽¹⁾ Anchin est aujourd'hui un écart de la commune de Pecquencourt (Nord, cant. de Marchiennes).

⁽²⁾ Fr. DE BAR, *Compendium hist. monasticae* (1599, bibl. de Douai, ms. 821), III, fol. 146; *Gallia christiana*, III (Paris, 1725), col. 408; *Docum. hist. inédits tirés des collections mss. de la Bibliothèque royale...*, éd. J. CHAMPOLLION-FIGEAC, III (Paris, 1847, *Coll. des docum. inéd. sur l'hist. de France*), 447-451.

⁽³⁾ BAR, op. cit., III, fol. 149.

⁽⁴⁾ Sur le personnage voir notamment P. HÉLIOT, *La nef et le clocher de l'anc. cathédrale de Cambrai*, dans le *Walraf-Richartz-Jhb.*, XVIII (1956), 97.

⁽⁵⁾ *Annales aquicinctini*, éd. G. H. PERTZ dans les *Monum. Germaniae hist.*, SS., XVI (Hanovre, 1859), 503; *Fundatio monasterii aquicinctini*, éd. G. WAITZ, *ibid.*, SS., XIV (1883), 582-583. Voir aussi l'épithaphe d'Hugue dans l'abbé Th. LEURIDAN, *Epigraphie ou recueil des inscript. du départ. du Nord...*, VII, 739, et VIII, 1055 (*Mém. de la Soc. d'études de la province de Cambrai*, XXIII et XXIV, 1928-1931). Selon F. DE BAR (op. cit., III, fol. 150 v^o) l'aumônerie fut ajoutée par le moine Hasuvalon.

nière devait être sans doute agrandie ou renouvelée au bout d'un bon demi-siècle, car l'évêque d'Arras la dédia en juillet 1155 (1).

Cependant, le monastère se développant, l'église Saint-Sauveur parut avec le temps trop exigüe. Ce que voyant, l'abbé Simon décida de la rebâtir en lui donnant d'imposantes dimensions. Le 2 mars 1182 le comte Baudouin V de Hainaut posait solennellement la première pierre du nouvel édifice (2). Le 18 avril 1204 les religieux prenaient possession du chœur. L'abbé Simon II, qui gouverna la maison de 1208 à 1234, se fit un devoir de compléter somptueusement l'ouvrage de son oncle et homonyme. Il acheva la basilique, la dota de deux tours contenant onze cloches et de stalles magnifiques : celles-ci probablement posées pour le jour où les moines se réinstallèrent dans le chœur béni par l'évêque d'Amiens, c'est-à-dire pour le 24 décembre 1218. Son successeur Guillaume II, mort en 1243, poursuivit l'embellissement de l'édifice, lequel fut consacré le 23 octobre 1250 par le cardinal-évêque d'Albano, légat du Saint-Siège en Allemagne (3). Simon II ne limita pas sa sollicitude au sanctuaire principal. Il fit aussi rebâtir l'église Notre-Dame, dont on planta les fondations le 18 avril 1222 ou 1223 et dont l'évêque d'Arras célébra la dédicace en 1227 (4). En outre il renouvela une bonne partie des bâtiments conventuels : du moins le cloître à compter de 1213, le réfectoire et le dortoir (5).

La série des grands travaux, arrêtée vers le milieu du XIII^e siècle, ne devait se rouvrir qu'au temps de la Renaissance. On ne chôma quand même point complètement dans l'intervalle. Nous pouvons au surplus supposer que les malheurs de la guerre provoquèrent, au cours de ces deux ou trois cents ans bien des réparations dispendieuses. En 1437 l'abbé Jean de Batterie ajouta une chapelle au flanc gauche de Notre-Dame (6). Entre 1449 et 1464 son successeur Pierre Toulet embellit Saint-Sauveur et se fit ériger un hôtel abbatial (7). Vers 1470-1490 l'abbé Hugue de Loos restaura à grands frais

(1) Continuation, écrite à Anchin, de la Chronique de Sigebert de Gembloux, éd. L.C. BETHMANN dans les *Monum. Germ. hist.*, SS., VI (Hanovre, 1844), 407. A cette occasion le chroniqueur qualifia l'édifice d'église et non de chapelle.

(2) Ibid., 419, et *Annales*, 505.

(3) Ces événements furent tous relatés dans la Continuation à S. de Gembloux (p. 436-437), dans les *Annales* (loc. cit.) et dans la *Gallia christ.* (III, col. 413-414). Voir aussi les épitaphes des abbés Adam (mort en 1204) et Jacques de Béthune (mort en 1250) dans LEURIDAN, op. cit., VII, 741.

(4) Continuation cit., 437-438; *Annales*, loc. cit.

(5) BAR, op. cit., III, fol. 183; *Gallia christ.*, III, col. 413. L'auteur de la Continuation (p. 436) s'est contenté de noter que le prélat avait fait beaucoup bâtir dans l'abbaye.

(6) BAR, op. cit., III, fol. 221 v^o; *Gallia*, III, col. 416.

(7) BAR, op. cit., III, ff. 229 v^o-230. Voir l'épitaphe de l'abbé dans E.-A. ESCALLIER, *L'abbaye d'Anchin* (Lille, 1852), 227.

le cloître principal qui menaçait ruine ⁽¹⁾. Entre 1490 et 1512 l'abbé Guillaume d'Ostrel bâtit la chapelle Saint-Benoît et la bibliothèque ⁽²⁾. Mais Charles Coguin allait bientôt reprendre les traditions de Simon II. Ce prélat magnifique, qui régna de 1512 à 1546 sur la communauté, entreprit de renouveler totalement les cloîtres, éleva un hôtel abbatial, un réfectoire près de la rivière et une grande bibliothèque, datée de 1535 et destinée à remplacer l'ancienne, jugée trop petite ⁽³⁾. Entre 1546 et 1555 enfin l'abbé Jean Asset fit remettre en état un clocher incendié par la foudre au temps de son prédécesseur ⁽⁴⁾.

Les historiens sont demeurés quasi muets sur les événements postérieurs, du moins sur ceux dont la connaissance me serait utile aujourd'hui. Nous savons néanmoins qu'on refit partiellement les bâtiments claustraux à la fin du XVIII^e siècle et que le monastère, supprimé sous la Révolution, fut bientôt vendu, puis démoli. Il n'en reste pas pierre sur pierre. Malgré cet irrémédiable désastre, nous sommes en mesure de nous faire une idée assez complète d'un ensemble monumental qui fut d'un grand prix. Les bénédictins Martène et Durand, qui le visitèrent en 1718, se déclarèrent frappés « de la grandeur de la maison » : éloge visant sans doute la beauté des édifices autant que leurs dimensions; ils louèrent ensuite la grande église et le cloître ⁽⁵⁾. Mais, outre la description d'ailleurs laconique qu'ils nous en ont laissée, nous disposons d'un groupe de documents bien plus explicites.

Signalons d'abord un procès-verbal de visite très détaillé, suivi d'un devis des réparations à faire aux bâtiments et au mobilier : le tout rédigé l'an 1688 ⁽⁶⁾. Voici maintenant deux plans, dressés à petite échelle, datés respectivement de 1772 ⁽⁷⁾ et de 1792 ⁽⁸⁾, le dernier signé par l'architecte Castille. Passons

(1) « Claustorum... magnorum... ruinam instaurat ». L'adjectif me fait opter pour le grand cloître, car nous verrons plus loin qu'il y en avait un autre, plus petit. Cf. BAR, op. cit., III, fol. 231-231 v^o; épitaphe dans ESCALLIER, op. cit., 229.

(2) *Gallia*, III, col. 417; épitaphe dans ESCALLIER, op. cit., 240. ESCALLIER (loc. cit.) nous assura que la bibliothèque fut ensuite convertie en dortoir pour les novices.

(3) BAR, op. cit., III, ff. 248 v^o-249; ESCALLIER, op. cit., 248 et 251; Mgr. C. DEHAISNES, *Mss. de la bibl. de Douai*, dans le *Catalogue général des mss. des bibliothèques publiques des départements*, VI (Paris, 1878), 192.

(4) BAR, op. cit., III, fol. 252 v^o; *Gallia*, loc. cit.; épitaphe dans LEURIDAN, op. cit., VII, 750. ESCALLIER (op. cit., 254) attribuait à cet abbé la construction d'une galerie qui conduisait à l'hôtel abbatial.

(5) DD. E. MARTÈNE et U. DURAND, *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins de la congrégation de St-Maur*, II (Paris, 1724), 77-78.

(6) Procès-verbal de visite de l'abbaye d'Anchin, 1688 (arch. départ. du Nord, 1 H 997).

(7) Plan de l'abbaye d'Anchin, 1772 (arch. municipales de Douai). ESCALLIER en a publié une version arrangée sur la pl. 1 de son op. cit.

(8) Plan de l'abbaye d'Anchin et de ses environs, 1792 (arch. départ. du Nord, 1 H 995).

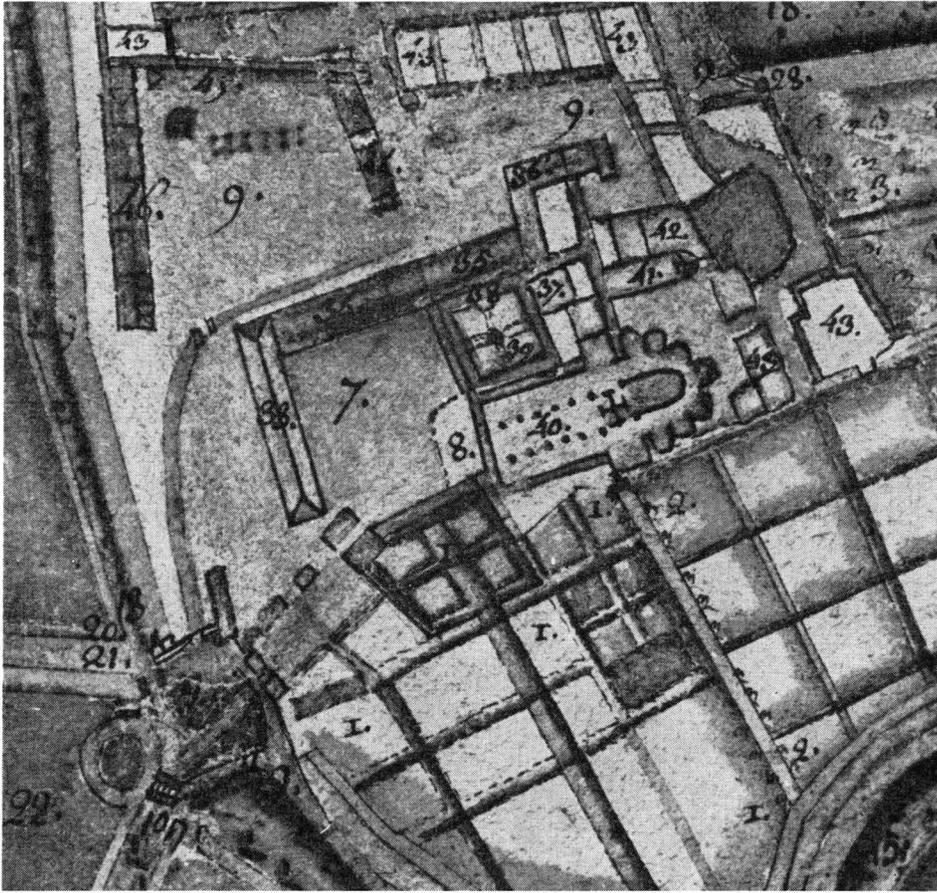


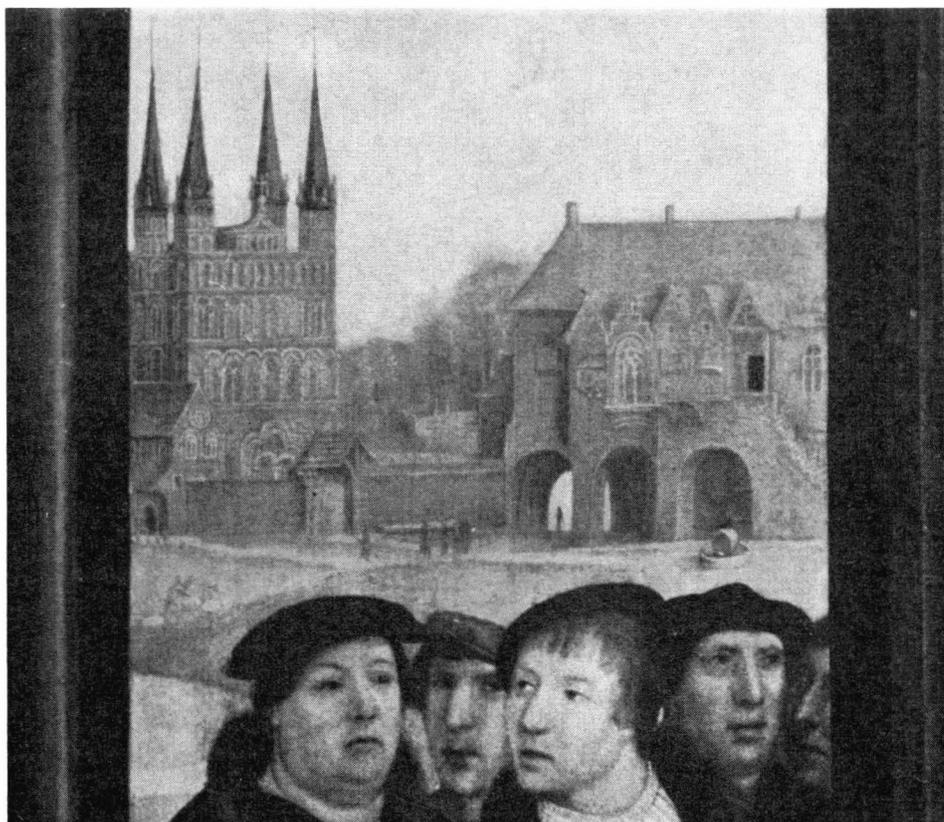
Photo Gallois

Fig. 1 – Anchin. Plan de l'abbaye, 1772.

(Arch. mun. de Douai)

aux images dignes d'attention. Le célèbre polyptyque peint vers 1520 par Jean Bellegambe et placé sur le maître-autel de Saint-Sauveur ⁽¹⁾, nous montre une vue partielle de l'abbaye sur l'un des volets de gauche. On voit aussi sur le même panneau le portrait de Charles Coguin, accompagné des insignes de ses fonctions; or la crose, exécutée vers 1470-1490 pour Hugue

⁽¹⁾ Il est actuellement au musée de Douai.



Cliché Giraudon

Fig. 2 – Anchin. L'Abbaye d'après le polyptique de Jean Bellegambe.

(Douai, Musée)

de Loos, porte au sommet de la hampe une réduction précise de la grande basilique ⁽¹⁾. Les albums de gouaches exécutés vers 1600 pour le duc Charles de Croy contiennent deux vues générales ⁽²⁾, moins intéressantes cependant

⁽¹⁾ ESCALLIER a publié un bon dessin de la crosse sur la pl. 8 de son livre.

⁽²⁾ Bibl. nationale de Vienne, mss. Min. 49 (fol. 79 v^o) et 50 (t. XII, fol. 28 v^o). Les albums Croy constituent une incomparable mine de renseignements iconographiques sur l'extrême nord de la France et la Belgique. Voir J. MULLER, *Lettre relative aux albums du duc Ch. de Croy*, dans le *Bull. de la Commission royale d'hist.*, CXXIII (1958), p. cxxi ss.; et le catalogue de l'exposition *Neuf siècles de l'hist. du Hainaut au Rœulx...* 1959 (s. l. n. d.), 57 ss.

qu'une troisième, signée « Carpentier » : c'est un dessin à la plume sur parchemin, rehaussé de lavis et remontant sans doute à la première moitié du XVII^e siècle environ (1).

*
* *

Les édifices construits en 1079 étaient assurément faits de matériaux légers, ce qui leur donnait un caractère provisoire. L'hypothèse, fondée sur les usages habituellement suivis dans les monastères de fondation récente, est en outre justifiée par l'ampleur du désastre que causa l'incendie de 1081. Il faut donc opter pour des bâtisses en charpente, sinon plus fragiles encore, puisque la chapelle primitive et la cellule où prit le feu étaient, paraît-il, faites de branchages et de roseaux (2). D'ailleurs on dota de murs en clayonnages et d'un toit en chaume la chapelle érigée au lendemain du sinistre (3). On s'empressa quand même de remplacer ce misérable sanctuaire par une église en pierre, consacrée en 1086 et gratifiée de tours que le doyen Hugue, mort en 1093, fit surélever, tout en ajoutant un porche monté sur colonnes en avant des portes (4). Nous sommes redevables de ces maigres détails à un chroniqueur qui vit le monument avant sa ruine. La pluralité des portes, assurément juxtaposées, nous suggère l'existence d'une nef encadrée par deux bas-côtés. J'imagine aussi que les colonnes du porche soutenaient des arcades, mais je n'ose me prononcer sur le nombre ni l'emplacement des tours. Selon François de Bar, grand prieur et historien de la maison au XVI^e siècle, on fit venir les pierres de Saint-Amand, puis Hugue compléta son œuvre par l'addition des bâtiments claustraux, d'un auditoire de justice et d'une cuisine (5).

(1) Vue cavalière de l'abbaye d'Anchin et du village de Pecquencourt, signée « P. D. C. [en monogramme] Carpentier fec. Aquisincti » (bibl. universitaire de Leyde, collect. Bodel Neyenhuis, n° P 94/190).

(2) *Annales*, 503; *Fundatio monasterii*, 582.

(3) *Fundatio*, loc. cit.

(4) « ...Hugo... turres, ut apparent, extendit in altitudinem, porticum cum columnis et basibus ante fores ecclesiae [exstruxit]... » (ibid., 583).

(5) BAR, *Compendium*, III, ff. 150-150 v°. L'auteur ajouta qu'il y avait quatre tours et qu'on les réédita dans l'église gothique en mémoire des quatre clous de la Passion. ESCALLIER (op. cit., 25), dont les sources sont souvent énigmatiques et dont la critique pèche par insuffisance, s'est montré beaucoup plus prolix, à tort ou raison. « Hugues construisit aussi, écrivait-il, de belles galeries » claustrales pavées en marbre et ornées de colonnes, de même qu'un lavoir... d'une architecture » miraculeuse: une grande colonne tordue en grès avec son fût d'une seule pièce, s'élevait du » milieu et s'épanouissait en nervures à la voûte d'une espèce de coupole. Parmi les ruines d'Anchin, » on voit encore deux trançons [sic] de ce magnifique monolythe, tout parsemé des monogrammes » du Christ, de rosaces et de coquilles... Cependant l'argent manqua pour... l'achèvement de » la toiture ». Je ne sais trop que penser de tout cela, si ce n'est que la description du lavabo du cloître paraît plutôt convenir à un ouvrage flamboyant, c'est-à-dire au cloître de Charles Coquin.

Tout cela fut en majeure partie, sinon en totalité renouvelé avant la catastrophe terminale. La basilique Saint-Sauveur inaugura la série des transformations. On sait qu'on en posa la première pierre en 1182, qu'on acheva le chœur pour l'année 1204 et qu'on termina le reste, au moins dans son gros œuvre, entre 1208 et 1234. Je pense que la période suivante, close lors de la consécration de 1250, fut occupée surtout par des aménagements internes. Dans la suite on se contenta, semble-t-il, de travaux restaurateurs, sans préjudice du mobilier. L'édifice comprenait un chœur environné d'un déambulatoire et d'une ceinture de chapelles rayonnantes, un transept aux croisillons saillants, une nef encadrée par deux bas-côtés, deux tours en façade et deux autres plantées à l'aisselle des bras de transept ⁽¹⁾. Dom Martène et Dom Durand l'ont décrit avec un laconisme que je jugerais volontiers excessif : « ...L'église... nous parut très belle, ont-ils consigné dans leur *Voyage*. Elle a » trois cens cinquante-cinq pieds de longueur, quatre-vingt-trois de largeur » et autant de hauteur. Les décorations répondent à sa grandeur ». Après avoir mentionné les pièces principales d'un somptueux ameublement et du trésor, ils signalèrent le « tour des chapelles », c'est-à-dire le déambulatoire ⁽²⁾. Cela nous donne des dimensions imposantes : 105 m. de long, 26 de large – à la façade sans doute – et autant de haut, les combles assurément exclus. En 1688 les chapelles s'élevaient au nombre de quatorze ; plusieurs se réduisaient sans doute à un autel adossé, soit à un mur, soit à un pilier, soit à la clôture du chœur ⁽³⁾. Deux d'entre elles, trop délabrées alors pour qu'on y pût célébrer la messe, portaient respectivement le vocable des saints Fiacre et Benoît ; celle-là bâtie « hors d'œuvre », celle-ci ajoutée entre 1490 et 1512 et probablement distincte, elle aussi, de l'église proprement dite ⁽⁴⁾. L'emplacement de la trésorerie et de la sacristie m'est inconnu ⁽⁵⁾.

(1) Voir le plan de 1772, la vue de Carpentier et les deux gouaches des albums Croy. L'emplacement des quatre tours, non figuré sur les plans, ne laisse place à aucun doute en raison de la concordance absolue des vues anciennes sur ce point, soit entre elles, soit avec la réduction de la basilique ciselée sur la crosse d'Hugue de Loos. Le voyageur Du BUISSON-AUBENAY, qui vit l'abbaye au XVII^e siècle, a donc commis une erreur en dénombrant « quatuor campanalia: duos in aditu templi, duos super chorum », à moins que le chœur des religieux s'étendit jusqu'à l'entrée de la nef ; voir son *Itinerarium belgicum anno 1623* (Bibl. Mazarine, ms. 4407), 1^e partie, p. 72. A en croire la crosse, les gouaches et, dans une certaine mesure, le plan de Castille, les croisillons se seraient, eux aussi, accompagnés de collatéraux.

(2) MARTÈNE et DURAND, *Voyage littéraire*, II, 77. J'ai tout lieu de croire que ces auteurs employèrent comme unité de mesure le pied de roi.

(3) Procès-verbal de 1688, ff. 7 v^o-12. Je ne suis sûr que les trois chapelles mentionnées aux ff. 13-14 fussent dans la basilique. L'auteur du plan, d'ailleurs assez schématique, de 1772 n'a dessiné que sept chapelles rayonnantes. Il y avait une chapelle « a costé du cloître... nouvellement bati ».

(4) Procès-verbal de 1688, ff. 14 v^o, 27 v^o et 28.

(5) *Ibid.*, ff. 7 v^o et 9. La sacristie et la trésorerie ne semblent avoir fait qu'une.

Passons maintenant à l'élévation extérieure. Le bloc de façade dissimulait le corps principal de la basilique, de sorte qu'aucune des dispositions internes de ce dernier n'y était lisible. C'était un massif compact et dénué de contreforts, sur lequel les tours semblaient posées comme sur un socle. Les images qu'en donnent le tableau de Bellegambe et le dessin de Carpentier, concordant sur l'essentiel – les proportions exceptées –, nous permettent de le décrire sommairement. Au rez-de-chaussée s'ouvraient trois portails; celui du milieu, le plus ample, comportant deux baies coiffées d'une voussure trilobée. Au dessus se superposaient trois registres d'arcades, se développant sur toute la largeur du frontispice, prenant appui sur autant de platebandes horizontales et décroissant en hauteur de l'inférieur au supérieur. Chacun des éléments de ces frises se fragmentait en deux baies jumelées, ajourées çà et là sous un arc de décharge commun. Les arcs retombaient sur des colonnettes en « pierre noire », c'est-à-dire – je pense – en calcaire carbonifère du Tournaisis, dont on fit grand usage dans la région durant les derniers siècles du Moyen Age ⁽¹⁾. Un écran revêtu d'une arcature masquait le sommet du grand comble ⁽²⁾. Comparées à leur soubassement monumental, les tours paraissaient maigres, sinon mesquines ⁽³⁾. Habillées par deux étages de baies du même type que les précédentes, elles étaient chacune coiffées d'une flèche aiguë en charpente, cantonnée de quatre clochetons qu'on avait posés en encorbellement sur de larges consoles en pierre ⁽⁴⁾. Les tours voisines du transept reproduisaient le même modèle.

Les flancs et le chevet ne nous sont connus que dans leurs très grandes lignes: vaisseau principal surélevé par rapport aux collatéraux, murs rythmés par des contreforts marquant une division en travées, chapelles rayonnantes polygonales ou demi-circulaires et tangentes entre elles. Plusieurs étages de fenêtres, probablement en lancette et groupées trois par trois, ajouraient les façades de croisillons ⁽⁵⁾. Il n'y avait d'arcs-boutants qu'autour du sanctuaire; ces organes, très simplement conçus, reposaient sur des culées que ne lestait

(1) D'après le procès-verbal de 1688 (fol. 61) « plusieurs petites colonnes de pierre noire et... quelques pièces de corniches » tombaient alors de la façade.

(2) Bellegambe et Carpentier l'ont représenté de façon assez différente. Je ne me mêlerai pas de les départager.

(3) Carpentier les a faites beaucoup plus volumineuses que Bellegambe et que l'illustrateur des albums Croy, auxquels je donnerais volontiers la préférence en vertu de la loi du nombre.

(4) Les clochetons de charpente montés sur des consoles d'angle n'étaient pas rares dans la région, où celles que je connais ne remontent pas au delà du XV^e siècle, quoique j'en ai vu des exemplaires du XIII^e en Ile-de-France. Cf. P. HÉLIOT, *Les églises du Moyen Age dans le Pas-de-Calais*, dans les *Mém. de la Commission départ. des monum. hist. du Pas-de-Calais*, VII (1951-1953), 125.

(5) Voir la crose d'Hugue de Loos.

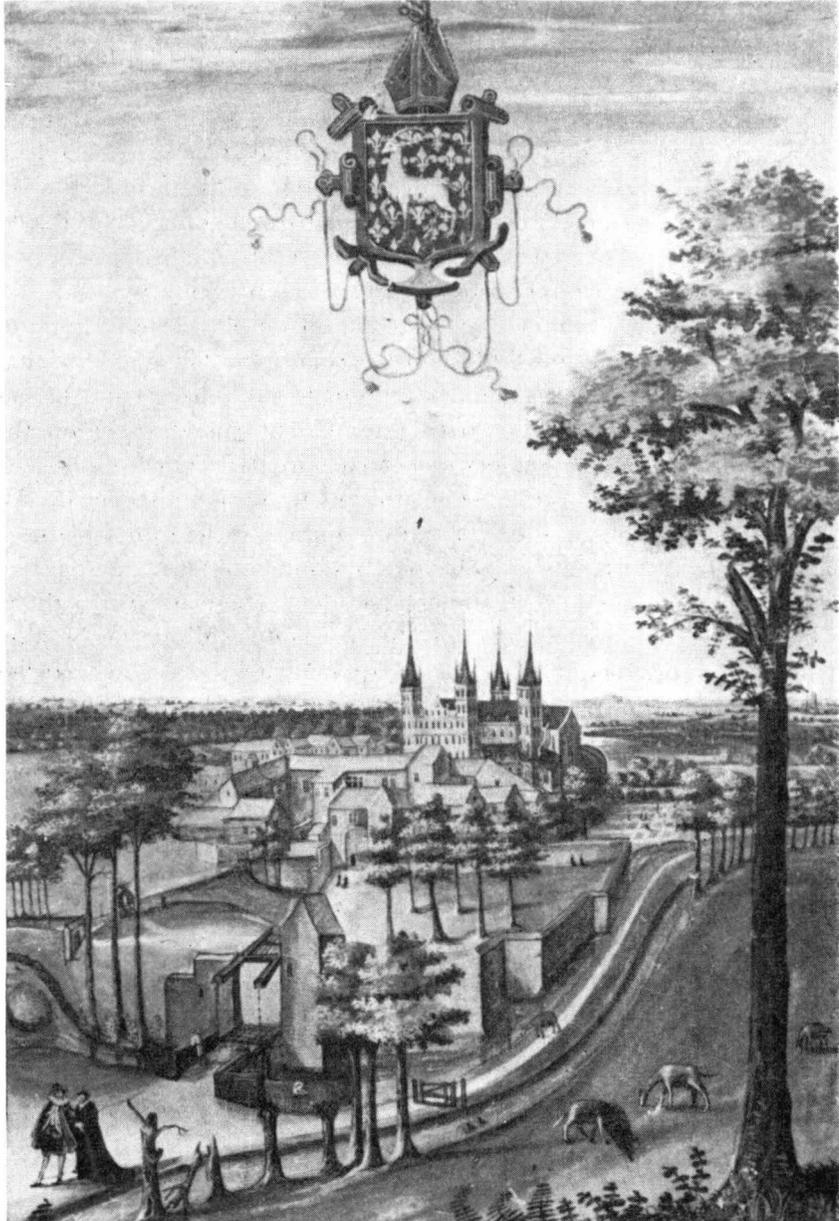


Fig. 3 – Anchin. Vue de l'Abbaye.

(Bibl. nat. de Vienne, ms. Min. 50, t. XII, fol. 28 vo.)

aucun édicule en maçonnerie. Nulle trace de tribunes, ni le long de la nef, ni sur le déambulatoire.

Sur l'intérieur j'ai bien peu de choses à dire. Il était totalement voûté selon le procès-verbal de 1688 ⁽¹⁾. La nef, n'étant pas épaulée d'arcs-boutants, fut vraisemblablement conçue pour porter un plafond ou plutôt un berceau lambrissé, qu'on aurait remplacé sur le tard par une couverture en maçonnerie, assez légère pour ne pas exiger d'étais. On connaît d'ailleurs nombre de basiliques flamandes, tant gothiques que romanes, où l'on substitua, entre les XV^e et XVII^e siècles, des voûtes d'ogives en brique à la primitive coiffure en charpente du grand vaisseau. Le même procès-verbal mentionne ⁽²⁾, après les chapelles et les bas-côtés, deux colonnettes à remettre « dans les galeries de carolles ». Ces galeries ne seraient-elles pas celles d'un triforium, dont l'existence paraît en tous cas des plus plausibles ?

Le plan de 1772 nous montre, sous le numéro 41, une bâtisse barlongue et terminée en abside, se greffant sur la face des lieux claustraux tournée vers l'Orient, parallèlement au sanctuaire de Saint-Sauveur. C'est ce qu'on appelait sous l'Ancien Régime la vieille église. Sur sa vue cavalière Carpentier en a dessiné l'étroite façade, percée d'une rose dans le pignon. L'édifice tombait en ruines lors de la visite de 1688. Eclairée « par huit fenestres et des ronds de chaque côté au dessus », la nef avait perdu sa couverture vers 1660-1670 ⁽³⁾. Elle conduisait à un chœur alors demeuré dans un état décent, puisque les moines continuaient d'y chanter l'office de la Vierge devant l'unique autel ⁽⁴⁾. Il s'agit assurément de l'église Notre-Dame, consacrée l'an 1227 et que l'abbé Simon II avait faite fort belle ⁽⁵⁾. La chapelle qu'on y ajouta sur le flanc gauche en 1437 était ornée de peintures murales ⁽⁶⁾.

* * *

⁽¹⁾ Ff. 28 et 62.

⁽²⁾ Fol. 62.

⁽³⁾ Ce détail nous permet de dater du milieu du XVII^e siècle au plus tard la vue de Carpentier, dans laquelle le monument paraît en bon état.

⁽⁴⁾ Procès-verbal de 1688, ff. 12 v^o, 26 et 60.

⁽⁵⁾ Continuation à la Chronique de S. de Gembloux, 436. Cette église avait remplacé une chapelle érigée vers 1090, agrandie ou renouvelée vers 1155 et qui occupait sans doute le même emplacement, à l'est du cloître et de la salle capitulaire. La situation par rapport aux bâtiments claustraux était donc semblable à celle de la chapelle Notre-Dame, élevée dans l'abbaye de Cluny au X^e siècle; cf. K. J. CONANT, *Carolingian and Romanesque archit.* (Harmondsworth, 1959), 84. Or Anchin fut, aux dernières années du XI^e siècle et dans la première moitié du suivant, l'un des foyers d'expansion de la réforme clunisienne dans les Pays-Bas; cf. le P. E. DE MOREAU, *Hist. de l'Eglise en Belgique*, II (2^e éd., Bruxelles, 1945), 180, 181 et 186-189. La question se pose donc d'une influence clunisienne qui aurait pu s'exercer à Anchin dès la construction de la première chapelle Notre-Dame, vers 1090. Mais le problème est-il maintenant soluble ?

⁽⁶⁾ BAR, *Compendium*, III, fol. 221 v^o.

Le monastère fut établi dans la vallée jadis marécageuse de la Scarpe, plus précisément dans une île que circonscrivaient la rivière elle-même et l'un de ses bras. Malgré leur exactitude très approximative, les plans anciens nous laissent entrevoir que les lieux claustraux répondaient à deux axes différents: l'un commun aux deux églises et peut-être aux bâtiments conventuels regardant l'orient; le second imposé au réfectoire, aux autres corps de logis et aux trois galeries de cloître qui n'attaient pas à Saint-Sauveur. Cette dualité pose une énigme que je ne puis élucider. Je croirais volontiers que le premier axe fut choisi par le plus ancien des abbés Simon en discordance avec celui qui avait cours auparavant et qu'on revint à ce dernier lorsque, la basilique en cours d'achèvement, l'on s'attaqua aux locaux de la communauté. Le neveu n'avait peut-être pas en tête les projets de rénovation radicale que je suis tenté de prêter à son oncle, et préféra sans doute utiliser largement les fondations, voire les murs des édifices romans. L'hypothèse est-elle bonne? Je l'ignore. En tous cas elle nous expliquerait de façon satisfaisante en apparence pourquoi l'on utilisa deux axes divergents au cours de la très importante campagne de travaux que délimitèrent les années 1182 et 1234.

Les lieux claustraux s'ordonnaient comme d'habitude autour du cloître: vaste cour bordée de portiques qui lui donnaient un tracé, non pas rectangulaire, mais trapézoïdal à ce qu'il semble. Le côté méridional, probablement oblique par rapport aux trois autres, s'adossait au collatéral nord de la nef de la grande église. Au centre du terre-plein la margelle du puits portait un édicule en ferronnerie, si nous en croyons la vue de Carpentier. Reconstituées à compter de 1213, les galeries furent renouvelées entre 1512 et 1546 avec le luxe propre aux entreprises de Dom Coguin. Elles ne comportaient pas moins de deux étages couronnés de pignons, à raison d'un par travée: ordonnance qui rappelle celle des corps de logis entourant la première cour du palais des princes-évêques de Liège, érigés entre 1526 et 1540 environ. Elles excitèrent successivement l'admiration du prieur François de Bar ⁽¹⁾, puis des bénédictins voyageurs Martène et Durand auxquels je cède la parole: « Le cloître, écrivirent ces derniers vers 1720, est le plus beau que nous ayons » vû, soit pour la longueur, soit pour la largeur, soit pour les décorations. » Il est vitré selon la coutume des Pays Bas, et les vitres sont peintes du côté » de l'église, mais avec des couleurs très-vives. Les douze playes d'Égypte et

(1) « *Ambitus claustrales adeo sublimes et magnificos a fundamentis quales et nunc sunt, anno 1600, excitavit* », écrivait Dom DE BAR (*ibid.*, ff. 249-249 v^o) de l'abbé Coguin, qui fit en outre vitrer et décorer les galeries.

» le passage de la Mer Rouge y sont représentez. On y admire sur tout un
» portrait de Pharaon, que les plus habiles peintres estiment tant, qu'ils
» croient qu'on ne pourroit le payer quand on le couvroit de louis d'or.
» Dans les murailles il y a des enfoncemens où la Passion de Notre Seigneur
» est représentée avec un travail immense » (1). A quoi je dois ajouter le
lavabo attenant à la galerie nord et les contreforts épaulant les voûtes :
les uns et l'autre représentés par Carpentier. Trente ans plus tôt l'édifice
était assez délabré, comme il appert du procès-verbal de 1688 (2).

Fixé du côté opposé à l'église et sur un axe approximativement parallèle
au sien, le réfectoire était en plus mauvais état encore à la même date, d'autant
qu'on avait alors cessé de l'utiliser. Longue de 25 toises et large de 8 – environ
49 × 16 m. –, cette vaste salle était couverte d'un berceau lambrissé; comme
d'habitude on l'avait dotée d'une chaire pour le lecteur et d'une cheminée (3).
Il me semble qu'elle remontait à la campagne de travaux ouverte en 1213,
puisque Dom Coguin lui en substitua une autre. L'aile orientale du cloître
jouxait au rez-de-chaussée la salle capitulaire et sept chambres, vides en 1688
et dont l'une avait, je pense, servi de chauffoir antérieurement; le dortoir
occupait la majeure partie de l'étage (4). L'aile de l'ouest s'adossait à une
grande bâtisse – un cellier probablement – dont Carpentier a dessiné les
hautes fenêtres. Ces trois corps de logis surmontaient, partiellement ou en
totalité, des caves où une file médiane de piliers en pierre portaient les voûtes
(5). Ils constituaient en gros, j'imagine, l'œuvre du XIII^e siècle: celle
que l'abbé Simon II avait inaugurée l'an 1213. Parmi leurs annexes il convient
de mentionner ce que les visiteurs de 1688 appelaient les vieilles cuisines,
outre l'ancienne boulangerie – dont les voûtes retombaient également sur
des piliers – et l'infirmerie désaffectée, réduite à des vestiges: tout cela relégué

(1) MARTÈNE et DURAND, *Voyage littéraire*, II, 77.

(2) « ...Deux costés... sans vitres, et les pilastres et rozes au dessus, ou l'on attache les vitres, quasi partout rompus... » (fol. 24 v^o). Aux ff. 58 v^o-59 v^o on a signalé les voûtes des galeries, les « jambes de force qui sont dans la cour » (c'est-à-dire les contreforts) et « le grenier de la partie du cloître qui est endossée contre la muraille de la salle du dortoir » (autrement dit: l'étage qui surmontait l'aile de l'est).

(3) Voici quelques fragments de la description qu'on en lit dans le procès-verbal de 1688 (fol. 25): « ...Les pilastres et les roses au dessus, fort anciennes, toutes ruinées;... [carrelage] fort ancien... » façonné de plusieurs manières,... plafond en voute,... fenestres en façon de fenestres d'église » a un bout... Il y a un petit degré comme pour monter a une chaise de lecteur ou de prédicateur, » avecq un petit batiment en saillie qui... estoit vouté de pierre ». La cheminée est mentionnée au fol. 26.

(4) Ibid., ff. 24, 24 v^o, 29 v^o et 57 v^o.

(5) Ibid., ff. 24, 25 v^o, 57 v^o et 58.

dans la partie septentrionale des lieux claustraux, près d'un petit canal qui longeait la façade nord du réfectoire (1).

Il va de soi que les dépendances ne se limitaient pas à cette brève énumération, mais on ne nous en a rien dit, que je sache. On étendit en tous cas les constructions vers l'est, autour de l'église Notre-Dame et du petit cloître, situé au nord-est du grand et vraisemblablement antérieur à l'avènement d'Hugue de Loos, vers 1470 (2). N'était-ce pas à l'origine le cloître des novices? Le dortoir des novices se dressait en effet dans les parages; long de 48 m. et large de six, il fut transformé en grenier avant 1688 (3). A la galerie occidentale du petit cloître Dom Coguin annexa entre 1512 et 1546 un magnifique réfectoire, enjambant le « courant d'eau » qui passait au pied du premier, désormais voué à l'abandon (4); d'où érection d'une nouvelle cuisine, à laquelle attenait celle des « valets » et une « lavanderie » (5). Contre la galerie nord on édifia vers 1640 un nouveau dortoir, encore inachevé quarante huit ans plus tard; long de cinquante huit mètres et large de treize, il comprenait quinze chambres au rez-de-chaussée, seize à l'étage et un grenier au dessus (6). C'est dans le voisinage du petit cloître et de Notre-Dame que je placerais quelques bâtisses énumérées par les visiteurs de 1688: la nouvelle infirmerie contenant une chapelle, trois chambres pour les malades et une pour l'infirmier (7); un corps de logis imparfait à cette date, long de 37 m. et destiné à renfermer cinq chambres (8); le somptueux hôtel abbatial élevé entre 1449 et 1464 près de la galerie est d'un des cloîtres, démoli ou affecté à d'autres usages au siècle suivant (9); peut-être enfin l'appartement du grand prieur, se composant d'un vestibule, d'une chambre et de quelques annexes (10). De la bibliothèque datée de 1535 nous savons qu'elle était proche de l'aile sud d'un des cloîtres; c'était une salle longue de 29 m. et large de six, couverte

(1) Ibid., fol. 31 v°.

(2) Cf. la note de la p. 132. Le second cloître est mentionné dans le procès-verbal de 1688 (ff. 24v° et 60) sous les appellations de « petit cloître » et de « vieux cloîtres »; l'adjectif de vieux s'expliquant sans doute par comparaison avec le grand cloître rebâti au XVI^e siècle.

(3) Procès-verbal de 1688, fol. 30.

(4) Ibid., fol. 24 v°, et BAR, *Compendium*, III, fol. 248 v°.

(5) Procès-verbal de 1688, ff. 24 v° et 60.

(6) Ibid., ff. 32 et 57.

(7) Ibid., fol. 29.

(8) Ibid., fol. 31.

(9) BAR, op. cit., III, ff. 229 v°-230.

(10) Procès-verbal de 1688, ff. 31-31 v°. La localisation de l'appartement du grand prieur est incertaine en raison de l'imprécision du rédacteur du procès-verbal. Je proposerai tout à l'heure un autre emplacement vraisemblable.

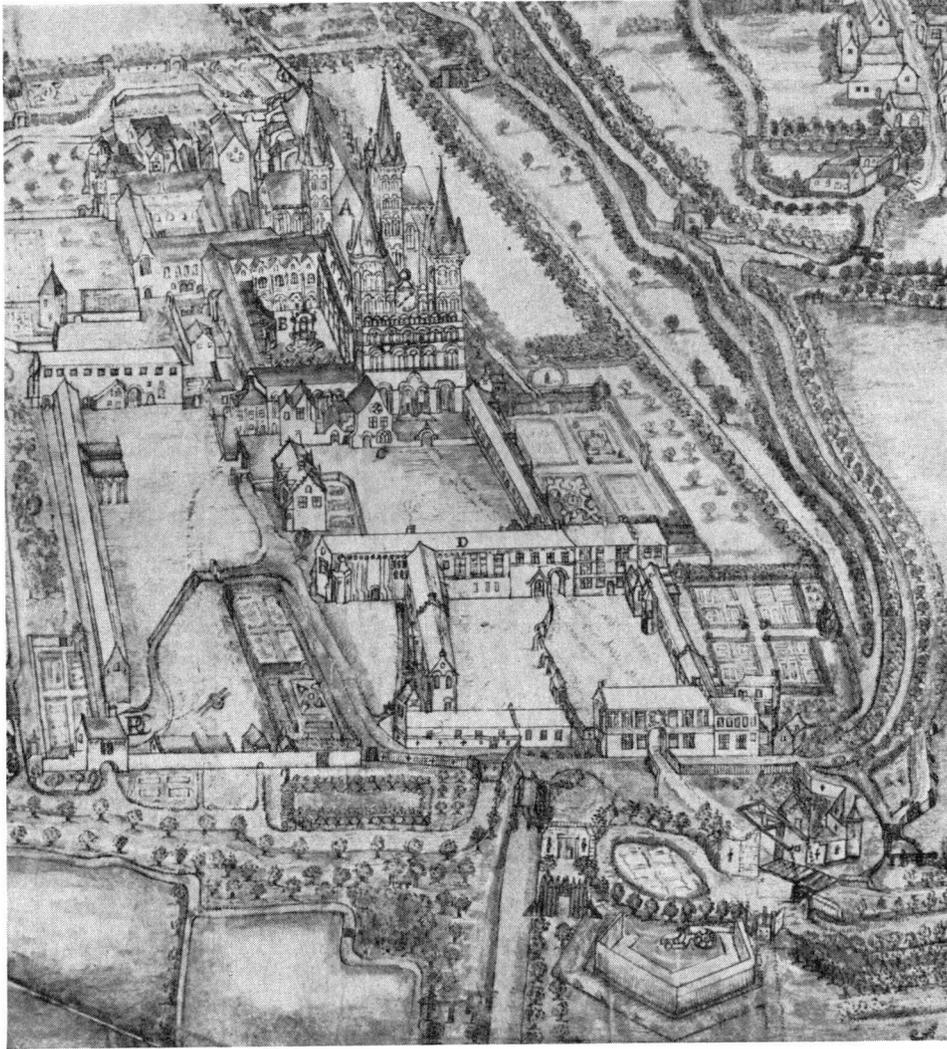


Photo Bibl. Univ. de Leyde

Fig. 4 – Anchin. Vue cavalière de l'Abbaye par Carpentier.

(Bibl. Univ. de Leyde)

d'un berceau lambrissé plutôt que d'un plafond ⁽¹⁾. Quant au charrier ⁽²⁾, sa situation m'échappe. En 1718 le nombre des dortoirs s'élevait à trois : « un pour les religieux prêtres, un pour les jeunes et un pour les domestiques » ⁽³⁾.

Pour tout ce qui se trouvait hors de la clôture, le mieux est de prendre pour guide le procès-verbal de 1688 et de le suivre quasi pas-à-pas, malgré ses obscurités qu'aggravent plusieurs contradictions apparentes. Je le confronterai avec la vue de Carpentier, plus âgée d'un demi-siècle environ et qui nous le rend explicite, car elle nous montre un état des lieux souvent semblable à celui qu'ont décrit les visiteurs. Disparates, irrégulièrement ordonnées, pittoresques çà et là, les dépendances semblent avoir été d'une façon générale ajoutées ou renouvelées assez tardivement. Les voûtes en brique qu'on a signalées en de nombreux bâtiments dénotent le XIV^e siècle au plus tôt, sinon le XV^e. Comme l'Artois, le Cambrésis et la Picardie, la Flandre Wallonne ne paraît avoir employé couramment la brique qu'à partir de l'extrême fin du Moyen Age, bien après que les provinces maritimes des Pays-Bas en eussent donné l'exemple.

On entrait dans l'enclos du monastère près de son angle sud-ouest, en franchissant un pont-levis et en traversant une avant-cour ⁽⁴⁾. On parvenait ainsi à un pavillon en brique et pierre qui enjambait le porche ⁽⁵⁾. Les pignons latéraux taillés en escalier, les fenêtres rectangulaires étrésoillonnées de meneaux cruciformes et le grand cartouche armorié qui surmontait la porte accusent le XV^e ou le XVI^e siècle. De là on pénétrait dans une vaste basse-cour, en bordure de laquelle se juxtaposaient la porterie, le « quartier des servantes », un bûcher, le poulailler, le colombier, la brasserie, des écuries et des étables : somme toute une vraie cour de ferme ⁽⁶⁾.

Le fond de cette esplanade était barré d'un bout à l'autre par une longue bâtisse à étage, dans laquelle s'ouvrait un second porche. Là se succédaient, du nord au sud, l'hôtel abbatial, bâti entre 1512 et 1546, qui comprenait

⁽¹⁾ BAR, op. cit., III, fol. 249, et procès-verbal de 1688, fol. 30.

⁽²⁾ Procès-verbal, fol. 32 v^o.

⁽³⁾ MARTÈNE et DURAND, *Voyage*, II, 78.

⁽⁴⁾ On laissait ainsi sur la gauche un bastion pentagonal aménagé en plateforme d'artillerie, afin de battre les abords de l'entrée et la chaussée d'accès. En raison de son tracé, l'ouvrage ne remontait sans doute pas au delà du XVII^e siècle, et cela nous fournit un second élément pour dater la vue de Carpentier, où il est représenté.

⁽⁵⁾ Procès-verbal de 1688, ff. 20, 21, 49 v^o et 50.

⁽⁶⁾ Ibid., ff. 21-22 v^o et 50 v^o-55.

notamment une grande salle, une cuisine et sans doute une chapelle ⁽¹⁾ ; les bureaux des officiers d'administration du monastère – prévôt, receveurs etc. – ; enfin les chambres réservées aux hôtes, que des galeries mettaient en communication avec l'appartement de l'abbé ⁽²⁾. Ici encore Carpentier a dessiné des meneaux en croix dans les fenêtres et des pignons en escalier ⁽³⁾. Derrière ce corps de logis s'étendait une très vaste cour, approximativement rectangulaire et bordée vers le midi par la galerie à étage qui reliait directement le quartier abbatial à la basilique Saint-Sauveur ⁽⁴⁾. A l'opposite, c'est-à-dire au nord, se dressait une bâtisse dont je me demande si elle n'abritait pas l'appartement du grand prieur ⁽⁵⁾. A l'est s'adossait au pseudo-cellier et à l'aide occidentale du grand cloître le quartier des officiers, figuré sur la vue de Carpentier, reconstruit à partir de 1678 et encore inachevé dix ans plus tard ⁽⁶⁾.

Une seconde basse-cour s'étendait au nord des deux précédentes. Deux grands bâtiments la délimitaient, outre un troisième, petit et contenant la boucherie. L'un, long de 97 m. et construit en brique, renfermait des écuries, des étables, une bergerie, une forge, des hangards et des remises. Le second, formant aile à l'est et connu sous le nom de grands greniers, mesurait 68 m. de long; il servait à la fois de grange et de bûcher. A proximité se dressait la tour des prisons ⁽⁷⁾.

Si l'on compare le plan de 1772 à la vue de Carpentier, qui remonte à la première moitié du XVII^e siècle environ, on constate que les religieux imposèrent au monastère d'importantes modifications entre ces deux dates. Les constructions amorcées vers 1650 et 1680 furent sans doute achevées.

⁽¹⁾ J'imagine que cette chapelle jouxtait l'angle N.-O. de la bâtisse. Carpentier a figuré à cet endroit un avant-corps polygonal susceptible de justifier mon hypothèse.

⁽²⁾ Procès-verbal de 1688, ff. 22 v^o, 23, 34 v^o-35 v^o, 51 v^o et 52.

⁽³⁾ Bellegambe a représenté sur son polyptyque, à droite de St-Sauveur, un bâtiment irrégulier et même assez bizarre qui me laisse perplexe. On y voit une fenêtre au remplage compliqué qui devait s'ouvrir sur un oratoire. S'agit-il de l'extrémité septentrionale de l'hôtel de l'abbé, ou bien du corps de logis isolé que Carpentier a figuré entre l'hôtel et les lieux claustraux, sur le côté N. de la grande cour et dont je me demande s'il n'abritait pas l'appartement du grand prieur? Je ne sais.

⁽⁴⁾ Selon ESCALLIER (*L'abbaye d'Anchin*, 254) cette galerie aurait été bâtie sous l'abbatiat de Jean Asset (1546-1555).

⁽⁵⁾ Cf. les notes 9 de la p. 142 et 2 de la p. 145.

⁽⁶⁾ D'où le transfert, assurément provisoire, des bureaux dans le corps de logis de l'abbé. Voir, sur les bâtiments qui entouraient la grande cour, le procès-verbal de 1688, ff. 58, 58 v^o et 60 v^o.

⁽⁷⁾ Sur ce groupe d'édifices voir *ibid.*, ff. 23 v^e, 24 et 55 v^o-57. C'est sans doute à la tour des prisons que s'applique la description résumée par V. DERODE dans son *Hist. de Lille et de la Flandre Wallonne* (Lille, 1845-1848, I, p. 285-286); selon ce texte la tour contenait dans sa partie inférieure deux « caveaux » de forme tronconique, superposés et accessibles par des trappes.

On en fit d'autres et l'on ne laissa pas de démolir, principalement autour de l'entrée et de la première basse-cour, qu'on paraît avoir entièrement transférée dans la seconde, développée du même coup. Le plan de Castille, daté de 1792, nous montre de nouveaux changements, certainement plus considérables encore. A l'en croire on avait régularisé la cour d'honneur, sans doute plus ou moins rhabillée à la mode classique, et on l'avait dotée d'une entrée monumentale, cette fois orientée en plein midi et précédée d'une avenue rectiligne, conduisant au village voisin de Pecquencourt. Ces transformations à l'usage du temps n'avaient alors rien que de banal.

*
* *

Je n'épiloguerai pas davantage sur les bâtiments conventuels, ni sur leurs dépendances, sauf pour constater que la disposition des lieux claustraux ne différait guère, pour l'essentiel, de ce que nous savons des monastères bénédictins du Moyen Age, notamment de ceux d'Artois, Boulonnais et Picardie⁽¹⁾. La basilique du Sauveur nous retiendra davantage, car je voudrais lui assigner une place dans l'évolution de l'architecture en France septentrionale. Je n'ose dire: sa place puisqu'en définitive nous savons bien peu de chose sur son compte. Mais il est quelques points sur lesquels il convient d'insister.

Deux éléments du plan me semblent avoir été insolites dans la région à pareille époque. D'abord la ceinture continue de chapelles rayonnantes qui enveloppait le chœur. On en planta les fondations dès 1182 selon toute apparence. Or la formule n'était alors représentée dans la contrée que par la cathédrale de Thérouanne et l'abbatiale prémontrée de Dommartin – cette dernière sise aux confins de l'Artois et du Ponthieu –, où les chapelles, enchassées dans un épais mur de chevet, ne se laissaient pas voir du dehors. A Anchin, si nous en croyons du moins le plan de 1772, chacune des chapelles faisait saillie à l'extérieur, suivant l'usage instauré dans l'Ile-de-France par Saint-Denis et vite popularisé par des exemplaires tels qu'à Notre-Dame de Noyon. Anchin aurait-elle eu l'honneur d'introduire dans nos provinces les

(1) Dont j'ai donné une trop brève esquisse: *Quelques monastères bénédictins de l'Artois et de la Picardie au Moyen Age*, dans *L'archit. monastique: actes et travaux de la rencontre franco-allemande des historiens d'art*, 1951 (n° spécial du *Bull. des relations artistiques France-Allemagne*, mai 1951). On ajoutera à la bibliographie qui termine cet opuscule: P. HÉLIOT, *L'abbaye de Corbie, ses églises et ses bâtiments* (Louvain, 1957), et A. ROSTAND, *Les constructions mauristes de l'abbaye de St-Riquier*, dans la *Rev. Mabillon* (1958), 197 ss.

plus septentrionales ce thème importé du domaine royal, mais appelé plus au nord à une tardive diffusion, différée jusqu'au XIII^e siècle avancé? Je ne vois que l'abbatiale également prémontrée de Selincourt en Vimeu qui puisse lui disputer la primauté, mais que dire de cet édifice, fort beau – paraît-il – et comme par hasard démoli depuis longtemps? Nous ignorons si les chapelles répondaient au type de Théroouanne ou à celui de Noyon. Ses dates de construction même sont incertaines: seconde moitié ou fin du XII^e siècle probablement (1). En tous cas, dans les pays de la Canche et de l'Escaut, on préférait encore vers 1200 les déambulatoires à chapelles espacées, selon la tradition romane reprise à Saint-Sauve de Montreuil, à Notre-Dame de Saint-Omer, à Saint-Amé de Douai, à l'abbatiale cistercienne de Vaucelles en Cambrésis, à Notre-Dame-la-Grande de Valenciennes et à Saint-Pierre de Gand.

Retenons aussi la plantation des tours de transept. Elles ne furent pas repoussées aux extrémités des croisillons comme à Tournai, Exeter, Laon ou Cluny. Elles n'encadrent pas le chœur à sa naissance, suivant un usage hérité de l'architecture carolingienne, puis conservé jusqu'au XIII^e siècle en France, en Allemagne et aux Pays-Bas. Leur situation aux aisselles du transept et de la nef est assez déroutante, car je ne l'ai retrouvée nulle part. On ne peut la mettre en parallèle qu'avec celle des clochers occidentaux de la cathédrale de Spire, établis dans les angles du bloc de façade et de la nef, et de deux des quatre tourelles qui, montées sur les collatéraux, cantonnent la tour centrale à Saint-Quirin de Neuss, près de Dusseldorf. Mais ces analogies sont bien lointaines. Le problème n'est donc pas résolu.

Passons à l'élévation. Le manque de tribunes n'avait rien d'étonnant à pareille époque, où les grandes basiliques à triforium ou fausses tribunes – Saint-Sauve de Montreuil, Théroouanne, Notre-Dame de Saint-Omer – devaient équilibrer en nombre, à défaut de la qualité, celles qu'on avait dotées de collatéraux superposés à l'image de Tournai et de Noyon. La disparité entre le chœur voûté et la nef originellement couverte en charpente ne nous surprend pas davantage, car la Flandre resta longtemps réfractaire à la coiffure en maçonnerie, tandis que l'Artois s'y convertissait dès les débuts de la période gothique. Saint-Omer, Lille et Cambrai jalonnèrent approximativement, jusqu'à la fin du Moyen Age, la frontière qui séparait les deux

(1) Voir sur cette église Ph. DES FORTS et R. RODIÈRE, *Le pays du Vimeu* (Amiens, 1938-1940), 231, 364 ss. et 589 ; et P.-L. LIMICHIN, *Remarques pour servir à l'hist. de l'abbaye de Selincourt d'après le P. A. Lenormand*, extr. des *Mém. de la Soc. d'hist. et d'archéol. du Vimeu* (1910), 12-44.

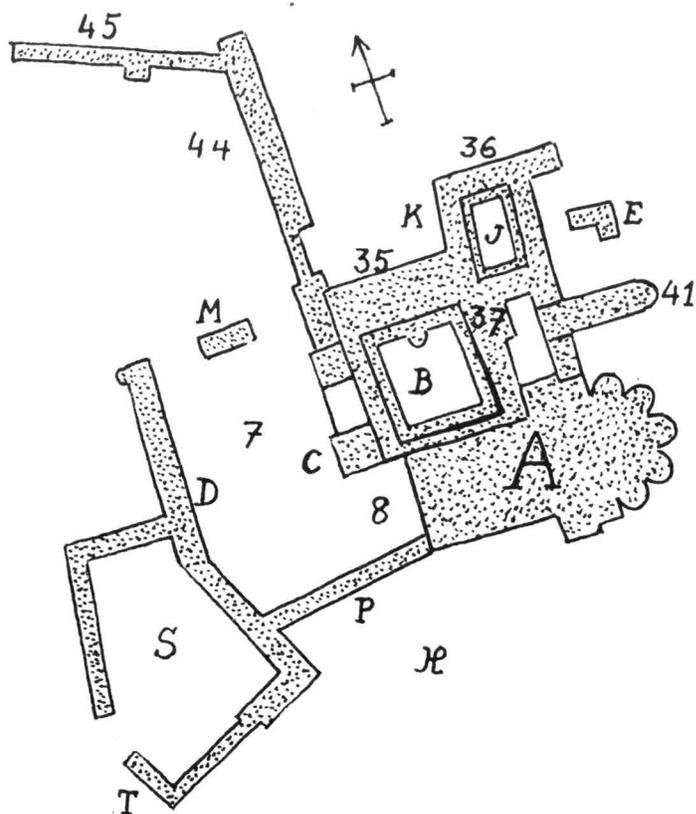


Fig. 5 - Anchin, plan schématique de l'abbaye vers 1650.

- | | |
|-------------------------------|-------------------------|
| A : église St-Sauveur | T : pavillon d'entrée |
| B : grand cloître | 7 : grande cour |
| C : quartier des officiers | 8 : cimetière |
| D : hôtel abbatial | 35 : ancien réfectoire |
| E : infirmerie | 36 : nouveau dortoir |
| J : petit cloître | 37 : salle capitulaire |
| K : nouveau réfectoire | 41 : église Notre-Dame |
| M : logis du grand prieur (?) | 44 : grange |
| P : galerie | 45 : écuries et étables |
| S : basse-cour | |

N.B. - Les indications correspondant aux lettres A à E sont empruntées à la légende de la vue de Carpentier; celles qui correspondent aux n^{os} 7 à 45 le sont à la légende du plan de 1772.

zones. La liste est relativement longue des grandes églises flamandes, bâties entre la seconde moitié du XII^e siècle et le milieu du XIV^e, où le vaisseau central fut conçu pour ne porter qu'un berceau lambrissé, soit sur la nef seulement – comme à la collégiale de Seclin, à Saint-Nicolas de Gand et Notre-Dame de Bruges –, soit même sur toute son étendue comme à Saint-Bavon de Gand, Saint-Sauveur de Bruges, peut-être à Notre-Dame-de-Pamele d'Audenarde et Saint-Amé de Douai.

Si Carpentier les a fidèlement reproduits, les arcs-boutants du chœur appartenaient à la catégorie la plus simple et, selon toute apparence, remontaient à la première campagne des travaux: celle que délimitent les années 1182 et 1204. Ils étaient donc semblables à ceux qui épaulaient, vraisemblablement dès l'origine, les croisillons en hémicycle ajoutés à la cathédrale de Cambrai vers 1190-1210 (1). Les uns et les autres semblent avoir été les plus anciens de la région (2) et avoir compté parmi les plus anciens de France(3). S'ils accusaient l'influence de procédés inventés en Ile-de-France, Champagne ou Bourgogne, les frontispices des croisillons, avec leurs fenêtres groupées par trois à chaque étage, témoignaient au contraire de la persistance d'une composition instaurée à l'époque carolingienne et restée populaire jusqu'au XIII^e siècle, dans l'extrême nord du royaume capétien comme en Angleterre et Normandie (4). Le thème, qu'on venait d'appliquer à la cathédrale d'Arras et à Saint-Donatien de Bruges, fut réédité à l'abbatiale de Ham en Vermandois, puis à Anchin au début du XIII^e siècle, avant de l'être à Lisseweghe dans la Flandre maritime et à Saint-Riquier en Ponthieu.

La façade principale présente un très grand intérêt. Elle remontait à la première moitié du XIII^e siècle et fut sans doute achevée dans son gros œuvre pour l'année 1234. Elle se développait autour d'un grand portail, où les voussures emboîtaient deux portes jumelles. Dessinant un trilobe, ces voussures évoquaient avec précision celles qui, à la cathédrale de Tournai, coiffaient depuis le siècle précédent les baies géminées du portail occidental,

(1) L. SERBAT, *Quelques églises anciennement détruites du N. de la France*, dans le *Bull. monumental*, LXXXVIII (1929), 408.

(2) Ceux de N.-D.-la-Grande de Valenciennes (collégiale commencée peu après 1171, peut-être achevée dans son gros œuvre pour 1210) furent à mon avis ajoutés après coup, comme le suggèrent les culées chargées en tête d'un chaperon en bâtière, posé en porte-à-faux (SERBAT, *op. cit.*, 427).

(3) Voir E. LEFÈVRE-PONTALIS, *L'origine des arcs-boutants*, dans le *Congrès archéol.* de Paris (1919), 377 ss.; G. FONTAINE, *Pontigny, abbaye cistercienne* (Paris, 1928), 97-99; M. AUBERT, *L'archit. cistercienne en France* (Paris, 1943), I, 253; E. GALL, *Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland*, I (2^e éd., Brunswick, 1955), 88-89. L'antériorité des arcs-boutants de l'abbatiale de Cluny et du chœur de la cathédrale de Langres sur ceux du Nord est fort incertaine.

(4) HÉLIOT, *Egl. du Moyen Age dans le Pas-de-Calais*, 231-232.

les baies simples des portes Mantille et du Capitole, suivant un canevas sans doute emprunté à des enluminures ou des orfèvreries ⁽¹⁾, mais qui ne paraît pas avoir obtenu grand succès dans la région ⁽²⁾.

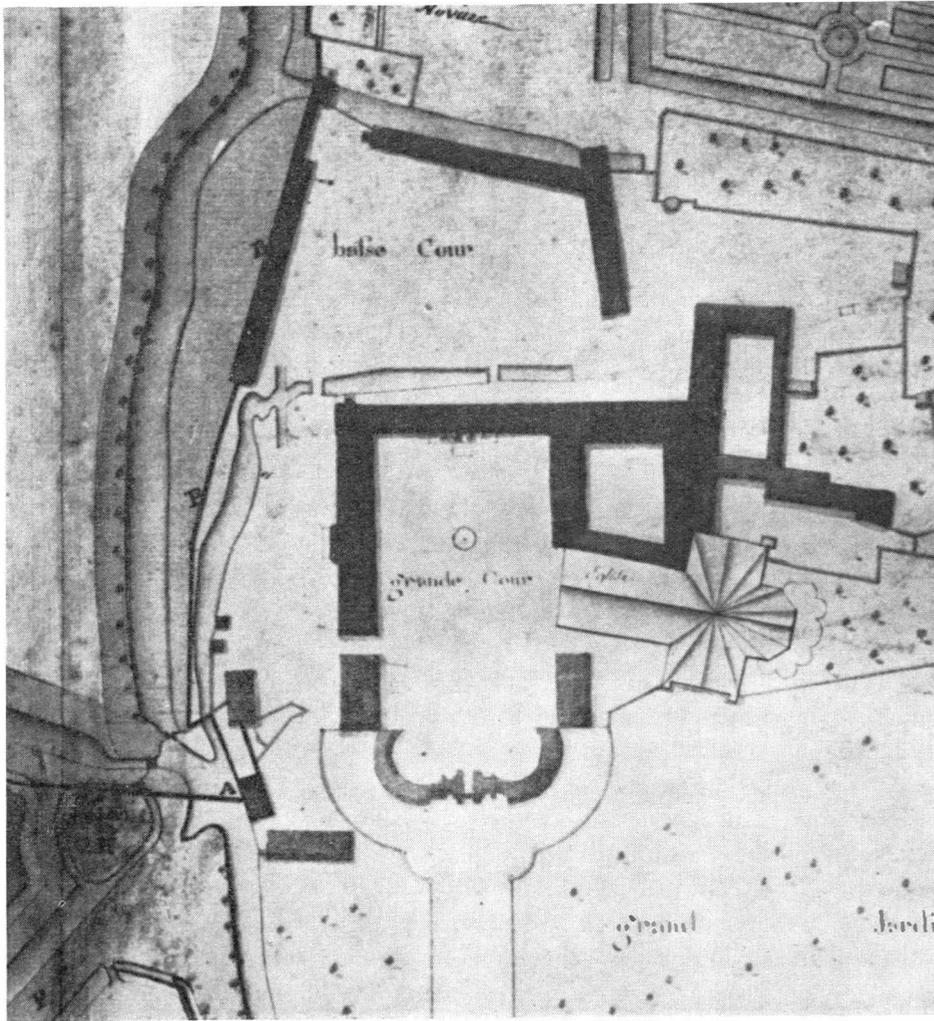
Le frontispice, ai-je dit, était un écran rectangulaire, planté devant la nef et ses collatéraux, conçu en désaccord complet avec l'intérieur de l'édifice, sans souci de ses formes, de ses divisions ni de sa structure. Il prenait les allures d'un organe autonome, affranchi de toute sujétion à l'égard de l'église proprement dite. Le décor accentuait la discordance par la triple arcature, se poursuivant sans interruption sur toute la largeur de la bâtisse et ne correspondant pas aux étages du dedans. Les contreforts faisant défaut, les portails rappelaient seuls l'existence des trois vaisseaux élevés derrière cette falaise abrupte, sur laquelle les deux clochers semblaient posés comme des corps étrangers. On imagine que ce soubassement monumental aurait bien pu se passer de telles additions ou porter autre chose.

L'arcature murale n'était pas alors une nouveauté dans la région. A l'exemple de la Normandie, qui sans doute avait fourni les modèles, les constructeurs artésiens et flamands du XII^e siècle avaient çà et là tendu une ou plusieurs rangées d'arcades aveugles, montées sur colonnettes, à mi-hauteur des façades de nef et de transept, parfois sur le pignon lui-même ⁽³⁾. Mais ces ornements n'atteignaient nulle part à l'ampleur qui caractérisait Anchin. On les a cependant développés davantage sur quelques édifices qui, par malheur, posent des énigmes fort gênantes et probablement insolubles. La défunte abbatale brabançonne d'Afflighem, située sur les confins de Flandre et commencée l'an 1129, offrait jadis une façade à deux tours, très différente de la nôtre, mais revêtue d'arcatures qui l'habillaient du sol au faite; sa parure ne me semble pas avoir été dans son ensemble importée du royaume anglo-

⁽¹⁾ Voir P. ROLLAND, *La cathédrale romane de Tournai et les courants architecturaux*, dans la *Rev. belge d'archéol. et d'hist. de l'art*, VII (1937), 254 ss.

⁽²⁾ A St-Jean de Bourbourg, dans la Flandre Maritime française, un portail d'environ 1200 reproduit un type bien connu de portails franco-normands de l'âge roman, mais sa voussure inférieure, quintilobée, est emboîtée dans une voussure trilobée; cf. L. DEVLIEGHER, *De kerkelijke romaanse bouwkunst in Frans-Vlaanderen*, dans le *Bulletin van de Konink. Commissie voor monum. en landschappen*, IX (1958), 47, 71 et 72. Je croirais volontiers que cette gauche disposition résulte de la combinaison du thème tournaisien avec la formule du portail boulonnais du Wast ou d'un monument analogue.

⁽³⁾ Sur la façade de la nef à Wulverdinghe dans la Flandre Maritime française, sur les pignons à Zuytpeene dans la même région et à la collégiale artésienne de Lillers, sur la façade des croisillons à St-Donatien de Bruges. Voir HÉLIOT, *Egl. du Pas-de-Calais*, 159 et 234; DEVLIEGHER, op. cit., 24, 25, 94, 98, 104 et 105; le Fr. FIRMIN [DE SMIDT], *De romaansche kerkelijke bouwkunst in West-Vlaanderen* (Gand, 1940), 303, 304 et 348; sur l'ensemble de la question P. HÉLIOT, *Observations sur les façades décorées d'arcades aveugles dans les églises romanes*, dans le *Bull. de la Soc. des antiquaires de l'Ouest*, 4^e série, IV (1958), notamment 386-389.



Cliché St-Aubin

Fig. 6 – Anchin. Plan de l'Abbaye par l'architecte Castille, 1792.

(Arch. départ. du Nord)

normand, car elle s'inféodait à l'art rhéno-mosan ⁽¹⁾. Par contre la collégiale Saint-Géry de Cambrai, détruite dès 1544, arborait en tête de sa nef deux registres d'élégantes arcades qui, ne se poursuivant pas en avant des collatéraux, évoquaient d'une manière assez précise l'église d'Ouistreham, proche de Caen; l'ouvrage datait peut-être du XIII^e siècle ⁽²⁾. Enfin la façade de la cathédrale de Tournai, œuvre du XII^e, était vraisemblablement barrée par deux rangées d'arcades, masquant deux galeries superposées ⁽³⁾.

Sans nous donner de façon certaine la clé des arcatures d'Anchin, ces exemplaires assez dispersés nous prouvent du moins que le motif s'était acclimaté dans la région avant que s'ouvrit le XIII^e siècle. Pourtant la conception même du bloc de façade réclame un supplément d'enquête. La bâtisse, je le répète, formait une haute falaise rectangulaire, dissimulant à la fois la nef et les collatéraux et d'où s'élançaient deux tours d'angle. Rien n'y rappelait l'élévation basilicale de l'église proprement dite. Cette masse autonome aux faces plates évoque à la fois plusieurs familles d'édifices romans: les façades-écrans d'Aquitaine et certains *Westwerke* tardifs de la Meuse et du Rhin – ceux de Saint-Jacques à Liège et de Saint-Servais de Maastricht particulièrement –, également décorés d'arcades aveugles et, les derniers du moins, sommés d'une ou deux tours.

Toutefois l'Angleterre offrait des modèles beaucoup plus proches par l'esprit comme par l'exécution. Il y a d'abord le bloc de façade de la cathédrale de Lincoln, œuvre des dernières années du XI^e siècle, amplifiée au milieu du suivant en attendant de l'être derechef vers 1250. Dans son état primitif il enveloppait à la fois le mur d'entrée de la nef et les étages inférieurs des deux tours plantées en tête des bas-côtés. Vers 1150 on le couronna d'un ou deux étages d'arcades aveugles, qui se poursuivaient sur les trois faces de l'ouvrage, sans nul souci de divisions internes dont aucun contrefort ne rappelait d'ailleurs l'existence. Si Lincoln se distinguait d'Anchin par de notables différences de structure, les deux monuments répondaient au même principe et constituaient deux variantes d'un thème unique, à l'extérieur, sinon au dedans. Au reste les constructeurs britanniques imaginèrent et réalisèrent au cours du XII^e siècle un type de façade-écran accompagné de tours ou de

⁽¹⁾ C. LEURS, *Les origines du style gothique en Brabant*, II (Bruxelles, 1922), 100 et 107-110.

⁽²⁾ Si du moins la façade était contemporaine des arcs-boutants de la nef et si ces derniers ne furent pas ajoutés après coup. On ne connaît l'aspect extérieur de l'édifice que par une peinture ancienne, reproduite par A. BRUYELLE dans les *Archives hist. et littéraires du N. de la France et du midi de la Belgique*, nouv. série, IV (1842), pl. en regard de la p. 485.

⁽³⁾ ROLLAND, *La cath. de Tournai*, op. cit., 254-255.

tourelles, revêtu d'arcatures et formant un organisme pratiquement indépendant de l'église à laquelle il s'adossait : les frontispices de la priorale de Castle Acre dans le Norfolk, de Saint-Botolph à Colchester et de l'abbatiale de Malmesbury dans le Wilts prélevaient ainsi à ceux des cathédrales gothiques de Wells et de Salisbury (1). C'est outre Manche qu'il convient de chercher les sources de la façade d'Anchin : à Lincoln, Malmesbury et autres lieux dont les monuments ont disparu. Et c'est sans doute Anchin qui nous donne la clé de l'étrange façade de Notre-Dame à Dijon (2). Je reviendrai là-dessus dans quelques mois (3), mais je note dès maintenant qu'à cet égard Anchin nous apporte un nouvel argument en faveur, et de l'influence anglaise sur l'architecture française au début de la période gothique, et de l'originalité du gothique dans nos provinces frontalières du nord et du nord-est, et enfin de l'importance des courants d'échanges internationaux qui se firent aux XII^e et XIII^e siècles dans cette zone (4).

Saint-Sauveur d'Anchin reflétait donc assez fidèlement l'architecture de la Flandre méridionale en son temps : architecture conservatrice, mais en voie de renouvellement sous l'influence de régions pratiquant une technique et un style plus évolués. La couverture en charpente de la nef et le frontispice des croisillons ressortissaient aux traditions indigènes. Le grand portail évoquait ceux de Tournai. Les chapelles rayonnantes tangentes entre elles, les voûtes d'ogives et les arcs-boutants précoces du chœur témoignaient de l'emprise de l'art révolutionnaire d'Ile-de-France, Champagne, Artois et Picardie, alors récemment implanté à Cambrai, puis à Valenciennes. Enfin la façade principale attestait une fois de plus l'importance des apports britanniques tout au long de la frontière nord-est du royaume capétien : de Bruges à Lyon. Si la Flandre accepta le gothique au début du XIII^e siècle, on ne le dut pas seulement à l'exemple des contrées limitrophes, déjà riches en prestigieux modèles, mais encore aux premières adaptations réalisées sur son sol : l'abbatiale d'Anchin et Saint-Pierre de Gand.

(1) Cf. G. WEBB, *Archit. in Britain: the Middle Ages* (Harmondsworth, 1956), 31, 32, 48, 49, 98, 104, 105.

(2) Dont toutes les sources connues, celles de l'architecture comme celles de la sculpture monumentale, sont à chercher dans l'art de la région de Soissons et de Laon, c'est-à-dire de la zone frontalière dont je vais avoir à parler. Cf. Ch. OURSEL, *L'église N.-D. de Dijon* (Paris, 1938).

(3) Sous la forme d'un mémoire : *Les variantes d'un thème de façade, de la cathédrale de Lincoln à N.-D. de Dijon* (à paraître prochainement dans la *Gazette des beaux-arts*).

(4) Voir J. BONY, *The resistance to Chartres in early XIIIth cent. archit.*, dans le *Journal of the British archeol. assoc.*, 3^e série, XX-XXI (1957-1958), 35 ss.; P. HÉLIOT, *Les œuvres capitales du gothique français primitif et l'influence de l'archit. anglaise*, dans le *Wallraf-Richartz-Jhb.*, XX (1958), 89-97, 101, 108 et 110-112; du même, *La collégiale de St-Quentin et l'archit. du XIII^e s.*, dans les *Comptes rendus des séances de l'Acad. des inscriptions et belles-lettres* (1958), 29-30.

SAINT-PIERRE DE DOUAI

Les origines de l'église et du chapitre de Saint-Pierre sont encore énigmatiques. Je n'ai nullement l'intention de résoudre le problème et je note simplement que l'église, la principale de Douai sur la rive droite de la Scarpe, fut pour la première fois signalée dans les textes sous la date de 1117 ⁽¹⁾. Il paraît cependant que le comte de Flandre Robert II la fit bâtir à ses frais, qu'on la commença l'an 1105 et qu'en 1112 ou 1113 son successeur Baudouin VII y installa un collège de chanoines ⁽²⁾. Nous devons ces renseignements à un compilateur qui écrivait environ l'année 1600, sans prendre la peine d'indiquer ses sources et sans faire preuve de sens critique. La plupart des historiens locaux, anciens et modernes, ont quand même accepté ses dires, faute de mieux et quittes à broder quelque peu là-dessus, à tort ou raison ⁽³⁾. L'histoire de l'édifice au cours des six siècles suivants reste mal connue, mais les données recueillies à cet égard sont plus dignes de foi. Le saint Sépulcre placé dans une chapelle du flanc nord fut sculpté en 1437 ⁽⁴⁾. On ajouta sur le côté opposé la chapelle Notre-Dame-des-Miracles vers 1537, puis on la renouvela l'an 1644 en lui fixant de plus grandes dimensions ⁽⁵⁾. On avait alors détruit le clocher-porche délabré, dès 1512, et l'on en avait planté l'année suivante un autre, à plusieurs mètres en avant de la façade; la construction de cet ouvrage traîna en longueur puisqu'après quatre vingts années d'interruption des travaux, on érigea l'étage du beffroi de 1605 ou 1606 à 1615 environ et qu'on ne posa pas le couronnement avant 1685-1686 ⁽⁶⁾. Menaçant ruine à son tour, la basilique elle-même dut être étayée durant le XVIII^e siècle ⁽⁷⁾. On fut contraint de la fermer en 1734 et l'on se résigna à la rebâtir de fond

⁽¹⁾ G. ESPINAS, *La vie urbaine de Douai au Moyen Age* (Paris, 1913), I, 35.

⁽²⁾ J.-B. GRAMAYE, *Antiquitates ill. comitatus Flandriae...* (Louvain-Bruxelles, 1708), 207. Cette réédition tardive nous donne la date erronée de 1165 au lieu de 1105.

⁽³⁾ Abbé F.-G. CYNQUELAIN, *Hist. de Douai* (bibl. de Douai, ms. 1149), II, 879; abbé DOUTARD (chancine de St-Pierre de Douai), *Hist. fundationis... ecclesiae collegiatae Sti Petri duacensis* (ibid., ms. 893), I, fol. 2 v^o, et II, notes annexes, fol. 2 v^o; *Mémoire touchant l'insigne église collégiale de St-Pierre de Douay* (Douai, 1734), 5 (ouvrage attribué au chanoine DOUTARD); 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... à Douai*, 2^e série, IX (1866-1867), 558.

⁽⁴⁾ DOUTARD, op. cit., I, fol. 82; DANCOISNE, op. cit., 571-573.

⁽⁵⁾ DOUTARD, I, ff. 77 ss.; DANCOISNE, loc. cit.

⁽⁶⁾ DOUTARD, I, fol. 2 v^o; DANCOISNE, 574-576; A. ASSELIN, *Promenade artistique dans l'église St-Pierre de Douai*, dans les *Mém. de la Soc. d'agriculture, de sciences et d'arts... à Douai*, XXVII (1872-1874), 342-343.

⁽⁷⁾ Abbé PASTOORS, *Notes sur la collégiale de St-Pierre à Douai*, dans le *Bull. de la Soc. d'études de la province de Cambrai*, V (1903), 255.

en comble, à l'exception du clocher; ce qu'on fit de 1735 à 1750. Ainsi naquit l'église actuellement debout qui est assurément, avec le vieil hôtel de ville, le principal joyau de la parure monumentale de la cité (1).

Cette maigre moisson rend singulièrement difficile l'analyse d'un édifice complexe et totalement disparu depuis plus de deux cents ans. Je n'en aurais jamais osé aborder l'étude, si nous ne disposions de deux documents d'importance capitale et susceptibles de nous donner au moins une idée d'ensemble : un plan schématique et certainement erroné çà et là, dressé selon toute évidence en 1734 (2), et la réduction que nous offre l'excellent plan-relief de la ville, exécuté l'an 1709 (3). A la veille de sa démolition la collégiale, approximativement longue de 66 m. (4) et large de 53 hors œuvre, comprenait un long chœur, entouré d'un déambulatoire qui surmontait une crypte; une nef de trois travées, encadrée par deux collatéraux au nord et par un troisième au sud; enfin deux séries de chapelles latérales, réparties entre le flanc nord et celui du midi. Trois travées de nef et de bas-côtés simples s'intercalaient entre la façade plate et le clocher-porche; ajoutées sans doute au XVI^e siècle, lorsqu'on commença d'élever ce dernier, elles étaient restées inachevées. L'ensemble, assez disparate, fort irrégulier dans son tracé sur le sol comme en élévation, trahissait d'importants et nombreux remaniements, des additions faites sans respect de l'œuvre des âges antérieurs. Il y avait peut-être gagné en pittoresque; en revanche il y avait beaucoup perdu en cohésion.

Si la nef prolongeait exactement le chœur, qu'elle égalait en largeur, les deux collatéraux intérieurs avaient plus d'ampleur que les galeries du déambulatoire. On les avait même coiffés de grands combles transversaux, ne se correspondant pas d'un flanc à l'autre et butant contre des pignons, tantôt alignés sur les chapelles, tantôt plantés en retrait par rapport à celles-ci. Ces constatations liminaires tendent à infirmer l'hypothèse d'un transept primitif, dont il ne serait apparemment demeuré nul vestige au XVIII^e siècle. Et, si la nef s'accompagna dès l'origine d'une paire de collatéraux, comme le suggère le déambulatoire, ces annexes furent assurément amplifiées dans la suite. Quant aux chapelles, on les ajouta plus ou moins tardivement. Celles

(1) Voir sur ce monument DANCOISNE, op. cit., 579 ss.; abbé C. DEHAISNES, *Le Nord monum. et artistique* (Lille, 1897), 69; P. HÉLIOT, *La fin de l'archit. gothique dans le N. de la France aux XVII^e et XVIII^e s.*, dans le *Bull. de la Commission royale des monum. et des sites*, VIII (1957), 17, 46, 48, 49, 57, 64 et 137.

(2) *Plan de l'ancienne église de St-Pierre, fermée le 8 avril 1734... avec le 1^{er} projet de plan de la reconstruction* (sacristie de l'église St-Pierre).

(3) Le plan-relief est conservé au musée de Douai.

(4) A l'exclusion des travées inachevées et du clocher-porche.

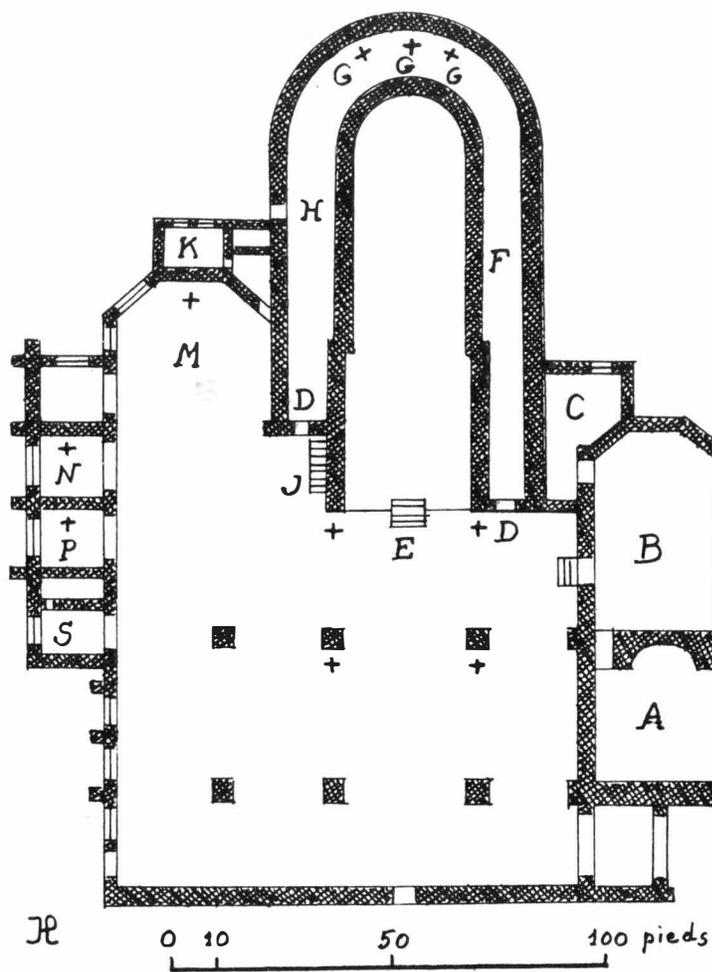


Fig. 7 – Plan de St-Pierre de Douai, 1734.

- | | |
|---|---|
| A : chapelle St-Joseph | H : vestiaire |
| B : chapelle N.-D.-des.Miracles | J : escalier montant au déambulatoire supérieur |
| C : sacristie de ladite chapelle | K : sacristie du curé |
| D : entrées de la crypte | M : chapelle paroissiale |
| E : escalier montant au chœur | N : chapelle du Sépulcre |
| F : sacristie du chœur | P : chapelle des SS.-Côme-et-Damien |
| G : emplacement des autels de la crypte | S : sacristie d'en-bas |

du nord remontaient-elles au XV^e siècle, puisque le saint Sépulcre qui meublait l'une fut sculpté l'an 1437? Je l'ignore. On sait seulement qu'au sud celle de Notre-Dame-des-Miracles, érigée l'an 1537, fut rebâtie l'an 1644 (1). Il paraît qu'il n'y avait de voûtes sur le chœur, la nef, ni les bas-côtés (2).

Essayons de débarrasser en pensée la collégiale de ses excroissances et de reconstituer son état primitif dans ses lignes essentielles. J'imagine un plan assez simple : vaisseau central accosté de collatéraux que reliaient deux déambulatoires superposés derrière l'abside en hémicycle; en élévation trois ou quatre niveaux de sol (3) correspondant respectivement, en allant du plus bas au plus élevé, à la crypte, à la nef – l'une et l'autre probablement presque de plain-pied –, au chœur et au déambulatory supérieur (4). Pas de transept, je pense; ce qui n'aurait rien d'étonnant, puisque cette particularité s'est maintenue çà et là dans les grandes églises basilicales de la région jusqu'au début de la période gothique : exemples du XIII^e siècle à l'abbatiale artésienne d'Auchy-lez-Hesdin et probablement à Notre-Dame de Bruges.

On a dessiné sur le plan de 1734 une crypte composée d'un couloir annulaire, qui contenait trois autels derrière l'abside, et séparée du chœur par un mur épais. Cela semble exclure l'hypothèse d'une chapelle centrale, enveloppée par la galerie périphérique. Donc ce déambulatory inférieur contourrait selon toute vraisemblance un terre-plein, sur lequel était assis le sanctuaire principal. C'était le thème adopté dans la première moitié du XI^e siècle aux cryptes des cathédrales de Chartres et de Rouen, celles-ci dotées cependant de chapelles rayonnantes. A Douai la carole, large de 3 m, 50 ou 4 m., était accessible par des portes deux fois plus étroites et peut-être rétrécies après coup. Quoi qu'il en soit, elle ne se prêtait guère au passage de foules : théories de pèlerins ou processions. Cela rend sa destination d'autant plus énigmatique qu'on ne peut la justifier par une déclivité de terrain. La collégiale n'abritait d'ailleurs ni corps saint, ni reliques réputées. L'incertitude de son objet rend sa filiation mystérieuse. J'en dirais autant de la carole

(1) Sur l'âge des chapelles il n'y a aucune indication à tirer de l'abbé LEURIDAN, *Épigraphie du Nord*, V, 27-44, et VIII, 958-960 (*Mém. de la Soc. d'études de la province de Cambrai*, XXI et XXIV, 1914 et 1931). La chapelle paroissiale, dite du Curé ou du Peuple, occupait l'extrémité du bas-côté le plus septentrional.

(2) DANCOISNE, op. cit., 571.

(3) Tel était l'état des lieux en 1734; il y a beaucoup de chances pour qu'il en fût de même à l'origine.

(4) Le plan de 1734 nous montre un escalier court unissant la nef au chœur et un escalier long conduisant du bas-côté N. au déambulatory supérieur, tandis que l'existence de degrés entre les collatéraux et le déambulatory inférieur est incertaine. La légende du plan indiquant « descentes dans les cryptes », j'imagine qu'il y avait en cet endroit quelques marches seulement, sinon un plan incliné.

supérieure, accessible au XVIII^e siècle par un escalier situé au fond du premier bas-côté septentrional. Vue du dehors, elle n'avouait aucune des divisions internes qui alors la compartimentaient sans doute, car elle abritait le vestiaire des chanoines dans sa branche nord, la sacristie au sud et l'autel dit du Requiem au chevet. L'importante différence établie entre son niveau et celui du chœur autorise l'hypothèse d'un mur de séparation, tendu entre ces deux parties du monument et qu'on eût tout au plus percé de quelques portes et de petites arcades. Le couloir supérieur fut-il originellement appelé à remplir des fonctions liturgiques? J'en doute à cause de la dénivellation prononcée qui lui donnait peut-être des allures de tribunes. Au reste, si je connais des exemples de chapelles désaffectées, puis converties à des fins moins nobles, je ne sache pas qu'on ait imposé dans l'ancienne France la même déchéance à des organes aussi considérables. J'imagine donc que la distribution en usage à la veille de la fermeture était à peu près conforme à l'état primitif.

Les déambulatoires demi-circulaires enveloppant l'abside, de plain-pied ou en contrebas, se diffusèrent dans l'Occident chrétien à la fin de la période carolingienne. Ils trouvaient généralement une raison d'être dans les chapelles qu'ils desservaient. Il est moins facile d'expliquer ceux qu'aucune annexe n'accompagnait. Pourtant on commença d'en bâtir dès le X^e siècle en Italie du Nord et dans les Bourgognes. La Normandie embôita le pas, mais en surmontant le collatéral annulaire de tribunes, ce qui revenait à entourer le vaisseau central de deux portiques superposés. Probablement inaugurée à Notre-Dame de Jumièges entre 1030 et 1052 ⁽¹⁾ et à la cathédrale de Bayeux vers 1049 ⁽²⁾, la formule reçut une extension considérable vers 1160-1170 aux basiliques épiscopales d'Arras et de Laon ⁽³⁾. Mais il y eut d'autres déambulatoires étagés, différents des précédents en ce sens que celui du bas contourne une crypte, tandis que le second enserme le sanctuaire. J'en connais quatre, qui remontent à la seconde moitié du X^e siècle et au début du suivant:

(1) Il est fort probable, mais incertain que le déambulatoire de Jumièges fut surmonté de tribunes. M. G. LANFRY (*Fouilles et découvertes à Jumièges*, dans le *Bull. monumental*, LXXXVII, 1928, p. 107 ss.) n'en a pas découvert de vestiges, mais les a, non sans raisons, dessinées sur ses restitutions de l'édifice; voir son livre sur *L'abbaye de Jumièges: plans et docum.* (Rouen, 1954), pl. 5-6.

(2) Le chœur bâti au XI^e siècle pour la cathédrale de Bayeux était encadré de collatéraux et de tribunes qui se prolongeaient assurément autour de l'abside car, à l'occasion de certaines cérémonies, on installait des choristes dans les tribunes de l'édifice et notamment derrière le maître-autel; voir J. VALLÉRY-RADOT, *La cathédrale de Bayeux* (2^e éd., Paris, 1958), 15, 16 n. et 27-31. Nous ne savons cependant si une chapelle d'axe se greffait ou non sur le chevet.

(3) Sur toute l'affaire voir Ph. VERDIER, *Les chevets à déambulatoires sans chapelles rayonnantes*, dans *l'Art du haut Moyen Age dans la région alpine: actes du 3^e congrès international pour l'étude du haut Moyen Age* (1951), 321-324.

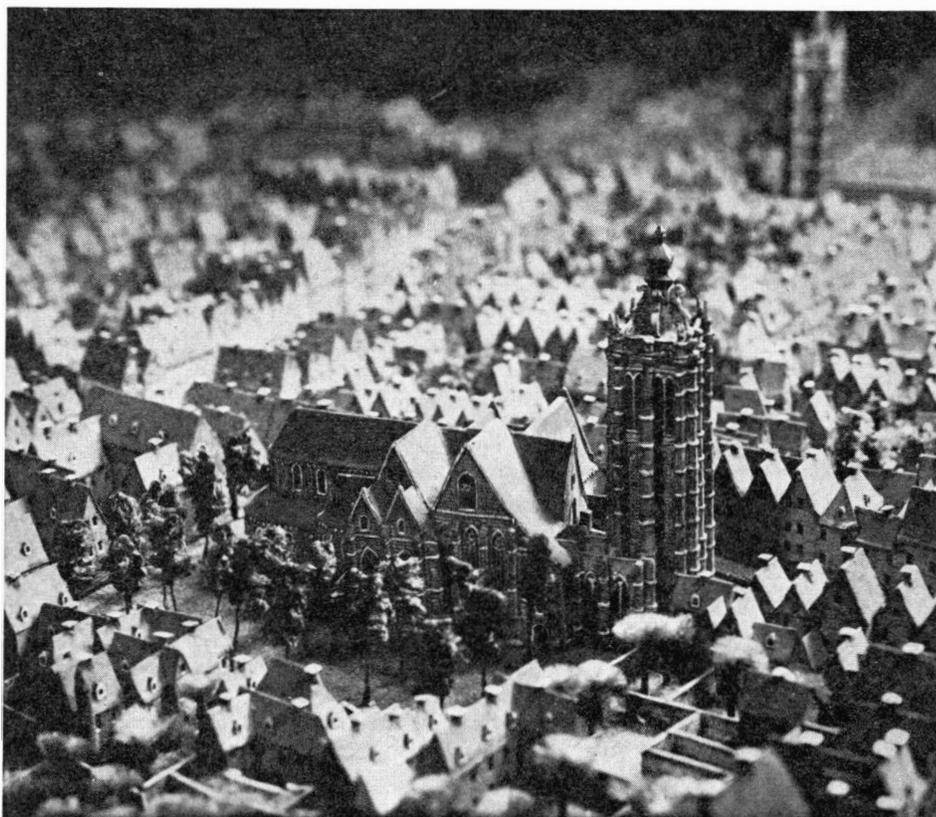


Photo A. Faidherbe

Fig. 8 – Douai. Collégiale St-Pierre d'après le plan-relief de 1709, flanc N.

au Dôme piémontais d'Ivrée ⁽¹⁾, à Saint-Etienne de Vérone ⁽²⁾, à Saint-Emmeran de Ratisbonne ⁽³⁾ et à l'église du monastère catalan de Saint-Pierre à Roda ⁽⁴⁾. Ces ouvrages ne sont quand même pas semblables entre eux,

⁽¹⁾ P. VERZONE, *L'archit. religiosa dell'alto medio evo nell'Italia settentrionale* (Milan, 1942), 147-150.

⁽²⁾ Ibid., 137-145.

⁽³⁾ F. MADER, *Die Kunstdenkmäler der Oberpfalz*, XXII, 1^e partie (Munich, 1933), 287-288.

⁽⁴⁾ J. PUIG Y CADAFALCH, A. DE FALGUERA et J. GODAY Y CASALS, *L'arquitectura romànica a Catalunya* (Barcelone, 1909-1918), III, 364. Pour la date de l'édifice voir M. GÓMEZ MORENO, *Les origines d'un art roman en Espagne*, dans les *Actes du 17^e congrès international d'hist. de l'art* (Amsterdam, 1952), 94.

car la galerie tournante y est séparée de la demi-rotonde qu'elle emboîte, tantôt par des arcades largement ouvertes, tantôt par un mur percé ou non de quelques portes. Or si, à Ivree, l'on réserva le mur au niveau de la crypte et les arcades à l'étage supérieur, on préféra la disposition inverse dans les autres monuments, sauf à Ratisbonne où le couloir inférieur, établi hors œuvre pour desservir la confession centrale, fut surmonté vers 980 d'un second couloir tournant, également distinct de l'abside dont il épousait le tracé en hémicycle, mais conduisant à une petite salle. On répéta ces dispositions à l'abbatiale de Stavelot dans le pays liégeois, mais avec variantes et sur une plus grande échelle. Ici le chœur, bâti de 1033 à 1040, était environné d'un déambulatoire démuné de chapelles, auquel le reliaient des arcades, et l'on peut conjecturer avec beaucoup de vraisemblance que la crypte placée au dessous offrait des caractères identiques (1). Nous retrouverons tout à l'heure ce parti, sauf nouvelles modifications, à Saint-Michel d'Hildesheim.

Si l'on est fondé à revendiquer pour ces exemplaires ou pour d'autres, inconnus, la qualité de modèles, il ne peut quand même s'agir que d'une filiation limitée à la structure. A Douai la surélévation du déambulatoire supérieur à l'égard du chœur et son affectation, probablement originelle, aux coulisses du culte nous oblige à chercher ailleurs un complément de références. L'enquête s'oriente tout naturellement vers les chœurs qu'encadrent des dépendances soudées au principal, et cependant bien distinctes par l'érection d'une rigoureuse séparation murale. Hérité du Bas Empire, le thème se perpétua jusqu'en plein âge roman et parfois au delà, particulièrement dans les pays de la Meuse et du Rhin. Il toucha même la Flandre et les contrées limitrophes dans la seconde moitié du XI^e siècle, comme le prouvent Saint-Ursmer de Lobbes en Hainaut, outre – je l'imagine du moins – Saint-Bertin de Saint-Omer et la collégiale de Nesle en Vermandois (2). Si les salles latérales retranchées du transept ont peut-être souvent abrité dès le début la sacristie, le trésor ou autres annexes lorsqu'elles se trouvaient de plain-pied

(1) S. LEURS, *Enkele nota's betreffende de abdijkerk te Stavelot*, dans les *Mededelingen van de Konink. vlaamse Acad... van België*, kl. der schone kunsten, XX (1958), n^o 1, p. 11-13. Mon interprétation est assez différente de celle de l'auteur.

(2) G. BANDMANN, *Ueber Pastophorien und verwandte Nebenräume im mittelalterlichen Kirchenbau*, dans les *Kunstgeschichtliche Studien für H. Kauffman* (Berlin, 1956), 19 ss.; G. SIEFFERT, *Le sanctuaire dans les 1^{es} églises romanes d'Alsace*, dans la *Rev. d'Alsace*, XCI (1952), 68-80; P. HÉLIOT, *Le chevet de la collégiale de Nesle, l'archit. scaldienne et les influences allemandes en Picardie*, dans la *Rev. belge d'archéol. et d'hist. de l'art*, XX (1951), 274-279, et *Le chevet roman de St-Bertin à St-Omer et l'archit. franco-lotharingienne*, *ibid.*, XXII (1953), 73-78 et 89.

avec le sanctuaire, il en fut de même quand elles occupaient un niveau supérieur.

On connaît sur le territoire de l'ancien diocèse d'Utrecht un groupe d'églises, construites environ le second tiers du XI^e siècle et qu'un chevet complexe rend très originales à nos yeux. On y voit un chœur très surélevé, monté sur une crypte qu'on établit presque au niveau de la nef, et deux collatéraux superposés sur chaque flanc : l'inférieur servant de vestibule à la crypte, l'autre constitué par une salle étroite qu'un escalier relie au sanctuaire placé en contrebas. On a relevé des dispositions presque semblables sur la priorale un peu plus jeune de Saint-Désiré, sise aux confins du Bourbonnais et du Berry ⁽¹⁾. La complication de la bâtisse et la multiplicité des étages attestent la persistance des conceptions carolingiennes. Ces solutions s'apparentent certainement à celle qu'offrait la collégiale brabançonne de Sainte-Gertrude à Nivelles : œuvre du milieu du siècle où l'on développa une formule appliquée quelques années antérieurement à l'abbatiale impériale de Limbourg-en-Hardt. La crypte, profondément enterrée, y était accessible par un déambulatoire rectangulaire hors œuvre. Au dessus le chœur, également rectangulaire, s'encadrait de deux pièces carrées, plantées sur les branches latérales du couloir inférieur : la salle nord, portée à un niveau supérieur à celui du sanctuaire et contenant le chartrier depuis le XV^e siècle au moins ; la seconde affectée à la sacristie ⁽²⁾. Mais c'est avec Saint-Emmeran de Ratisbonne et Saint-Michel d'Hildesheim que les affinités étaient les plus profondes. Dans la première la galerie d'étage conduisait à une chambre dont on se demande si elle n'abritait pas le trésor. L'autre basilique s'éleva de 1010 à 1033. A l'ouest un déambulatoire en hémicycle y enveloppe une vaste crypte bâtie de plain-pied avec la nef. Erigé sur la chapelle centrale de la crypte, le chœur occidental est compris entre deux salles, que reliait un passage contournant l'abside, au dessus des voûtes du couloir du rez-de-chaussée, et desservant un autel qu'on plaça dans l'axe. Selon la tradition locale la salle nord avait servi de sacristie et la salle sud, convertie ensuite en chartrier, avait abrité un atelier d'artistes travaillant pour l'évêque-fondateur : l'illustre saint Bernward ⁽³⁾.

⁽¹⁾ L. GRODECKI, *Au seuil de l'art roman : l'archit. ottonienne* (Paris, 1958), 109, 110 et 216-218 ; E.H. TER KUILE, *De kerken van bisschop Bernold*, dans le *Bull. van de Konink. nederlandse oudheidkundige bond* (1959), notamment col. 153, 156, 157, 159 et 160

⁽²⁾ A. MOTTART, *La collégiale Ste-Gertrude de Nivelles* (Nivelles, 1954), p. 42 et 46-49, fig. 25.

⁽³⁾ H. BESELER et H. ROGGENKAMP, *Die Michaeliskirche in Hildesheim* (Berlin, 1954), 29, 30, 37, 38 et 42-45.

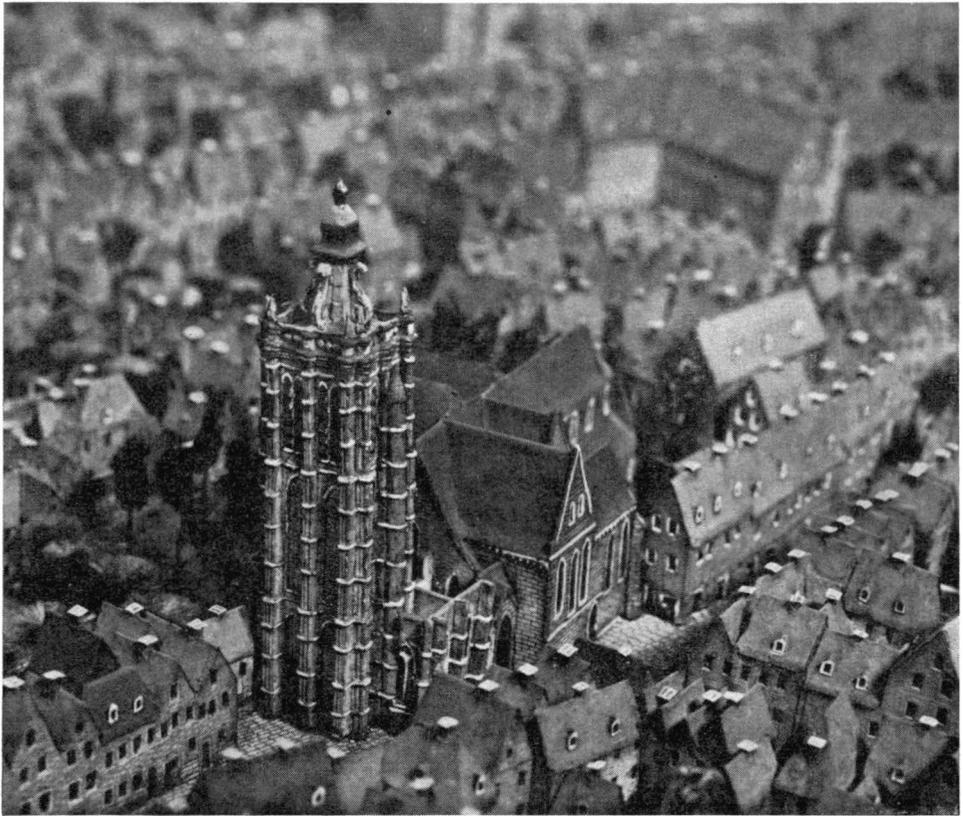


Photo A. Faidherbe

Fig. 9 – Douai. La Collégiale St-Pierre d'après le plan-relief de 1709, clocher et flanc S.

Si, structurellement parlant, Saint-Pierre de Douai s'apparentait à des monuments tels que Saint-Etienne de Vérone, Notre-Dame de Jumièges et probablement l'abbatiale de Stavelot, au point d'en avoir peut-être subi l'influence, elle se rattachait de façon plus certaine, plus directe et sans doute plus intime aux églises ottoniennes d'Allemagne et de Lotharingie où des salles de service encadraient le chœur, mais généralement portées à un niveau supérieur. Il me semble que notre collégiale, que les églises «bernulfennes» de la région d'Utrecht, qu'Hildesheim, Ratisbonne, Limbourg-en-Hardt et Nivelles représentaient autant de variantes d'un thème unique d'origine carolingienne. Une question se pose maintenant: le chevet douaisien serait-il l'une des ultimes manifestations d'une coutume implantée depuis longtemps en Flandre ou sur ses confins? En d'autres termes, répondait-il à des traditions indigènes ⁽¹⁾ ou résultait-il d'apports étrangers, issus des terres d'Empire et peut-être aussi de Normandie? L'emprise certaine de l'une et des autres sur l'architecture de la région rend ces hypothèses fort plausibles. Malheureusement les éléments d'appréciation dont nous disposons sont trop maigres et trop peu nombreux pour que j'ose opter. Restons prudemment dans le domaine des conjectures. Quant à la date de l'édifice, elle aussi demeure problématique car la caution de Gramaye me paraît insuffisante. Toutefois les années 1105 à 1113 pourraient convenir au peu que nous savons d'une bâtisse détruite depuis plus de cent cinquante ans.

Quelques mots enfin sur le clocher-porche: ouvrage de style flamboyant construit par à-coups de 1513 à 1615 environ, puis doté d'un couronnement baroque en 1685-1686. Par son emplacement, il se conformait à la règle presque invariablement suivie dans les grandes églises des Pays-Bas à la fin du Moyen Age: celle de la tour unique plantée en tête de la nef. Par ses proportions trapues il s'éloignait au contraire des habitudes régionales, mais peut-être avait-on projeté de le faire plus haut et se résigna-t-on, par mesure d'économie, à lui refuser les dimensions prévues d'abord ⁽²⁾. C'est une lourde masse, assez épaisse pour qu'on ait cru devoir l'épauler par douze robustes contreforts: huit plantés d'équerre aux angles et quatre adossés au milieu de chaque face. Si l'on retrouve une pareille abondance à Sainte-Waudru de

⁽¹⁾ Dont on pourrait à la rigueur saisir l'écho tardif sur la cathédrale d'Arras, commencée vers 1160. Ici les tribunes du chœur donnèrent asile aux archives et à la bibliothèque du chapitre épiscopal, mais on ignore si cette destination remontait au XII^e siècle ou non. Voir P. HÉLIOT, *Les anciennes cathédrales d'Arras*, dans le *Bull. de la Commission royale des monum. et des sites*, IV (1953), 55-56.

⁽²⁾ L'étage du beffroi, beaucoup plus bas que les étages inférieurs, constitue par cela même une anomalie et paraît ainsi confirmer mon hypothèse.

Mons, à Saint-Pierre de Louvain, à Saint-Rombaud de Malines, à Notre-Dame et Saint-Jacques d'Anvers, on prolongea par exception le contrefort central de la façade jusqu'au sol, ce qui contraignit le maître d'œuvre à dédoubler le portail. A l'étage médian les surfaces murales sont meublées de hauts fenestrages aveugles, évoquant ceux de Saint-Martin d'Ypres, de Sainte-Catherine d'Hoogstraeten et de Notre-Dame à Bréda. En définitive le clocher douaisien appartient à tous égards par sa conception d'ensemble, son volume et son décor à la famille des grandes tours brabançonnnes des XV^e et XVI^e siècles, qui essaima jusqu'à Mons. Aire et Saint-Omer. Stylistiquement elle s'apparente surtout à quelques bâtisses à bout desquelles on ne put non plus parvenir : le gigantesque bloc de façade à triple tour de Saint-Pierre à Louvain, dont on posa la première pierre en 1507, et la tour démesurée de Sainte-Waudru de Mons, commencée l'an 1548 (1). Mais je doute que les chanoines douaisiens aient aussi ambitieux que leurs collègues montois et louvanistes.

SAINT-AMÉ DE DOUAI

L'histoire de Saint-Amé est moins mal connue que celle de Saint-Pierre. C'était aussi l'église d'un chapitre de chanoines, qui comptait parmi les grands établissements religieux du pays. Dédiée d'abord à Notre-Dame, elle changea de vocable vers le milieu du X^e siècle, lorsque le comte de Flandre Arnoul le Vieux, fondateur de la communauté, y eut déposé le corps de saint Amé, évêque de Sion (2). La crypte en fut l'objet d'une dédicace en 1024 (3). A la fin du XII^e siècle on résolut de rebâtir l'édifice, dont on posa la première pierre en 1191 (4). Au cours des travaux de démolition du maître-autel on découvrit l'excavation où gisait le cadavre de l'éponyme. On s'offusqua de

(1) Voir une photographie de la maquette de la façade de Louvain dans E. VAN HOOF, *La collégiale St-Pierre à Louvain : historique* (Louvain, s.d.), 11. Sur la tour de Mons : S. BRIGODE, *L'archit. religieuse dans le S.-O. de la Belgique*, I (Bruxelles, 1950, extr. du *Bull. de la Commission royale des monum. et des sites*, I), 239 ss.. Sur les influences brabançonnnes dans l'architecture de l'Artois et de ses confins aux XV^e et XVI^e siècles : 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 ss., et *Les égl. du Pas-de-Calais*, notamment p. 312-314 et 324.

(2) ESPINAS, *Vie urbaine de Douai*, I, 19-20. Saint Amé passait à tort pour avoir occupé le siège métropolitain de Sens ; cf. l'abbé L. DUCHESNE, *Fastes épiscopaux de l'ancienne Gaule* (Paris, 1894-1900), I, 239, et II, 394 et 412 n.

(3) F. BRASSART, *Hist. du château et de la châtellenie de Douai...* (Douai, 1877), III (preuves), 3.

(4) CANQUELAIN, *Hist. de Douai*, II, 753. Cet auteur devait bien connaître l'histoire du chapitre puisqu'il en était chanoine.

cette crevasse qui gênait par surcroît le libre déroulement des offices ⁽¹⁾. Aussi décida-t-on de transférer les reliques dans un endroit plus visible et jugé plus convenable, c'est-à-dire – j'imagine – dans le chœur ou le sanctuaire de la nouvelle collégiale ⁽²⁾. Le 19 octobre 1206 les évêques d'Arras, Châlons et Tournai recueillirent les précieux restes dans un coffre en plomb qu'ils placèrent ensuite dans un mausolée de marbre ⁽³⁾. Le même jour le premier de ces prélats consacra sous le nom de la Vierge un autel du flanc nord ⁽⁴⁾. Il répéta cette cérémonie le 19 octobre 1214 pour l'autel situé derrière le maître-autel, auquel on attacha les noms des saints Amé et Mauront ⁽⁵⁾. Mais la dédicace du maître-autel lui-même, accomplie par l'évêque de Thérouanne, fut différée jusqu'au 23 septembre 1279 ⁽⁶⁾.

Enumérons la suite des évènements dans leur ordre chronologique. En 1254 un miracle rapporté par la tradition se produisit sur une hostie ; la chapelle où il eut lieu reçut le nom du Saint-Sacrement-de-Miracle ⁽⁷⁾. En 1422 on abattit le clocher menaçant ruine ; celui qui le remplaça était encore inachevé l'an 1449 ⁽⁸⁾. En 1529 des charpentiers réparèrent « le ciel de la grande nef », que Gilles Tassart décora de peintures aussitôt après ⁽⁹⁾. Le 4 juillet de la même année l'église « fut consacrée pour la quatrième fois, » ce qui doit s'entendre des différentes chapelles ou autels reconstruits ou « réparés dans cette église » ⁽¹⁰⁾. Le 10 août 1630 on démolit la chapelle du Saint-Sacrement qu'on refit incontinent ⁽¹¹⁾. En 1686 on posa « la première

⁽¹⁾ « Cum hec ecclesia... construeretur, majus altare fractum fuit et alibi collocatum, unde contigit » ut in loco in quo corpus... Amati prius... servabatur, fossa patens... remaneret, ministros altaris » inpediens [sic] et chorum enormiter deshonestans » (*Codex argenteus* de St-Amé à la Bibl. nationale, ms. nouv. acq. lat. 1965, fol. 2). Cet ouvrage est un recueil écrit au XII^e siècle et en tête duquel on relia des feuillets actuellement incomplets, portant des notes historiques sur le chapitre et sur la ville rédigées du XIII^e au XVI^e siècle. Le fol. 1 actuel est l'ancien fol. 9 et le fol. 2 l'ancien fol. 11.

⁽²⁾ « Consequenter idem... corpus... ab illo loco translatum est et in eminentiori et pulchriori loco... » collocatum » (ibid.).

⁽³⁾ Situé « in loco eminentiori » (ibid.).

⁽⁴⁾ Ibid., fol. 3. On mentionna la chapelle N.-D. au XIII^e siècle (d'après la graphie), à la fin d'un inventaire du trésor (ibid., fol. 1) et l'on fit aussitôt suivre cette mention du récit, interpolé au XIV^e siècle au plus tard, d'un évènement survenu en mars 1234-1235.

⁽⁵⁾ Ibid., fol. 4.

⁽⁶⁾ Et non 1270 comme on l'a souvent écrit. Cf. ibid., fol. 3.

⁽⁷⁾ CANQUELAIN, op. cit., II, 757-758.

⁽⁸⁾ BARON A. DE LA FONS-MÉLICOCQ, *La collégiale de St-Amé à Douai aux XIV^e, XV^e et XVI^e s.*, dans les *Archives hist. et littéraires du N. de la France et du midi de la Belgique*, 3^e série, V (1855), 162.

⁽⁹⁾ Ibid., 184.

⁽¹⁰⁾ CANQUELAIN, II, 767.

⁽¹¹⁾ Ibid., II, 770.

pierre du nouveau chœur de l'église » (1). En 1771 et 1772 on répara le clocher, on le surhaussa et on le coiffa d'une flèche (2). Enfin, l'an 1798, la collégiale désaffectée fut vendue sous le titre de bien national et détruite (3).

Il n'en subsiste pas pierre sur pierre, mais nous pouvons nous en faire une idée d'après la réduction du monument que nous offre l'excellent plan-relief de 1709, d'après un plan sommaire dressé par l'architecte Castille en 1773 (4) et un plan partiel dessiné par un certain B.-J. Boulé l'an 1787 (5), l'un et l'autre accompagnés d'une vue également sommaire de la façade.

Au XVIII^e siècle Saint-Amé, mesurant 85 m. de long hors œuvre, ressortissait au type basilical. Elle comprenait une nef de sept travées encadrée de bas-côtés, un transept de trois travées dans chaque bras, un chœur de quatre travées, une abside demi-circulaire, l'un et l'autre entourés d'un déambulatoire; enfin un clocher-porche adossé au frontispice du croisillon nord. Six chapelles masquaient le collatéral sud de la nef, tandis qu'une seule se greffait sur celui du nord. Deux autres, orientées vers l'est, s'appuyaient contre les croisillons. Trois chapelles distantes l'une de l'autre rayonnaient derrière l'abside. Pour finir la salle capitulaire et la sacristie accompagnaient les branches droites du déambulatoire. Analysons ces éléments et clarifions le problème en commençant par les annexes. Quelques mots cependant sur les matériaux de construction. L'estimation rédigée à la veille de la mise en vente, en 1798, porte: « un... édifice bâti en grès, briques et blancs (6)...; le clocher... en grès » (7). Je ne sais trop comment distribuer tout cela, mais je sais pourtant que, la tour mise à part, la chapelle du Saint-Sacrement était en brique (8).

(1) Ibid.

(2) DANCOISNE, *Mém. sur les établissements religieux*, 544.

(3) Abbé PASTOORS, *La collégiale St-Amé de Douai*, dans le *Bull. de la Soc. d'études de la province de Cambrai*, V (1903), 290-292.

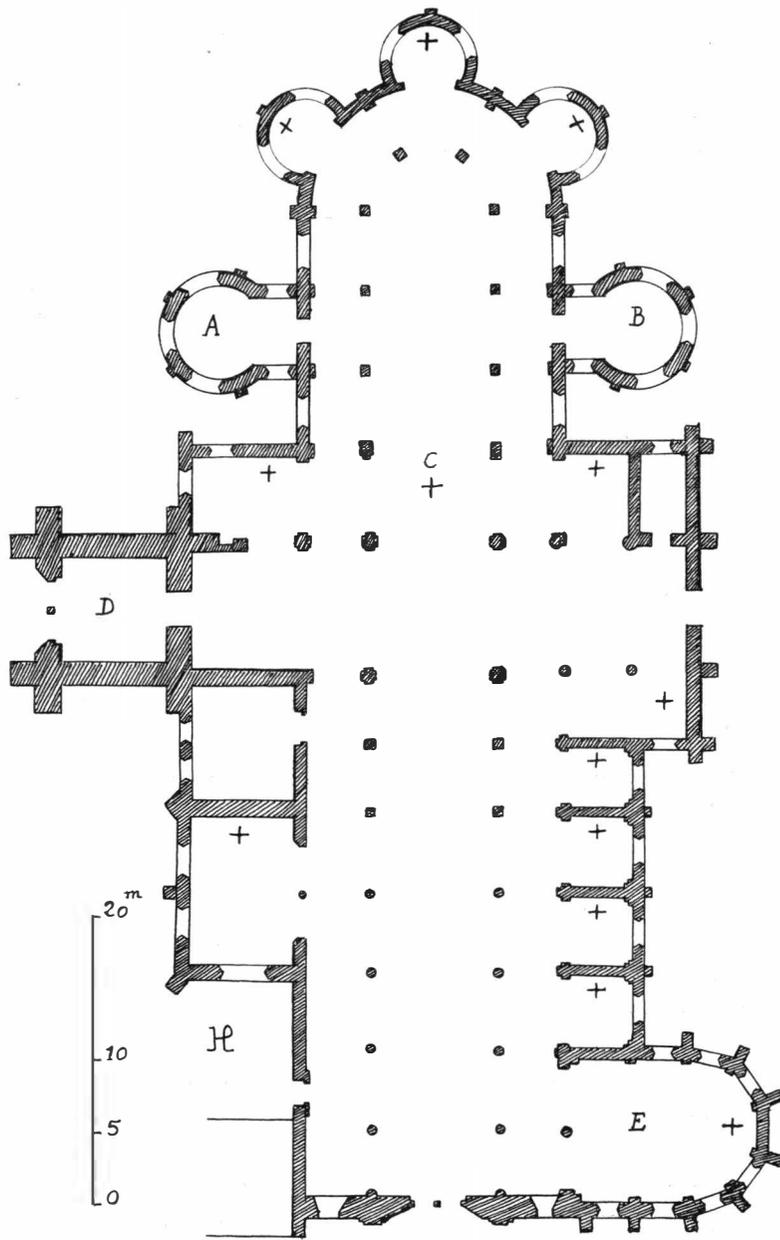
(4) *Plan d'une partie du cloître de St-Amé et de l'église* (arch. départ. du Nord, 1 G 779).

(5) *Plan d'une partie du clos de St-Amé* (musée de Douai). Moins sommaire et peut-être plus exact que le précédent, il ne représente que les premières travées de la nef et de ses annexes, tout en donnant un schéma du transept et d'une partie du chœur, celui-ci erroné. Un relevé en élévation de la tour (musée de Douai) est négligeable.

(6) C'est-à-dire en craie.

(7) PASTOORS, op. cit., 291-292.

(8) Comme il ressort de la couleur rose donnée à ses murs sur les dessins représentant la façade, qui accompagnent les plans de Castille et de Boulé. Je ne sais où l'abbé DANCOISNE (op. cit., 542) a pris que « l'église, bâtie en partie en briques et en grès, était entièrement revêtue de grès à » l'extérieur ». Cela me paraît bizarre, mais cela peut s'expliquer par l'examen du plan-relief qui donne l'illusion de maçonneries en grès.



(Arch dép. du Nord)

Fig. 10 – Plan de St-Amé de Douai par l'architecte Castille, 1773.

A : salle capitulaire
 B : sacristie
 C : maître-autel

D : clocher
 E : chapelle du St-Sacrement

Cette chapelle, dite aussi du Peuple – à cause de son titre paroissial – et du Vénérable ⁽¹⁾, s'adossait aux deux premières travées du bas-côté sud et tournait son abside polygonale vers le midi ; ses fenêtres en segment d'arc ⁽²⁾ accusaient le style classique, ce dont s'accommoda sa date de reconstruction : 1630. Les quatre chapelles suivantes, coiffées de combles transversaux, étaient de plan rectangulaire et s'alignaient sur le même mur rectiligne, crénelé de pignons. La dernière chapelle de la rangée, plus profonde que les précédentes, offrait les apparences d'un collatéral du croisillon méridional. Une seule chapelle, carrée, se greffait sur le bas-côté nord ; placée sous le vocable des Trépassés ⁽³⁾, elle empiétait sur la cour du cloître et remontait à l'époque flamboyante sur la foi de ses contreforts diagonaux.

Le transept était long, chacun de ses bras se divisant en trois travées. Deux chapelles rectangulaires l'élargissaient vers l'orient. Celle du nord-est, consacrée à la Vierge ⁽⁴⁾, était peut-être celle dont on dédia l'autel en 1206 et qu'on a mentionnée dans un texte du XIII^e siècle. Celle du sud-ouest, que j'ai citée tout à l'heure, séparée du croisillon par une simple cloison, semble avoir été ajoutée après coup puisqu'elle n'a point son pendant vers le nord. Sur la façade de ce croisillon se superposaient un portail doté d'une seule baie, deux grandes fenêtres jumelées et un pignon percé d'un oculus. A l'opposite se dressait le haut clocher bâti vers 1440 et qu'épaulaient de robustes contreforts plantés d'équerre. Ses proportions élancées, ses murs en grès parcimonieusement ajourés, ses surfaces coupées de nombreux cordons horizontaux lui conféraient une élégance froide et une certaine austérité. Le décor se réduisait à peu de chose. Le principal en était fourni par le grand portail à double baie du rez-de-chaussée et par la monumentale fenêtre au remplage compliqué ouverte au dessus. Des fenêtres jumelées et triplées éclairaient l'étage du beffroi. Le comble pyramidal reproduit sur le plan-relief fut, nous l'avons vu, remplacé par une flèche en charpente, érigée en 1771-1772. Il faut croire que cette coiffure dura peu puisqu'aux termes de l'estimation de 1798, l'ouvrage portait « une espèce de dôme » ⁽⁵⁾, à moins qu'on eût donné à la flèche des formes arrondies et, plus précisément, bulbeuses suivant l'usage du pays au XVII^e siècle. Le clocher de Saint-Amé me paraît

(1) Autrement dit : du vénérable Saint-Sacrement de Miracle. Cf. LEURIDAN, *Épigraphie du Nord*, V, 18-26, et VIII, 945-957.

(2) On les a figurées telles sur les dessins précités de Castille et de Boulé.

(3) Selon DANCOISNE (loc. cit.).

(4) La chapelle N.-D. était dite « proche du clocher » selon certaines inscriptions publiées par l'abbé LEURIDAN (op. cit., V).

(5) PASTOORS, op. cit., 292.

être actuellement le plus ancien exemplaire d'une nombreuse famille de tours d'église, sévères d'allures et dont les spécimens – bâtis au fil des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles – s'éparpillent sur le territoire de l'Artois et de la Flandre Wallonne. Son emplacement cause seul quelque surprise, car je ne le retrouve dans la région, à l'exception des édifices mineurs, qu'à Saint-Nicolas de Bapaume et, mais avec variantes, à Notre-Dame de Bruges, œuvres des XVI^e et XIII^e-XIV^e siècles. Les tours des grandes basiliques du pays étaient fixées ailleurs: dans l'axe du vaisseau central ou à la naissance du chœur. Faut-il expliquer l'anomalie par la survivance tardive d'un thème propre à l'époque romane: celui de deux tours reléguées aux extrémités du transept⁽¹⁾? J'en doute puisqu'il n'y a pas apparence qu'on ait songé à donner à la nôtre son pendant du côté méridional.

La nef était hétérogène. L'examen des plans nous le suggère déjà. Castille a représenté les piles de façon schématique, mais il établit des distinctions entre elles; il figura les quatre premières de chaque rangée par un disque, les deux suivantes par un carré, celles de la croisée par une croix. Boulé l'a imité, sauf à donner à celles de la seconde série une forme imprécise, visant assurément à suggérer l'idée de piliers composés. Il est raisonnable d'interpréter ces différences de la façon suivante: quatre colonnes simples à l'ouest, deux piliers à l'est. La nef accusait donc au dedans deux campagnes de construction successives, la césure entre l'une et l'autre se faisant à la cinquième travée. Voyons maintenant les dehors. La façade était fort simple: deux contreforts dans l'axe des grandes arcades, un portail à double baie, une très large fenêtre atteignant presque le niveau de la corniche et un comble en pavillon. Les flancs étaient dissemblables. A en croire le plan-relief, les fenêtres hautes du côté nord, assez étroites, se succédaient régulièrement, tandis que celles du midi obéissaient à deux rythmes: quatre paires de fenêtres géminées, ajourant les quatre travées extrêmes, y encadraient trois larges fenêtres à remplage éclairant les travées médianes. Ces discordances sont d'autant plus difficiles à expliquer qu'elles ne correspondent nullement avec celles de l'intérieur. N'osant échafauder des hypothèses que rien ne viendrait appuyer, je préfère signaler les disparités sans les assaisonner de commentaires.

Le chœur soulève également des problèmes d'une solution malaisée. Au premier coup d'œil il répond bien à une date voisine de l'année 1200. Ses

(1) Coiffant la première travée des croisillons comme à l'abbatiale de Murbach en Alsace, la dernière comme à Cluny, à la cathédrale d'Exeter et peut-être à celle de Tréguier, ou bien masquant la façade des croisillons comme à St-Martin de Tours.

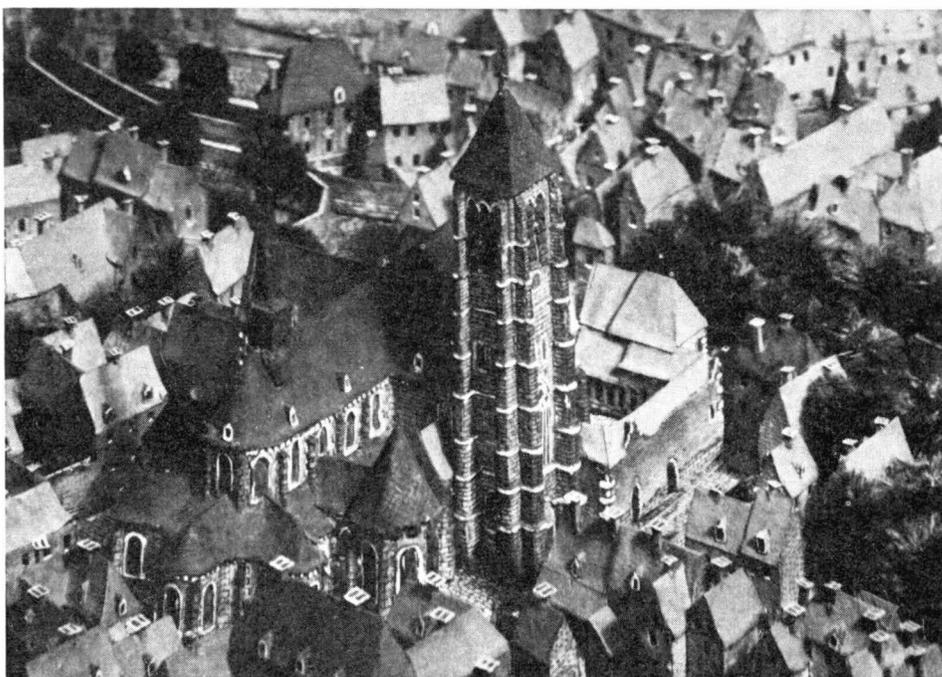


Photo Gallois

Fig. 11 – Douai. La Collégiale St-Amé d'après le plan-relief de 1709, chevet.

formes arrondies, ses chapelles rayonnantes espacées semblent nous l'indiquer. Nous les retrouvons avec variantes sur une famille de chevets de la région. bâtis de la première moitié du XII^e siècle à la fin du suivant: la collégiale artésienne de Lillers, Saint-Sauve de Montreuil, les deux Notre-Dames de Valenciennes et de Saint-Omer, Sainte-Walburge de Furnes, voire Saint-Pierre de Gand et l'abbatiale de Vaucelles en Cambrésis. Je sais bien qu'en 1686 on posa la première pierre « du nouveau chœur ». Mais l'expression peut être interprétée de deux manières également plausibles, en raison de la terminologie de jadis. S'est-on contenté de mettre le chœur à la mode du temps et d'en rhabiller l'intérieur en style classique, sans modifier profondément la structure ni les dehors? L'opération s'est faite maintes fois à l'époque, en Italie et dans l'Allemagne méridionale surtout, en France à la cathédrale de Verdun et au chœur de Seclin – proche de Douai –, en Brabant à Sainte-Gertrude de Nivelles, tandis qu'aux Notre-Dames de Paris et de Chartres on limitait le

déguisement au rez-de-chaussée. Quelques indices nous suggèrent cependant que l'œuvre de modernisation fut beaucoup plus importante. Castille a dessiné sur son plan deux rotondes – la salle capitulaire et la sacristie – reliées aux branches droites du déambulatoire par deux couloirs plus étroits que leur diamètre. Que le couloir de la sacristie fût en réalité aussi large que la salle elle-même ⁽¹⁾ n'empêche pas qu'un tel tracé paraisse insolite dans un monument réputé gothique ou roman, alors qu'il s'accommoderait sans peine des goûts de l'Ancien Régime. Un détail, également anachronique au Moyen Age, fortifie mes soupçons. Il nous est fourni par les piles engagées et les contreforts du déambulatoire qui, au lieu de s'appliquer à la naissance des chapelles, épaulent le mur à mi-chemin entre chacune de celles-ci. Il suffit de comparer le chevet de Saint-Amé avec un chevet du XII^e ou XIII^e siècle pour que l'anomalie saute aux yeux. En revanche cet élément caractéristique se retrouve à l'abbatiale Saint-Aubert de Cambrai, actuellement dénommée Saint-Géry et dont le chevet, érigé de 1740 à 1745, est presque superposable au nôtre ⁽²⁾. La cause est désormais jugée. Le chœur douaisien fut radicalement renouvelé au XVII^e siècle. Il est néanmoins fort possible qu'on eût alors gardé quelque chose du sanctuaire antérieur, et très probable qu'on établit les murs de la reconstruction sur les soubassements mêmes de l'édifice démoli.

Quant à la crypte de 1024, en admettant qu'elle fût une bâtisse insérée sous le chœur ⁽³⁾, je me demande si elle subsistait encore vers 1200. Le corps de saint Amé gisait alors dans une « fossa » située sous le maître-autel de la collégiale condamnée. Faut-il traduire le mot par caveau, tombeau ou tout simplement par trou? Je n'en sais rien, mais si l'éponyme reposait effectivement dans la crypte, il convient d'admettre que celle-ci était assez vaste pour abriter le sépulcre en marbre où, l'an 1078, l'évêque de Cambrai avait rassemblé la dépouille mortelle ⁽⁴⁾.

Comment restituer la collégiale médiévale? Toute tentative de ce genre se heurte à de telles difficultés qu'elle peut sembler vaine. Essayons pourtant, sans nous dissimuler que nous n'aboutirons à aucune certitude. L'édifice naquit en 1191. Il est probable que le gros œuvre du chœur, du transept et de leurs annexes était achevé l'an 1214 et que la dédicace de 1279 marqua la fin des travaux. Que restait-il de tout cela l'an 1745, lors de la visite qu'en

(1) Selon la version retenue par l'auteur du plan-relief.

(2) Voir HÉLIOT, *Fin de l'archit. gothique dans le Nord*, 44-45.

(3) De plain-pied avec la nef ou à très faible profondeur, en raison du voisinage inquiétant de la Scarpe toute proche.

(4) CANQUELAIN, *Hist. de Douai*, II, 836, d'après un feuillet perdu du *Codex argenteus*.



Photo Gallois

Fig. 12 – Douai. La Collégiale St-Amé d'après le plan-relief de 1709, façade et flanc S.

fit l'abbé Jean Lebeuf? L'église, écrit au lendemain de son passage l'historien des diocèses d'Auxerre et de Paris, l'église « dont la nef paroît du XII^e ou » XIII^e siècle, a été ruinée. Ce n'est plus qu'un édifice raccommodé... » Le chœur est tout neuf » (1). Le témoignage a beaucoup de prix à nos yeux, car l'érudit chanoine était assurément le meilleur archéologue français contemporain; je veux dire notre plus savant et plus fin connaisseur en architecture médiévale.

Passons sur le sanctuaire et le chevet, dont nous avons seulement le droit de conjecturer qu'ils avaient, d'une façon générale, les mêmes plans, dimen-

(1) Abbé J. LEBEUF, *Lettres*, éd. Quantin et Chérest (Auxerre, 1866-1867), II, 517. Je n'ose invoquer ce texte en faveur de la reconstruction du chœur au XVII^e siècle. car l'auteur n'en a peut-être jugé que sur l'aspect intérieur.

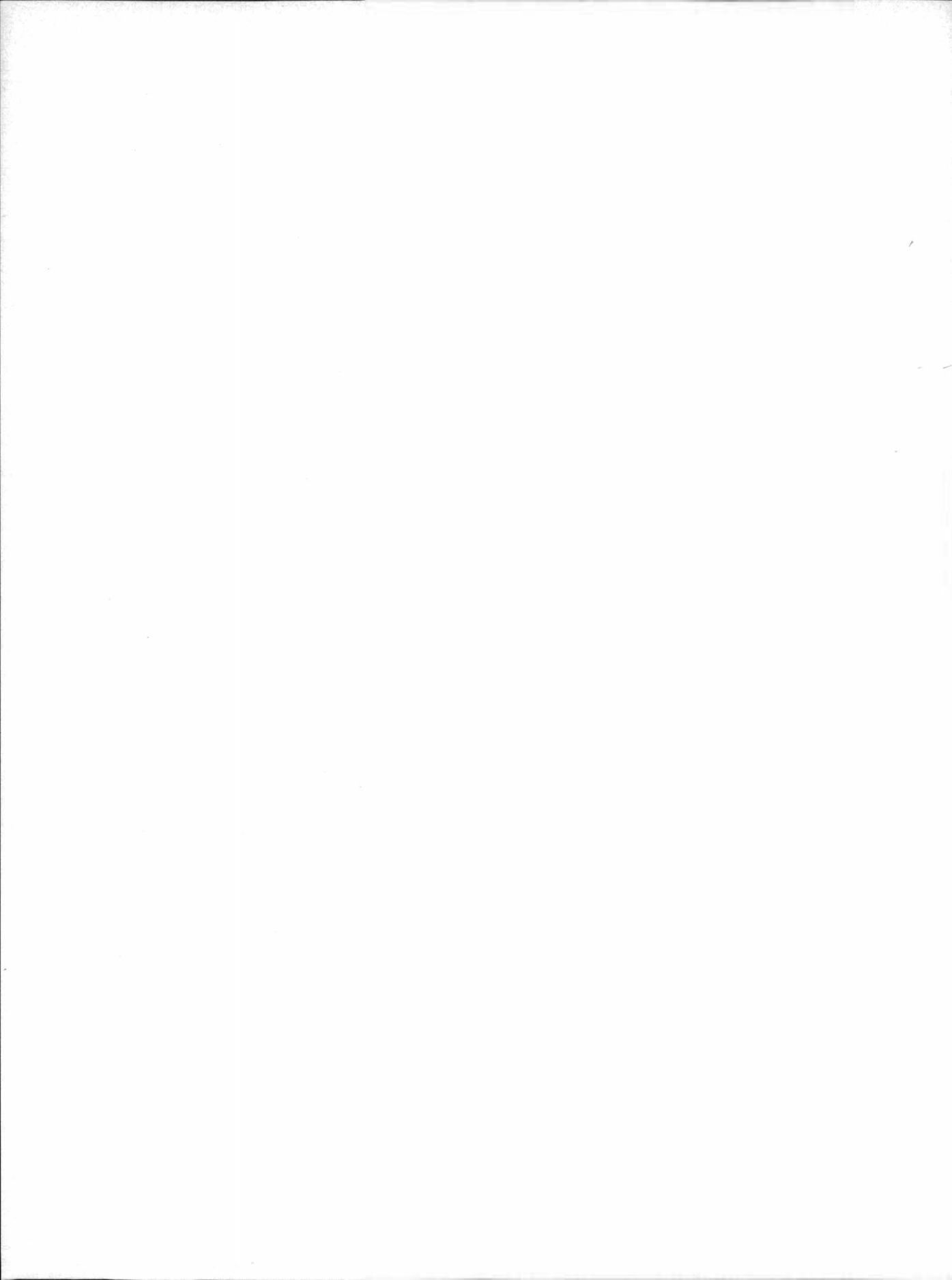
sions et volumes qu'après le renouvellement de 1686⁽¹⁾. Le pignon mis à part, la façade du croisillon sud remontait probablement au XIII^e siècle, comme l'indiquent ses fenêtres jumelées. La nef fut sans doute élevée en deux campagnes, si nous en jugeons d'après la disparité de ses piles. Les colonnes des travées occidentales, si elles dataient bien du XIII^e siècle, n'auraient été qu'une des manifestations de la vogue de ce type de support en Flandre dès cette époque, avec celles de Saint-Piat de Seclin, de Saint-Martin d'Ypres, de Notre-Dame de Lisseweghe, Saint-Bavon d'Aardenbourg, Saint-Jacques de Gand et Notre-Dame-de-Pamele à Audenarde. Au dessus couraient peut-être les arcades d'un triforium, encore que l'exemple de Seclin, où il manque, rende la conjecture douteuse. Quant aux fenêtres hautes disparates, je ne me mêle pas de les expliquer, sauf pour avancer que les plus larges étaient aussi les plus récentes et que les fenêtres géminées pouvaient remonter au XIII^e siècle. Il y eut ici des remaniements ou des réfections auxquels l'abbé Lebeuf a fait allusion. Au sujet de la couverture, j'opine pour un lambris ou un plafond, puisque des charpentiers la réparèrent en 1529. Au reste nulle trace d'arcs-boutants sur le plan-relief, quoique cela ne constitue pas une preuve ⁽²⁾. Mais la liste est longue des grandes basiliques flamandes, bâties entre la fin du XII^e siècle et le milieu du XIV^e, où le vaisseau central fut conçu pour porter une coiffure en bois, comme je l'ai rappelé à propos d'Anchin. Enfin la façade fut certainement retouchée sur le tard; la très grande fenêtre d'axe nous le garantit. Je ne reviens pas sur les chapelles, dont l'implantation assez désordonnée démontre l'addition tardive et successive, hors de tout programme d'ensemble.

Me voici parvenu au terme d'une enquête assez décevante pour le médiéviste que je suis. J'avais attendu davantage de ces deux grandes collégiales qui piquaient depuis longtemps ma curiosité. Il reste trop d'incertitudes sur leur compte pour que les historiens puissent en faire désormais grand cas, mais je souhaite sincèrement que des recherches approfondies aboutissent enfin à une fructueuse moisson et à des données plus positives.

PIERRE HÉLIOT

(1) M. J. BONY suppose que St-Amé, bâti en élévation sur le modèle de St-Yved à Braine et de l'abside à la cathédrale de Canterbury, fut doté d'un triforium et servit à son tour de modèle à N.-D. de St-Omer, où le chevet fut bâti vers 1200 avec un déambulatoire et des chapelles espacées; voir son mémoire sur *The resistance to Chartres*, 41 n. et 45 n.. Ce que je dis du chœur et de l'ensemble de notre collégiale rend l'hypothèse de mon savant confrère tellement fragile qu'on ne saurait la retenir dans l'état actuel de nos connaissances.

(2) Les voûtes d'ogives légères, bâties sur le vaisseau central des grandes églises des Pays-Bas après le XIV^e siècle, sont loin de s'accompagner toujours d'arcs-boutants.



Une curieuse découverte

Les portraits (datés 1530 et armoriés) de Barthélemy Rubbens et de son épouse Barbe Arents dit Spierinck, grands parents paternels de Pierre-Paul Rubens.

Sous les n^{os} 150 et 151 de l'Exposition *Fleurs et Jardins dans l'Art Flamand*, qui s'est tenue du 10 avril au 28 août 1960 au Musée des Beaux-Arts de Gand, figuraient deux tableaux du XVI^e siècle ⁽¹⁾ attribués par Friedländer au peintre Jacob van Utrecht ⁽²⁾.

Ces deux portraits, de bonne facture, tirent leur principal intérêt du fait qu'ils représentent, comme nous allons l'exposer, les effigies physiologiques du grand-père paternel et de la grand-mère paternelle du plus illustre de nos peintres nationaux ⁽³⁾.

Examinons en détail ces deux peintures.

LES PEINTURES

Le tableau (fig. 1), par lequel nous sont conservés les traits du sujet masculin, représente un personnage à mi-corps, légèrement tourné vers la gauche, revêtu d'un costume sévère orné, aux manches et aux revers, de

(1) Le catalogue de l'Exposition indique que ces tableaux sont la propriété de M. Wildenstein & Cie à New-York. On lit, en outre, à la rubrique n^o 150, que ces souvenirs ont figuré aux Expositions: *Five Centuries of European Painting*, Los Angeles, 1933, n^o 11; et *Painting by Rembrandt and Others*, Londres, 1959, n^o 26.

(2) Cf. sur Jacob van Utrecht, alias Jacobus Claessens Trajectensis: la notice publiée par Alfred von Wurzbach, t. I^{er}, p. 184, de l'ouvrage *Niederländisches Künstler-Lexikon; Le Nouveau Journal*, du 31 août 1941; et dans la revue *Oud-Holland*, 1941, l'article de Max-J. Friedländer: *Neus uber Jacob van Utrecht*.

(3) L'identification des deux personnages des tableaux est due au Vicomte Fernand de Jonghe d'Ardoye, membre suppléant du Conseil Héraldique. La documentation étayant cette identification a été réunie par ce dernier, en collaboration avec le second signataire de l'étude, M. Louis Robyns de Schneidauer, directeur au Ministère des Affaires étrangères et du Commerce extérieur (N.d.l.R.)



Fig. 1 – Portrait de Barthélemy Rubbens,
aïeul paternel de P.P. Rubens



Fig. 2. – Portrait de Barbe Arents dit Spierinck,
épouse de Barthélemy Rubbens,
grand-mère paternelle du peintre P.P. Rubens

parements de fourrure gris brun. L'index de la main droite, appuyé au revers droit de l'habit, est orné d'une bague dans laquelle se trouve incrustée une pierre de couleur. De la main gauche, le portraituré tient un morceau de *gomme laque*, tandis que traîne à l'avant-plan, très intentionnellement, et très en évidence, une *pierre ponce* grisâtre. Ces deux objets rappellent, à n'en pas douter, le métier de *droguiste* exercé, à Anvers, par Barthélemy Rubbens (1). Celui-ci, – nous le verrons plus loin –, cumulait (comme nombre de ses confrères d'Europe à l'époque), ce commerce lucratif avec ceux, non moins rémunérateurs, d'*apothicaire* et d'*épicier*.

La tête, bien dessinée, est celle d'un homme d'une trentaine d'années. Elle exhibe un nez droit, des lèvres fortes, un regard clair, une chevelure bouclante de couleur châtaine. Le pourpoint décollé laisse apparaître la chemise blanche froncée, lacée en haut, et légèrement entr'ouverte, tandis que la manchette de la chemise émerge de la manche droite. La tête se présente coiffée d'un béret, semblable à ceux figurant sur maints portraits masculins du XVI^e siècle, exécutés par Holbein le Jeune, par Jan van Scorel, par Joos van Cleve, entre autres. C'est le couvre-chef à la mode pendant la première moitié de ce siècle. Ce chapeau, qui se confectionnait en feutre ras ou velu, en velours, en drap, satin ou taffetas, avait le fond tout à fait plat (2). On retrouve cette coiffure sur le portrait de Charles-Quint par Christoffe Amberger, sur le portrait du dauphin François, par Corneille de Lyon, au Musée Condé à Chantilly, sur un portrait de jeune homme exécuté par Jan van Scorel, en 1531 (et le portrait de Barthélemy Rubbens est de 1530), conservé au Musée Boymans à Rotterdam.

N'est-ce pas notre portraituré (apothicaire, droguiste et épicier), que décrit le Dr L. Reutter de Rosemont dans son *Histoire de la Pharmacie à travers les âges*, lorsqu'il campe si bien le maître apothicaire du XVI^e siècle, qui portait : « outre le béret, un manteau à revers de fourrures et à manches bouffantes jusqu'au milieu du bras, digne, l'air inspiré, doctrinal... » ? Le portrait de Barthélemy Rubbens est agrémenté d'un fond tapissé de cuir, à décor végétal, tandis qu'au sommet de la tapisserie court horizontalement une bande terminale de cuir doré. On remarque aussi dans le haut de la peinture des motifs décoratifs dorés, conformes au goût du temps. Ceux-ci encadrent un écusson, *parti* aux armoiries respectives de la famille du portraituré et à celles de sa mère (Marguerite van

(1) Le graphie RUBBENS a été adoptée, conformément aux actes, jusqu'à Jean Rubbens, père du peintre.

(2) *Le Costume*, II, p. 20, par Jacques Ruppert.

Looveren), épousée à Anvers en 1499, par Pierre Rubbens (lui aussi *droguiste* et *épiciier*).

Faisant pendant au portrait de Barthélemy Rubbens, le second tableau (fig. 2) représente l'épouse de celui-ci, Barbe Arents dit Spierinck, également vue à mi-corps, le buste se détachant aussi sur un fond tapissé de cuir à décor végétal, identique à celui adopté comme fond de peinture dans le portrait marital.

L'épouse de Barthélemy Rubbens porte une coiffe de linge blanc, masquant entièrement ses cheveux. Vêtement de tête, d'aspect rigoriste au point de la faire ressembler à quelque religieuse. La chemise, suivant la mode de l'époque, est décolletée en carré. La robe noire, s'apparente bien à la sévérité du costume de l'époux. Les fourrures, comme dans le portrait de ce dernier, sont également gris brun, mais, note plus vibrante, les manches sont rouges, et tranchent vivement sur la blancheur du linge des manchettes. La tête, un peu pensive, est assez fine, comme est fine la ligne de la bouche. Les lèvres sont pâles, peu sanguines, les sourcils minces et blonds, presque roussâtres. L'auriculaire bagué, la portaiturée tient de la main droite des fleurs: *des pensées*. Celles-ci constituent-elles un gracieux ornement pictural, ou bien ces fleurs ont-elles été introduites dans la composition, par l'artiste, afin d'évoquer symboliquement la profession d'*apothicaire* exercée par l'époux? Il s'agirait, dès lors, de *pensées sauvages*, ces plantes médicinales appelées communément *Violette des champs*, *Fleur de la Trinité*, ou *Herbe à clavelée* (la *Pansy* des anglais, la *Freisamkraut* des allemands) (1). Les fleurs reproduites sur le tableau y font croire, avec leur teinte jaune, leurs pétales inégaux tachés de violet, et avec leurs feuilles vertes nettement dentées. De la main gauche, ornée de diverses bagues à l'index et à l'annulaire, curieuse mode de l'époque, l'épouse de Barthélemy Rubbens tient, enroulé, son patenôtre à grains rouges enfilés, les dizaine séparées par des sortes de petits objets en forme de lanternes. On distingue sous la main une chaîne massive d'or, à large boucle ouvragée, retenant la cape de fourrure. Au haut du tableau, et répondant au décor du portrait du mari, règne un ensemble décoratif doré, entourant un écu aux armoiries de l'épouse (le blason y étant *non parti* aux armoiries des Rubbens).

(1) Cf. *Les Plantes Médicinales*, p. 74, par Ph. Eberhardt. Nous remercions ici M. Jean Copin, pharmacien à Bruxelles, pour l'obligeance avec laquelle il nous a aidé dans l'identification des plantes représentées sur le portrait de Barbe Arents dit Spierinck.

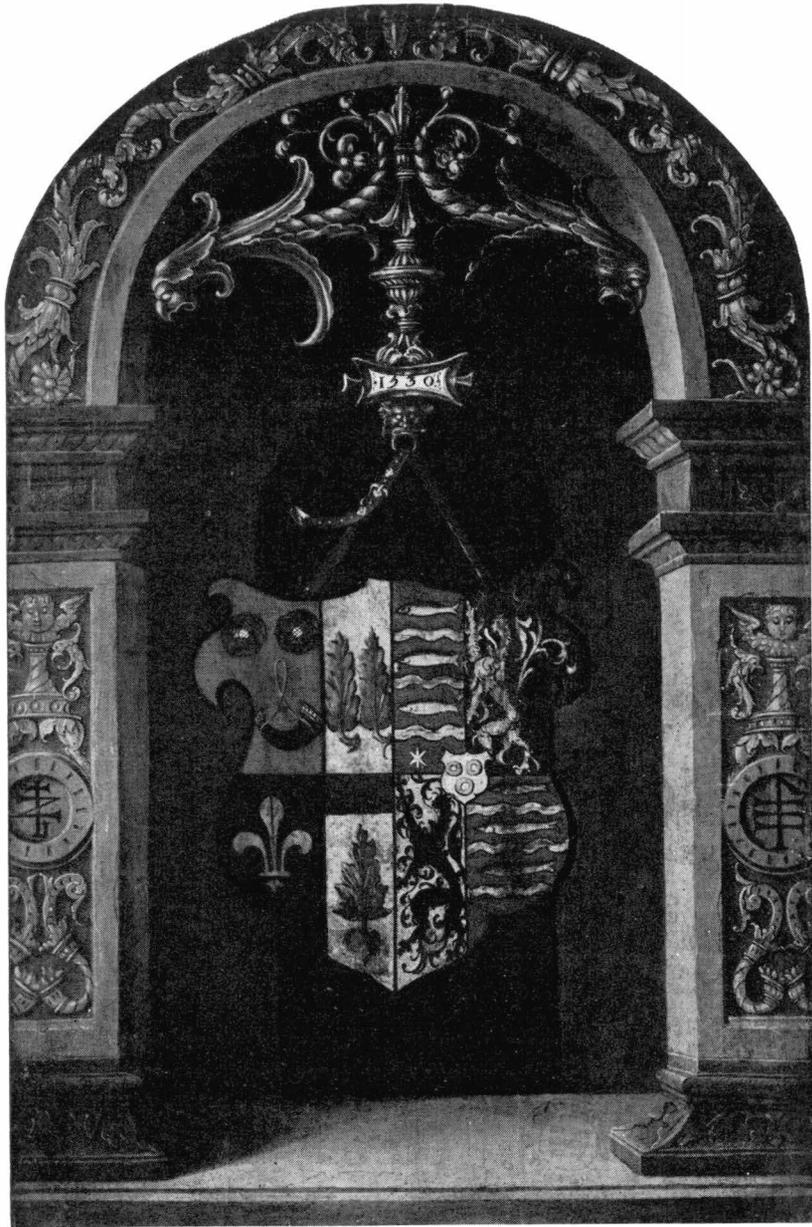


Fig. 3. – Décor héraldique (daté 1530) peint au revers du portrait de Barbe Rubbens, née Arents dit Spierinck, grand-mère du peintre



Fig. 4. – Blason funèbre du Jonkheer Lambert Arents dit Spierinck, lieutenant des fiefs de la Cour féodale de Malines et arrière-grand-père de P.P. Rubens. A comparer avec le décor héraldique de la Fig. 3.

L'HÉRALDIQUE, ÉLÉMENT DÉTERMINANT POUR L'IDENTIFICATION DES DEUX PORTRAITS

Le catalogue de l'Exposition « *Fleurs et Jardins dans l'Art Flamand* » (1) ne fait, on se demande pourquoi, aucune allusion à l'important décor héraldique qui, triplement, orne les deux portraits étudiés ici. Or, c'est grâce à cet ensemble héraldique que l'identification du couple représenté s'avère possible.

Ce décor se présente comme suit :

- a) au haut du portrait de *Barthélemy Rubbens*, écusson parti aux armoiries *Rubbens* et à celles des *van Looveren* (famille à laquelle appartenait la mère de *Barthélemy Rubbens*);
- b) au sommet du portrait représentant *Barbe Rubbens*, née *Arents dit Spierinck*, blason écartelé, avec écu sur le tout, figurant les armoiries portées plus spécialement par la branche de l'aïeule paternelle de P.P. Rubens;
- c) au revers du portrait de *Barbe Arents dit Spierinck*, grand blason combinant les diverses armoiries peintes côté face des deux tableaux.

Ce grand écusson (fig. 3) qui résume le décor héraldique de l'avers des deux peintures, est Parti: au 1, aux armoiries Parti *Rubens-van Looveren*,
au 2, aux armoiries *Arents dit Spierinck*.

*
* *

Examinons uniquement le grand écusson dorsal, puisqu'il offre un résumé complet du décor héraldique des deux portraits.

L'écusson, admirablement dessiné (fig. 3), pend à une courroie munie d'une boucle avec ardillon. La courroie passée dans une bélière est fixée à un masque d'animal, lequel termine un ensemble décoratif dans le genre du temps et du même style que ceux qui règnent au sommet des deux portraits susdécrits.

(1) Nos vifs remerciements à M. Paul Eeckhout, l'érudit conservateur du Musée des Beaux-Arts à Gand, qui, avec obligeance, nous a facilité notre tâche lors d'une visite à l'Exposition en question.

Brochant directement au-dessus du masque d'animal, figure un cartouche portant l'inscription: 1530. Celle-ci permet de dater avec précision les deux tableaux se faisant pendants. Une remarque: il s'agit de *Portraits de mariage*, sans doute, puisque Barthélemy *Rubbens* et Barbe *Arents dit Spierinck* unirent leurs destinées à cette époque (1529) ⁽¹⁾.

L'écusson est encadré par deux pilastres réunis par un cintre. Sur les montants de ceux-ci on aperçoit deux marques (différentes) de *marchands*. Vraisemblablement celles employées par Barthélemy Rubbens comme signes distinctifs dans ses affaires commerciales.

Nous avons dit que le grand blason était *Parti* aux armoiries *Rubens* et aux Armoiries *Arents dit Spierinck*. Le blason Rubens, à dextre, est celui dont usait cette ancienne famille anversoise (qui portait suivant divers auteurs héraldiques: *d'azur à la fleur de lis d'or; au chef d'or chargé d'un cor de chasse de sable lié de gueules, enguiché et virolé d'or, accosté de deux roses de gueules, boutonnées d'or et feuillées de sinople*).

Sur les tableaux l'écu Rubens n'offre pas à la vue un *chef* d'or, mais bien un *coupé*, comme le portera le blason dont Pierre-Paul Rubens sera autorisé à se servir, lors de son anoblissement, par les lettres patentes du 5 juin 1624, concédées à notre grand peintre national par le roi Philippe IV. Les termes de ces patentes indiquent que Pierre-Paul Rubens est autorisé à faire usage d'« un escu *party en fasce* ⁽²⁾, le dessus d'or à un cornet de sable et deux quinte-feuilles...; *le dessous* d'azur à une fleur de lys d'or... ⁽³⁾.

Notons que les armoiries au *coupé* (et non *au chef*) trois fois reproduites sur les tableaux, sont conformes à celles que nous retrouvons sur le sceau dont usait, quelques mois avant son anoblissement Pierre-Paul Rubens, petit-fils du personnage portraituré, – sceau personnel que nous reproduisons, en cul-de-lampe, à la fin de la présente notice ⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ *Annuaire de la Noblesse de Belgique*, 1875, p. 266, généalogie Rubens. A remarquer que les millésimes 1529 des généalogies imprimées et 1530, inscrit au revers du tableau, peuvent indiquer tous deux la même date de mariage, s'il s'agit de la manière de compter en ancien ou en nouveau style.

⁽²⁾ C'est-à-dire : un *coupé*.

⁽³⁾ *Annuaire de la Noblesse de Belgique* de 1875, p. 269.

⁽⁴⁾ Sceau agrandi 4 fois. A.G.R., *Chancellerie de Brabant*, n° 12385. Ce document sphragistique a été publié dans: *Le Vritable blason funéraire de Rubens*, par Louis Robyns de Schneidauer. Au sujet du port alternatif du *chef* ou du *coupé* par des membres de la famille Rubens, cf. la généalogie Rubens, *Annuaire de la Noblesse de Belgique* de 1875, p. 262.

Le blason Rubens (1) figurant en *Parti* à dextre du grand écusson, rappelle le souvenir de *Barthélemy Rubbens* (le portraituré), qui fut, dans la Métropole de l'époque, *apothicaire, droguiste et épicier*, et celui de Pierre Rubbens, père de ce dernier (également *droguiste et épicier*). Ce Pierre Rubbens avait épousé par contrat passé devant les échevins d'Anvers (2), le 5 novembre 1499, Marguerite *van Looveren*, fille de *Jean van Looveren*, grand aumônier d'Anvers en 1493 (3), receveur de la Ville (1513-1520) (4), hôte de l'hôtellerie du Rhin (5) en cette cité, et d'Elisabeth Smeyers (alias de Meyere).

Marguerite *van Looveren*, arrière-grand-mère paternelle de Pierre-Paul Rubens, portait, comme nous le voyons sur le portrait, et au revers de celui-ci, un écu: d'argent à la fasce d'azur accompagnée de 3 feuilles de sinople. Ce sont là « armes parlantes », c'est-à-dire « jouant » sur le nom: *van Looveren*. En effet, les mots « feuille » ou « feuillage, verdure » se traduisent en flamand par: *loof*, ou *Loover* (le *leaf* de la langue anglaise).

*
* *

Ayant ainsi terminé l'explication et la description des armoiries *Parti: Rubens-van Looveren*, passons maintenant à l'examen du *Parti II* du grand écusson dorsal, armoiries identiques à celles figurant, côté face, au sommet du portrait féminin.

1) Frédéric Verachter, bibliothécaire de la Ville d'Anvers, a publié en 1840 (2^e centenaire du décès du peintre) la *Généalogie de Pierre-Paul Rubens* et de sa famille. Voir aussi sur les Rubens: *P.P. Rubens. Aantekeningen over den Grooten Meester en zijne bloedverwanten*, par P. Genard. Du même auteur: Les armes de la Famille Rubens, in *Bulletin-Rubens III* et « De Kwartieren van Rubens » in *Bulletin-Rubens IV*, pp. 142-153 et August Spiess « Mittheilungen uber die Familie Rubens » dans *Annalen des historischen Vereins*, 20; *Le Héraut d'Armes*, t. I, 1868-1869, « Documents sur la famille Rubens », par O'Kelly de Galway; « A propos des ancêtres de Rubens » par le Chevalier Camille de Borman, in *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 1857, pp. 112-113; « Recherches sur la famille de Pierre-Paul Rubens » par le Baron de Reiffenberg, in *Mémoires de l'Académie*, Bruxelles 1840. En général cf. pour tout ce qui touche Rubens et sa famille, le répertoire *Rubens-Bibliographie* par Prosper Arents, et, plus spécialement sur le peintre, les beaux travaux classiques de Max Rooses et de Léo van Puyvelde.

(2) *Annuaire de la Noblesse de Belgique* de 1875, p. 265.

(3) *L'intermédiaire des Généalogistes*, n^o 57, « Les Grands Aumôniers d'Anvers » par Louis Robyns de Schneidauer.

(4) *Fonds Bisschops*, PK 3276, Archives de la Ville d'Anvers.

(5) *Annuaire de la Noblesse de Belgique* de 1875, p. 265.

Nous estimons qu'il s'agit là des armoiries de Barbe Rubbens, née *Arents dit Spierinck*, basant notre estimation sur les deux éléments suivants :

1^o Ces armoiries sont *écartelées*: aux 1 et 4 de *sinople* (alias d'azur) à 3 *burelles onnées d'or*, accompagnées de 3 *éperlans d'argent*, disposés entre les *fasces* et d'une étoile à 6 rais d'or en pointe; au 2, d'azur (alias de *sinople*) au lion d'argent; au 3, d'argent au lion de sable; sur le tout d'or à 3 anneaux de gueules (1).

Or, nous savons que le mot « éperlan » ce poisson marin de la famille des salmonides, représenté dans le blason susdécrit, se traduit en flamand par « *spiering* » (le « *spirling* » allemand) (2), mot que nous retrouvons dans le proverbe flamand : *Een spiering uitwerpen om een kabeljauw te vangen* (donner un œuf pour avoir un bœuf). Nous voici donc, une fois de plus, tout comme en ce qui concerne le blason *van Looveren*, en présence d'armoiries nettement « parlantes ».

2^o Si cette identification, basée sur le fait d'armoiries « jouant sur le nom », devait paraître insuffisante, il existe un deuxième argument, et tout à fait péremptoire celui-là, c'est celui qu'apporte la reproduction (fig. 4) du blason funéraire du *Jonkheer Lambrecht (Arents dit) Spierinck*, figurant dans le manuscrit n^o 1587 du *fonds Goethals*, Section des Manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique (3).

La légende à senestre indique « *Joncker Lambrecht Spirinx Ambocke* ». Or, nous savons que *Barbe Arents dit Spierinck*, épouse de *Barthélemy Rubbens* (la portraiturée, grand-mère de *Pierre-Paul Rubens*), était la fille de *Jonkheer Lambert Arents dit Spierinck*. Le petit blason de quartier figurant sur le blason funéraire de ce dernier (fig. 4) est entièrement identique au blason sommant le portrait de la grand-mère de *Rubens* étudié ici, et semblable aussi au grand blason peint au revers du portrait de cette aïeule (fig. 2 et 3).

(1) Il reste à identifier les 2/3 de l'écartelé (lions), et le sur le tout (qui pourrait peut-être, avec ses 3 meubles, rappeler le blason déformé des *Bisscot*).

(2) Le mot français *éperlan* dérive du mot allemand *spierling*.

(3) Il existe dans le Ms 231, f^o 246, des *Archives héraldiques du Ministère des Affaires étrangères*, une copie identique de ce blason, lequel, suivant ce manuscrit, se trouvait à l'époque « Tot Brussel in het huys van Baron Elshout »; même blason reproduit in Ms XXV, f^o 255, *Archives de la Ville de Bruxelles*. On y voit un blason de quartier à un arbre et à la bordure chargée de flanchis. Ce sont les armoiries de la famille *Booms* (Ms Houwaert II 6598, f^o 305). La généalogie *Booms* (Ms Houwaert II 6511, f^o 141), commence par *Jean Booms* × *Jouffre Catherine t'Sersarys dit de Woelmont*, dont *Gilles Booms* × *Marguerite van den Broecke*, dont *Marguerite Booms* × *Jean Spierinck*. Dans le Ms II 6528, f^o 207, Houwaert cite: *Jouffre Margte Booms Wed^e Jans Arens die men heet Spierinck. Lambert Spierinck haer sone.*

Un manuscrit des Archives de la Ville de Malines, intitulé « *De Borge-meester, Schepenen, Tresoriers van Mechelen* », f^o 115, décrit comme suit le blason de ce personnage :

« 1516. Lambert Spierinck: 1/4, 3 poissons; 2/3 un lion, sur le tout un écu à 3 besants ou tourteaux.

Cr: une tête de lion ou de chien dans un bourrelet ».

Un second manuscrit, conservé dans le même dépôt et numéroté CC. Série XI, *Sceaux des échevins de Malines par van den Eynde*, mentionne :

« Spierinck Lambert, échevin, 1517 :

Ec. 1.4. trois poissons l'un sur l'autre; aux 2.3. un lion. Sur le tout un écusson chargé de 3 besants. Heaume non couronné. Cr: une tête et col d'animal (sanglier? ours?).

Légende: S. Scabinat. Lab... Spierinck ».

La note précise :

« Lambert Spierinck lieutenant de la cour féodale du pays de Malines 1521, 24. Il était de Malines et fut échevin de la dite ville en 1516 et 1517 ».

La comparaison du blason funéraire reproduit ici avec la description du sceau de Lambert *Arents dit Spierinck*, fait apparaître immédiatement deux différences avec les armoiries *Arents di Spierinck* figurant deux fois sur le tableau qui nous a conservé les traits de la grand-mère paternelle de Rubens :

1^o les armoiries du tableau sont bien à 3 éperlans mais entre ceux-ci on distingue 3 *burelles* ondées, qui ne figurent ni sur le blason funéraire ni sur le sceau précités. Mais un sceau des acquits de Lille, conservé aux *Archives Générales du Royaume à Bruxelles* ⁽¹⁾ indique pour scel de Jean Spierinc, oncle de « *Lysbeth dochter Wouter Arents* », habitant Bruxelles, 1431, 8, 40. « de... à 4 *burelles* ondées et à trois (2,1) poissons (éperlans) brochants », ce qui prouve bien que la famille Spierinc a fait usage de *burelles ondées*.

Notons d'autre part, que la preuve du port d'un écu à 3 éperlans par Barbe Rubbens, née *Arents dit Spierinck*, se trouve également dans le blason de Philippe de Landmeter, échevin d'Anvers (fils que celle-ci eut de son second mariage avec Jean de Landmeter, grand Aumônier d'Anvers en 1540), et qui écartelait ses armoiries avec celles aux 3 éperlans du blason maternel ⁽²⁾. On en trouve aussi la preuve dans les nombreux souvenirs de quartiers de

⁽¹⁾ A.G.R. C.C.B., Acquits de Lille, 1.371. Ce sceau est mentionné par Th. de Raadt au tome III, p. 442, de ses *Sceaux armoriés des Pays-Bas et des Pays avoisinants*.

⁽²⁾ cf. Génard, P.P. *Rubens. Aanteekeningen*, p. 259; et *Inscriptions funéraires et monumentales de la Province d'Anvers*, tome V, p. 94. Voir aussi à ce propos *De Schakel*, 1956, n^o 1, p. 45.

la descendance de *Barbe Arents dit Spierinck dans les familles l'Amans de Casant et van Heusden d'Elshout*, qui figurent dans maints épitaphiers manuscrits de nos collections publiques ou privées.

2^o la seconde différence que l'on note entre les armoiries Arents dit Spierinck (1) du portrait de Barbe Arents dit Spierinck avec le blason central de la fig. 4 (entièrement semblable pour le reste aux armoiries précitées), est que le 1^{er} quartier est: *de sable à une roue d'or* (écu répété d'ailleurs au haut du blason funéraire, *mais non reproduit sur le petit écusson de dextre*).

Or, nous savons que la famille *Arents dit Spierinck* a constamment fait usage – et ceci est vraiment curieux – de deux blasons familiaux : Soit en même temps (comme c'est le cas sur le blason funéraire de Lambert Arents dit Spierinck), soit séparément.

P. Génard dans *Bulletin-Rubens*, t. V, pp. 147-148, indique bien: «Van sabel met drie boven elkander geplaatste *spieringen* van zilver en zabel, *met het rad van zilver* ». Dans son *Armorial général*, J.B. Rietstap, de son côté, blasonne: « Ecartelé, aux 1 et 4 de sable à la *roue d'or*; aux 2 et 3, de gueules à 3 *poissons* rangés d'argent ».

Et Génard confirme cette anomalie du port de deux blasons, p. 276, lorsqu'il écrit: «Volgens de geslachtkundigen, *zou de familie Arents alias Spierinck zich van twee verschillende Wapenschilden hebben bediend*; het ene van sabel met drie bovenelkander geplaatste *spieringen* van zilver, het tweede van sabel met het *rad van zilver* ».

A propos de cette roue, ornant l'un des deux blasons portés par la famille Arents dit Spierinck, est-il téméraire d'y voir, une fois de plus, l'usage d'*armes parlantes*: *Spierinck* portant une roue à rayon, jouerait sur: *Spiche* (rayon) et *ring* (cercle)?

(1) Un Spierinc, prévôt de Lens en Artois, portait pour armoiries: 3 poissons (*Intermédiaire des Chercheurs et des Curieux* du 15 mars 1901). *Houwaert*, n^o II 6539 f^o 228-229 donne, dans sa généalogie Arents dit Spierinck: d'azur à 3 éperlans d'argent aussi rangés en fasce. Notons que les armes des Spierinck à la roue figurent sur la *Carte armoriale du Brabant* de 1600. D'autre part, Vosterman van Oyen dans le tome III, p. 169, de son ouvrage *Stam en Wapenboek* donne aux Spiering: de gueules à 3 harengs (!) posés l'un sur l'autre, accompagnés en abîme d'un écusson brochant de sable à une roue à 8 rayons d'or (*Généalogie Spiering*). Voir encore au sujet du blason de Barbe Rubbens, née Arents dit Spierinck, le *Ms Houwaert* II 6448, f^o 219, blason funèbre de Jeanne van Gindertaelen † 2-9-1584, épouse de Thomas Arents dit Spierinck, inhumée à Ste Gudule à Bruxelles, obiit entièrement semblable au p.d.v. des armoiries Arents dit Spierinck aux armoiries figurant sur le portrait de Barbe Arents dit Spierinck; cf. aussi, ibid, f^o 217 le blason funéraire (1688) de Jouvre Anthoinette van Heusden d'Elshout et le blason funéraire de 1664, même folio. Signalons aussi que dans nombre de blasons funéraires des descendants des Arents dit Spierinck, les L'Amans de Casant et les van Heusden d'Elshout, nous avons remarqué que les quartiers sont souvent fautifs.

3^o Quant à l'étoile à six rais qui orne en pointe les armoiries Arents dit Spierinck, reproduites au revers du portrait de la grand-mère de Rubens, élément qui ne figure pas sur le blason funéraire de son père Lambert, il n'y a pas lieu de s'arrêter à cette minime différence, l'étoile étant employée de toute évidence, comme simple *brisure*.

LE MILIEU SOCIAL DES RUBENS

Les divers auteurs amenés à publier des notices sur Pierre-Paul Rubens et les siens ont généralement signalé que l'ascendance directe ancienne du peintre et de toute sa famille se situait dans un milieu social de simples commerçants anversois. Le premier Rubens de la lignée repéré jusqu'ici, Maître Arnould Rubbens, acquéreur d'une maison rue de l'Hôpital à Anvers, par acte passé devant les échevins de cette ville le 31 août 1396, est *tanneur* ⁽¹⁾. Son fils également. Remarquons, en passant, que le prénom de *Barthélemy* porté par le personnage masculin représenté sur le tableau reproduit ici (fig. 1), est précisément celui du saint patron de cette puissante corporation ⁽³⁾. Deux petites filles de ce Jean Rubbens, Catherine Rubbens mariée à Adrien van der Schuere, marchand de bois (*houtbrekere*) ⁽⁴⁾ et Elisabeth unie à André van der Smissen, brodeur (*bontwerkere*) ⁽⁵⁾ se marient donc dans le commerce. Pierre Rubbens, arrière-grand-père de Pierre-Paul Rubens, est qualifié *droguiste* et *marchand d'épices* ⁽⁶⁾ – quand ce n'est pas « *épicier* ». Le fils de ce Pierre Rubbens, *Barthélemy* (le portraituré), est lui aussi *droguiste*, et *marchand d'épices* et il cumule, avec ces commerces lucratifs, celui d'*apothicaire* ⁽⁷⁾, nous l'avons vu plus haut.

Faut-il prendre ces mots dans leur sens étroit? S'agit-il, par exemple, d'un petit *apothicaire* de quartier, d'un humble *droguiste* installé dans une bicoque, d'un *épicier* de coin? Mais alors, comment admettre qu'un si menu personnage ait été à même de commander, à l'époque (à un peintre de renom, ne l'oublions pas), des portraits aussi coûteux que ceux reproduits ici?

⁽¹⁾ et ⁽²⁾ *Annuaire de la Noblesse de Belgique* de 1875, p. 264.

⁽³⁾ *Caractéristiques des Saints dans l'Art Populaire*, par le P. Ch. Cahier, t. second, p. 608.

⁽⁴⁾ ⁽⁵⁾ et ⁽⁶⁾ *Annuaire de la Noblesse de Belgique* de 1875, p. 265. A noter que au moyen âge on entendait sous le nom d'épices, aussi bien les articles de confiserie dits « épices de chambre », que les aromates employés pour la cuisine et appelés « épices de cuisine ». Au moyen âge surtout, et jusqu'au XVIII^e siècle, on mangeait les aliments très épicés, la consommation des épices atteignait des proportions à peine croyables. Les plus employés étaient: le poivre, la canelle, la muscade et son macis; le garingal, la graine de paradis, la cardamome, le curcuma et le safran, le cumin, le gingembre, l'anis, le fenouil, le carvi.

⁽⁷⁾ *ibid.*, p. 266.

Beaucoup d'auteurs en accolant les termes prémentionnés aux noms des membres de la famille Rubens cités par eux, n'ont pas fait suffisamment attention au fait qu'il y avait une nette différence, une dissemblance fondamentale, entre un épicier de coin et un important marchand d'épices, entre un petit apothicaire et un grand marchand en produits pharmaceutiques, un droguiste et un opulent trafiquant en drogues. Bref toute la différence, que l'on attachait autrefois, sur les places, entre les appellations de *négociants* et de petits *commerçants* en détail.

Le père de Pierre-Paul Rubens modifiera brusquement les activités familiales et ce changement radical sera causé, pensons-nous, par l'alliance *Arents dit Spierinck*, car l'arrière-grand-mère paternelle de Pierre-Paul Rubens, notre portraiturée, est la fille d'un authentique *Jonkheer*: messire Lambert Arents dit Spierinck, que nous retrouvons plus loin.

Fait significatif, directement après l'alliance Rubbens-Arents dit Spierinck, nous voyons, en effet, l'unique enfant né de cette union, Jean Rubbens (le propre père de Pierre-Paul) être reçu docteur en droit à Rome le 13 novembre 1554 ⁽¹⁾ et exercer les fonctions d'échevin d'Anvers de 1562 à 1567. Finis les commerces d'apothicaire, de droguiste, d'épicier! A la génération suivante (issue de l'alliance de ce Jean Rubbens avec Marie Pypelincx) nous voyons se poursuivre la transformation: Blandine Rubens, sœur aînée du génie anversoïse, épousera en 1590 Siméon du Parcq, seigneur d'Aubechies, Baudimont, et des Bois d'Arquennes, bailli d'Ecaussinne d'Enghien, bailli et receveur d'Arquennes, bailli, receveur et admodiateur d'Ecaussinnes-Lalaing ⁽²⁾. Philippe Rubens, frère de Blandine (et élève de Juste-Lipse) recevra à Rome le bonnet de docteur, et deviendra secrétaire de la Ville d'Anvers ⁽³⁾; quant à Pierre-Paul, en dehors de son art merveilleux, il sera page de la comtesse de Lalaing, née Marguerite de Ligne, gentilhomme des archiducs Albert et Isabelle (1609), secrétaire du Conseil Privé (1629), chargé de diverses missions diplomatiques, notamment près de Charles I^{er}, roi d'Angleterre, anobli en 1624 et créé chevalier en 1630 et en 1631. Et la descendance du grand peintre maintiendra la transformation: son fils Albert (filleul de l'archiduc Albert) sera (après son illustre père) secrétaire du Conseil Privé ⁽⁴⁾; Nicolas,

⁽¹⁾ *Annuaire de la Noblesse de Belgique* de 1875, p. 267.

⁽²⁾ René Goffin, *Généalogies Nivelloises*, 2^e partie, *Annales de la Société Archéologique et Folklorique de Nivelles et du Brabant Wallon*, tome XVI., voir aussi: *Blandine Rubens, épouse de Siméon du Parc. Leurs épitaphes à Ecaussinnes-Lalaing*, par Tricot.

⁽³⁾ *Annuaire de la Noblesse de Belgique* de 1875, p. 267.

⁽⁴⁾ *ibid.*, p. 273.

seigneur de Rameye aura pour fils Philippe, échevin d'Anvers et bourgmestre de cette ville ⁽¹⁾, et le cadet, Jean-Nicolas, seigneur de Rameye, remplira les fonctions de lieutenant de la cour féodale de Malines ⁽²⁾, charge occupée, notons-le, plus de cent cinquante ans auparavant par son ancêtre le Jonkheer Lambert Arents dit Spierinck, père de la portraiturée. François Rubens, né du second mariage du peintre, sera conseiller au Conseil du Brabant ⁽³⁾ et sa descendance remplira les hautes fonctions de conseiller receveur-général des domaines du pays de Malines et de conseiller des domaines et finances. La métamorphose s'avère donc totale.

*

* *

Notre portraituré, Barthélemy Rubbens, grand-père paternel du peintre (et le tableau généalogique suivant facilitera la compréhension de l'ascendance et des parentés de Pierre-Paul Rubens qui seront exposées ci-après), est lui, nous l'avons dit, apothicaire, droguiste et épicier.

*

* *

Quelle est la situation d'Anvers à l'époque où vécut Barthélemy Rubbens, notre portraituré, et que devons nous penser des trois commerces exercés par lui ?

Dans une étude particulièrement intéressante publiée par Adrien de Meeûs dans les *Cahiers Léopoldiens* et intitulée « *Le rayonnement mondial d'Anvers au XVI^e siècle* », l'auteur rappelle qu'Anvers atteignit son apogée au XVI^e siècle (c'est-à-dire au siècle où furent peints les portraits reproduits ici). La ville était devenue l'entrepôt universel où les marchandises affluent de tous les pays du monde, et c'était elle qui réglait et organisait à la fois *le trafic des mélasses des îles Canaries* ou celui des esclaves noirs envoyés d'Afrique au Brésil. Tous les produits s'y entassaient à une échelle colossale pour l'époque, et l'Angleterre seule y envoyait cent mille pièces de drap par an, c'est-à-dire plus que toute la production des Flandres au moyen âge, tandis que le Portugal y entreposait *dix mille balles de poivre* à la fois ». Le trafic des *mélasses des îles...*, *dix mille balles de poivre*, Barthélemy Rubbens, notre portraituré, qui vivait à Anvers à l'époque,

⁽¹⁾ *ibid.*, p. 274.

⁽²⁾ *ibid.*, p. 275.

⁽³⁾ *ibid.*, p. 277.

TABLEAU DES 8 QUARTIERS GÉNÉALOGIQUES DE JEAN RUBBENS,
PÈRE DU PEINTRE

ARNOULD RUBBENS × <i>Elisabeth de Herde</i> (ou S'Herden), remariée à Etienne Meenens	JEAN VAN LOOVEREN grand aumônier d'Anvers (1493) receveur de la ville (1513-1520) hôtelier du <i>Rhin</i> × <i>Elisabeth Smeyers</i>	JEAN ARENTS dit Spierinck (fils de Wauthier) × <i>Alijt van den Winckele</i> ou bien Marguerite Booms?	JEAN BISSCOT marchand × 2 ^o <i>Elisabeth Gillis</i> (ou Gielis), des Gillis, seigneurs de Santhoven, Holsbeke, Bautersem, etc. ex matre van Ertborn (des van Ertborn depuis créés barons).
---	--	---	--

PIERRE RUBBENS,
droguiste et marchand d'épices
« in de Ster » à Anvers
× 1499, *Marguerite van Looveren*

Le Jonkheer LAMBERT ARENTS dit Spierinck,
seigneur de Middelswaele, seigneur de Bautersem à Santhoven jure uxoris, Lieutenant (Stadhouder) des fiefs de la Cour féodale de Malines en 1521, 1524, échevin de Malines 1516-1517
× *Catherine Bisscot*, dame du dit Bautersem (par héritage des Gillis seigneurs de cette terre)
† 3.2.1526

BARTHÉLEMY RUBBENS (le *portraiture*), droguiste, marchand d'épices et apothicaire
× 1529/1530, *Barbe Arents* dit Spierinck (la *portraiture*)
remariée, 1539, à Jean de Landmeter, grand aumônier d'Anvers (1540),
échevin, marchand d'épices.

JEAN RUBBENS (ou Robbens), né à Anvers 13.3.1530, unique enfant, docteur en droit,
échevin d'Anvers, 1562-1567 † 1.3.1587 à Cologne,
× *Marie Pypelincx* ⁽¹⁾.

PIERRE-PAUL RUBENS, illustre peintre, page de la Comtesse de Lalaing, née Ligne ⁽²⁾,
chevalier, Seigneur de Steen à Elewijt et d'Attenvoorde (*Den Heerlijcken Cheyns ende LeenBoeck van Attenvorde*), au duché de Brabant, par achat du 12 nov. 1635, peintre et gentilhomme de l'hôtel des Archiducs Albert et Isabelle (1609), anobli (1624), secrétaire du Conseil Privé (1629), chargé de missions diplomatiques, entre autres près de Charles I^{er}, roi « de Grande-Bretagne, de France et d'Irlande, défenseur de la foi », crée chevalier par ce monarque (1630), puis par son propre souverain, le roi Philippe IV (1631) (et non 1630), † Anvers 30.5.1640.

⁽¹⁾ Sa sœur Suzanna Pypelincx épousa :
1^o Pierre de Meulenaer.

2^o Pierre (Douglas) Schott, Drossart de Contich, Reth, Waerlo.

⁽²⁾ Dans une lettre de 1676 adressée à Roger de Piles, Philippe Rubens précisait : « La veufve du Comte de Lalaing dont il avoit esté page s'appelloit Marguerite de Ligne, mère de la Comtesse de Berlaymont » (mère de la fondatrice du Couvent de Berlaymont), *Bulletin-Rubens* II, p. 167.

a dû en écouler une partie. Et le développement de la Métropole se révèle stupéfiant. « Elle ne cessera de grandir, ajoute Adrien de Meeûs, à un rythme presque vertigineux, jusqu'à la fin du siècle ». Vers 1440 ou 1460, Anvers ne compte que 3.334 maisons. Un demi-siècle plus tard, elle en a 6.800 et vers 1550 (*20 ans après l'exécution des portraits anversois commentés ici*) près de 9.000, alors que Bruxelles ne possède que 6.000 habitations.

Dans cette grande cité, en train de devenir la capitale du commerce européen, où l'absence de ce prolétariat turbulent, qui s'agite sans cesse à Bruges, frappe les voyageurs, où grouillent marchands, banquiers, courtiers, agents commerciaux, spéculateurs, vit « un monde de jeunes qui brûlent leur vie, deviennent millionnaires à 25 ans ou disparaissent. On en voit un grand nombre qui dirigent de grosses affaires à 20 ans. Un factotum ou fondé de pouvoir général d'une firme portugaise n'en aura pas 18, et le commerçant anversois Jean Van Daele fait son testament à 19 ans, avant de partir traiter de grosses affaires à Lisbonne ». Ce sont, ajoute l'auteur « les Fugger et les Affaitadi qui financeront à Anvers le périple du Portugais Magellan en 1519 ». Les conquistadors espagnols et les « découvreurs portugais » auront souvent à bord de leurs navires des marins belges. C'est à Anvers qu'on imprime le livre fameux d'Améric Vespuce qui raconte la découverte de l'Amérique et lui donne son nom. C'est là que vivent les géographes comme Ortélius « Un médecin Dodonée de Malines y deviendra célèbre comme botaniste, établissant le catalogue de toutes les plantes des Pays-Bas ». Il y publiera sa grande « *Histoire des Plantes* », ces plantes qui entraient dans tant de compositions de pharmacie et de droguerie de notre portraituré, Barthélemy Rubbens. La richesse de la Métropole provoque l'épanouissement de la peinture et de l'art qui deviendront une véritable activité industrielle ». Un chiffre, en passant : De 1491 à 1520, on verra s'inscrire à la Gilde Saint-Luc d'Anvers, c'est-à-dire l'Association Syndicale des Artistes, 358 nouveaux élèves, et de son côté, Albert de Burbure de Wesembeek, dans son étude « *Magnats portugais à Anvers dans le passé et leurs alliances belges* » ⁽¹⁾ constate, lui aussi, qu'après les voyages maritimes des Vasco de Gama, des Cabral et des Magellan bouleversant les marchés mondiaux, les marchandises et les épices venues traditionnellement de l'Asie par la Syrie et l'Égypte, ne furent plus concentrées à Venise, mais bien à Lisbonne, à Bruges et à Anvers, cité où existait une chambre spéciale des épices siégeant à la Casa de Portugal de la rue Kipdorp, chambre dont

(¹) *Recueil de l'Office Généalogique et Héraldique de Belgique*, n° IX, 1959.

le chemin était sans doute bien connu par Barthélemy Rubbens opulent marchand en épices, dont le portrait est reproduit ici. Nous avons dit que Barthélemy Rubbens ⁽¹⁾ avait été pharmacien, ce métier que Gui Patin aimait si peu au point qu'il a qualifié les apothicaires: « animal fourbissimum ». Les apothicaires fréquemment cumulaient, nous l'avons dit, la vente des produits de droguerie et des épices. Le cumul de ces trois activités était normal puisque les apothicaires se ravitaillaient chez les droguistes en produits de droguerie nécessaires à la confection des médicaments, et que, dans les produits de droguerie intervenaient les épices. Dans nombre de régions les apothicaires jouèrent un rôle de premier plan dans l'histoire communale. A Montpellier, par exemple, les épiciers-apothicaires (ou *especiayres*) jouissaient d'une réputation mondiale. Le quatrième chaperon de consul majeur leur était réservé, ce qui leur assurait une participation constante dans la direction de la cité. Les épiciers-apothicaires y occupaient dans la hiérarchie communale, une situation intermédiaire entre celle des poivriers en gros *plebriers soleyran* (ou *riches importateurs*) et celle des poivriers ciriers (ou *petits détaillants épiciers*), dont les échoppes (étaux) étaient adossées aux portes des églises. Dans les corporations, les apothicaires occupaient un peu partout, on le sait, une place en vue. La fonction était si honorée que certains d'entre eux, promus « pharmaciens de la Cour » furent même anoblis, ce qui démontre lumineusement en quelle considération étaient tenus en ces temps, les pharmaciens, considération qui entourait tout naturellement notre portraituré: apothicaire de son style.

*
* *

Après avoir situé les diverses activités de Barthélemy Rubbens, après avoir indiqué le milieu social de la famille Rubens elle-même, il nous semble qu'il peut être d'un certain intérêt de préciser – ce qui n'a jamais été fait jusqu'ici – les parentés, ces « parentages » d'autrefois, – de cette famille, susceptibles de définir le milieu dans lequel celle-ci évoluait depuis Barthélemy Rubbens, marié dans l'aristocratie.

(1) Dans le contrat de mariage (Fonds de Burbure, *Archives de la Ville d'Anvers*, t. 4), entre Jean de Landmeter et Barbe Arents dit Spierinck, il est dit que celle-ci est veuve de Barthélemy *Robbens* (*sic*). A noter que les Rubbens lors de leur exil en Allemagne furent diverses fois inscrits sous le nom de : *Robbys*.

Et tout d'abord, d'où venaient les idées nobiliaires de notre grand peintre national ? Car si dans une lettre à Peiresc, il a flétri bel et bien l'« *orgueil fléau de la noblesse* », s'il a déclaré qu'il préférerait aux embrassements d'une *vieille* dame de la cour (pourquoi nécessairement une vieille ?) la jeunesse blonde de l'épouse de son choix, *née dans la bourgeoisie* (il s'est marié deux fois dans cette classe), il est incontestable que *Pierre-Paul Rubens avait des idées aristocratiques*. Nous n'en voulons pour preuve que sa propre demande d'anoblissement en 1624, faite de sa propre initiative ; ses lettres de chevalerie obtenues en 1630 et 1631, dont les octrois honorèrent et le bénéficiaire des patentes et les souverains espagnol et britannique, qui lui conférèrent ces titres nobiliaires.

Que Pierre-Paul Rubens ait sérieusement souhaité faire partie de l'aristocratie c'est un fait indubitable. Comme nous venons de le dire, sa demande d'anoblissement est formelle à cet égard. Pierre-Paul Rubens fut anobli non pas *motu proprio* en raison de son merveilleux génie, mais bien suite à sa requête personnelle. Les lettres patentes du 5 mai 1624 sont particulièrement explicites à ce sujet : « *nous a supplié très-humblement* que nostre bon plaisir soit de l'honorer du titre et privilège de noblesse pour luy et sa postérité... sans payer finances vu qu'il est des serviteurs domestiques de l'hostel de la susdite nostre très-chère et très-amée tante » et la patente rappelant les mérites des siens ajoute : « que le remonstrant suivant leurs pistes et vestiges s'auroit dès sa jeunesse appliqué à la vertu, bonnes lettres et peinture, fréquentant plusieurs royaumes et provinces pour se rendre plus capable et habile et que pour sa grande et rare expérience feu nre très-cher et très-amé bon oncle l'archiduc Albert, de très-haute memoire, et nre très-chère et très-amée bonne tante, madame Isabelle-Clara-Eugenia, par la grâce de Dieu infante d'Espagne, l'auroient par lettres patentes du 23 septembre 1609, receu et reteneu à l'office de peintre de leur hostel aux gages et traitement de 500 florins... ».

Pour notre part, nous estimons que ces idées aristocratiques – que le passage de Pierre-Paul Rubens en qualité de page chez la Comtesse de Lalaing née Marguerite de Ligne (de la famille princière de ce nom) n'a pu que renforcer – régnaient dans sa famille depuis que son grand-père paternel Barthélemy Rubbens avait épousé Barbe Arents dit Spierinck. Celle-ci était, en effet, la fille du *Jonkheer* Lambert Arents dit Spierinck, seigneur de Middelswaele, et de Boutersem sous Santhoven (*jure uxoris*), échevin de la Ville de Malines ⁽¹⁾ de 1516 à 1517, et lieutenant de la Cour féodale de

⁽¹⁾ *Le Magistrat de Malines. Liste annuelle des membres*, par Hermans, Malines 1909, pp. 116 à 120.

Malines, d'où son titre de Jonkheer ⁽¹⁾, fonctions qui constituaient dans nos provinces, une des rares charges conférant la noblesse. Les fonctions de Lieutenant des fiefs d'une seigneurie princière (en l'occurrence Malines) étaient en effet une charge anoblissante: (*Législation Héraldique de la Belgique*, 1595-1895, par Léon Arendt et Alfred de Ridder, pp. 26 à 28; et *Le Droit Héraldique dans les Pays-Bas Catholiques*, par Lucien Fourez, p. 61).

Le Jonkheer *Lambert Arents dit Spierinck*, arrière-grand-père de Pierre-Paul Rubens, dont nous reproduisons ici le blason funéraire (fig. 4), avait épousé Catherine Bisscot, dame héritière de Boutersem à Santhoven (et non à Contich, comme il a été imprimé), laquelle, après le décès de son mari, fit, en Cour féodale de Brabant le relief de la seigneurie de Boutersem ⁽²⁾. Cette arrière-grand-mère de Rubens appartenait à l'ancienne famille Bisscot (voir plus loin) dont la généalogie, et les armoiries figurent dans le ms II 6598, f^o 205, du *Fonds Houwaert*, section des manuscrits de la *Bibliothèque Royale de Belgique*. Elle était la fille de Jean Bisscot et de Catherine *Gillis* (des Gillis d'Eckeren, Seigneurs de Santhoven, Holsbeke, Boutersem), fille de Jean-Baptiste Gillis, seigneur de Boutersem, qui acheta le 26.7.1490 à Philippe Hinckaert (mari et mambour de demoiselle Hélène de Bernaige) le bien de Boutersem, consistant en 23 bonniers de terre environ, avec une cour féodale comprenant mayeur et hommes de fief, seigneurie dont hérita sa petite-fille Catherine Bisscot, terre seigneuriale relevée le 25 novembre 1497 par Lambert Arents dit Spierinck (mari de celle-ci) qui, comme nous l'avons vu, fut l'arrière-grand-mère de Pierre-Paul Rubens (*A. G. R. Cour féodale de Brabant*, n^o 19, f^o 215).

*

* *

⁽¹⁾ P. Genard dans son ouvrage P.P. Rubens. *Aantekeningen over den Grooten Meester en zijne bloedverwanten*, p. 158, indique que la succession de feu Lambert Arents dit Spierinck fut passée le 3 octobre 1527. Ce dernier figure dans la *Matricule de l'Université de Louvain*, II, publiée par Jos. Wils, 31 août 1453-31 août 1485, p. 406, n^o 36 (Lambertus Arents alias Spierinc. Cam. de joc. in art. Juravit pro eo pater suus, 9 octobr. 1479). Voir également sur Lambert Arents dit Spierinc, nommé lieutenant de la Cour féodale de Malines, par patentes du 22.2.1501, la liste des lieutenants de la Cour féodale de Malines insérée dans *La Généalogie Coloma*, par Azevedo, p. 385; cf. aussi *ibid.*, p. 452, mention du dit Lambert, et pp. 451-452, notice sur cette cour féodale.

⁽²⁾ *Inventaire des Archives de la Cour féodale de Brabant*, par L. Galesloot, t. deuxième, p. 202.

Avant de conclure, nous croyons intéressant de donner ici quelques notes schématiques sur les familles A) *Arents dit Spierinck*,
 B) *Bisscot*,
 C) *Gillis*,
 dont descendait de si près, du côté paternel, notre grand peintre national.

A. ARENTS DIT SPIERINCK

Cette famille dont la généalogie avec armes figure dans le *Ms Houwaert II* 6539, f° 228, 229, et à laquelle appartenait Barbe Arents dit Spierinck dont le portrait est reproduit dans la présente notice, n'a guère été étudiée jusqu'ici.

Voici quelques indications la concernant, qui ont pu être groupées grâce aux données des dossiers Donnet et de Burbure (*Archives de la Ville d'Anvers*), au fonds van Straelen (*Bibliothèque royale de Belgique*, Section des manuscrits: généalogie des Arents dit Spierinck) et au *Ms Houwaert II* 6539, f°s 228-229, généalogie de cette famille, même bibliothèque (1).

Jean Spierinck × Alyt van den Winckele (2) (ex matre van Dale), ou Marguerite Booms.
 dont :

Jonkheer Lambert Arents dit Spierinck, seigneur de Boutersem et Middelswaele, lieutenant des fiefs de la Cour féodale de Malines, échevin de cette ville × Catherine Bisscot, dame de Boutersem sous Santhoven (3) (fille de Jean Bisscot et d'Elisabeth Gillis).

Dont :

- 1) Simon, chanoine à Tournai,
- 2) Jean, tuteur de Jean Rubbens, père du peintre (dossier Donnet, *Archives de la Ville d'Anvers*) (4),
- 3) Marie (†1529) × 1°) Michel van Heyst : 2°) Simon van Berchem.

Dont :

- a) Thomas van Heyst,
- b) Paul van Heyst, seigneur de Boutersem, secrétaire du Prince d'Orange († Orange 1567) × Catherine de Mere,
- c) Olivier van Berchem,
- d) Pierre van Berchem, écoutezte de Etten (1564).

(1) Pour les armoiries Arents dit Spierinck voir plus haut la description de ces armes donnée à l'occasion de l'analyse du décor héraldique des portraits de Barthélemy Rubbens et de Barbe Arents dit Spierinck.

(2) Cf. *Ms Houwaert II* 6509, Généalogie de ces van den Winckele (armoiries aux faucilles).

(3) *Ms Houwaert II* 6448, donne également le blason funèbre de la veuve du Jonkheer Lambert Arents dit Spierinck, Catherine van den Biscopdome (Bisscot!) † 3.2.1526 avec les quartiers Biscopdome-Hannuyt, Gillis, Ertborn. Sur Lambert Arents dit Spierinck voir en outre l'*Inventaire des Archives de la Chambre des Comptes*, t. III, p. 224, Comptes rendus par Lambert Spierinck, Stadhouder des fiefs du pays de Malines, des droits de relief et d'investiture des fiefs, des droits de chancellerie (1^{er}-X-1501 - 13-11-1515).

(4) Cf. aussi: *Inventaire de la Cour féodale de Brabant*, tome II, par Galesloot, p. 243. Aveux et dénombrements. Quartier d'Anvers: Déclaration de Jean Arents dit Spierinck, comme tuteur de Thomas et Paul van Heyst, fils de feu Marie Arents dit Spierinck et de feu maître Michel van Heyst, son premier mari et d'Olivier et Pierre van Berchem, fils de ladite Marie Arents dit Spierinck et de Simon van Berchem, son deuxième mari, pour le fief appelé l'*Goed van Boutersem* étant une seigneurie sous Contich (erreur de Galesloot: c'est Santhoven).

- 4) Me Thomas Arents dit Spierinck, licencié ès lois, avocat au Conseil Souverain de Brabant (blason funéraire aux armoiries Arents dit Spierinck-van Gindertaelen : *Ms Houwaert* II 6448, f° 217) × Sainte Gudule, à Bruxelles, Jeanne *van Gindertaelen*, des van Gindertaelen, seigneurs de Moelewijck à Merchtem, Opperseele, Ten Houte, membres du lignage de Serhuys, famille honorée de la chevalerie, inhumée à Ste Gudule avec ses 8 quartiers (*Ms. Houwaert* II 6448, f° 219), fille de Lancelot, avocat au Conseil de Brabant.

Dont :

- a) Melchior Arents dit Spierinck × Elisabeth *Potters* (de Potter),
- b) Joachim, prêtre,
- c) Philippe,
- d) Corneille,
- e) Marie Arents dit Spierinck, dame de Middelswaele, son blason funéraire à N.D. de la Chapelle du 5.7.1634, porte les quartiers: Spierinck-Booms (!) -Bisdomme (pour Bisscot) – Gillis – Gindertaelen – van Driessche – Mol d'Obbergghen – van Stork (*Ms Houwaert* II 6448, f° 217) × Jonkheer Antoine *Lamans* (ou *l'Amans*) de *Casant*, seigneur de Middelswaele (jure uxoris).

Dont :

Marguerite Lamans de Casant, dame de Middelwaele, † 17-X-1664 (voir son blason funèbre, *Ms. Houwaert* II 6448, f° 217) épousa le Jonkheer Jehan *van Elshout*, conseiller et receveur général de S.M. en Zélande (n° 16178 *Inventaire des Archives ecclésiastiques du Brabant*, par Alfred d'Hoop).

Dont :

Théodore d'Elshout, crée chevalier 12.7.1681, baron d'Heusden d'Elshout, seigneur de Middelswaele et Zeysle, superintendant du canal royal de la Ville de Bruxelles, bourgmestre (1690) et trésorier de cette ville, membre du lignage de Serhuys, créé baron de Heusden par l.p. du 2-III-1688 (*Nobiliaire des Pays-Bas et du Comté de Bourgogne*, par de Vegiano, t. II, p. 550).

- 5) Joos, décédé avant 1504.

Dont :

Catherine Arents dit Spierinck × Martin *Hallet*.

Dont :

Anne Hallet × 1558 Jean *Robert*, seigneur de Bruille (des Robert créés barons de Saint-Symphorien, 1747, et comte de Robersart, 1778).

- 6) Geerken,

- 7) Barbe Arents dit Spierinck (la *portraiturée*) × 1^o Barthélemy RUBBENS,
2^o Jean *de Landmeter*, grand aumônier d'Anvers.

Ex 1^o : Jean Rubbens × Marie *Pypelincx*.

Dont :

PIERRE-PAUL RUBENS, peintre et diplomate.

Ex 2^o : Philippe *de Landmeter*, échevin d'Anvers.

N.B. – Nous ne savons où placer dans ce crayon généalogique A) Catherine *Arents dit Spierinck* (1) † 1580, × 1554 Arnould *t'Kint*, grand aumônier d'Anvers, fils d'Henri t'Kint et de

(1) *Antwerpsch Archievenblad* 1928, le 30.11.1609 Catherine Spierinck vidua Arnouts t'Kint, vendit « eenen grooten Speelhoff metten huysse », rue dite *de Swerte Gheyte*, à Anvers.

Jeanne van Honssem, tous deux inhumés à Anvers sous pierre tombale aux armoiries *t'Kint* et *van Honssem* (Eglise Notre-Dame); ni B) ce *Hans Arents dit Spierinck* qui épousa à Notre-Dame à Anvers, le 26 novembre 1575, Catherine Plantin ⁽¹⁾, réfugiés à Cologne en 1577 (sœur d'Henriette Plantin mariée en 1578 à Jean Moretus et de Martine Plantin mariée à Jean Moretus, toutes trois filles du célèbre architypographe royal, Christophe Plantin), et certainement issu du lignage Arents dit Spierinck auquel appartenait l'aïeule paternelle de Rubens.

B. BISSCOT

(Armoiries : *de sinople à trois quintefeuilles d'argent*) ⁽²⁾

La généalogie de cette famille, à laquelle appartenait l'arrière-grand'mère paternelle de P.P. Rubens, se trouve dans le *Ms. Houwaert II* 6598, f° 205, de la section des manuscrits à la Bibliothèque Royale de Belgique, et même fonds, *Ms. II* 6510, f° 37.

Zeger Bisscot eut :

Jan Bisscot, marchand à Bruxelles « woonende op den Halsberch binnen Brussel », se maria deux fois :

Il épousa : 1° Marie-Madeleine Waelbert, fille d'Adrien et d'Elisabeth Mathys (généalogie Waelbert avec armoiries in *Ms Houwaert II* 6539, f° 106) et
2° Elisabeth Gillis.

Du Premier lit naquirent :

I Jean Bisscot † 1514. Il épousa Barbe Obrechts dit de Vos ⁽³⁾, sœur de Philippe, admis le 28.VI.1492 au lignage de Roodenbeke, fille de Jean Obrechts dit de Vos et d'Elisabeth de Keyser, dame en partie du fief de Moelwijck à Merchtem (fille de Josse de Keyser, seigneur de Moelewijck et d'Avezoete van Nieuwenhove, des chevaliers de ce nom, seigneurs de Coeckelbergh lez Bruxelles).

Dont :

Elisabeth Bisscot, mariée 1° à Wauthier Robyns † 1506 ⁽⁴⁾. Ils eurent :

a) Paul Robyns, grand aumônier de la Ville d'Anvers en 1532, marié à Cornélie Losschaert (avec laquelle il est représenté sur un triptyque orné de leurs armoiries respectives, et exécuté par le peintre Pieter Coecke van Aelst). Paul Robyns a fait peindre ce tableau ⁽⁵⁾ en 1532, c'est-à-dire à peu près à l'époque de l'exécution (1530) des portraits de Barthélemy Rubbens et de Barbe Arents dit Spierinck. Par les Bisscot, Wauthier Robyns (père de Paul) marié à Elisabeth Bisscot était le cousin germain de Barthélemy Rubbens et de sa femme née Arents dit Spierinck (les deux portraiturés), fille de Lambert et de Catherine Bisscot.

⁽¹⁾ *Geslacht Lyste der Nakomelingen van de Vermaerden Christofell Plantin*, par J.B. van Straelen. A noter que Catherine Plantin épouse de Hans Arents dit Spierinck figure sur un volet d'un triptyque peint en 1591, attribué à Crispin van den Broeck (Cathédrale d'Anvers) où elle est représentée avec sa mère et ses sœurs (cf. p. 24, *Demeures familiales*, par Roger Moretus Plantin de Bouchout).

⁽²⁾ *Houwaert* indique que le champ est de *pourpre*. Mais c'était une habitude de cet auteur de traiter ainsi le *sinople*.

⁽³⁾ Généalogie Obrechts dit de Vos, *Ms. Houwaert II*, 6598, f° 65.

⁽⁴⁾ Généalogie Robyns, p. 124, *Annuaire de la Noblesse de Belgique* de 1889, 1^{re} partie.

⁽⁵⁾ Max Friedländer a reproduit ce tableau dans *Die Altniederlandische Malerei*, XII, pl. 23, n° 143. Une reproduction de cette peinture figure également dans la revue *Les Arts* (Paris) 1904, n° 25. Salomon Reinach a aussi tenu à reproduire le triptyque Robyns à la p. 217 de son *Répertoire des Peintures du Moyen Age et de la Renaissance* (1280-1580), t. cinquième.

C'est ainsi que le dit Paul (et Jean Robyns son frère) eurent pour tuteur ⁽¹⁾ le Jonkheer Lambert Arents dit Spierinck, seigneur de Middelwaele et de Boutersem, lieutenant des fiefs de la Cour féodale de Malines, leur grand-oncle maternel, qui fut, nous l'avons dit, l'arrière-grand-père de Pierre-Paul Rubens (*Archives de la Ville d'Anvers*. Protoc. Scab. 1512. G.L., f^o 143).

Le dit Paul Robyns (fils d'Elisabeth Bisscot) eut pour fils: Wauthier Robyns, marié en 1558 à Françoise *Bauw* (de Eeckhoven), de la famille des chevaliers de ce nom, seigneurs de Vremde, Hollogne-sur-Geer, Eeckhoven, etc., fille de Wauthier, écoutezte de Rumpst et d'Elisabeth d'Arschot de Schoonhoven, dont postérité.

2^o veuve de Wautier Robyns, Elisabeth Bisscot, épousa en seconde nocés Guillaume *Bacx*, conseiller au Conseil Souverain de Brabant ⁽²⁾, des chevaliers Bacx, seigneurs de Tilbourg, Waerloos, Oosterwyck, etc.. Ils eurent pour fils :

aa) Adrien Bacx, receveur du Roi au quartier de Tirlemont × Barbe *van Ranst*.

Dont :

aaa) Adrien Bacx × Livine *Mesdach*, dame d'Oplinter.

3^o enfin, en troisième nocés, Elisabeth Bisscot épousa Jean *Dermoyen*, d'une famille représentée en 1521 dans la grande aumônerie d'Anvers, et célèbre dans la Tapisserie bruxelloise.

II Godevaert Bisscot, marchand, époux de Françoise *van den Troncke*, d'une vieille famille bruxelloise portant: *de sable à 3 troncs d'or* ⁽³⁾. Il est curieux de constater que Godevaert Bisscot (arrière grand'oncle de P.P. Rubens), en épousant Françoise van den Troncke, devint l'oncle de Claire van den Troncke mariée (en 1532) à François van Beughem, (auteur des vicomtes de Beughem de Houtem) et propre fils du célèbre *Louis van Bodeghem*, le talentueux architecte de la Maison du Roi à Bruxelles, ainsi que de l'admirable église de St-Nicolas de Tollentin à Bourg-en-Bresse. Autre rapprochement non moins curieux: Godevaert Bisscot-van den Troncke fut le neveu de Marie van den Troncke alliée à Pierre van der Poest dont la fille eut de Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne, un fils: Philippe de Bourgogne, chevalier de la Toison d'Or, amiral de la mer, évêque d'Utrecht. Godevaert Bisscot (arrière-grand-oncle paternel de P.P. Rubens) en épousant Françoise van den Troncke, devint l'oncle de Jean van den Troncke marié à Marie Lips, grand-tante de célèbre Juste Lips (*Ms Houwaert* II 6510, f^o 62). Et dernier rapprochement: Godevaert Bisscot-van den Troncke eut, d'autre part, pour petite-nièce: Catherine van den Troncke mariée à Jean *de Boisschot*, conseiller au Conseil Privé, père de Ferdinand *de Boisschot*, comte d'Erps, baron de Saventhem, chancelier de Brabant, époux d'Anne-Marie *de Camudio*, dont Antoine van Dyck nous a laissé d'admirables portraits.

Godevaert Bisscot et Françoise van den Troncke eurent pour fils :

François Bisscot, *bourgmestre de Bruxelles* en 1552 ⁽⁴⁾.

Du 2^e lit, Jean Bisscot procréa :

(1) L'autre tuteur était Jean Robyns, doyen de St Rombaut, *ami d'Erasmus*. C'est au doyen Robyns que le prince des humanistes écrivait le 1-12-1519 sa phrase célèbre: « Avoir des commencements difficiles! Mais c'est le propre de tout ce qui est remarquable ici bas ».

(2) *Armorial et Biographie des Chanceliers et Conseillers de Brabant*, t. II, p. 504, par le Baron de Ryckman de Betz et le Vicomte Fernand de Jonghe d'Ardoye. Il fut nommé conseiller ordinaire le 27-12-1515.

(3) Voir *Ms Houwaert* II 6510, f^{os} 62-63, généalogie van den Troncke.

(4) Voir sur lui l'*Histoire de la Ville de Bruxelles*, t. II, pp. 534-535, par A. Henne et A. Wauters.

- III) Catherine Bisscot, dame de Boutersem ⁽¹⁾, épouse du Jonkheer Lambert *Arents dit Spierinck*, père de Catherine Arents dit Spierinck (*la portraiturée*) mariée à Barthélemy Rubbens, dont le petit-fils fut : PIERRE-PAUL RUBENS.

C. GILLIS

François Bisscot épousa, en seconde noces, nous l'avons vu plus haut, Elisabeth *Gillis*, que l'on retrouve dans l'ascendance paternelle du peintre. Cette famille Gillis portait pour armoiries: *d'azur au sautoir d'or cantonné de 4 grenades du même, ouvertes de gueules, tigées et feuillées de sinople* ⁽²⁾.

Pierre Gillis fut père de :

Jean-Baptiste Gillis, seigneur de Boutersem par achat du 26 juillet 1490 † 1497, marié à Catherine *van Ertborn* † 1500 (cf. leurs armoiries *Ms Houwaert II* 6598, f° 337 verso), issue de la famille baroniale de ce nom.

Dont :

- 1° Pierre Gillis, seigneur de Santhoven, × Marie de *Hemomez* † 1510.

Dont :

- a) Jean Gillis × Jeanne *Stegemans*.

Dont :

Catherine Gillis × Pierre *Peckius*, conseiller au Grand conseil de Malines ⁽³⁾.

Dont :

Pierre Pecquius, chevalier, chancelier de Brabant, Ambassadeur de l'Empereur près le Roi de France, seigneur de Bouchout, Borsbeke, Hove, × Barbe *Boonen* (sœur de l'Archevêque de Malines). Son portrait, œuvre de son cousin P.P. Rubens est aujourd'hui au *Musée d'Art ancien à Bruxelles*.

Dont :

Marie Pecquius dame de Bouchout, Borsbeke, St Laurent par relief du 19 mai 1634 × Adrien d'*Andelot*, chevalier, seigneur de Hove, l'Esclatière, Reusmes, fils de Jean d'Andelot, seigneur de l'Esclatière et de Jeanne de Jauche de Mastaing (fille de Gabriel de Jauche de Mastaing, comte de Lierde, baron de Heyne et de Poucques et de Jeanne de *Montmorency Croisille*).

- b) Joachim Gillis, seigneur de Holsbeke (1561), Pellenberg, conseiller et avocat fiscal au Conseil de Brabant, × Jeanne *du Blioul* ⁽⁴⁾, fille de Laurent du Blioul, chevalier, seigneur de Sart, greffier de l'Ordre de la Toison d'Or.

- c) Michel Gillis, écuyer, seigneur d'Eversweert, Santvliet, Ouweringhe, etc., secrétaire d'Etat des trois Empereurs (Maximilien, Charles-Quint et Ferdinand), × Elisabeth *Danckaerts*, dame d'Everswert.

- d) Aleyt.

⁽¹⁾ Déclaration de Catherine Byscopt (elle signe Katheline Byscopt) veuve de Lambert Spierinck pour le fief de Boutersem (cf. L. Galesloot, *Archives de la Cour féodale de Brabant, Inventaire*, t. II, p. 202).

⁽²⁾ Cf. Généalogie in *Ms. Houwaert II* 6448, f° 40. Nous remercions ici le major aviateur pensionné Ch. Gillis de Sart Tilman, ingénieur civil et des constructions aéronautiques, pour les renseignements sur les Gillis qu'il nous a procurés.

⁽³⁾ Généalogie Peck, dit Peckius ou Pecquius, *Ms. Houwaert II* 6598, f° 305.

⁽⁴⁾ Généalogie du Blioul, *Ms Houwaert II* 6601.

- 2° Elisabeth Gillis × Henri *Jacobs*, échevin et pensionnaire d'Anvers.
 3° Hedwige Gillis × Jean *de Meere*, écuyer.
 4° *Catherine Gillis* × *Jean Bisscot*, ou Bisschop, ou van Bisdomme (BISAÏEULS PATERNELS DE P.P. RUBENS).

*
* *

L'exposé ci-dessus a permis, grâce au décor héraldique ornant les deux tableaux reproduits ici, d'identifier les portraits de Barthélemy Rubbens et de Barbe Arents dit Spierinck, grands parents du plus célèbre de nos peintres.

Le seconde partie de la notice, sans vouloir dénier l'existence d'un cadre social laborieux qui incontestablement a existé dans l'ascendance de Pierre-Paul Rubens, a tendu à mettre en lumière un autre aspect de son milieu (inconnu jusqu'ici), plus brillant, parfois seigneurial et nobiliaire, de ces Rubens, alliés au XVI^e siècle, déjà à la très vieille et notable famille *Monicx*, de Bois-le-Duc. Puis les *parentages* dérivant des ascendances paternelles de Pierre-Paul Rubens dans les familles Arents dit Spierinck, Bisscot et Gillis, ont par leur jeu d'alliances, fait surgir les noms de personnages célèbres : l'illustre Juste Lips, le chancelier Pecquius, Louis van Bodeghem, le célèbre architecte de ce pur joyau qu'est l'église de Bourg-en-Bresse, l'architypographe Plantin et ses descendants Moretus, le nom d'un ami d'Erasmus (le doyen Jean Robyns), celui des Montmorency, et l'évocation de ce grand seigneur fastueux : Ferdinand de Boisschot, comte d'Erps, et celui de sa femme Anne de Camudio, si admirablement portraitureés par Antoine van Dyck. Et si l'ombre du Grand duc d'Occident vient simplement se profiler dans le déroulement des annales généalogiques d'une famille parente, n'oublions pas qu'à deux reprises, le sang de nos ducs s'est croisé avec celui des Rubens, dans la descendance immédiate de Blandine Rubens, sœur du peintre, mariée à Siméon du Parcq, seigneur de Baudimont, d'Aubechies, etc...

En effet, le fils de Blandine Rubens, Nicolas du Parcq, épousa à Hal en 1651, Anne Petit (fille de Philippe Petit, seigneur du Capron, bourgmestre d'Enghien et d'Anne de *Bourgogne*, descendante des ducs), et le fils de ceux-ci, Jean-Baptiste du Parcq, maieur d'Enghien lui aussi, épousa Dorothee Mom, (veuve de Jacques de *Bourgogne*) et fille de Guillaume Mom et de Jeanne de *Bourgogne* qui, elle aussi, tirait son ascendance de la Maison ducale (cf. le beau travail précité du président René Goffin sur la famille du Parcq).

Nous avons vu aussi comment notre grand peintre national descendait de diverses familles bruxelloises (1). Après des audiences au Palais des Archiducs, arpentant les rues sinueuses de la cité, allait-il parfois lors de ses passages à Bruxelles, rendre visite aux quelques membres de sa parenté côtés *Arents dit Spierinck, Bisscot* ou *Gillis*?

Assistait-il, chez eux, à des dîners interminables, comme le voulaient les usages du temps? Il est à présumer qu'il ne prolongeait guère ses séjours dans la capitale. Si d'août 1625 à février 1626, P.P. Rubens logea à Laeken et à Bruxelles, à l'époque où la peste régnait à Anvers, on peut gager qu'il écourtait, dès que la possibilité s'en présentait, ses vacances bruxelloises. Car l'histoire rapporte que son bonheur était si grand de résider dans la Métropole anversoise qu'il mit comme condition à l'acceptation de la charge de peintre de l'Hôtel de LL.AA.SS. les Archiducs Albert et Isabelle, de pouvoir demeurer, non à Bruxelles, mais bien dans sa chère ville d'Anvers, cité à laquelle il apporta une gloire si durable et si éclatante.

*
* *

Les lignes qui précèdent ont montré, par ailleurs, combien la présence d'écussons, ornant des portraits de jadis, peut être utile à l'historien de l'art pour l'identification des personnes représentées sur les tableaux anciens. La présence bénéfique d'éléments héraldiques figurant heureusement sur les deux portraits étudiés ici fait regretter que, dans la majeure partie des portraits que nous ont légués les siècles, l'absence d'armoiries ne puisse permettre d'attribuer une identité à nombre de portraiturés, voués désormais pour l'éternité, à l'anonymat.

Bien que l'héraldique ait été dans les époques lointaines une *science vivante*, nombre de personnes dotées d'armoiries ont préféré, même en ces temps de faste, ne pas voir introduire dans leur portrait cet élément armorial dont la présence, ostentatoire à leurs yeux, eut pu faire douter de leur simplicité (2).

(1) Cf. *L'Eventail*, n° du 10-6-1945: « Une ascendance bruxelloise de Rubens », par Louis Robyns de Schneidaucr.

(2) Antonio Moro, dans la peinture où il fait figurer le chien de Granvelle (Musée du Louvre), a peint les armoiries de cette famille sur le collier de la bête. Nombre de peintres ont réussi à faire intervenir discrètement les blasons familiaux dans leurs compositions picturales. N'oublions pas qu'en elle-même, lorsqu'il n'y a pas une ostentation évidente, quand on perçoit que les armoiries peintes ont été inscrites dans un but d'identification et non à titre de réclame tapageuse, l'héraldique constitue un *élément décoratif* de première valeur.

Et c'est dommage, car par ce manque de décor héraldique, la possibilité d'identification que pouvait venir apporter la présence d'un blason « conducteur », est, dans tant de cas, perdue à jamais.

VICOMTE FERNAND DE JONGHE D'ARDOYE et
LOUIS ROBYNS DE SCHNEIDAUER



Sceau personnel de Pierre-Paul Rubens,
employé par lui quelques mois avant son anoblissement
(Sceau agrandi 4 fois, *A.G.R.*
Fonds chancellerie de Brabant, n° 12.385 – Réserve précieuse)



Faustino Bocchi, peintre de nains

(Brescia 1659-1742)

L'étude récente, publiée ici même, sur « un peintre italien du XVI^e siècle influencé par nos maîtres drôles » (1) m'engageait à extraire de mes archives documentaires d'autres preuves encore de l'ascendant que continua d'exercer l'art de Jérôme Bosch et de ses émules chez certains artistes mineurs d'au-delà des Alpes. Je voudrais donc signaler maintenant le curieux cas d'imitation tardive... et affaiblie des « diableries » septentrionales dans l'œuvre du peintre de Brescia Faustino Bocchi (fin XVII^e et début du XVIII^e siècle). Faut-il ajouter que ce lointain « successeur de Bosch » ne retint que le côté caricatural de scènes « *démoniaques* » chères au maître de Bois-le-Duc, sans en discerner les intentions profondes ? (2). J'ai « découvert » jadis Bocchi, modeste « amuseur », lors de l'*Exposition de la peinture italienne des XVII^e et XVIII^e siècles* à Florence en 1922 (Palais Pitti) où figuraient huit de ses tableaux. Je reproduis deux d'entre eux... dont j'ignore d'ailleurs le sort actuel : *Bambochade* (coll. Alfredo Bonelli, Milan, fig. 1) et *Kermesse de nains* (coll. Gustavo Chiantoni, Turin, fig. 2) ce double exemple caractérisant à souhait la manière de Faustino Bocchi, et la prédilection qu'il ne cessa de manifester pour les sujets semblables : bousculades confuses de gnomes à l'assaut d'un fortin, ou danses burlesques de pygmées à la foire du village (3).

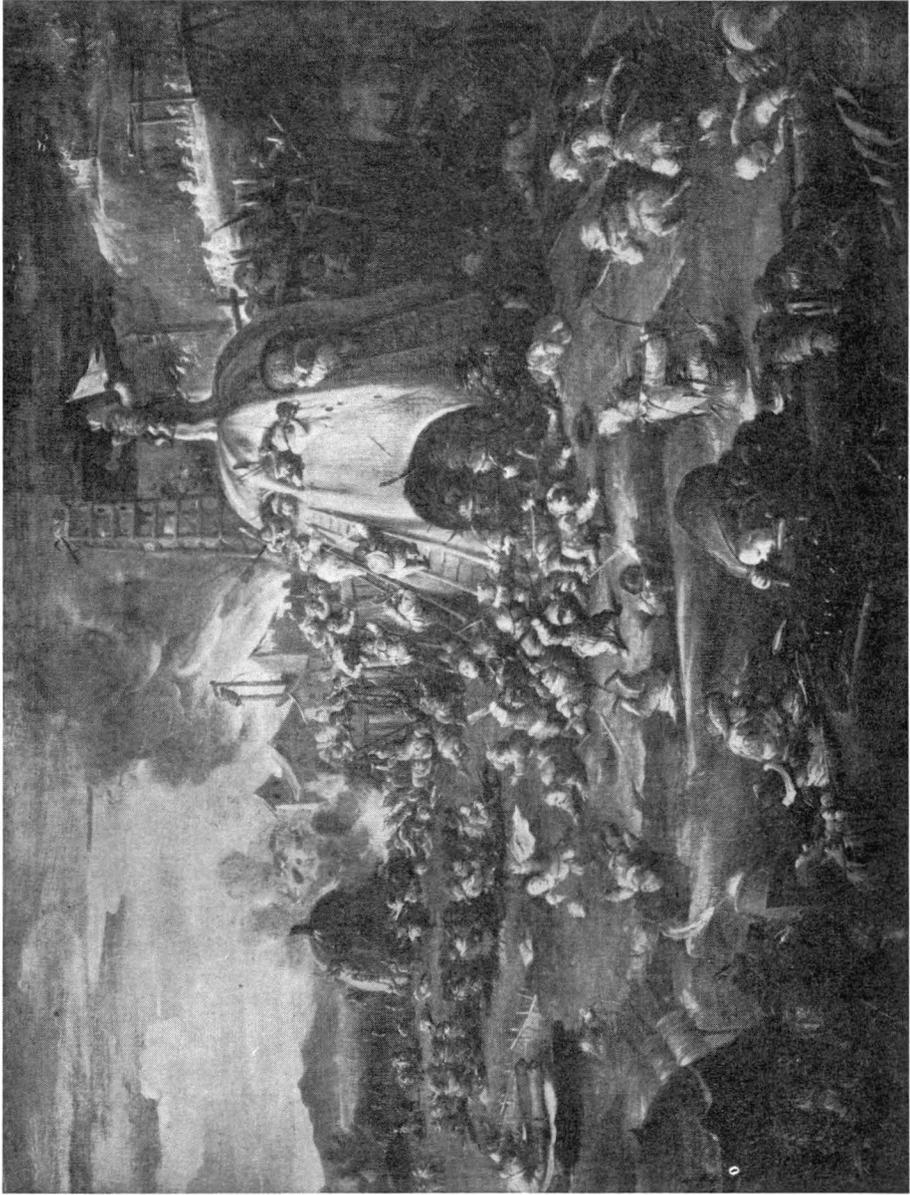
Rappelons plusieurs autres tableaux du *peintre de nains* cités dans les sources :

- 1) A la Pinacoteca Tosio e Martinengo de Brescia (cat. 1927) *Il guastafeste* et *Caccia al pulcino*.
- 2) 4 tableautins de *bambochades* au Musée civique de Padoue (Andrea Mochetti : *Il museo civico di Padova* 1938).
- 3) Vente à Milan (gal. Geri, mai 1929, n° 163) *Rixe de nains* + reprod.

(1) *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 1958, p.63-67.

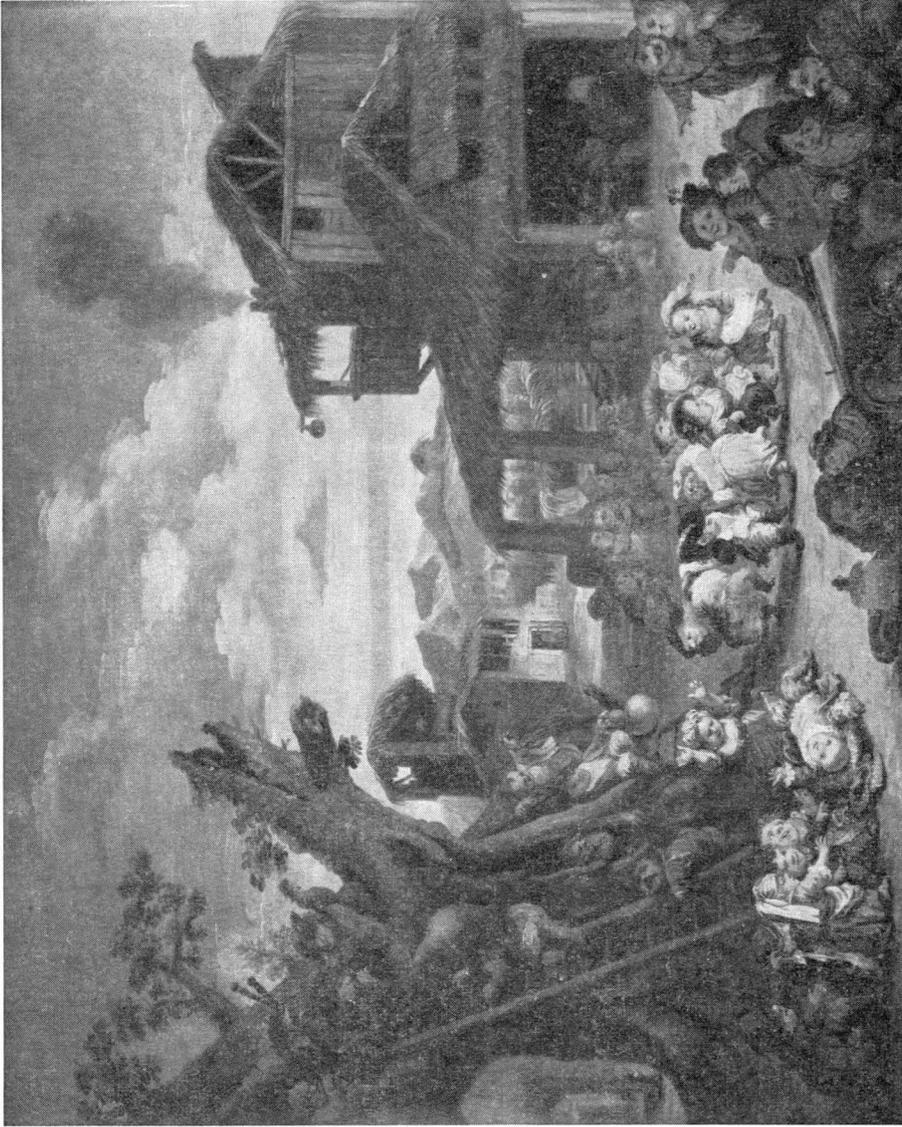
(2) Elève du batailliste Angelo Everardi, nommé « il Fiamminghino », ce qui implique un lien subtil de notre artiste avec les écoles du Nord.

(3) Les deux tableaux se trouvent reproduits dans l'ouvrage de Giuseppe Delogu, *Pittori minori liguri, lombardi, piemontesi del Seicento e del Settecento* (Venise 1931) accompagnés d'un jugement sévère, résumé en ces termes : grotesque parodie de la vie des grands... quand on songe à la haute philosophie de Swift, dont les *Voyages de Gulliver* (et son « escale, à Lilliput ») avaient paru en 1726!



(Milan, Ancienne coll. Alfredo Bonelli)

Fig. 1. – Bambochade



(Turin, Ancienne coll. Gustavo Cbiantoni)

Fig. 2. – Kermesse de nains

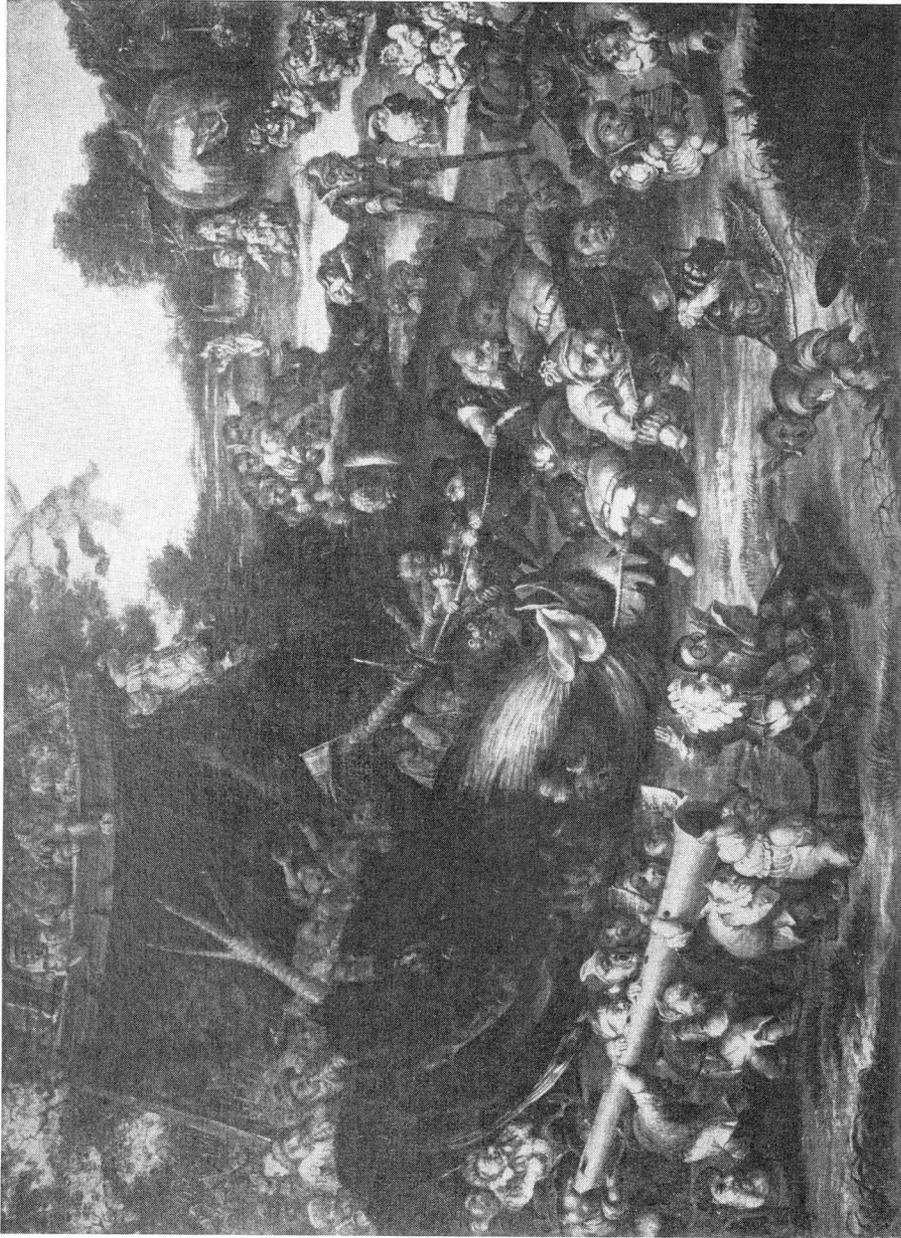
- 4) Aussi 4 *bambochades* au Musée national de Varsovie (voy. cat. 1938, pl. 7).
- 5) Plusieurs dessins au Cabinet du Musée des Offices, Florence.
- 6) Th von Frimmel *Studien und Skizzen zur Gemäldekunde*, vol. IV, pl. xxxiii: *Das Fabeltier und die Zweige* (Brünn, coll. A. Weinburger).
- 7) Vente à Bruxelles (gal. Fievez, 23-24 juin 1941, n° 161) *Bataille de nains*, signée + reprod.

Je donne enfin (pl. 3) la reproduction d'une œuvre importante, et signée, de Faustino Bocchi: *Sujet symbolique* (?) et compliqué, malaisé à définir... mais qui résume de façon parfaite – grâce aux « activités diverses » des nombreux nains y représentés – les considérations que nous venons d'émettre sur leur peintre attitré! Ce tableau a été déposé en octobre 1928 au Musée de Bruxelles où nous avons pu l'examiner à loisir. Il passa ensuite en vente à la galerie Giroux (11 mars 1929, n° 17 + reprod.) et demeura quelque temps chez le marchand Seyffers⁽¹⁾. Son séjour me permit d'établir un rapprochement formel vis-à-vis de 2 petits *mariages de nains* (pendants, datés et marqués Brescia) en possession de notre ami Edmond De Bruyn et prêtés par lui à l'*Exposition de faiences et porcelaines bruxelloises au Palais d'Egmont* (1923).

Je terminerai cette notice récapitulative, en mentionnant – d'après mes fiches *aide-mémoire* – une lettre qu'adressait Eugène Van Overloop à Fierens-Gevaert (en février 1922) à laquelle était jointe la photographie d'un tableau appartenant à Madame veuve Levesque de Nantes et intitulé: *Composition satirique du démembrement de la Maison d'Autriche par Richelieu* (?) sorte de *bambochade* très embrouillée, où l'on reconnaissait pourtant sans doute possible les personnages minuscules et agités de Faustino Bocchi, traités – disons-le en empruntant notre conclusion au catalogue de l'Exposition florentine de 1922 – « un peu dans le goût de Jérôme Bosch... mais avec moins de finesse! ».

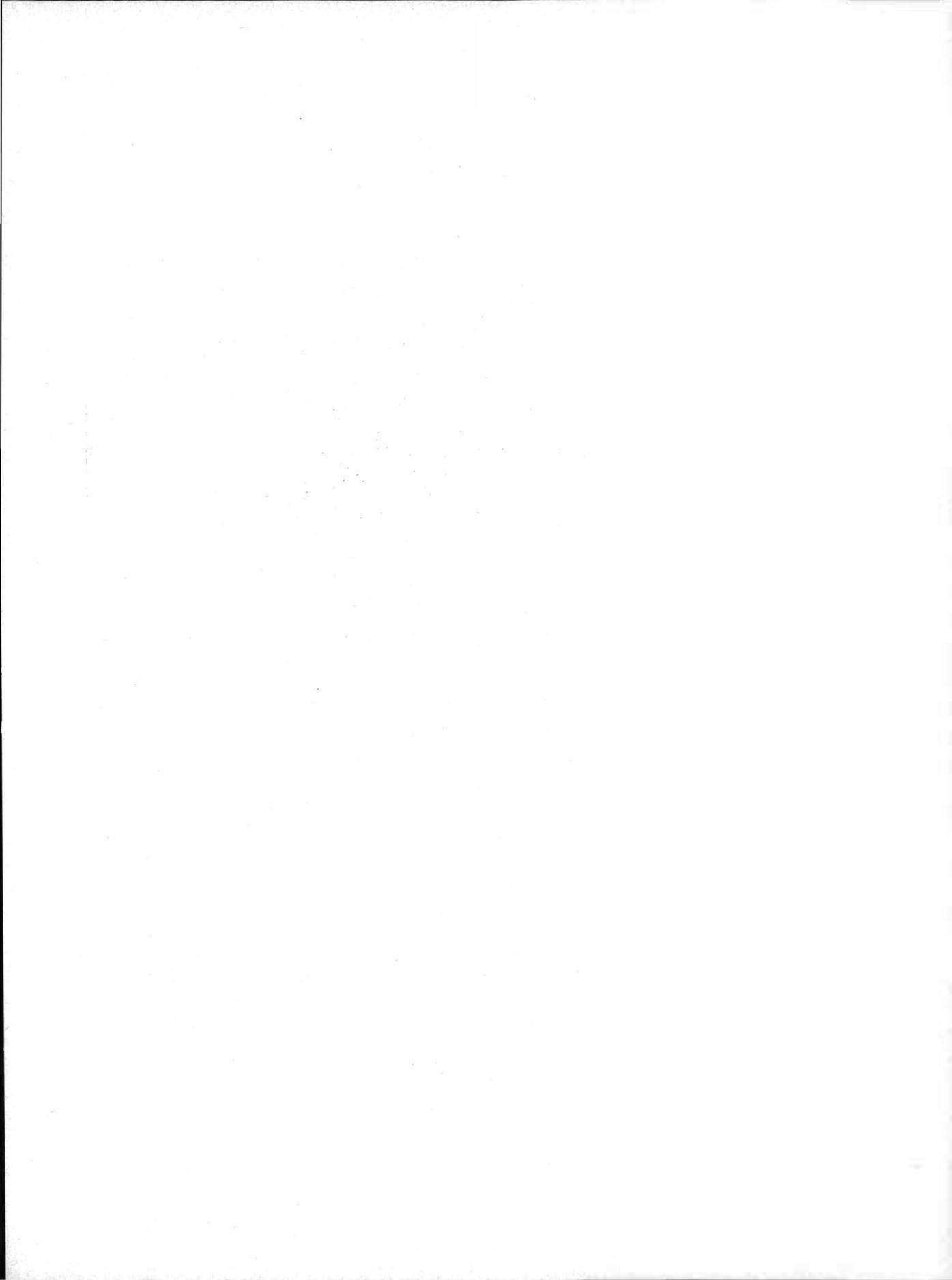
P. BAUTIER

⁽¹⁾ A cette époque l'antiquaire Erik Gustaf Larsen se proposait de consacrer une monographie à Faustino Bocchi (lettre du 22 octobre 1931).



(Bruxelles, Ancienne coll. Seyffers)

Fig. 3. – Sujet symbolique indéterminé



Gaspard De Witte, peintre paysagiste anversois

(1624--1681)

Durant la deuxième moitié du XVII^e siècle, Gaspar De Witte jouissait d'une grande réputation. Il était très en vogue et on le considérait comme l'un des meilleurs peintres de son époque. Son nom s'est estompé dans la suite, pour arriver même à friser l'oubli.

Pourquoi ce revirement? En cette matière, il est difficile de trouver des raisons précises. Au XVII^e siècle, Pierre Breughel a connu une éclipse profonde avant d'occuper une place au tout premier plan, et de nos jours nous avons assisté au même phénomène. Peut-être pourrait-on expliquer le fléchissement de la réputation de Gaspar De Witte en comparant son genre de peinture avec celui qui connut la vogue au XVIII^e siècle? Il peignait des paysages agrémentés de pastorales ou de scènes de genre comme on les aimait dans la deuxième partie de son siècle. Sa peinture représentait en quelque sorte un aboutissement des tendances qui s'étaient manifestées depuis une cinquantaine d'années. Le XVIII^e siècle a renversé ces tendances, ce qui explique que beaucoup d'auteurs de mérite n'ont plus connu la faveur. On est aussi porté à ne considérer le XVII^e siècle que dans ses géants, les Rubens et les Van Dyck, ou encore dans quelques uns de ses grands ténors. Ces conceptions laissent peu de place aux artistes qui sont pourtant de très bons maîtres.

*

* *

Gaspar de Witte naquit à Anvers, où il fut baptisé en l'église St-Jacques, le 5 octobre 1624. Il était fils du peintre Pierre De Witte I et de Barbe Remeus. Il y mourut en 1681, sans que l'on puisse préciser le jour de sa mort. La date de 1681 peut cependant être retenue, en se basant sur les registres des *Liggeren* pour la période comprise entre les 18 septembre 1680 et 1681. Le paiement de la dette mortuaire, qui se montait à 3 gulden 4, se place à une époque où l'année 1681 était déjà largement entamée.

On ignore qui fut le maître de Gaspar De Witte, mais on pense que son père lui donna ses premières leçons, avant son départ pour l'Italie, où il se rendit très jeune; il y séjourna longtemps, de même qu'en France. Son retour à Anvers eut lieu en 1651, coïncidant, semble-t-il, avec la mort de son père, survenue cette année là. Sa mère tenait un magasin d'accessoires nécessaires aux peintres, que notre peintre aurait continué après elle. C'est en 1651 que G. De Witte se fit inscrire dans la gilde des peintres; les registres des *Liggeren* mentionnent le paiement de sa cotisation réduite à 18 gulden, comme fils de maître (la cotisation entière se montait à 33 gulden 4).

Il ne semble pas que Gaspar De Witte se soit marié, malgré l'affirmation de plusieurs biographes. Les archives de la Sodalité des célibataires mentionnent son entrée en 1655, son accession aux fonctions de *consulteur* durant les années comprises entre 1657 et 1669, sa nomination en qualité de *préfet-adjoint* en 1670 et de *préfet* en 1671. Deux ans plus tard, il est à nouveau cité comme *consulteur*.

Quels furent les élèves de Gaspar De Witte? En 1673, les registres des *Liggeren* montrent qu'il présentait en qualité d'apprenti, Abraham Le Bailleur. On sait aussi qu'il fut le maître de Corneille Huysmans, dit Huysmans de Malines ⁽¹⁾.

L'orthographe du nom et du prénom de Gaspar De Witte donne lieu à des variantes. Dans la gilde, il était inscrit sous les prénoms de Jaspar ou Jasper et sous le nom de De Witte. Le texte français du *Gulden Cabinet* de De Bie porte Gaspar De Witte, tandis que dans le texte flamand, le nom change et devient De Wit. Certains commentateurs lui donnent les prénoms de Casper ou Kasper. Mais le mieux, n'est-il pas de laisser décider le principal intéressé lui-même? Il signait généralement ses tableaux (du moins ceux que l'on peut retrouver) du nom de Gaspar De Witte, parfois avec les simples initiales G.W., et très rarement un C. pour son prénom.

Les traits de Gaspar De Witte nous sont connus par le portrait que fit de lui son collaborateur Antoine Goubau (1616-1698) lequel fut le maître du grand peintre français Largillière. Ce portrait, disparu, a été gravé par Richard Collin pour figurer dans le *Gulden Cabinet* de De Bie ⁽²⁾. A cette époque, le maître n'avait pas encore atteint la quarantaine, mais on distingue déjà chez lui une certaine corpulence et l'annonce d'un double menton

(1) PH. ROMBOUTS et TH. VAN LERIUS. *Les Liggeren et autres archives historiques de la Gilde anversoise ae Saint Luc*. La Haye 1864. Vol. II p. 215, 219, 424 et 484.

(2) CORNEILLE DE BIE. *Het Gulden Cabinet*. Anvers 1662, p. 394 et 395.

– ce qui ne l'empêche pas d'ailleurs d'être un bel homme. Goubau a orné le fond du portrait d'un paysage de ruines, sans doute pour rappeler la tendresse de l'artiste à les représenter dans ses œuvres.

La collaboration de Gaspar De Witte et d'Antoine Goubau est rapportée par plusieurs auteurs. Elle était bien connue du vivant de ces artistes. Les inventaires de plusieurs grandes collections anversoises de l'époque mentionnent un certain nombre de « Jaspar » De Witte ⁽¹⁾; plusieurs œuvres sont indiquées comme étant étoffées par Goubau dans la collection G. Van Dorth. Goubau n'est d'ailleurs pas seul. On reconnaît aussi Gonzales Coques et il est vraisemblable qu'il y en eut d'autres. Inversément, certains tableaux de Goubau ont des paysages et des ruines, qui font penser à G. De Witte. La comparaison entre les ruines du paysage de la collection de la baronne Guy de Maret (fig. 2) et celles du tableau de A. Goubau au Musée de Brunswick, fournit une preuve de cette affirmation ⁽²⁾.

*
* *

Une source de documentation très intéressante peut être trouvée dans les cabinets d'amateurs pour lesquels le XVII^e s. eut un grand engouement. Les artistes plaçaient souvent le nom de son auteur sur les cadres des tableaux qu'ils copiaient, ce qui constitue une indication précieuse.

Dans son « *Atelier d'un artiste* » (Coll. Lord Barnard, Raby Castle), David Teniers le Jeune nous montre quelques œuvres qu'il avait réunies et qu'il jugeait dignes d'être soumises à son protecteur, l'archiduc Léopold Guillaume. On y voit un paysage en largeur de Gaspar De Witte, à côté d'un Adrien Brouwer, d'un Jean Brueghel et d'un F. Francken II.

Gilles van Tilborgh, dans un autre *Atelier d'un artiste* (Musée de Copenhague), a fait figurer un paysage d'Arcadie de Gaspar De Witte.

Un *Cabinet d'amateur* (Collection Royale d'Angleterre, Windsor) nous montre 21 tableaux sélectionnés par Gonzales Coques et parmi ceux-ci : « Gaspar De Witte a signé un paysage de montagnes, à la fois largement conçu et finement exécuté. Un arbre au feuillage épanoui se détache sur un ciel crépusculaire délicatement rosé, tandis qu'à l'horizon se profilent des

⁽¹⁾ J. DENUCÉ. *De Konstkamers van Antwerpen in de 16e en 17e eeuwen*. Anvers 1932. Collections G. Van Dorth (1666), p. 245; J. Van Havre (1669), p. 258; A. Tyssens (1675), p. 266; J. Van Weerden (1686), p. 339; J. Thielens (1691), p. 353.

⁽²⁾ W. BERNT. *Die Niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts*. Munchner Verlag Bisher F. Bruckmann 1948. Vol. I, n^o 313.

montagnes bleues, le site tout entier baigné dans une atmosphère transparente et légère » (1).

La notice de De Bie qui, dans le *Gulden Cabinet*, figure en français sous le portrait de De Witte, est rédigée dans les termes suivants: « Peintre extraordinaire en grands et petits paysages et ruynes, tant en huyle comme en détrempe, grandement estimés pour leur rareté auprès des grands seigneurs et amateurs de l'Arte; il est demeuré longtemps en Italie et France, etc...; résident en Anvers, ville de sa naissance ». Notons, en passant, ce séjour dans d'autres pays que l'Italie et la France.

Dans le texte flamand, à côté de phrases grandiloquentes sur l'art, De Bie répète que « *de Wit* » est estimé au plus haut degré, qu'il imprègne le paysage de sa forte intelligence et le rend vivant: « De tous côtés, on voit croître la généreuse verdure et se refléter dans les pièces d'eau, les moelleux duvets, les roseaux et les buissons, généreusement couverts de mousse, qui semblent vivre réellement » (2).

Il existe un exemplaire du *Gulden Cabinet*, annoté par Erasme Quellin, qui a écrit que: « A mon avis, Gaspar De Witte, alias de Grondel, fut à Anvers le meilleur paysagiste de son temps » (3).

Ces aperçus sur la carrière du peintre montrent qu'il occupait une place éminente que lui reconnaissaient les meilleurs artistes de son temps. Cette importance se marque encore par le rôle qu'il joua durant 8 ans, de 1668 à 1676, en fournissant les cartons pour le maître tapissier Pierre Van Verren (1640-1709) d'Audenarde. Pierre Van Verren est considéré comme le plus grand tapissier d'Audenarde et ses comptes, qui furent conservés, permettent de constater qu'il recourut à Gaspar De Witte pour de nombreux cartons (4). Les détails manquent sur les œuvres fournies, mais on sait qu'elles étaient appréciées. En 1708, Pierre Van Verren vendit à un marchand d'Anvers, onze tapisseries dues à Gaspar De Witte et « à d'autres maîtres de bon goût ». En 1673, donc pendant les années de sa collaboration, Pierre Van Verren vendit au Magistrat d'Audenarde pour 3000 livres parisis, onze tapisseries de ses ateliers. Elles étaient destinées à Louis XIV (5).

(1) S. SPETH-HOLTERHOFF. *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVII^e siècle*. Bruxelles. Elsevier 1957, pp. 157, 162 et 182.

(2) C. DE BIE, *op. cit.*, pp. 394 et 395.

(3) DR. A. VON WURZBACH. *Niederländisches Künstler-Lexikon*. Vienne et Leipzig 1910. Vol. II.

(4) ADOLPHE HULLEBROECK. *Histoire de la tapisserie d'Audenarde du XV^e au XVIII^e siècle*. Renaix 1935, pp. 55, 65 et 66.

(5) J. DENUÉ. *Les tapisseries anversoises. Fabrication et commerce*. Anvers 1936, pp. 388-390, 394.

Il était courant au XVII^e s. que le collaborateur restât anonyme. Le paysagiste et même le grand paysagiste vendaient des fonds de tableau à l'auteur des personnages qui seul signait, ou le contraire. Dans les tableaux de Gaspar De Witte, on ne voit pas la signature de ceux qui ont peint ses personnages, même s'ils avaient nom Antoine Goubau ou Gonzales Coques. Il en était ainsi pour les maîtres tapissiers; une fois le carton acheté, ils se l'approprièrent sans reproduire dans leur œuvre le nom de l'artiste, auteur de la scène représentée. Pierre Van Verren a eu d'autres collaborateurs que Gaspar De Witte, notamment David Teniers le Jeune, Gielemans, Victor-Honoré Janssens; c'est grâce aux comptes conservés que l'on connaît leurs noms.

*
* *

Selon la *Biographie Nationale* publiée par l'Académie Royale de Belgique, Gaspar De Witte aurait été en Italie, l'élève de Claude Lorrain dont il serait devenu un habile imitateur: « Comme cet admirable peintre, il excellait à reproduire l'aspect des ruines et savait, tout à la fois, par l'harmonie du coloris et le caractère du dessin, prêter à toutes ses compositions, le charme de la poésie. Elles lui valurent promptement une réputation en Italie même. Florillo le range parmi les paysagistes les plus renommés » (1). Selon Thieme-Becker, c'est en Italie qu'il aurait eu le surnom de Grondel (2).

D'autres commentaires mettent notre peintre flamand à l'école de Poussin, de Berchem ou de Both. Nous sommes ici dans le domaine de la fantaisie et il est impossible de vérifier toutes ces affirmations. Ni les musées de Rome, de Florence, de Milan, de Naples, de Venise, ni ceux de la plupart des autres villes italiennes – les catalogues de plus de 30 musées ont été consultés – ne contiennent de tableaux de Gaspar De Witte ou de Grondel. On n'en trouve qu'un à la Pinacothèque de Turin, un petit paysage signé de son auteur. Il est décrit comme suit par J.M. Callery (3): « A travers une arche en ruines, faisant partie d'un vieil édifice dont les ruines occupent un côté du premier plan, on aperçoit deux chaumières et, dans le lointain, un paysage ». L'œuvre, qui paraît avoir subi les atteintes du temps, a été reproduite par d'Azeglio.

(1) *Biographie Nationale* publiée par l'Académie Royale de Belgique. Bruxelles 1878. Vol. VI, p. 2.

(2) THIEME-BECKER. *Allgemeines Lexicon der Bildenden Kunstler*. Vol. xxxv. Leipsig 1942.

(3) J.M. CALLERY. *La Galerie Royale de Peinture de Turin*. Turin 1859, p. 88 et 264.

La description du catalogue ne lui trouve pourtant rien d'extraordinaire, bien qu'il reconnaisse que l'auteur était connu pour sa belle composition du paysage, où il faisait presque toujours entrer de l'architecture et que « sa couleur était belle et vaporeuse, sa touche fine et soignée ».

Il n'est donc pas encore possible de se prononcer sur les œuvres de la période italienne de G. De Witte. Remarquons que ces œuvres pourraient figurer parmi les nombreux « ignoti fiammingi » des galeries italiennes, ou attribuées à Gaspar Van Wittel (Vanvitelli) par suite d'un monogramme assez identique. Dans un autre musée, la Galerie Lichtenstein, un tableau de G. De Witte fut attribué longtemps à son autre homonyme surnommé Candido.

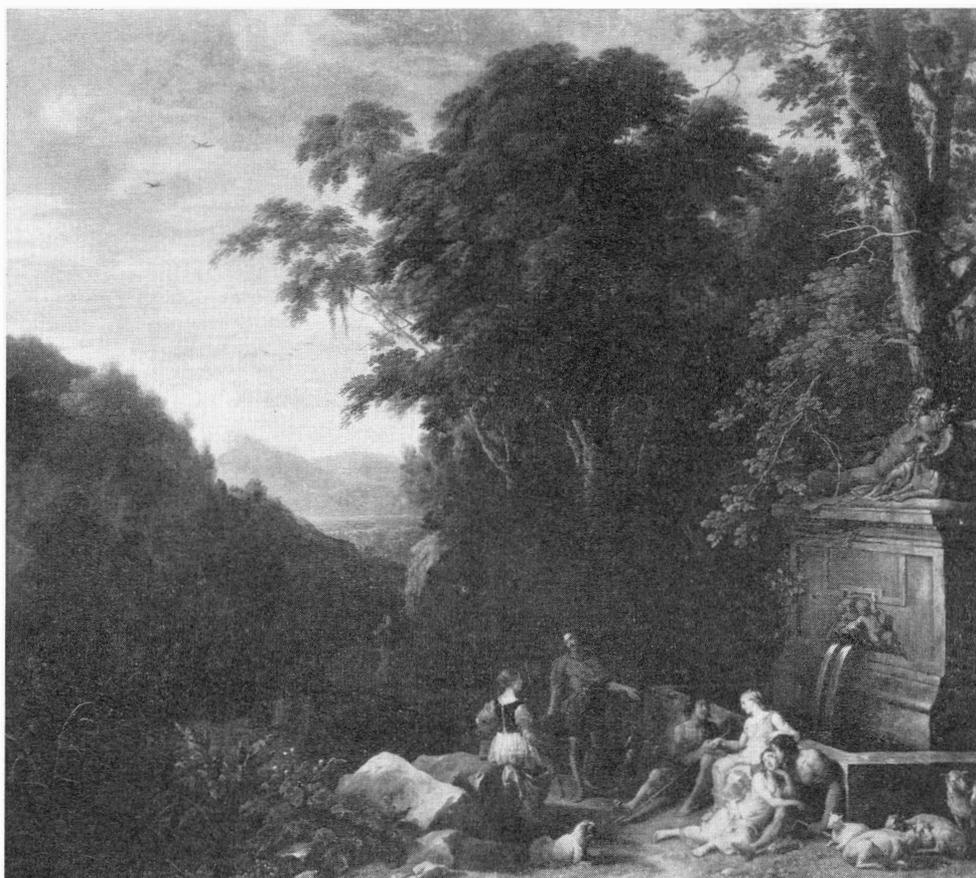
*
* *

Les dimensions des paysages de Gaspar De Witte sont variables. Celui de la collection Bautier, parmi les plus grands, mesure H. 1m76 × L. 2m06, tandis que celui de la Pinacothèque de Turin a des dimensions très réduites: H. 0,35 × L. 0,32. De son temps, on constatait déjà qu'il était peintre de grands et de petits paysages.

Si l'on ne connaît rien de la manière de peindre de Gaspar De Witte durant son séjour en Italie, avant 1651, ni sur le genre adopté dans les cartons destinés au tapissier Pierre Van Verren, ni sur les œuvres en détrempe, on peut néanmoins retrouver une vingtaine d'œuvres sur bois, sur toile ou sur cuivre. La première en date est de 1654. Dans ces œuvres, il y a des manières assez différentes. On les trouve dans les deux tableaux examinés ci-après.

Voici comment s'exprime Yvonne Thiéry dans son ouvrage « *Le Paysage flamand au XVII^e s.* », sur *Les Bergers d'Arcadie* de la collection Bautier à Bruxelles: « Les tons bruns des terrains, les herbes folles qui ornent celui-ci à gauche, les masses vert foncé de feuillages drus qui, au second plan, ferment le côté droit de la composition, sont des éléments très caractéristiques du paysage bruxellois. Mais, dans ce décor flamand, Gaspar De Witte introduit des motifs à l'italienne: des montagnes bleues ondulant à l'horizon et un étoffage dans le goût classique de l'époque. Cette conception pseudoclassique se répandit dans les Pays-Bas du Sud dans les dernières années du XVII^e siècle » (1).

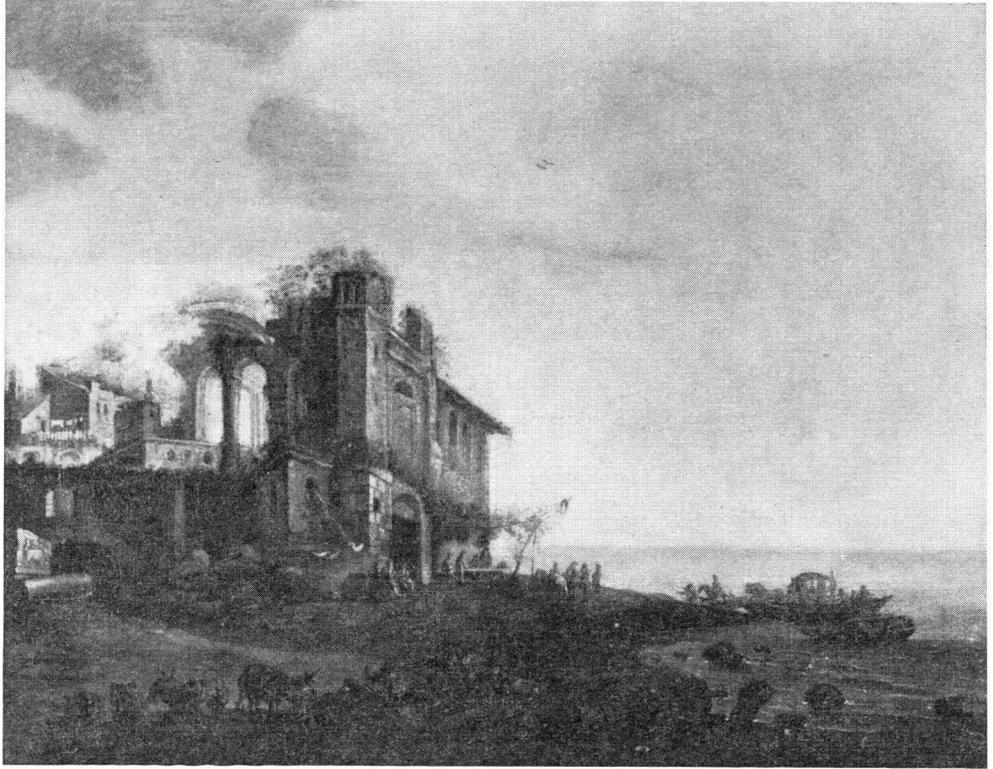
(1) Yvonne THIÉRY. *Le paysage flamand au XVII^e siècle*. Bruxelles Elsevier 1953, p. 151.



(Bruxelles, Coll. Bautier)

Fig. 1. – Paysage avec les bergers d'Arcadie

On ne peut pas dire, comme certains, que la composition « flamande » de l'auteur se rapproche de celle de Jacques d'Arthois; chez ce dernier on voit souvent une tendance à s'émerveiller devant la beauté d'un arbre, tandis que Gaspar De Witte, tout en décrivant minutieusement l'arbre, la place dans l'ensemble du paysage qu'il imprègne d'une intelligence qui domine souvent la sensibilité. L'œuvre est extrêmement lumineuse et plaisante. On constate un certain italianisme chez De Witte, – c'était naturel à l'époque – mais les fonds de montagnes bleues et l'étoffage dit « classique » ne pourraient-ils être



(Bruxelles, Coll. Baronne Guy de Maret)

Fig. 2. – Seigneur et sa suite descendant du bac, dans un paysage avec ruines

trouvés en germe chez les peintres flamands de la fin du XVI^e s. et du début de XVII^e s.?

Une autre manière de peindre de Gaspar De Witte, dans la série des ruines, est celle du « *Seigneur et sa suite descendant du bac dans un paysage de ruines* » de la collection de la baronne de Maret à Bruxelles. Le ciel se rapproche de celui qui figure dans le tableau de la collection Bautier mais il est plus important. Le seigneur descend à cheval du bac où l'on voit encore les gens de sa suite. Contre le mur d'un château en ruines, des personnages sont attablés. A l'avant-plan, des paysans à l'allure assez italienne sont assis près de leurs ânes et de leurs bœufs. Les ruines ont beaucoup de charme. De légères vagues ondulent sur les rives d'un estuaire. Nous retenons ici l'appréciation de J.B. Descamps dans son ouvrage sur les peintres flamands, allemands et

hollandais ⁽¹⁾: « il ornait ses fonds de débris d'architecture; il coloriait bien et avait répandre de la vapeur dans ses tableaux pui sont très finis ». Ce paysage s'apparente à celui de la collection de la princesse d'Arenberg, cité plus loin.

Une œuvre assez particulière est ce *Port de mer* de la collection du marquis de la Rochebousseau, vendue à la Galerie Drouot à Paris, en 1873. Le collaborateur de la Gazette des Beaux-Arts ⁽²⁾, Henri Perrier, a consacré à cette collection plusieurs articles et il a apprécié l'œuvre mise en vente dans les termes suivants: « Les Anversois, Gaspard De Witte et Antoine Goubau, tous deux artistes de grand mérite – le second a eu Largillière pour élève – ont peint en collaboration un vaste port d'Italie, où ils ont prodigué les épisodes les plus variés; il doit bien y avoir là deux ou trois cents personnages ». Nous avons ici une peinture d'architecture et non plus de ruines. Au demeurant, ces genres sont apparentés. L'intérêt du port de mer, c'est qu'il est unique de son espèce parmi la vingtaine d'œuvres actuellement connues de Gaspar De Witte.

Le nom donné aux tableaux du Musée d'Anvers « *La diseuse de bonne aventure* » et « *Jésus guérissant un aveugle* » mettent l'accent sur une partie du tableau qui n'est vraisemblablement pas l'œuvre du maître, lequel – on le sait – recourait à des confrères pour la peinture de ses personnages. Il n'y a donc pas ici des réalisations qui lui seraient attribuables, et il n'a jamais été, que l'on sache, peintre de genre ou peintre religieux.

*
* *

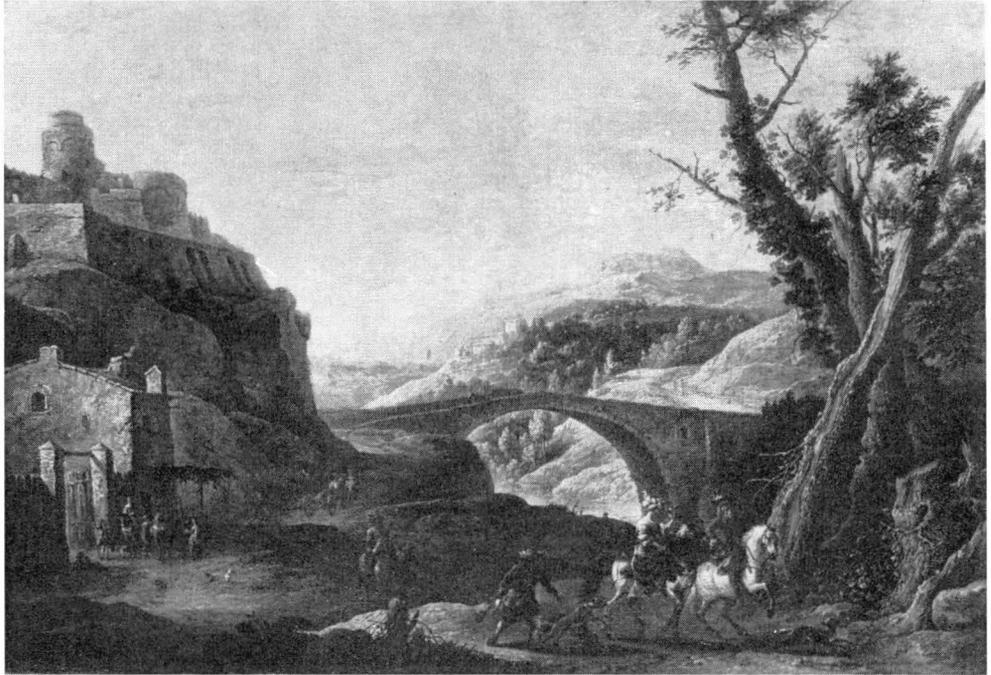
Il n'est pas sans intérêt de faire le point et de citer les œuvres de Gaspar De Witte, conservées dans les musées ou dans les collections particulières et qui paraissent de la main du maître. Signalons ici combien le chercheur est aidé par la documentation fouillée sur nos anciens maîtres flamands, réunie à la Witt Library de Londres ⁽³⁾. Celle du Rijksbureau de La Haye ⁽⁴⁾, conçue selon les méthodes britanniques, est aussi remarquable.

⁽¹⁾ J.B. DESCAMPS. *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*. Paris 1754. Tome II, p. 316.

⁽²⁾ Gazette des Beaux-Arts. Paris 1873, II, p. 366.

⁽³⁾ Witt Library 20. Portman Square, Londres.

⁽⁴⁾ Rijksbureau voor Kunsthistoriek, La Haye.



(Musée d'Aschaffenburg)

Fig. 3. – Paysage montagneux

BELGIQUE

ANVERS (Musée): *La diseuse de bonne aventure*. T. 1m56 × 1m79 – Signé Gaspar De Witte 1667 et *Jésus guérissant un aveugle*. T. 1m56 × 1m83 – Signé Gaspar De Witte 1671.

COURTRAI (Musée): *Le Château de Hoog Mosscher à Courtrai* (avec Thierry d'Alsace rapportant de Terre Sainte les reliques du Saint-Sang). T. 1m33 × 2m08 – Signé Gaspar De Witte Ft.

Collection Pierre Bautier (Bruxelles): *Paysage avec les bergers d'Arcadie*. T. 1m76 × 2m06 – Signé Gaspar De Witte Ft 1654. Provenance: Coll. général Bruylant; les personnages y étaient traditionnellement attribués à Erasme Quellin (Fig. 1).

Collection princesse Ch. d'Arenberg (Bruxelles): *Paysage d'Italie avec ruines*. T. 0,495 × 0,635 – Signé G. De Witte 1670. Tableau vendu à la galerie Giroux à Bruxelles, le 15 novembre 1926.

Collection A. Arens (Bruxelles): *La toilette de Bethsabée*. Cuivre 0,52×0,43 – Signé G D. Witte F. Cette œuvre fut exposée à la rétrospective du paysage flamand au Musée de Bruxelles en 1926. Elle fut mise en vente à Bruxelles, au Palais des Beaux-Arts, les 12-13 février 1951.

Collection baronne Guy de Maret (Bruxelles): *Seigneur et sa suite descendant du bac, dans un paysage avec ruines*. T. 0,415×0,535. Monogrammé G.W. (Fig. 2).

Collection Lod. Beeckmans 1883. Vue du château de Merxem avec figures représentant la famille Parys-Rubens par Gonzales Coques (1).

ETRANGER

VIENNE (Galerie Nationale): *Paysage d'Italie*. T. 0,56×0,68 – Signé Gaspar De Witte f. Mentionné dans l'inventaire du Stalburg en 1728 et décrit dans le catalogue de 1784, dû à Chrétien de Mechel (2).

VIENNE (Galerie Lichtenstein): *Paysage avec pont et personnages*. T. 0,68×0,83 – Signé G. De Witte.

VIENNE (Vente Galerie Dorotheum du 17/19 mars 1955): *Paysage d'Arcadie avec satyres et nymphes*. T. 0,87×1m20 – Signé De Witte f.

ASCHAFFENBURG (Musée): *Paysage montagneux*. T. 0,56×0,87 – Signé G. De Witte f. (Fig. 3).

POMMERSFELDEN (Coll. Schönborn): *Paysage avec pâtres dansant*. T. 0,55×0,78 – Signé C. De Witte (Fig. 4).

PARIS: *Collection marquis de la Rochebousseau* (Galerie Drouot (1873): *Port de mer avec personnages*.

LYON. *Exposition rétrospective* (1877): *Repos de la Sainte-Famille*. Signé Gaspar De Witte. Dans la Gazette des Beaux-Arts, Alfred Darcel a remarqué ce paysage qu'il compare à ceux de Both, mais avec une exécution plus sèche (3).

PARIS (Vente Galerie Charpentier 9 mai 1952): *Le pique-nique avec musiciens et personnages dans un parc*. T. 0,77×1m22 – Signé.

Collection Hibbert (Kenilworth - Angleterre): *Paysage boisé avec gué et personnages*. 25×19 inch. *Paysage boisé avec personnages*. 19×25 inch. Ces deux tableaux

(1) A. VON WURZBACH, *op. cit.*

(2) CHRÉTIEN DE MECHEL. *Catalogue des tableaux de la Galerie Impériale et Royale de Vienne*. Bâle 1784, p. 225.

(3) Gazette des Beaux-Arts, 1877, II, p. 268.



(Pommersfelden, Coll. Schönborn)

Fig. 4. – Paysage avec pâtres dansant

représentent les mêmes personnages mais à un autre endroit de la forêt, laquelle est bien dans le genre de Gaspar De Witte.

TURIN (Pinacothèque): *Paysage avec ruines*. 0,35 × 0,32 – Signé. (reproduit en gravure par d'Azeglio).

KIEV (Musée Ukrainien Chanjenko): *Paysage boisé avec rivière et personnages*. T. 1m38 × 1m72 – Signé. (Précédemment dans la collection Sochawinsky à St-Pétersbourg).

LENINGRAD (Ermitage): *Concert dans un parc*.

BUDAPEST (Musée): *Paysage avec chevaux à l'abreuvoir*.

Collection Cevat (LAUSANNE): Paysage avec ruines. Bois 0,24 × 0,36. Monogrammé G D W

C. BROSSEL

ADDENDUM

La visite que fit en Belgique J.-B. DESCAMPS avant la liquidation des congrégations par Joseph II, relatée dans un ouvrage publié longtemps après, à Paris, en 1792, « *Voyages pittoresque de la Flandre et du Brabant* » est intéressante; elle donne un aperçu des œuvres d'art que le public pouvait voir dans notre pays à cette époque.

A Anvers, dans l'église des Cordeliers, DESCAMPS a noté que « Les grands paysages placés sous les croisées, sont peints par De Wit et les figures par Goubau ».

Dans l'église des Carmes Déchaussés de la même ville, il y avait à l'autel, près du Chœur: « un paysage peint par De Wit. « Les figures représentent » la fuite en Egypte, peintes par Langhenjan (Jean Van Bockhorst). C'est un bon tableau, peint d'une manière large et facile » (p. 163).

Il y avait des merveilles en cette église des Carmes. Aux deux autels près du Chœur, on pouvait contempler un magnifique ensemble, un Saint Augustin de Van Dyck, une Sainte Trinité de Rubens, un Gérard Zégers. Gaspar De Witte s'y trouvait en belle compagnie.

Une vente de tableaux provenant des Couvents supprimés eut lieu à Bruxelles, le 17 juillet 1785. On y adjugea pour 225 florins, somme élevée pour l'époque, une Sainte Famille et une Fuite en Egypte, données comme des œuvres de Wildens et Langejan. On pourrait se demander s'il ne s'agit pas dans cette Fuite en Egypte, de l'œuvre attribuée précédemment à Gaspar De Witte.



Documenten

in verband met de Brugse schilders

uit de XVI^e eeuw

VI. JOOST ZWIJN

De schilder Joost Zwijn is op 4 augustus 1521 als vrijmeester tot het ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers te Brugge toegetreden. Zijn inschrijving vermeldt, op de eerste plaats, dat hij een vreemde was, d.w.z. dat hij niet te Brugge werd geboren, en verder, dat hij op dit ogenblik nog geen kinderen had, althans geen van het mannelijk geslacht, wat daarom geenszins wil zeggen, dat hij toen reeds gehuwd was. Deze inschrijving is tevens de oudste vermelding van Joost Zwijn in de bescheiden. De daaropvolgende keer wordt hij eerst op 4 april 1530 aangetroffen en wel in de hoedanigheid van voogd over de minderjarige kinderen van een zekere Jan de Muelenare. Daarna treedt hij pas op 4 oktober 1542 opnieuw te voorschijn om vervolgens regelmatig tot zijn dood toe aan het licht te komen. Wij treffen hem inderdaad aan op 10 juli 1543, 13 januari, 21 januari, 28 augustus, 18 september, 2 oktober 1544, en 12 februari 1545, terwijl wij hem van 1544 af tot 1552 jaar op jaar één of meer stallen of standplaatsen in het « pand » van Brugge zien huren, om er gedurende de jaarmarkt zijn schilderijen te koop te stellen ⁽¹⁾. Blijkbaar zal Joost Zwijn gedurende de jaren veertig menig tafereeltje geschilderd hebben, dat hij langs dit « pand » om aan de man heeft weten te brengen. Proeven van zijn vakkennis of van zijn kunst kunnen nochtans niet aangewezen worden.

Joost Zwijn is te Brugge overleden in de week van 12 tot 19 maart 1553 en op de Onze-Lieve-Vrouwparochie aldaar begraven. Een zeer hoge ouderdom zal hij wel niet bereikt hebben, aangezien zijn moeder hem nog ruim

⁽¹⁾ Zie: Brugge, stadsarchief, *stadsrekeningen over de dienstjaren* 1544/5, fol. 41 v.; 1545/6, fol. 40 v.; 1546/7, fol. v.; 1547/8, fol. 41 v.; 1548/9, fol. 39 v.; 1549/50, fol. 42; 1550/1, fol. 43; 1551/2, fol. 38.

één jaar heeft overleefd. Zij stierf inderdaad in de week van 3 tot 10 juni 1554 en werd evenals haar zoon op het Onze-Lieve-Vrouwekerkhof te Brugge ter aarde besteld (1).

Ten slotte dient er op gewezen, dat de familienaam van onze schilder op vrij verschillende wijzen wordt geschreven. Benevens de vorm Zwijn, die wij eenvormigheidshalve steeds hebben aangewend, komen nog de spellingen : de Wint, de Wynt, Swyns, Thuwin, Tswyns, Tzwin, Wyncx, Wyns en Zwyns in de bescheiden voor (2).

A. SCHOUTEET

1.

1530 april 4. — *In vervanging van Tristram de Muelenare wordt de schilder Joost Zwijn aangesteld als voogd over de minderjarige kinderen van Jan de Muelenare en diens vrouw Anna de Bekere.*

Joos Zwyns, schildre, juravit tutor in stede van Trystram de Muelenare, verlaten tsynder begheerte, met Jan de Smet, te vooren voochd van Hannekin ende Betkin, Jan de Muelenaers kindren by Tannekin Bekers, uxor. Actum den IIIIen in april XXIX vóór Paesschen, present : d'heeren Cristoffels de Witte, raedt, Cabootere ende Breydel, scepenen (3).

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1519-1531, fol. 109 v., n^r 6.

2.

1542 oktober 2. — *De schilder Joost Zwijn en de kuijper Pieter van Blommeghem leggen hun eed af als voogden over Boudewijn, het minderjarige zontje van de overleden echtgenoten Pieter de Buef en Beatrijs vander Muelene.*

Joos Wyns, schildere, ende Pietre van Blommeghem, cupere, juraverunt tutores in stede van Jan de Roy ende... (4), beede overleden voochden van Boudewin, Pieter de Buefs zuene by Beatryce vander Muelene, uxor, beede overleden te Meessene ende omme zekere goedt te recouuereren t'Ypre, hoewel de weese hier gheen poorter en es maer de vrienden. Actum den IIen in octobre XLII, present : Boodt, overzienre, Venduel ende Steelandt, scepenen.

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1531-1545, fol. 68 v., n^r 7.

(1) Zie: Brugge, parochiaal archief van de Onze-Lieve-Vrouwekerk, *rekeningen van de kerkfabriek over de jaren 1530-1569*, fol. 544 v. en 577.

(2) Over Joost Zwijn zie: C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, Brugge-Kortrijk, z. j. (1913), blz. 63 a, 201 b.

(3) Tristram de Muelenare en Jan de Smet waren op 10 juli 1522 tot voogden aangesteld. Zie: Brugge, stadsarchief, *aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1519-1531*, fol. 91, n^r 2.

(4) In het origineel niet ingevuld.

3.

1543 juli 10. — *Jan Varroot en Jan vanden Abeele, voogden van Cornelis, de minderjarige zoon van Jan Inghels en diens vrouw Robine, doen bij de weeskamer van Brugge aangifte van het bedrag dat hun pupil van zijn neef van vaderszijde, Jan de Vluoghele, heeft geërfd. Dit bedrag berust onder de voormelde Jan vanden Abeele, met borgrecht van Bartholomeus Vleys, kleermaker, en Joost Zwijn, schilder.*

Den Xen dach van hoymaent XVc XLIII Jan Varroot ende Jan vanden Abeele, als voochden van Neilkin, Jan Inghels' zuene die hy hadde by Robyne zynen wive, brochten ten papiere van weesen, volghende huerlieder eedt, de grootte van den goede derzelven kinde toecommen ende ghebuerdt by den overlyden van Jan de Vluoghele, der weese rechtzweer van der vaderlicke zyde, ende es in penninghen de somme van zeven ende dertich scellinghen zes penninghen grooten, dewelke XXXVII s. VI d. gr. waren ten overbringhen van desen onder ende in den handen van Jan vanden Abeele, als voocht, met weddinghe borghe van Berthelemeeus Vleys, de sceppere, ende Joos Wyns, de schildere, stedekiesinghe van tsamen ende elc byzondere up 's Carmersbrugge in 's Carmerszestendeel, omme daer pandinghe te ghenietene, als 't blyct by der weddinghe daerof wesende in daten van den dertiensten dach van novembre duust vyfhondert twee ende veertich, onder scepenen zeghelen: Roelandt Roelandts ende Guillaume de Lescluisse, scepenen, clerc: Panne.

Register van wezengoederen van Sint-Nikolaaszestendeel over de jaren 1531-1552, fol. 125.

4.

1544 januari 13. — *Hendrik Adaems, tegeldekker, en Joost Zwijn, schilder, doen hun eed als voogden over de minderjarige kinderen van Jan Adaems en diens echtgenote Katelijne Zeghers.*

Heindric Adaems, thegheldeckere, ende Joos Wyns, schildere, juraverunt tutores van Gillekin, Hannekin ende Copkin, Jan Adaems kindren by Katheline Zeghers, uxor. Actum den XIIen in lauwe XLIII, present: d'heeren Michiel van Quickelberghe, raedt, Theimseke ende Petyt, scepenen.

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1531-1545, fol. 74 v., nr 8.

5.

1544 augustus 28. — *Joost Zwijn en Pieter van Blommeghem, voogden over Boudewijn, de minderjarige zoon van Pieter de Buef en Beatris vander Muelene, doen bij de weeskamer van Brugge aangifte van het bedrag dat hun pupil van zijn zuster, Maiken, heeft geërfd.*

Den XXVIIIen dach van ougst XVc XLIII Joos Wyns, schildere, ende Pieter van Blommeghem, als voochden van Boudewin, Pieter de Buefs zuene die hy hadde by Beatrice vander Muelene zynen wive, brochten ten papiere van weesen, volghende huerlieder eedt, de grootte van den goede denzelven kinde toecommen ende ghebuerdt by den overlyden van Maikin Buefs, der weesen zuster, ende es in penninghen de somme van twintich scellinghen grooten, welke XX s. gr. waren ten overbringhen van desen onder ende in den handen van Gillis Colins, te betalene ten wille ende vermane van de voors. voochden, als 't blyct by zekere obligacie van den voors. Gillis Colins, wesende in den handen van den voors. voochden, in daten van den voors. XXVIII dach van ougst XVc XLIII, ondergheteekent: G. Collins.

Register van wezengoederen van Sint-Janszestendeel over de jaren 1542-1551, fol. 79.

6.

1544 september 18. — *Bernard van Groeninge en Jan vanden Abeele, voogden over Jan, Catharina en Maaiken, de drie minderjarige kinderen van Jan Inghels, de oude, en Margaretha vanden Abeele, doen bij de weeskamer van Brugge aangifte van het bedrag dat hun pupillen van hun achterneef, Jan de Vluoghele, hebben geërfd. Dit bedrag berust onder de voormelde Jan vanden Abeele met borgtocht van Paulus Colins en de schilder Joost Zwijn.*

Den voors. XVIIIen dach van septembre XVc XLIIII de voors. Bernaert van Groeninghe ende Jan vanden Abeele, als voochden van Hannekin, Callekin ende Maikin, Jan Inghels shouden kinderen die hy hadde by der voors. Margriete vanden Abeele zynen wive, brochten noch ten papiere van weesen, volghende huerlieder eedt, de grootte van den goede denzelven kinderen toecommen ende ghebuert by den overlyden van Jan de Vluoghele, de lootghietere, der weesen anderzweer, ende es in penninghen de somme van zeven ende dertich scellinghen zes penninghen grooten, welke XXXVII s. VI d. gr. waren ten overbringhen van desen onder ende in den handen van den voors. Jan vanden Abeele, met weddinghe borghe van Pauwels Colins ende Joos Swyns, de schildere, stedekiesinghe van tsamen ende elc byzondere up de Carmersbrugghen in 's Carmerszestendeel, omme aldaer pandinghe te ghenietene, als 't blyct by der weddinghe daerof wesende in daten van den twintichsten dach van ougst duust vyfhondert drie ende veertich, onder scepenen zeghelen Pieter de Heere ende Daneel van Eede, clerc : Godscal.

Register van wezengoederen van Sint-Nikolaaszestendeel over de jaren 1531-1552, fol. 150.

7.

1544 oktober 2. — *Hendrik Adaems en Joost Zwijn, voogden van de drie minderjarige kinderen van wijlen Jan Adaems en Katelijne Zeghers, doen bij de weeskamer van Brugge aangifte van het vaderlijk versterf van hun pupillen.*

Den IIen dach van octobre XVc XLIIII Heindric Adaems ende Joos Wyns, als voochden van Gillekin, Hannekin ende Copkin, Jan Adaems kindren die hy hadde by Katheline zynen wive, brochten ten papiere van weesen, volghende huerlieder eedt, de grootte van den goede den zelven kindren toecommen ende ghebuert by den overlyden van den voors. Jan Adaems, der weesen vadere, ende es in penninghen de somme van twee ponden vyf scellinghen grooten, welke II l. V s. gr. waren ten overbringhen van desen onder ende in den handen van der voors. Kathelyne, als moedere, metter houdensse van denzelven kindren, weddinghe borghe van Donaes Withevene ende Jan vanden Abeele, stedekiesinghe van tsamen ende elc byzondere buten Sinte-Kathelynepoorte, omme aldaer pandinghe te ghenietene, als 't blyct by der weddinghe daerof wesende in daten van den één ende twintichsten dach van lauwe duust vyfhondert drieënveertich, onder scepenen zeghelen Jooris van Theimseke ende Jan Petyt, clerc : Plocquoy ⁽¹⁾.

Register van wezengoederen van Sint-Janszestendeel over de jaren 1542-1551, fol. 83.

(1) De hier vermelde akte van borgstelling wordt aangetroffen op het Brugse stadsarchief in het protocol van J. Plocquoy, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1543-1546, blz. 80. De naam van onze schilder wordt in deze akte geschreven: Joos Wyns.

1545 februari 12. — *Hendrik Adaems en Joost Zwijs, voogden van de drie minderjarige kinderen van wijlen Jan Adaems en Katelijne Zeghers, doen bij de weeskamer van Brugge aangifte van het moederlijk versterf van hun pupillen.*

Den XIIen dach van sporcle in 't jaer duust vyfhondert vierenveertich Heindric Adaems ende Joos Wyncx, als voochden van Gillekin, Hannekin en Copkin, Jan Adaems kindren die hy hadde by Katheline Zeghers zynen wive, brochten ten papiere van weesen, volghende huerlieder eedt, de grootte ende masse van goede voor uppervoochden zittende ten berechte van partien, vonden ende bleven naer 't overlyden van der voors. Kathelyne Zeghers, der weesen moedere, ende boven allen commeren ende lasten in penninghen de somme van tien ponden vyf scellinghen twee penninghen grooten ende veertien miten, daervooren den voochden ghelast was bewarensse te doene naer costume, als 't blyct by der masse ende inventaris daerof wesende ondergheteekent: J. Voet, welke X 1. V s. II d. gr. XIII miten waren ten overbringhen van desen onder ende in den handen van den voors. Heindric Adaems, den tegheldeckere, als voocht, met weddinghe borghe van Victor Cools ende Jacop Valckaert, stedekiesinghe van tsamen ende elc byzondere up de Vlasbrugghe in Sint-Donaeszestendeel, omme aldaer pandinghe te ghenietene, als 't blyct by der weddinghe daerof wesende in daten van den twaelfsten daghe van sporcle in 't jaer duust vyfhondert vierenveertich, onder scepenen zeghelen Jan de Boodt ende Vincent Forret, clerc : de Valcke.

Register van wezengoederen van Sint-Janszestendeel over de jaren 1542-1551, fol. 83.

VII. JAN BAERT

In een akte van 19 juni 1518, verleden voor schepenen van de stad Brugge, doet een zekere Antoon vander Brugghe overdracht van twaalf schuldbrieven aan een zekere Adriaan vander Weede. Twee van deze schuldbrieven, de ene ten bedrage van twee pond acht schelling groot, de andere ten bedrage van twintig pond tien schelling groot, spreken ten laste van de schilder Jan Baert. Deze is te indentificeren met Jan Baert, die op 6 februari 1514 als vrijmeesterklederschrijver in het ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers te Brugge werd ingeschreven, nadat hij in deze stad zijn vakkennis had geleerd. Hij was dus geen eigenlijk paneelschilder, doch een klederschrijver of schilder op stoffen. Noch in de gildeboeken, noch in andere bescheiden is van Jan Baert te Brugge verder enig spoor te ontdekken. Men mag derhalve aannemen, dat hij Brugge zal verlaten hebben, wellicht om reden van moeilijke financiële toestanden. Of deze Jan Baert verwant was met de andere leden van het geslacht Baert of Bart, die lid van de Brugse beeldenmakers en zadelmakers zijn geweest, is niet uit te maken ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Over Jan Baert zie: C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, Brugge-Kortrijk, z. j. (1913), blz. 59 a.

1518 juni 19. — *Ten overstaan van schepenen van Brugge draagt Antoon vander Brugghe aan Adriaan vander Weede twaalf verschillende schuldbrieven over. Twee van deze schuldbrieven, respectievelijk van 2 pond 8 schelling groot en 20 pond 10 schelling groot, spreken ten laste van de schilder Jan Baert.*

Anthuenis vander Brugghe, filius Anthuenis, by zyne vrye wille, zekeren wetene ende zonder eenich bedwanc, alzo hy zeyde, drouch, transporteerde ende gaf in handen, ende by dese jeghenwoordeghe lettren draecht up, transporteert ende gheeft in handen Adriaen vander Weede t'zynen vryen eyghendomme ende als over zyn vry, proper ende eyghen goet, al dezelve macht ende al dat zelve recht, cause ende actie, die hy hadde oft hebben mochte an de twaelf lettren van cedullen, mencie makende van diverssche sommen ende partien van penninghen, sprekende t'zynen proffyte ende ten laste van diverssche persoonen, zo hiernaer volcht, te wetene: eerst, drie cedullen, al ten laste van Anthuenis Petyt, d'eene mencie makende van der somme van XXXVI s. gr., ende d'ander twee elc van der somme van X s. gr.; voort, eene cedulle, sprekende ten laste van Ector van Bazentyn, mencie makende van der somme van VI l. gr.; voort, eene obligatie mencie makende van der somme van ghelycke VI l. gr., sprekende ten laste van Pieter Vouterman; voort, een cedulle mencie makende van der somme van II l. VIII s. gr., sprekende ten laste van Jan Baert, schildere; voort, een cedulle mencie makende van der somme van XX s. gr., sprekende ten laste van Jan de le Haeye; voort, eene cedulle mencie makende van der somme van XVI s. gr., sprekende ten laste van Anthuenis vander Brugghe, 's voors. comparants vadre; voort, noch een cedulle mencie makende van der somme van XX l. X s. gr., noch sprekende ten laste van Jan Baert, de schildere voorn.; voort noch een cedulle van ghelach verleyt by Germein Waucquet ende by denzelven Anthuenis betaelt, mencie makende van der somme van XX s. par., sprekende voorts ten laste van Joos de la Haye, maerscalc; voort, een ander cedulle mencie makende van III l. VIII s. gr. van ghelaghe by den voorn. Anthuenis verleyt, sprekende ten laste van Anthuenis Petyt, Godefroy Gooris ende Fernande de Gumeë; ende voort noch een cedulle mencie makende van der somme van VI s. gr., ooc van ghelaghe by den voorn. Anthuenis verleyt, sprekende ten laste van Gheeraert Daut, Anthuenis Petyt, Willem van Viven ende Anthuenis Bourree. Al welc voorn. cedullen ende obligaciën den voorn. Adriaen by denzelven Anthuenis vander Brugghe in handen ghegheven zyn in presencie van ons, scepenen voorn., belovende dezelve comparant denzelven Adriaen voordan danof te laten ghebruuckene, userene ende possesserene als van zynen vryen, propren ende eyghen goede, zonder nemmermeer daeranne t'heeschene in toecommenden tyden etc.

Actum XIX wedemaent anno XVIII, present : Nieulandt, Naghele.

Register van procuratiën, gepasseerd voor schepenen van Brugge, over de jaren 1517-1518, fol. 89 v.-90.

CHRONIQUE — KRONIEK

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

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU 22 FÉVRIER 1959

La séance est ouverte à 14 h 30 aux Musées royaux d'Art et d'Histoire.

Présents : MM. B. van de Walle, président; G. de Schoutheete de Tervarent, vice-président; Ad. Jansen, secrétaire; J. Squilbeck, trésorier; M^{elle} Bergmans, M. Boutemy, le Comte J. de Borchgrave d'Altena, le R.P. de Gaiffier, M. Lebeer, M^{elle} Ninane, MM. Sabbe et van Puyvelde.

Excusés : M^{me} Crick, MM. Fourez, Laes, Van den Borren et Winders.

Après la lecture du procès-verbal de la séance précédente, M. Squilbeck présente le bilan de l'année 1958; MM. Boutemy et Lebeer sont désignés comme vérificateurs; le bilan est approuvé et le président remercie M. SQUILBECK pour son dévouement à l'Académie.

On procède ensuite à l'élection d'un vice-président pour l'année 1959, M. Lebeer est élu; il remercie l'assemblée.

Le président propose de conférer au Vicomte Terlinden, le titre de président d'honneur, comme un hommage particulier et en reconnaissance des services rendus à notre compagnie, surtout pendant les années qu'il a assumé la présidence.

Le Bureau ayant décidé de compléter le nombre de ses conseillers, on procède au vote; sont nommés : M^{elles} Ninane et Bergmans, comme conseillers sortant en 1961; le R.P. de Gaiffier, conseiller sortant en 1964; M. Lebeer, conseiller sortant en 1967.

Le bureau propose ensuite de modifier l'article 1 des statuts : son siège est fixé à Bruxelles au lieu de : Son siège est fixé à Anvers. Toutefois, d'après l'article 8 de la loi de 1921 sur les associations sans but lucratif, l'Assemblée ne peut valablement délibérer sur les modifications aux statuts que si elle réunit les deux tiers des membres; comme l'assemblée ne réunit pas les deux tiers des membres on décide de remettre la décision à la prochaine séance.

Le Comte de Borchgrave, conservateur en chef des Musées royaux d'art et d'Histoire, donne son accord pour fixer le siège de l'Académie à l'adresse des Musées du Cinquantenaire.

Quelques membres proposent des modifications au règlement d'ordre intérieur. La discussion est remise à une prochaine séance, ainsi que la révision de la liste des membres étrangers.

L'assemblée autorise le secrétaire de se faire aider pour le travail du secrétariat.

La séance est levée à 15 h 30.

Le Secrétaire général,
AD. JANSEN

Le Président,
J. DE SCHOUTHEETE DE TERVARENT

SÉANCE GÉNÉRALE DU 22 FÉVRIER 1959

La séance est ouverte à 15 h 30 aux Musées royaux d'Art et d'Histoire.

Présents : MM. B. van de Walle, président; G. de Schoutheete de Tervarent, vice-président; Ad. Jansen, secrétaire; J. Squilbeck, trésorier; M^{elle} Bergmans, M. Boutemy, le Comte J. de Borchgrave d'Altena, le R.P. de Gaiffier, M. Lebeer, M^{elle} Ninane; MM. Sabbe

et van Puyvelde, membres titulaires; M^{lle} Calberg, la Comtesse d'Ansembourg; MM. Joosen et Laloux, MM^{mes} Mauquoy et Speth, M. Stuyck, M^{lle} Sulzberger, membres correspondants.

Excusés : M^{me} Crick, MM. Fourez, Laes, Van den Borren, Winders, membres titulaires; MM. Goossens, Jansens de Bisthoven, Van Molle, membres correspondants.

Le procès-verbal de la séance précédente est lu et approuvé. Le Secrétaire présente ensuite le rapport sur les activités de 1958. Le Président remercie le secrétaire et annonce la nomination de M. Lebeer comme vice-président pour l'année 1959. Il rend ensuite hommage à M. de Schoutheete de Tervarent et lui cède la présidence.

Le nouveau président fait alors une communication intitulée : « Un monument de notre passé au Musée historique de Bâle » :

L'orateur attire l'attention sur une plaque en bronze, conservée au Musée Historique de Bâle. Elle consacre une donation faite en 1433 par Isabelle de Portugal, troisième femme de Philippe le Bon, à l'église des chartreux de Bâle. Un texte latin, dont le R.P. de Gaiffier a bien voulu établir la lecture, expose le détail de cette donation et des obligations qu'elle entraîne. Les armes de Philippe le Bon et d'Isabelle de Portugal y figurent dans les coins supérieurs, celles du duc de Bourgogne entourées du collier de la Toison d'or, ordre qu'il venait de fonder, celles d'Isabelle comprises dans une palissade à claire voie. L'auteur de la communication établit que cet enclos n'est pas à confondre avec l'insigne de l'ordre de la Haie, qui se compose de branches entrelacées. Cependant la plaque de Bâle n'est pas le seul endroit où les armes d'Isabelle de Portugal se trouvent comprises dans un enclos. Il en va de la sorte dans des manuscrits et sur le soutien d'une poutre à l'hôtel Bradelin à Bruges. On peut en conclure que cette figure avait été choisie par Isabelle avec intention. Ce propos doit sans doute être cherché dans la devise qui, notamment sur la plaque de Bâle, accompagne les armes de la duchesse : « Tant que je vive ». Ces mots répondent à la devise du duc : « Autre n'aurai » et enregistrent donc une promesse réciproque de fidélité conjugale, qu'Isabelle tout au moins semble avoir tenue. L'enclos serait un symbole de cette promesse. Il faut regretter qu'aucun texte ne soit venu jusqu'ici confirmer explicitement cette interprétation.

Après une discussion à laquelle plusieurs membres prennent part, le R.P. de Gaiffier communique une note : « Du nouveau sur la chronologie de Fra Angelico ».

Les biographes de Fra Angelico avaient souvent remarqué qu'il était difficile de retracer les premières années de la vie du peintre et de préciser quelles étaient les œuvres qu'il avait composées avant 1430. Des documents d'archives, retrouvés récemment, permettent désormais de faire la lumière. Le P. Stefano Orlandi, O.P. et M. Werner Cohn ont montré que Giovanni da Fiesole serait né non en 1387, mais au début du XV^e siècle; qu'il avait pris l'habit dans l'Ordre de Saint Dominique, non en 1407, mais vers 1420. On trouvera le détail des arguments et l'indication des documents dans les articles suivants : S. ORLANDI, *Quando e nato il Beato Angelico*, dans *Memorie Domenicane*, t. 73 (1956), p. 52-54; ID., *I Maestri del B. Angelico*, ibid., p. 3-16 (1). W. COHN, *Nuovi documenti per il B. Angelico*, ibid., p. 218-220; cf. ID., *Il Beato Angelico e Battista di Biagio Sanguini. Nuovi documenti*, dans *Rivista d'Arte*, t. 30 (sér. III, t. 5, 1955), p. 207-216. Dans une lettre adressée au conférencier en février 1959, le P. Orlandi lui faisait savoir que le Professeur Mario Salmi entérinait les nouveaux résultats de la critique dans l'importante biographie que le distingué professeur de l'Université de Rome vient de faire paraître.

Le président remercie l'auteur et lève la séance à 18 heures.

Le Secrétaire général,
AD. JANSEN

Le Président,
J. DE SCHOUTHEETE DE TERVARENT

(1) Voir également du même auteur *Rivista d'Arte* (1954), f. 161-197.

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 21 JUIN 1959

La séance est ouverte à 15 heures aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, sous la présidence de M. de Schoutheete de Tervarent.

Présents : MM. de Schoutheete, président; Lebeer, vice-Président; Jansen, secrétaire; Squilbeck, trésorier; M^{elle} Bergmans, le Comte J. de Borchgrave d'Altena, le R.P. de Gaiffier, M. Fourez, M^{elle} Ninane, membres titulaires; M. Paul Lacoste, M^{me} Risselin, M^{me} Speth, M^{elle} Sulzberger, le Chan Tambuyser, M. Van Molle, membres correspondants.

Excusés : M. Boutemy, M^{me} Crick, MM. Laes, Van den Borren et van de Walle, membres titulaires; M^{elle} Calberg, M^{me} Faider, M. Goossens, M^{elle} Hairs, MM. Jadot et Laloux, membres correspondants.

Le procès-verbal de la séance précédente est approuvé. Le président donne la parole à M^{elle} Sulzberger, pour faire une communication concernant « Le Linteau de Saint Genis des Fontaines et l'influence copte ».

Tous les auteurs s'accordent à reconnaître une influence orientale dans le célèbre linteau de Saint-Genis, la première sculpture romane française à laquelle on puisse donner une date (1019-1020).

Les éléments essentiels de ce bas-relief sont : un Christ en majesté inscrit dans une mandorla soutenue par deux anges, de part et d'autre, trois apôtres étroitement enserrés dans un décor en arcade; dans le haut une inscription en frise, le tout encadré d'un large bandeau à décor végétal.

Certains modèles coptes fournissent des éléments de comparaison. L'art copte, lui-même art d'emprunt, simplifie et crée des schémas aisés à transmettre. Tandis que des objets décorés, tissus, ivoires, petits bronzes sont répandus dans l'Europe entière, de nombreux pèlerins visitent les sanctuaires de l'Égypte chrétienne.

La série de figures sous arcades surmontée d'une inscription en frise, aux proportions analogues, se retrouve sur un bas-relief de Saggara. La pose des anges, violemment rejetés en arrière, presque cassés en deux, est à comparer à un tympan du musée du Caire. Dans le décor architectural plusieurs éléments ne peuvent s'expliquer que par analogie avec des stèles funéraires coptes et tout spécialement un motif en pastille, appelé tantôt mouche, beadings, ou encore pellets disposé autour des arcs, de même qu'aux bases et aux chapiteaux.

Il importe aussi de souligner le traitement du relief au volume simplifié et la taille en biseau, procédés habituels à la sculpture copte.

Le président souligne l'importance de cette communication qui est suivie d'un échange de vues. Après quelques explications du Comte de Borchgrave, le président prie Madame Risselin, en l'absence de Mademoiselle Calberg, de donner lecture d'une étude intitulée : « Hommage au Pape Urbain VIII. Tapisserie de la manufacture Barberini à Rome, XVII^e siècle ».

Madame Risselin fait ensuite lecture d'une étude rédigée par Mademoiselle Calberg, empêchée d'assister à la séance. Cette étude intitulée : « Hommage au Pape Urbain VIII, Tapisserie de la manufacture Barberini à Rome, XVII^e siècle » a pour objet une fastueuse tapisserie romaine du XVII^e siècle, qui a fait partie de l'ancienne collection de Somzée et qui vient d'être donnée à nos Musées royaux d'Art et d'Histoire par Madame Louis Solvay.

La tapisserie en question appartient à une suite de la Vie du Pape Urbain VIII (Maffeo Barberini), tissée à Rome dans la manufacture qu'avait fondée peu avant 1630 le cardinal-légat François Barberini, le tout puissant neveu du Souverain Pontife. L'exécution de cette suite imposante, qui devait réunir une douzaine de grands panneaux, huit bandes verticales, ainsi que de nombreuses frises, se situe après 1663 et exigea un temps très long.

Après avoir brièvement exposé ce que nous savons aujourd'hui de ce vaste ensemble, malheureusement démembré et disparu, Mademoiselle Calberg nous met en présence de la tapisserie généreusement offerte en don à nos Musées; elle en précise le contenu iconographique et les caractères de style. Trônant dans toute sa majesté, entre deux cardinaux, dont l'un est manifestement François Barberini, le Pape Urbain VIII y reçoit l'hommage des états chrétiens que personnifient des jeunes femmes. La plupart des cartons qui furent exécutés pour cette suite historique et allégorique existent encore à Rome; mais le nom de leurs peintres prête à discussion, de même que celui du maître tapissier qui dirigeait l'« arazzeria » romaine à l'époque où fut tissée la Vie d'Urbain VIII.

A la suite de cette communication plusieurs membres prennent la parole : le R.P. de Gaiffier, M. de Schoutheete et le Comte J. de Borchgrave d'Altena.

Le président remercie les orateurs et lève la séance à 17 heures.

Le Secrétaire général,
AD. JANSEN

Le Président,
G. DE SCHOUTHEETE DE Tervarent

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 22 NOVEMBRE 1959

La séance est ouverte à 15 heures dans la salle des conférences des Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles.

Présents : Le Chevalier de Schoutheete de Tervarent, président; M. Squilbeck, trésorier; le comte J. de Borchgrave d'Altena, M. Fourez, le R.P. de Gaiffier, membres titulaires; M^{lle} Calberg, MM. Joosen et Laloux, M^{me} Speth, membres correspondants.

Excusés : MM. Lebeer, vice-président; Jansen, secrétaire; M^{me} Crick, M. Paul Lacoste, M^{me} Risselin, M^{lle} Sulzberger, le Chan. Tambuyser, MM. Van den Borren et Van de Walle.

La lecture du procès-verbal de la séance est remise à la prochaine réunion.

La parole est donnée au Comte de Borchgrave d'Altena. L'orateur présente une belle collection de diapositives, dues au talent de l'éminent égyptologue Arpag Mekhitarian. Elle porte sur les trésors des Musées royaux d'Art et d'Histoire et principalement sur les émaux qui s'y trouvent conservés et met en lumière la richesse de notre patrimoine artistique.

Le chef reliquaire de saint Alexandre et l'autel portatif de Stavelot retiennent longtemps l'attention. L'examen de détail révèle des finesses insoupçonnées de la technique des orfèvres mosans. L'orateur parle incidemment du rôle de la lumière dans la façon d'exposer les pièces d'orfèvrerie.

Le président, en remerciant l'orateur, souligne l'heureux choix d'un fond bleu turquoise pour la présentation des pièces et fait remarquer que la savante lumière à laquelle elles sont soumises leur donne dans la photo en couleurs une beauté supplémentaire. Il félicite l'orateur de son commentaire, procédant d'une connaissance approfondie de l'œuvre de nos orfèvres, émailleurs et sculpteurs.

Le débat qui suivit apporta la preuve de l'intérêt que la communication avait suscité. Un membre rappela que, quelques jours à peine avant la réunion, l'association Universitas Belgica, avait adressé un appel pour que d'authentiques hommes de science acceptent d'exposer leurs idées en des causeries accessibles aux profanes, afin de réagir contre la platitude de la vulgarisation courante. La conférence du Comte de Borchgrave apporte un heureux exemple de ce qui est réalisé au Service éducatif des Musées royaux d'Art et d'Histoire.

Le trésorier, parlant au nom du secrétaire général, invite les membres à fixer la date de la prochaine réunion et à désigner un orateur. L'accord se fait sur la date du 20 décembre et le R.P. de Gaiffier accepte l'offre d'occuper la tribune, pour traiter un sujet d'iconologie chrétienne.

La séance est levée à 16 h 30 et le Comte de Borchgrave retient les membres à titre d'invités, leur donnant ainsi une occasion de poursuivre leurs échanges de vues.

Le Secrétaire général,
AD. JANSEN

Le Président,
G. DE SCHOUTHEETE DE Tervarent

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 20 DÉCEMBRE 1959

La séance est ouverte à 15 heures dans la salle des conférences des Musées royaux d'Art et d'Histoire.

Présents : MM. G. Schoutheete de Tervarent, président; Lebeer, vice-président; Jansen, secrétaire; Squilbeck, trésorier; Bautier, Boutemy, le Comte J. de Borchgrave d'Altena, le R.P. de Gaiffier, Sabbe et van de Walle, membres titulaires; M^{lle} Calberg, MM. Jacobs van Merlen, Laloux, le Chanoine Tambuyser, M^{me} Speth, membres correspondants.

Excusés : M^{lles} Bergmans et Ninane, M^{me} Crick, MM. Fourez et Van den Borre, membres titulaires; M^{lles} Dhanens, Hairs et Maucquoy, M^{me} Faider, MM. Joosen et Paul Lacoste, membres correspondants.

Le procès-verbal de la séance précédente est approuvé.

Le président annonce le décès de Monsieur Laes, membre correspondant depuis 1931 et membre titulaire depuis 1937. Il souligne les services qu'il a rendus aux Musées royaux des Beaux-Arts comme conservateur et met l'accent sur ses travaux, dont plusieurs ont été publiés par l'Académie.

Il félicite le R.P. de Gaiffier qui vient d'être nommé membre de l'Institut de France et lui donne la parole pour sa communication : « Réflexions sur l'Iconographie ».

Le P. de Gaiffier après avoir brièvement présenté quelques ouvrages récents relatifs à l'Iconographie (G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florence, 1952; L. RÉAU, *Iconographie de l'Art chrétien*, Paris, 1955-1959; H. AURENHAMMER, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 1^{er} fascicule, Vienne, 1959) et montré l'intérêt croissant porté par les savants à ce domaine de l'histoire de l'Art, décrit les tâches principales qui sont assignées à l'Iconographie.

Il illustre ensuite par des exemples divers problèmes : A l'exposition universelle de Bruxelles de 1935, figuraient quatre panneaux attribués à Goossen Van der Weyden, dont deux étaient présentés de la manière suivante : « Gentilhomme faisant l'aumône sur le seuil d'une église; Gentilhomme reçu par un personnage accompagné de moines » (*Cinq-siècles d'art*, t. I, Peintures, Bruxelles, 1935, p. 42). L'examen attentif de quelques détails, en apparence peu importants, donne la solution de l'énigme. Il s'agit de divers épisodes de la jeunesse de Saint Antoine ermite. L'église N.D. d'Aerschot possède un tableau du XVII^e siècle consacré à la vie de Ste Barbe. Il n'a guère de valeur au point de vue artistique, mais n'est pas sans intérêt pour l'Iconographie. L'artiste inconnu a représenté sur la gauche de la toile l'épisode de la visite du messenger d'Origène à la jeune sainte, qui feint d'être souffrante et explique à son père que ce messenger est un médecin qui guérit les corps et les âmes. Cette scène est rare dans les œuvres d'art et ne se comprend qu'à la lumière des textes que le conférencier a signalés dans son article : *La légende latine de sainte Barbe par Jean de Wackerzeele* (Analecta Bollandiana, t. 77, 1959, p. 5-41).

Enfin, le R.P. de Gaiffier rappelle dans quelles circonstances a été commandée à P.P. Rubens la célèbre descente de Croix de la Cathédrale d'Anvers. La signification de l'ensemble des scènes du triptyque échappe totalement si nous ignorons que le peintre a été tenu de célébrer le thème des « portes-Christ » afin de répondre au désir de la gilde des Arbalétriers d'Anvers, dont saint Christophe était le patron.

Dans l'art religieux, seule l'étude iconographique permettra de retrouver l'inspiration profonde, parfois subtile, de l'artiste.

Cette communication est suivie d'un débat, auquel prennent part : M. de Schoutheete de Tervarent, le Comte de Borchgrave d'Altena et MM. Lebeer, Laloux et Boutemy.

Le Comte de Borchgrave d'Altena attire l'attention sur la chapelle du Couvent des Recollets à Chimay et propose d'envoyer au Ministre une lettre pour protester contre la démolition de ce monument. L'assemblée se déclare d'accord et le Comte de Borchgrave d'Altena accepte de rédiger la lettre.

La séance est levée à 17 heures.

Le Secrétaire général,
AD. JANSEN

Le Président,
G. DE SCHOUTHEETE DE Tervarent

RAPPORT SUR LES ACTIVITÉS DE L'ANNÉE 1959

Au cours de l'année 1959, l'Académie a été vivement frappée par la mort de M. LAES, qui fréquentait assidûment nos séances; il fut élu membre correspondant en 1931 et membre titulaire en 1937.

Le Bureau fut constitué comme suit : Le Chevalier G. de Schoutheete de Tervarent, président; M. Lebeer, vice-président; M. Jansen, secrétaire; M. Squilbeck, trésorier.

A la séance du 22 février, les conseillers suivants ont été nommés : M^{elles} Ninane et Bergmans, le R.P. de Gaiffier et M. Lebeer.

L'activité régulière de l'Académie s'est manifestée, comme d'habitude sous la forme de réunions et de publications.

Des réunions de membres titulaires et de membres correspondants ont eu lieu à la salle des conférences des Musées Royaux d'Art et d'Histoire.

Au cours de ces réunions les communications suivantes ont été entendues :

- Le Chevalier G. de Schoutheete de Tervarent, « Un Monument de notre passé au Musée historique de Bâle » ;
- M^{elle} Sulzberger, « Le Linteau de Saint-Genis-des-Fontaines et l'Influence copte » ;
- M^{elle} Calberg, « Hommage au Pape Urbain VIII. Tapisserie de la manufacture Barberini. Rome XVIII^e siècle » ;
- Comte J. de Borchgrave d'Altena. « Présentation de clichés en couleurs » ;
- Le R.P. de Gaiffier, « Réflexions sur l'iconographie ».

Quant aux publications, l'Académie a publié le tome 27, comprenant 256 pages. Plusieurs savants étrangers ont collaboré à ce volume. Nous citons :

- A. Laes, « Le Paysage flamand au Musée de Glasgow » ;
- L. van Puyvelde, « La décollation de saint Paul d'Aix-en-Provence, non de Rubens, mais de Boeyermans » ;
- Th. Ionesco, « Un Tableau inconnu de van Dyck au Musée Bruckenthal » ;
- S. Speth-Holterhoff, « Trois amateurs d'art flamand au XVII^e siècle » ;
- P. Bautier, « Un Peintre italien du XVI^e siècle influencé par nos Maître drôles » ;
- Y. Thiéry, « Découverte de deux originaux de Roland Savery pour des gravures d'après cet artiste par Egide de Sadeleer » ;
- S. Bergmans, « Note complémentaire à l'étude des van Hemessen ; de van Amstel et monogramme de Brunswick » ;
- St. Stawicka, « Un dessin de Balthasar Lauwers dans l'ancienne Collection royale de Varsovie » ;

- Le Comte J. de Borchgrave d'Altena, « A propos d'un châteaueu de l'église de Crainhem en Brabant » ;
- J. Leeuwenberg, « Zeven Zuidnederlandse Reissaluartjes » ;
- Z. Maslinska-Nowakowa, « Les Dessins inconnus de J.P. Preisler d'après les plafonds anversoie de Rubens » ;
- J. Squilbeck, « Pour une nouvelle orientation des recherches sur la Dinanderie en Belgique » ;
- A. Schouteet, « Documenten in verband met de Brugse schilders uit de XVI^e eeuw » ;
- L. van Puyvelde, « L'Annonciation du Maître de Flémalle ».

Le Tome 28 est en voie de composition, il comprendra entr'autres :

- Baudouin de Gaiffier, « Le Triptyque du Maître de la Légende de sainte Barbe » ;
- M. L. Hairs, « Gaspard Thielens, peintre flamand » ;
- J. Squilbeck, « Une œuvre énigmatique : « Les Trois Marie au Tombeau » du Musée Boymans à Rotterdam » ;
- Guy de Schoutheete de Tervarent, « Un souvenir de l'époque bourguignonne » ;
- C. Brossel, « Gaspar De Witte. Peintre paysagiste anversoie » ;
- P. Bautier, « Faustina Bocchi, peintre de nains » ;
- H. Pauwels, « Een Kruisiging met stichters van Joos Van Wassenhoven » ;
- A. Schouteet, « Documenten in verband met de Brugse schilders uit de XVI^e eeuw » ;

Nous prions les membres de nous envoyer, dès maintenant, leurs études pour publications dans le tome 29.

Il nous reste à remercier tous ceux qui ont pris la parole à nos réunions, les auteurs qui nous ont confié leurs articles pour la Revue; la Fondation Universitaire, le Ministère de l'Instruction Publique et la Province d'Anvers pour les subsides qui nous ont été octroyés. Notre reconnaissance va au Comte J. de Borchgrave d'Altena qui a mis à notre disposition la salle des conférences des Musées royaux d'Art et d'Histoire et a bien voulu retenir les membres après les séances, pour une réunion plus intime.

Nous osons espérer que l'année 1960 nous permettra d'intensifier l'activité de notre Académie et nous demandons votre concours pour atteindre ce but.

Le Secrétaire général,
AD. JANSEN

IN MEMORIAM

Arthur Laes

1876–1959

Le 5 décembre 1959 est décédé à Ixelles un de nos meilleurs historiens d'art, Arthur Laes, dont l'extrême modestie n'avait pas empêché les mérites de lui assurer une place importante dans les milieux scientifiques.

Il était né à Louvain, le 1^{er} juillet 1876, et après avoir fait des humanités gréco-latines à l'Athénée de sa ville natale, avait été un des premiers étudiants, dès sa création, de l'*Institut supérieur d'histoire de l'art et d'Archéologie* de Bruxelles. Le grand succès avec lequel il avait conquis tous ses grades dans cet établissement scientifique lui avait valu d'entrer dans le personnel scientifique des *Musées royaux des Beaux Arts* à Bruxelles, où, pendant quarante cinq ans, il allait se dépenser sans compter et mériter le titre de conservateur.

Les conservateurs en chef, feu Fierens-Gevaert et, après lui, Monsieur Leo van Puyvelde trouvèrent en lui un collaborateur des plus précieux, dont le dévouement et le zèle n'avaient d'égal que la compétence, pour leur permettre d'enrichir les musées et de leur donner une présentation d'œuvres plus conforme aux principes scientifiques de la muséographie.

Arthur Laes contribua également à assurer le succès de nombreuses et importantes expositions, tant en Belgique qu'à l'étranger, notamment en augmentant le renom artistique de notre patrie par le rôle important qu'il joua pour assurer le succès de la participation belge aux *Biennales de Venise*. En 1926, il organisait l'exposition du Paysage flamand, en 1927, celle des œuvres de Vincent Van Gogh, en 1928, celle des frères Stevens et de Jordaens la même année, sans oublier en 1937 celle des *Esquisses de Rubens* qui fut la révélation d'un aspect jusque alors trop peu connu de l'activité créatrice du grand peintre anversois.

Les catalogues qu'il publia en 1927, en collaboration avec Fierens-Gevaert, des collections du *Musée royal d'art ancien* et du *Musée de peinture moderne*, constituent, encore de nos jours, un guide précieux pour le touriste en même temps qu'un instrument de travail indispensable à l'historien d'art.

Egalement précieux sont les nombreuses brochures et les articles qu'il publia dans les plus importantes revues d'art des deux mondes, tant sur la

peinture ancienne que sur la peinture moderne. Au cours de son exil en Angleterre pendant la seconde guerre mondiale, il ne mangea pas son pain dans l'oisiveté et profita de son séjour dans le Royaume Uni pour étudier diverses collections tant publiques que privées et en tirer des enseignements dont la publication avait fait de lui un des connaisseurs les plus érudits du paysage flamand aux XVI^e et XVII^e siècles. Il faut regretter que son état de santé, déficient en ses dernières années, ne lui ait pas permis, en dépit de l'application qu'il gardait au travail, de réunir en un volume qui eût fait autorité, les renseignements dispersés dans diverses publications fragmentaires.

Membre correspondant depuis 1931 et effectif depuis 1937 de l'*Académie royale d'Archéologie de Belgique*, Arthur Laes y avait fait de nombreuses communications qui avaient contribué à son renom scientifique parmi l'élite des archéologues belges et avaient répandu son nom à l'étranger.

Pendant de nombreuses années Arthur Laes siégea à la commission consultative de la peinture ancienne au Musée royal de Bruxelles. Il s'y acquit l'estime et l'amitié de tous ses collègues qui admiraient sa prudence, allant de pair avec son discernement dans le choix des objets d'art à acquérir.

Il n'oublia jamais que c'était à l'*Institut supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* de Bruxelles qu'il devait sa formation scientifique. Aussi, s'était il fait l'animateur enthousiaste et bénévole de cette institution scientifique et, pendant quarante ans, il y remplit les fonctions de secrétaire, puis de secrétaire général et administrateur, avec un dévouement de tous les instants. Pendant une trentaine d'années, il y occupa la chaire d'Histoire de la peinture moderne en Belgique et y organisa les sessions d'examens, dont il était le cheville active. Déjà frappé par le mal lent et insidieux qui l'emporta, il espérait encore pouvoir, en octobre 1959, participer aux épreuves de formation générale, où sa parfaite connaissance de la langue anglaise lui permettait de rendre de grands services, mais ses forces le trahirent et ce fut pour lui une dernière et cruelle épreuve.

L'aménité de son caractère et sa modestie ne lui avaient valu que des amis. Bienveillant à l'égard de tous, il s'attirait l'affection de tous ceux qui avaient le privilège de le rencontrer, tant dans les réunions scientifiques que dans les relations de vie privée. Sa mort laissa des regrets unanimes. Tous ceux qui l'ont connu et tous ceux qui ont pu bénéficier de sa valeur d'historien d'art et de ses qualités d'homme au grand cœur, conservent de lui un pieux souvenir.

V^{te} TERLINDEN

BIBLIOGRAPHIE

I.

REVUES ET NOTICES – TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUKKEN

I

ARCHITECTURE — BOUWKUNST

Le Très Cher Frère F. DE SMIDT, F.S.C. a publié en 1956 le résultat de ses recherches sur l'abbaye Saint-Bavon de Gand, *Opgravingen in de Sint-Baafsabdij te Gent. De abdijkerk*, édition spéciale du *Cultureel Jaarboek voor de provincie Oostvlaanderen*, 1956, 295 pp., 189 ill. Remontant jusqu'à la fondation de l'abbaye, l'auteur indique les campagnes successives de construction et les causes de dévastation. En 985, les moines bâtirent en cinq étapes un nouvel édifice qui ne fut achevé qu'à l'époque gothique. L'abbatiale fut totalement ruinée au XVI^e siècle. Cette monographie se compose de deux parties, l'étude de l'abbatiale romane puis de celle de l'époque carolingienne. L'église romane la mieux connue et la plus importante pour l'histoire de l'architecture scaldienne avait donné lieu à de multiples hypothèses. Le T.C.F. DE SMIDT a voulu les vérifier afin de les confirmer ou de les infirmer et cela en s'appuyant sur des données fournies par des fouilles systématiques. Les travaux du chœur à chevet plat et du transept doté de deux chapelles greffées rectangulaires ont duré de 985 à la fin du X^e siècle. Le vaisseau édifié peu de temps après comportait cinq nefs de sept travées. Si la nef centrale était couverte par un plafond en bois, les collatéraux avaient reçu une voûte et les deux premiers bas-côtés intérieurs s'ouvraient sur le vaisseau central par une tribune. Le groupe des tours de la croisée du transept, la crypte et l'avant-corps furent érigés au XII^e siècle. La crypte avait deux niveaux, comportant chaque fois cinq nefs voûtées et auxquels on accédait par deux escaliers enfermés dans des tourelles. Cette double crypte extérieure porte la marque des constructions des bassins de la Meuse et du Rhin. L'avant-corps fut édifié en dernier lieu et fut achevé à l'époque gothique. De plan rectangulaire, il est flanqué de deux tourelles et est surmonté d'une tour massive. Ce westbau s'apparente par son aspect à l'architecture rhénane et mosane bien qu'on y relève de nombreux détails appartenant à l'art de la rive gauche de l'Escaut. Avant les fouilles du T.C.F. DE SMIDT, on ne soupçonnait guère que Gand avait abrité jadis en ses murs une église aussi vaste, profondément marquée par l'influence des écoles d'architecture rhénane et mosane. Les recherches s'achèvent par des considérations sur l'abbatiale carolingienne et par l'analyse d'éléments, tels que des tombes, découvertes lors des fouilles. L'auteur a traité le sujet avec érudition et méthode. Son ouvrage éclaire d'un jour nouveau cet important monument qu'est l'abbatiale de Saint-Bavon et l'évolution de l'architecture en Belgique à l'époque romane. De nombreuses photos judicieusement choisies, des coupes, des plans et des essais de reconstitution accompagnent le texte qui se termine par un résumé en français.

L. DEVLIEGHER publie dans le *Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites*, t. IX, 1958, pp. 5-125, ill., une importante étude sur *Les églises romanes de la Flandre française*. Les délimitations chronologiques de ce travail se placent, à une exception près, entre les premières années du XII^e siècle et le début du XIII^e siècle. L'Aa, la Lys, la frontière franco-belge et la mer du Nord servent de limites géographiques. Les églises romanes de cette région sont généralement de dimensions restreintes et elles ne présentent aucun trait

saillant au point de vue architectural. Le plan des édifices n'est jamais orienté et à l'origine il se compose d'une ou plusieurs nefs et d'un chœur puis, pendant la première moitié du XII^e siècle, ce style se modifie par l'adjonction d'un transept avec tour centrale. Le chœur s'achève le plus souvent par un chevet plat, tandis que la façade ornée d'arcatures aveugles comprend un portail surmonté parfois d'une fenêtre. En élévation la nef centrale se compose d'une arcade et d'un mur percé de fenêtres et décoré d'arcatures. Les tours placées au centre de l'église ont deux étages et lorsque l'édifice est dépourvu de tourelles d'escaliers, l'accès s'y fait au moyen d'échelles. Examinant de manière approfondie tous les éléments d'architecture, DEVLIEGHER démontre entre autres que les supports sont faits de piliers rectangulaires, que l'arc en plein cintre est presque exclusivement utilisé, que le plafond en bois est généralisé et enfin qu'une porte est percée dans la façade occidentale et quelquefois également dans le mur du transept nord. Un répertoire des monuments étudiés et un essai de chronologie facilitent les recherches du lecteur. Un résumé en français est placé en fin du texte. Cette étude est une contribution à l'histoire de l'architecture romane d'une région qui fit partie des Pays-Bas méridionaux jusqu'à l'époque de Louis XIV. Si cette contrée ne comprend guère de monuments importants, ceux-ci s'apparentent toutefois aux églises romanes des Flandres Occidentale et Orientale.

ED. ROLLAND, *Essai de chronologie concernant les fortifications de Soignies*, dans *Annales du Cercle Archéologique du canton de Soignies*, t. XVII, 1957, pp. 21-39, propose une chronologie nouvelle établie grâce au dépouillement d'archives. Dès 1365, on entama les travaux d'édification; en 1406, l'enceinte en terre fut garnie de palissades de défense et vers 1421, on éleva une muraille en pierre; enfin, les tours furent bâties au XV^e siècle. La lecture des comptes de la ville ne procure guère de renseignements concernant les travaux de défense effectués à Soignies aux XVI^e et XVII^e siècles. La consultation d'archives fournit toujours à l'histoire de l'art maints éléments précieux et à ce titre les recherches sont utiles. Il est toutefois regrettable que l'auteur ne précise pas mieux ses sources d'archives et qu'il utilise des sigles et abréviations sans en avoir indiqué la signification.

Deux articles relatifs à l'architecture ont paru dans le *Bulletin de la Société Royale Paléontologique et Archéologique de l'Arrondissement judiciaire de Charleroi*, 1958, 27^e année. Dans le n^o 1, pp. 3-12, Ed. ROLLAND traite de *La Construction de l'Eglise Saint-Jean-Baptiste de Piéton 1778-1781*. Cette courte monographie résume des archives aujourd'hui détruites et qui étaient conservées avant 1940 au dépôt de Mons. Ce fait justifie pleinement cette publication. Après avoir indiqué l'importance religieuse de la paroisse de Piéton sous l'ancien régime et expliqué les mobiles de la reconstruction de l'église en 1778, l'auteur résume en onze paragraphes les différents chapitres ayant trait à l'édification, aux matériaux utilisés, aux plans, etc... de ce monument. Ce travail apporte des éléments nouveaux dans le domaine de l'histoire locale du village de Piéton.

S. BRIGODE, *op. cit.*, n^o 2, 3, 4, pp. 20-25 traite de *L'Architecture ancienne dans la région de Charleroi* et souligne que, contrairement à une opinion communément répandue, cette région possède un passé archéologique. De nombreuses abbayes, églises et châteaux y furent construits. Dans cet exposé S. BRIGODE mentionne les édifices ou parties d'édifices conservés depuis l'époque romaine jusqu'au XIX^e siècle et il dégage quelques considérations très générales.

J. MULLER, *La maison du bailli à Gembloux*, dans *Namurcum*, n^o 3, 1958, 32^e année, pp. 33-44, ill., décrit de manière approfondie le bâtiment dénommé aussi « château Gérard » ou « château Hulin ». Une partie des bâtiments date des XIX^e et XX^e siècles; cependant, un corps de logis avec étage et tourelle est ancien et MULLER tâche de dresser la chronologie de cette construction. Les caves et le gros œuvre relèvent de l'architecture médiévale; à la

fin du XVI^e siècle, une restauration profonde modifia l'aspect de l'édifice auquel fut adjointe une tour d'angle. L'auteur dresse ensuite la nomenclature des propriétaires qui se sont succédé au cours des ans et il termine en souhaitant que cette œuvre soit restaurée et classée par la Commission Royale des Monuments et des Sites.

La Gentilhommière de Warelles fait l'objet d'un article de J. GODET dans les *Annales du Cercle Archéologique d'Enghien*, t. XI, 3^e et 4^e livraisons, 1959, pp. 261-271. Ce château situé à Petit-Enghien est une construction élevée en majeure partie au XVIII^e siècle et convertie actuellement en ferme. Le titre de l'article laissait supposer une analyse de l'architecture de cette bâtisse, mais l'auteur s'est préoccupé à peu près uniquement de donner une liste d'anciens seigneurs du lieu.

H. CROKAERT publie des recherches sur *Vieilles auberges et enseignes ucloises*, dans *Folklore Brabançon*, n^o 141, mars 1959, pp. 26-60. L'auteur s'attache surtout à l'étude étymologique des dénominations. Cependant, ce texte accompagné de photos met en valeur quelques éléments de l'architecture campagnarde.

L'édition flamande de la même revue, n^o 142, pp. 181-184, ill., contient un article d'un intérêt très limité de F. PETITJEAN, intitulé: *Images d'architecture privée du XVI^e et XVII^e siècle à Tirlemont*.

R. FORGEUR, *Le maître-autel et l'abside gothique de la cathédrale Saint-Lambert*, dans *Bulletin de la Société Royale « Le Vieux Liège »*, n^o 126, t. V, octobre-décembre 1959, pp. 387-402, ill., analyse un dessin du XVIII^e siècle dû à Fayn, architecte de la cathédrale de 1751 à 1786. Ce document restitue le maître-autel baroque de l'ancienne cathédrale, mais en outre, il montre des détails architecturaux de l'édifice, détails caractéristiques du style de la première moitié du XIII^e siècle. Le dessin prouve que l'abside de la cathédrale Saint-Lambert était entourée d'un déambulatoire mais qu'il n'y eut jamais de chapelles absidiales. En examinant chaque élément décrit par Fayn et en les comparant à des parties d'édifices belges et étrangers de la même époque, FORGEUR conclut que Fayn a effectivement vu et dessiné fidèlement l'abside du XIII^e siècle dont seule la voûte fut modifiée au cours des siècles.

L'initiative de la Société Royale «Le Vieux-Liège», qui a entamé en 1956 la publication de feuillets archéologiques consacrés aux églises de Liège, a déjà été mentionnée dans la chronique précédente. Deux brochures ont paru en 1959, l'église Saint-Jean l'Évangéliste par BONIVER, et l'église Saint-Remacle par DELARGE. Ces petits guides d'une quinzaine de pages rendront certainement service aux amateurs des monuments anciens et répondent parfaitement aux buts que se sont proposés les promoteurs de cette collection.

A. DE VALKENEER

II

SCULPTURE ET ARTS INDUSTRIELS BEELDHOUWKUNST EN KUNSTNIJVERHEDEN

La datation d'un précieux ensemble sculptural décorant l'avant-corps de la collégiale de Nivelles constitue un des problèmes importants de l'histoire de notre sculpture. Constatant une complète divergence d'opinion chez les archéologues les plus qualifiés. M^{se}lle Jeanne PETRE aborde le problème de biais dans sa *Note relative au costume des personnages sculptés au portail de Samson à Nivelles*. Le recours aux sciences auxiliaires constitue souvent une excellente

solution, quand les méthodes normales ont abouti à un échec. Nous nous dénonçons toute compétence en matière de l'histoire du costume, mais celle-ci nous semble autoriser la conclusion de l'auteur, quand elle nous propose de situer l'ensemble sculptural entre le milieu du XI^e siècle et les premières années du XII^e siècle. Cependant, on objectera que l'histoire du costume n'est pas solidement établie pour la période antérieure au XII^e siècle, en raison d'une incontestable pénurie de documents. La façon des vêtements n'était pas compliquée comme elle le fut dans la suite. De la sorte, l'indice unique est la longueur des tuniques. Le clergé intervient pour préconiser parfois les vêtements courts pour sauver la simplicité des mœurs, et parfois les vêtements longs pour encourager la pudeur. Comme son influence peut avoir emporté le succès dans une région et avoir échoué dans les autres, il subsistera toujours une inconnue. L'auteur présente d'ailleurs ses conclusions avec une louable prudence (*Le Folklore brabançon*, n° 139, septembre 1958, pp. 733-750).

— La seconde partie des *Notes pour servir à l'étude des retables anversois* publiées par le comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, dans le *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire* (4^e série, t. 30, 1958, pp. 2 à 54) nous apporte une déception dans le sens que l'auteur s'est abstenu de tirer des conclusions. A défaut d'être instruits par une démonstration, nous avons appris, pour autant que nous l'ignorions, que les retables anversois sont fort nombreux. Pour affirmer qu'ils sont actuellement tous répertoriés, il faudrait avoir étudié le sujet avec autant de soin que l'a fait l'auteur. Laissons donc l'avenir préciser ce point. On peut cependant affirmer sans crainte d'être démenti que l'on ne parviendra pas à doubler ce répertoire, mais vraisemblablement on le complétera encore et on présentera certainement des conclusions.

La meilleure définition de la science en fait une réduction de la diversité à l'unité par le travail de synthèse (E. Meyerson). Cet objectif n'a certainement pas été atteint, mais il se trouvera bien un auteur pour reprendre le sujet selon une autre méthode. Une magnifique documentation est mise désormais à la disposition des chercheurs. Les M.R.A.H. dont les salles regorgent de chefs-d'œuvre à mettre en valeur, ont eu un geste de mécénat en consacrant plus d'une année de leur bulletin à des œuvres du dehors. Des crédits suffisants devraient leur permettre de renouveler parfois ce geste, sans réduire le nombre de pages consacrées à l'étude des pièces de la collection.

— M.W. GODENNE poursuit ses efforts en vue de nous donner un répertoire des statuettes malinoises polychromées. Evidemment, ce sera une œuvre de longue haleine, parce qu'un cercle archéologique dispose de ressources limitées et les frais de telles planches d'une qualité irréprochable doivent être réparties sur une suite de budgets. Si personne ne reprend l'idée de l'auteur M. Godenne pourra dans quelques années se prévaloir d'avoir réalisé un *corpus* des statuettes malinoises. Le travail sera d'autant plus précieux que l'on pourra distinguer une évolution dans la pensée de son auteur, qui a d'abord manifesté les qualités et les défauts des amateurs. Le proverbe dit qu'en forgeant, on devient forgeron. Cette deuxième série de notices témoigne de plus de conformisme dans le style, comme de plus de rigueur dans la pensée. Signalons à titre d'excellent indice deux pages de conclusions provisoires en tête de cette deuxième série. L'auteur ne perdra donc pas de vue que son devoir est de démontrer une thèse en donnant des critères pour distinguer ce qui est de Malines et ce qui ne l'est pas, les œuvres authentiques et leurs imitations modernes (*Préliminaires à l'inventaire général des statuettes d'origine malinoise, présumées des XV^e et XVI^e siècles. Handelingen van de Kon. Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, t. 72, 1958, p. p.51-80).

— Les documents datés présentent toujours un intérêt renforcé, surtout quand ils se situent à une époque où l'art est en pleine évolution. Or, le cartel étudié par M. A. MONTBALLIEU, porte le millésime 1561 et pourrait provenir de l'entourage de C. Floris, si pas de

son atelier. Il mérite donc une sérieuse attention *Een Gebeeldhouwd blazoen van de Mechelse rederykshamer De Lischbloeme* (Handelingen van de Kon. Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen, t. 72, p. 81-88).

— Jean Capart nous disait un jour que certains chercheurs sans avoir jamais présenté des découvertes sensationnelles, arrivaient au terme de leur carrière en ayant renouvelé sans qu'on ne s'en aperçoive guère, une foule de problèmes. Nous ne le dirons pas à propos du regretté Ch. VAN HERCK ni de M. A. JANSEN, puisque tous deux ont souvent énoncé des théories fort neuves, mais nous en ferons cependant l'application à une forme spéciale de leur collaboration dont résultent les *Archief in Beeld*, qui en arrivent à leur quatrième série dans le *Tydschrift voor Geschiedenis en Folklore* (année XXI, 1958, pp. 3 à 112). Ces deux archéologues ont mis avec une noble libéralité à la disposition des chercheurs une documentation inestimable. Ce n'est pas à nous de l'inventorier, mais il nous incombe de mettre nos lecteurs en garde contre le danger de penser qu'ils n'auraient aucun profit à consulter ce travail, parce qu'il ne concorde pas directement avec leurs objectifs. Les auteurs ont récolté des renseignements non seulement sur la sculpture qui les intéresse au premier chef, mais aussi sur certaines industries d'art, telles que la dinanderie.

— La Révolution française a coûté à la ville de Liège un des plus beaux monuments, qui au surplus, regorgeait d'œuvres d'art de toutes les époques. Nous possédons fort peu de renseignements précis, tant au sujet de l'édifice qu'au sujet de son mobilier. M. Richard FORGEUR s'attache à passer au crible d'une critique sévère, mais objective, les rares informations que nous possédons et en tout premier lieu, il y avait lieu d'examiner *Les gravures du livre de Xavier van den Steen sur la Cathédrale Saint-Lambert*, ouvrage d'ailleurs estimable, dont la première version a paru dans le Bulletin de l'Académie il n'y a guère moins de cent vingt ans. L'auteur examinant le problème du jubé conclut que X. van den Steen « n'a pas apporté par ses dessins un atome de lumière pour la connaissance de l'ancienne cathédrale » (*Bulletin de la Société royale le Vieux Liège*, t. V, n° 125, 1959, pp. 347-357).

— Encouragé par le succès de ses recherches M. Richard FORGEUR porte son examen sur *Le Maître-autel et l'abside gothique de la Cathédrale Saint-Lambert*, mais cette fois sa tâche est facilitée par le fait d'avoir découvert des dessins authentiques. X. van den Steen est pris en flagrant délit d'imagination débordante. Les dessins nouvellement découverts rétablissent la vérité et donnent en même temps un relevé des colonnes et des arcatures en arrière de l'œuvre baroque. Le relevé nous semble véridique, mais ce point sera à examiner dans le bulletin bibliographique consacré à l'architecture (même revue, t. V., n° 126, 1959, pp. 307-402).

— M. Stephen V. GRANCY vient de prendre à nouveau et avec énergie, position dans l'épineux problème qui divise, bien à tort, tant d'archéologues en partisans de la pseudo-école du Louvre et en partisans de l'École d'Anvers. Cependant, son étude porte un titre encore interrogatif : *Royal Armourers: Antwerp or Paris?* L'auteur révoque systématiquement en doute nos rares connaissances positives au sujet des œuvres d'Elisée Libaerts et autres armuriers anversois. A notre avis, il pousse trop loin l'esprit critique. Les recherches du baron Cederström et du professeur Steneberg ont été guidées par une méthode irréprochablement objective. Les attributions établies par le Dr. Bruno Thomas, à titre de corollaires sont plus facilement attaquables, mais on devra demander à ceux qui les contesteraient de nouvelles méthodes susceptibles de conduire à la certitude en matière d'histoire de l'art. D'ailleurs l'érudit américain admet pleinement les rapprochements établis par son collègue autrichien, mais leur donne l'interprétation opposée. En fait, le problème a été mal posé. On lui a donné la forme d'une alternative, comme si des ateliers parisiens et anversois ne pouvaient avoir

coexisté. Le catalogue de l'exposition « Scaldis » à Anvers (1956) a mis les archéologues en garde d'attribuer à l'atelier de cette ville des œuvres revenant à la pseudo-école du Louvre. Dans les conditions actuelles, il semblerait suffisant de souligner que nos certitudes au sujet des ateliers d'Anvers sont minimales pour faire remonter au zénith la réputation de l'École du Louvre. Dans la suite, il suffira de montrer l'absence totale de documents sur des armuriers prétendument français pour obtenir le résultat inverse.

Presque tous les souverains ont patronné des armuriers. Il est à présumer que les rois de France n'ont pas fait exception à la règle. Par contre, on tente de dénaturer la signification profonde de cette prétendue « École du Louvre » au nom évocateur, mais inexact. L'italianisme n'est pas le fait des artistes français, mais comme l'a très bien dit M. Gébelin, celui de leurs souverains, qui l'ont imposé en appelant auprès d'eux des Italiens. Pour autant que l'école du Louvre ait existé, il faut droit la tenir pour largement cosmopolite. En effet, M.S.V. Grancsay sort de l'oubli des noms d'Italiens, d'Allemands et de Flamands et nous rend ainsi un éminent service.

Par contre, le caractère cosmopolite de l'atelier d'Anvers n'a été contesté, ni par Cederström, ni par Steneberg et encore moins par les Belges. Tous reconnaissent que les armuriers anversoises se mettaient à l'école des Italiens. Dès lors, on se demande pourquoi l'auteur s'efforce de démontrer que les rois de France tenaient en haute estime les armuriers italiens. Pour en faire un argument, il faudrait prouver que dans les Pays-Bas on appréciait exclusivement les armures allemandes. Or, ceci va à l'encontre de la vérité.

L'auteur insiste sur l'influence d'Étienne Delaune sur Elisée Libaerts. Le fait a été admis par le baron Cederström et le professeur Steneberg et a été mise en relief par le Dr. B. Thomas. Cependant pour notre part nous nous demandons si l'on n'exagère pas le rôle d'Étienne Delaune. C'est un simple suiveur des Italiens, et comme l'a fort bien précisé M.S.V. Grancsay, d'Emée Vico. Il ne s'agit donc nullement d'un artiste qui a formé une école. Ce qu'on lui emprunte vient en dernière analyse de l'Italie. Une école d'artisans anversoises puisant leur inspiration dans le style italien est en dernière analyse tributaire des mêmes sources qu'Étienne Delaune, dont le rôle de truchement restera toujours sujet à caution.

Un point de la thèse de l'auteur nous trouble. Des reproductions de détails identiques du bouclier d'Henri II (Louvre) et de la cuirasse d'Eric XIV (Stockholm) ont été mises en regard pour montrer qu'il s'agit d'œuvres de deux maîtres différents et que le premier, qui dans ce cas représentait l'École du Louvre serait de loin supérieur à l'autre. Pour notre part, nous estimons au contraire, que l'œuvre certaine d'Élisée Libaerts sort singulièrement magnifiée de la comparaison. Le masque figurant sur l'armure de Stockholm est plein d'expression. Sur le bouclier du Louvre on ne trouve que sa caricature froide et impersonnelle.

Nous pouvons sans adhérer nullement à la thèse de M. Grancsay lui reconnaître le mérite d'avoir fait avancer le problème. La science avance au moyen de synthèse provisoire. Celle de l'auteur est fondée sur l'hypothèse de l'École du Louvre. L'auteur n'entend pas l'imposer, mais il présente un exposé qu'il faut soit accepter, soit réfuter. De la sorte, il nous oblige à sortir d'une impasse. (*The Bulletin of the Metropolitan Museum of Arts*, New-York, t. XVIII, n° I, pp. 1 à 7).

— Les vitraux de la chapelle du collège du Roi à Cambridge constituent un brillant avant-poste de l'art des anciens Pays-Bas en Angleterre. M. H.G. WAYMENT avait exposé dans le *Burlington Magazine* (vol. C. n° 668, novembre 1958, pp. 378-388) les sources d'inspiration des auteurs des cartons. Il avait démontré l'utilisation de gravures (*The use of engraving in the design of the Renaissance windows of King's College Chapel, Cambridge*). L'auteur a traité le même sujet dans le *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire* (4^e série, t. 30, 1958, pp. 83-101), sous le titre: *Un chef d'œuvre anglo-flamand de la première Renaissance, Les vitraux de King's College, Cambridge*.

— Quelques décades avant le crépuscule de l'art du vitrail, les Prémontrés de Parc près de Louvain commandèrent à Jean de Caumont une série de verrières pour leur cloître. Elles furent dispersées et les M.R.A.H. de Bruxelles en ont recueilli deux. M. Jean HELBIG commente cette heureuse acquisition et nous donne à cette occasion des informations sur cet ensemble, dont l'effet devait être prestigieux. L'auteur est parvenu à découvrir où se trouvent actuellement certains panneaux. Il s'agit ainsi d'une contribution importante à l'histoire de l'art du vitrail dans notre pays. Jean de Caumont mérite incontestablement d'être qualifié de dernier grand maître de la brillante école de Louvain. Le riche coloris de ses œuvres permet la comparaison avec les éclats si variés d'un coucher de soleil. Cependant, l'art du vitrail tend à devenir une transposition. Ainsi les scènes centrales sont empruntées à des estampes gravées par Theodore Galle. (*Anciennes verrières de l'Abbaye de Parc*. Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire, 4^e série, t. 30, 1958, pp. 71-82).

— *Porcelaines de Tournai décorées à La Haye et portant la marque aux épées croisées*, tel est le titre lumineux d'une étude publiée par M. J. Helbig, dans le *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire* (4^e série, t. 30, 1958, pp. 55-58). Le mérite artistique résidant dans le décor, nous devons nous contenter de signaler brièvement cette étude qui n'entre pas directement dans le cadre de ce bulletin bibliographique.

— M^{me} M. RISSELIN-STEENEBRUGGEN a trouvé dans les archives du Musée Plantin-Moretus à Anvers un document précieux pour l'histoire de la dentelle. Il s'agit de six échantillons, piqués sur une feuille de papire indiquant leur dénomination en espagnol. L'auteur compare chacun de ces fragments avec des pièces de la collection des M.R.A.H. Cette étude donnera des indices chronologiques précieux, parce que les échantillons sont accompagnés d'une lettre portant la date du 2 avril 1737 (*Dentelles anversoises et commerce espagnol au début du XVIII^e siècle*, Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, 4^e série, t. 30, 1958, pp. 59-70).

— Echappant à un ennui trop fréquent dans les institutions semblables, l'exiguité des locaux par rapport à la surabondance des pièces à mettre en valeur, le musée des Beaux-Arts à Gand jouit de la possibilité d'une activité complémentaire par l'organisation de grandes expositions. Son conservateur excelle d'ailleurs à tirer de merveilleux avantages de cette situation favorable. Pour 1959, il avait choisi le thème: «Tapisseries flamandes d'Espagne».

M. P. EECKHOUT a préfacé le catalogue. M. J. DUVERGER a introduit par une notice générale les notices dont la rédaction a été confiée à M. ERIC DUVERGER. Par pudeur, on a cédé que certaines pièces proviennent de la collection du comte d'Egmont et ont été saisies par le duc d'Albe. A notre avis, nos amis espagnols n'auraient pas demandé ce silence.

Le bulletin bibliographique publié par la revue *Artes textiles* nous dispense d'analyser en détail le catalogue. Il nous incombe cependant de relever les points susceptibles de renouveler l'orientation générale des recherches. Sur ce point, l'exposition a apporté une démonstration très utile. On y montrait les «Actes des Apôtres» tissés vers 1621 par Jacques Raes et Jacques Goebbel, d'après les cartons de Raphaël. Il y a un monde entre cette réplique et *l'editio princeps* de Pieter van Aelst. La part d'interprétation est donc fort grande. Ici on découvre la méthode en matière d'histoire de la tapisserie. Pour des profanes il semblerait y avoir lieu de chercher uniquement l'auteur du carton, mais en fait le nom du lissier a son importance en raison de sa part d'interprétation (Gand, Musée des Beaux-Arts, in 8^o 52 pp. et 40 pl., même ouvrage en flamand sous le titre: «*Vlaamsch Wandtapyten uit Spanje*»).

— Le fait d'organiser des expositions d'art pour célébrer des événements de notre vie civile ou religieuse marque un progrès culturel, mais évidemment on ne peut demander aux

organisateurs de démontrer une thèse. Cette année la paroisse Ste. Gertrude à Louvain a célébré le treizième centenaire de la mort de sa patronne. Dans ce cas, il s'imposait de prendre pour thème l'iconographie de la sainte à travers les siècles et dans les divers arts. M. F. VAN MOLLE a réalisé un catalogue où l'on trouve, outre la description des œuvres exposées, deux notices, la première au sujet de la sainte y compris son iconographie, et une seconde traitant de l'Abbaye (*St. Gertrudes Tentoonstelling*, Louvain 1959, in 8°, 24 pp. et 4 ill.).

— Des monnaies et des médailles figurent souvent dans les expositions d'art ancien, mais l'attention y est sollicitée par des pièces plus spectaculaires. Aussi faut-il féliciter la direction de la Bibliothèque Royale pour son évocation des *Médailleurs et Numismates de la Renaissance aux Pays-Bas*. C'est le moment de nous souvenir d'une thèse de Louis Courajod aujourd'hui abandonnée. Ce savant cherchait une des origines du style de la Renaissance française dans l'influence de médailleurs italiens, tels que Francesco da Laurana et Pietro da Milano. L'excellent catalogue établi par M^{me} WELLENS-DE DONDER nous suggère d'amples réflexions. Actuellement le problème de l'origine de la Renaissance flamande est centré sur Corneille Floris. Il y a quelque chose d'exact dans cette conception, mais elle est partielle dans ce sens que Floris a opéré sa véritable révolution principalement dans l'art ornemental, quand il y a aussi un renouvellement de la conception de la figure humaine. Il reste donc une place pour d'autres influences, dont celle des médailleurs. Amplifiant une thèse déjà partiellement émise en 1958 par M. Baillon dans un chapitre du catalogue de l'exposition malinoise « Marguerite d'Autriche et son temps », M^{me} WELLENS-DE DONDER élucide fort le problème en distinguant quatre étapes. Tout d'abord ce sont les précurseurs: un ou des anonymes. Jehan de Candida et Gerard Loyet, Quentin Metsys, Jean Second et d'autres sont rangés parmi les premiers médailleurs belges. Puis est envisagée l'influence italienne directe avec Leone Leoni et quelques autres. L'apogée est marquée par Jan Symons, Jongheling et leurs émules. On regrette l'absence d'œuvres d'Elisée Libaerts, mais c'est un écueil des expositions. Les artistes n'y sont représentés que dans la mesure où l'on possède de leurs œuvres et il y a une lacune dans les séries du cabinet des médailles (Catalogue, Bruxelles, Bibliothèque Royale, 1959, in 8°, 174 pp. et 24 pl.).

— De son côté la paroisse Saint-Laurent à Anvers a célébré cette année son troisième centenaire d'une façon inattendue et pleinement originale: une exposition d'objets d'art. Son titre *Laus Laurentio* pourrait suggérer que son thème était l'iconographie du diacre martyr. En réalité, des paroissiens avaient prêté les plus belles pièces de leur collection. Geste touchant et souci louable d'unir la culture intellectuelle aux événements sociaux! Semblable programme risquait de provoquer un rassemblement de pièces précieuses, mais hétéroclites. M. A. JANSEN, auteur du catalogue a veillé avec ses collègues à constituer une sélection équilibrée. De plus, un catalogue a donné aux visiteurs le fil conducteur qui leur était nécessaire. Tout en restant une entreprise de vulgarisation, l'exposition n'en a pas moins révélé aux chercheurs qualifiés bon nombre de documents à commenter, principalement dans le domaine des fragments de rétables. On n'aurait jamais cru qu'ils fussent si nombreux dans un seul quartier d'Anvers (*Sint Laurentiusparochie Antwerpen, Derde Eeuwfeest, 1659-1959*, in 8°, 52 pp., 50 ill.).

— Au temps de la prospérité on commémorait les expositions par un mémorial. Il est vrai qu'alors les catalogues étaient peu ou pas illustrés. A Malines, le cercle archéologique a pris l'habitude de présenter des espèces de conclusions. Celles que donne M. DE ROO sous le titre *De Tentoonstelling « Margareta van Oostenrijk en Haar Hof »* portent en majeure partie sur les peintures, il nous suffira donc de les signaler (*Handelingen van de Kon. Kring voor Oudheidkunde Letteren en Kunst van Mechelen, 62^e vol., 1958, pp. 20-50*).

— La ville d'Anvers exerce une sollicitude constante à l'égard de ses musées, qui ont été dotés d'un statut, si pas encore parfait, constituant déjà un progrès considérable sur l'organisation antérieure. Le musée archéologique de la Vieille Boucherie est particulièrement actif et vient de publier le neuvième fascicule de son catalogue. M. SMEKENS a signé l'introduction et a été assisté pour les notices générales sur le métier des étainiers et pour la description des pièces par M. KESTELOOT et par M^{lle} VERTESEN.

L'examen d'un semblable travail exigerait celui de la collection, soit environ trois cents pièces. Il faudrait ensuite s'assurer si toutes les sources d'informations ont été épuisées. De cette façon, il vaut mieux se limiter à juger le travail dans son ensemble. Il y a lieu de rendre hommage à l'esprit pratique des Anversois. Actuellement, beaucoup de musées visent à publier des catalogues critiques, de sorte qu'ils les laissent souvent à l'état de projet. Théoriquement après la publication de tels ouvrages, il ne resterait plus rien à dire au sujet des pièces de la collection. Dans le cas présent, on a délibérément visé à susciter des recherches complémentaires. Ainsi dans le cas d'une pièce importante qui porte un écu à cinq coquilles rangées en croix, on pouvait rechercher si elle provient de la famille van der Noot ou d'une autre, mais on n'a pas procédé à une recherche spéciale. On a considéré qu'un catalogue est un point de départ et non un aboutissement. A notre avis, cette conception est la meilleure pour l'immense majorité des musées. Si tous publiaient de semblables inventaires, les recherches réaliseraient un progrès considérable (*Oudheidkundige Musea Vleeshuis, Catalogus IX, Tin, Anvers 1959, 64 pp., 2 pl.*).

JEAN SQUILBECK

II.

OUVRAGES — WERKEN

RICE (DAVID TALBOT), *Art byzantin*, Bruxelles et Paris, Elsevier, 1959, in 4°, 340 pp. dont 160 de texte et 196 de planches et 44 pl. en quadrichromie.

Quand un ouvrage est particulièrement recommandable, comme dans le cas présent, on pourrait réduire le compte rendu à deux mots: *Tolle et lege*, prends et lis. Peut-être conviendrait-il, en outre, de préciser à qui le conseil s'adresse. Assurément, il faudrait désigner une catégorie fort large de lecteurs, puisque ceux qui cherchent une simple initiation à une culture très importante ne seront pas rebutés par une érudition austère et d'autre part, les byzantinistes les plus avertis ne pourront se dispenser de consulter cet ouvrage de base. Nous nous trouvons devant une de ces réussites exceptionnelles qui ne se produisent pas toutes les années. L'auteur a conquis par ses recherches une réputation de tout premier plan. Il y a un quart de siècle, il a consacré à l'art byzantin un ouvrage que nous avons tous consulté à maintes reprises et qui ne sera éclipsé que par celui-ci. Son grand travail sur la peinture byzantine a été fort apprécié. Il a dirigé des fouilles au palais impérial de Constantinople. Il a, en outre, organisé en 1958 à Edimbourg, puis à Londres une exposition dont le retentissement fut grand. En 1957, il a publié un ouvrage sur les débuts de l'art chrétien. Il connaît donc ainsi les frontières entre l'art occidental et l'art du proche Orient, pour autant qu'elles soient d'ailleurs perceptibles. Dans le cas présent ce problème est partiellement écarté. Le titre de l'ouvrage doit être pris dans un sens restrictif d'Art de Constantinople. Cette limitation est défendable et ne nuit nullement à l'exposé, parce que la nouvelle Rome attirait des artistes de toutes les régions de l'Empire d'Orient. Elle était le creuset où l'apport de peuples différents s'amalgamait. Il y a là quelque chose de comparable au cas de Paris, où à certaines époques, des artistes venus de toutes parts ont créé un style cosmopolite par

ses origines, puis par sa diffusion. D'ailleurs M.D.T. Rice ne s'enferme pas dans un système étroit et étudie fréquemment des œuvres créées en dehors de l'actuel Stamboul. Il adopte tout simplement un point de vue central, le plus acceptable.

Dans son ouvrage de 1935, l'auteur avait déjà déclaré qu'il est impossible d'apprécier l'art byzantin à sa juste valeur sans en avoir fait un examen complet. C'est pourquoi il en avait rédigé une première synthèse, qui actuellement est remaniée, complétée et portée à un degré supérieur de plénitude. Le choix de la première planche et son commentaire énoncent tout un programme. Il s'agit d'une médaille de Constantin. Le buste est, dit l'auteur, plein de vie et s'écarte des traditions romaines. L'art officiel de l'empire d'Occident est donc considéré comme la souche commune de l'art chrétien d'Occident et de Byzance. La rupture d'unité résultant des influences orientales se fait au détriment du sentiment de la *majestas populi romani*. Cette vérité porte un coup au préjugé sommaire, qui fait de l'art byzantin uniquement l'expression de l'idéal d'une cour fastueuse et pétrifiée par un protocole sacrosaint. Cet art palatin a existé et on en trouvera maints exemples dans l'ouvrage mais ce n'est qu'un secteur d'un art extrêmement varié. Pour s'en convaincre, il suffit de jeter un regard sur les enluminures reproduites en abondance dans l'ouvrage. On est frappé de certaines libertés de facture, comme de l'extrême variété dans l'inspiration. En dernière analyse, les miniaturistes de l'Occident ont fait preuve de plus de conformisme. Nous devons nous déshabituer d'attribuer à l'art byzantin une stabilité monotone et une unité totale, qui ne résistent pas à un examen approfondi. Certes dans toutes les écoles, il y a des inventions tellement heureuses qu'elles se perpétuent pendant des siècles, et c'est un phénomène normal. Ainsi le thème du *Pantocrator* a-t-il constitué pour tout l'art chrétien l'expression la plus élevée de la majesté du Rédempteur. On ne peut pas dire que les artistes byzantins ont été pour cela prisonniers d'une formule heureuse. Ils ne sont pas tombés dans un hiératisme inhumain. Certes, leurs œuvres profanes ne sont pas entièrement libérées de l'influence de l'art religieux, mais le grief peut être émis dans une mesure à peu près égale contre l'art médiéval de l'Occident. Un domaine doit fatalement déteindre sur l'autre. Actuellement l'art sacré a été annexé par l'art profane et ne parviendra que bien difficilement à s'en dégager.

En matière d'art religieux, on a attribué aux artistes byzantins une soumission totale aux théologiens, dont le contrôle aurait singulièrement limité leur pouvoir créateur. En fait, la situation ne se différencie guère de celle de l'Occident. A l'Est comme à l'Ouest, le clergé imposait des thèmes iconographiques, mais l'artiste, inventeur exclusif des formes, jouissait nécessairement d'une grande liberté d'interprétation. Ainsi le « Christ aux Limbes » de l'église du Saint-Sauveur de Chora à Stamboul (pl. XXXII et 185) est empreint d'un dynamisme étonnant. Celui que son sacrifice a institué vainqueur de la mort tire avec violence par le poignet un vieillard et une femme pour les arracher au tombeau. Nous sommes loin du fidèle ami qui rappelle Lazare pour le rendre à sa famille (pl. II). Il est à noter que l'artiste n'innove pas. Au contraire il atténue, vers 1310, le dynamisme du geste du Christ, tel qu'on le représentait un siècle plus tôt dans les mosaïques de Saint-Marc à Venise. Des sarcophages aux Limbes constituent une contamination du thème de la résurrection générale à la Parousie. Elle n'est pas le fait d'un théologien, mais celui de l'artiste.

Qu'on ne parle pas d'un art figé et hiératique en présence de l'ivoire des Quarante Martyrs (pl. 116-117). Cette fois nous sommes cependant au X^e siècle, quand l'art d'Occident était à ses débuts. Quelle variété dans les attitudes ! Cependant l'artiste n'est pas en rupture avec les traditions de son école. Le Christ qui apparaît dans une mandorle au-dessus de la scène, appartient au type habituel. L'art byzantin est celui qui a le mieux compris le sens de la majesté soit divine, soit temporelle, mais il a saisi bien d'autres aspects de la réalité, notamment dans les scènes de chasse.

A titre de remarque relevant du domaine de l'iconographie signalons que la scène de la Mort de la Vierge a toujours été qualifiée de Dormition. Depuis la définition du dogme

de l'Assomption de la Vierge le terme tend à être appliqué à l'art occidental. Cependant le terme dormition est démenti dans l'art oriental par la présence du Christ, venu recevoir l'âme de sa mère. Il y a donc bien une mort réelle. L'auteur voit sur un sarcophage de Stamboul (pl. 9) une croix à six pointes (nous aurions dit branches), mais à notre avis il s'agit d'un chrisme, dont le rhô a perdu sa boucle. Le plat de l'évêque Paternus à Leningrad autorise notre interprétation (pl. 29). La boucle du rhô y est complètement atrophiée. Reconnaissons cependant que M.W. Volbach avait déjà adopté cette opinion.

Pour terminer, signalons les mérites et en particulier l'élégance de la traduction due à une de nos collègues M^{me} Speth-Hölterhof.

JEAN SQUILBECK

YATES, FRANCES A. *The Valois Tapestries*, « Studies of the Warburg Institute », vol. 23. Londres, 1959, pp. XX-150, 110 illustrations sur 48 planches, 4^o.

Mlle F.A. Yates nous donne une monographie sur les « tapisseries des Valois ». Elle y était spécialement préparée par ses travaux antérieurs: « Dramatic Religious Processions in Paris in the late Sixteenth Century », dans *Annales Musicologiques*, II, 1954, p. 258-61 ; « Poésie et Musique dans les « Magnificences » au Mariage du Duc de Joyeuse », Paris, 1954, p. 241-64; et enfin son ouvrage capital, *The French Academies of the Sixteenth Century*, Londres, 1947.

Que faut-il entendre par « Les tapisseries des Valois »? En fait une série de huit tapisseries flamandes, qui appartiennent aux Offices à Florence, où elles sont exposées. Elles représentent au second plan des fêtes qui eurent lieu sous le règne de Charles IX, au premier plan des personnages en vue sous le règne d'Henri III et notamment le roi lui-même, Catherine de Médicis, alors veuve et reine-mère, Louise de Lorraine, femme de Henri III, et de moindres seigneurs. Un document d'archives nous fait croire que ces tapisseries ont été transportées à Florence par Christine de Lorraine, petite fille de Catherine de Médicis, lorsque, en 1579, elle se rendit dans cette ville, pour y épouser le Grand-Duc Ferdinand I^{er}. Elles présentent des problèmes historiques d'une grande subtilité et auxquels M^{lle} Yates apporte une solution nouvelle.

Les fonds de décor ont été identifiés. On les retrouve dans des dessins d'Antoine Caron, peintre de cour de Charles IX, et ainsi s'explique l'anachronisme qui présente la gloire d'un règne dans un cadre relevant du règne antérieur.

Cependant ces dessins ne sont pas reproduits mécaniquement et l'on trouve dans les tapisseries des particularités qui sont absentes de l'œuvre de Caron. C'est le mérite de M^{lle} Yates d'avoir établi que ces traits particuliers sont empruntés, pour le festival de Bayonne de 1565, au *Recueil des choses notables faites à Bayonne*. L'artiste agissait donc en connaissance de cause: il savait que son fond de décor ne cadrait pas chronologiquement avec les personnages du premier plan. Toutes les modifications qu'il apporte aux dessins de Caron vont dans le même sens: réalisme et nécessités qu'impose à un artiste le travail de la tapisserie. L'auteur propose de voir en lui Lucas de Heere, né à Gand en 1534.

Les raisons qu'elle en donne (chap. IV et V) et qu'il serait trop long d'exposer ici, semblent pertinentes et entraînent la conviction. Après un séjour en France, à la cour de François II, où il travaille pour la reine mère, Catherine de Médicis (1559-60), Lucas de Heere, lorsque commencent les persécutions religieuses en Flandre, se réfugie en Angleterre (1567-c.1576). Dès son retour il a mission de dessiner la décoration et composer les discours pour l'entrée de Guillaume d'Orange à Gand en 1577. Ne s'abandonnant à aucun ressentiment, Lucas de Heere y peint le catholicisme et le protestantisme liés l'un à l'autre par la Pacification de Gand, qui venait d'être conclue. Il anticipait sur les temps futurs et répondait

au sentiment intime de Guillaume le Taciturne, dont M^{lle} Yates saisit l'occasion de retracer la figure (p. 30 et 31).

En août 1582, François, duc d'Anjou, que Guillaume d'Orange avait choisi comme comte de Flandre et duc de Brabant en remplacement de Philippe II, faisait sa Joyeuse Entrée à Gand et une fois encore Lucas de Heere était chargé de la décoration de la ville. Il travaillait d'autre part à Anvers pour le Prince d'Orange, dont le rapprochaient sa haine des Espagnols et son penchant à la tolérance religieuse (p. 37). L'idée de M^{lle} Yates est que le Taciturne, s'étant fait le champion du duc d'Anjou comme souverain des Pays-Bas méridionaux, fit faire les « Tapisseries des Valois » pour se concilier par leur don la Cour de France. Il en confia l'exécution à Lucas de Heere, attaché à son service et dont nous reconnaissons d'autre part dans ce travail le sens des ressemblances et le goût des costumes.

La méthode de l'auteur est de cerner la vérité par tant de présomptions qu'à défaut d'une preuve matérielle, elle n'en apparaisse pas moins.

On sait que le projet de Guillaume d'Orange n'eut pas de lendemain. Anjou, nommé duc de Brabant et comte de Flandre en 1582, se montra un prince vaniteux, incapable et versatile. Ses sujets révoltés mirent fin à son règne éphémère. Il fallut attendre la première décennie du siècle suivant, pour que prissent fin les guerres de religion aux Pays-Bas et pour que l'apaisement se fit dans un esprit de coexistence pacifique. « Les tapisseries des Valois » demeurent donc le témoin d'un noble mais vain espoir, que l'avenir allait se charger de réaliser à sa façon.

Il reste un mot à dire des portraits. Ceux-ci sont d'une ressemblance saisissante. L'auteur a soin, pour la faire ressortir, de mettre en regard des portraits tissés, de portraits peints ou dessinés (Pl. 1, 2, 3, 4). La comparaison ne laisse de place à aucun doute. Non moins surprenante est l'exactitude que l'artiste apporte dans le costume des personnages, à en juger d'après d'autres témoignages contemporains. Il avait certainement le goût des étoffes et de la mode tant masculine que féminine.

M^{lle} Yates a écrit dans un style limpide et narratif un savant ouvrage, qui demande à être lu pour être justement apprécié. Il jette un jour tout nouveau sur les tapisseries flamandes de Florence, dites « Tapisseries des Valois », et par rellet sur une des périodes les plus troubles de notre passé national.

GUY DE TERVARENT

JENNY SCHNEIDER, *Die Standesscheiben von Lukas Zeiner im Tagsatzungssaal zu Baden (Schweiz)*. Bâle, 1954, 150 p. + 39 pl. h.t. Col. *Basler Studien zur Kunstgeschichte*, t. XII.

L'étude de J.S. a pour objet les dix vitraux de Lucas Zeiner (1454-1513), composés pour Baden en 1500. Ce sont des vitraux armoriés de cantons confédérés (Zurich, Berne, Lucerne, Uri, Schwyz, Unterwalden, Glarus, Zug, Fribourg, Solothurn, plus Baden).

Reprenant et complétant une étude de 1926 sur Zeiner, l'auteur s'attache longuement à des questions générales et connexes, le passage du vitrail religieux au vitrail profane, à l'intérêt stylistique et historique de la série de Baden, avant de dégager en trois pages l'originalité de notre artisan.

La Suisse sort de la guerre nationale contre les Bourguignons, d'où le sentiment national favorise *l'art national*. D'où des vitraux aux armes des cantons (ce qui à première vue nous paraît une manifestation de particularisme); ils se composent généralement du blason du canton ou de l'état avec la couronne impériale; ces vitraux armoriés apparaissent en Suisse dès la seconde moitié du XV^e siècle et ornent les maisons de ville, de gilde, etc., avant d'envahir les châteaux et les maisons bourgeoises.

C'est donc une chance inespérée d'avoir aujourd'hui l'ensemble des dix vitraux de Zeiner, datés et qui décoraient les fenêtres de la salle de délibération de Baden. Ces vitraux

vendus par la ville en 1812 ont été dispersés et sont finalement conservés aujourd'hui en partie au Musée de Zürich (cinq), le reste se trouvant dans d'autres musées ou des collections particulières. La municipalité de Baden repentante a fait exécuter des copies en 1911-1912 qui remplacent aujourd'hui les originaux à leur premier lieu de destination.

Chaque vitrail de Zeiner comprend les armoiries avec deux tenants, sommées de l'aigle impérial bicéphale, surmontées de deux bannières dont l'une représente le patron, l'autre les couleurs de chaque ville; le fond du vitrail est constitué de damas ou de carrelage, plus quelques remplissages de coin, le tout se détachant sur un fenêtrage encore en grande partie gothique.

L'originalité de Zeiner serait de grouper sur un même vitrail, à côté des armes avec tenants, les bannières et les patrons locaux; d'une manière générale les bannières et surtout les patrons locaux ne figuraient pas avant Zeiner sur les vitraux armoriés. Mais cette originalité est-elle due à l'artisan ou à ceux qui ont payé les vitraux?

D'après l'auteur, Zeiner est un peintre-verrier très important pour la Suisse, qui a sa place dans l'évolution gothique-renaissance, un maître dans l'art d'exprimer les couleurs et qui influence tout le XVI^e siècle suisse. Quant à sa technique, elle ne peut être que celle de tous les peintres verriers d'occident du début du XVI^e: verres teints dans la masse, grisaille, sanguine, jaune d'argent, verres doublés et gravés. Dans ces conditions, et comme notre artisan reproduisait des armoiries aux couleurs définies, on pense bien que sa maîtrise dans l'art d'exprimer les couleurs est sensiblement réduite.

Le travail de J.S. sur les vitraux, accompagné d'éléments d'héraldique est fouillé, étendu: en tout 150 pages de texte. Son champ de vue et sa bibliographie exclusivement suisse sont basés surtout sur des catalogues de musée, d'exposition, de collection et de traités généraux de la peinture sur verre. Mais si l'on ne retenait que ce qui regarde proprement les dix vitraux de Zeiner, le nombre de page serait fortement réduit. Est-il nécessaire de résumer, au sujet de dix vitraux de 1500, l'histoire du vitrail à l'aide de Lehmann (dont les conclusions sur Zeiner sont d'ailleurs révisées); pour parler de la technique de Zeiner, faut-il rappeler la technique du vitrail au moyen âge à l'aide des manuels de Heinersdorf, Scheffler, Lafond, etc.? Nous ne le croyons pas. Certes, les étudiants en histoire de l'art doivent rédiger des mémoires ou dissertations dans lesquels entrent nécessairement des connaissances générales acquises aux cours ou par leur lecture. Mais de là à publier dans une collection universitaire des travaux bien faits mais qui ont un côté par trop scolaire, il y a de la marge. Cette remarque ne s'adresse pas seulement au travail recensé mais à plusieurs volumes de l'imposante et, à tout prendre, de l'admirable collection des études d'histoire de l'art de l'université de Bâle.

JOSY MULLER

DR. FRIEDRICH GORISSEN, *Jan Maelwael und die Brüder Limburg*, dans *Bijdragen en mededelingen der Vereniging « Gelre »*, t. 54, 1954, p. 153-221.

Jusqu'ici, on croyait généralement Jean Malouel ou Maluel et les frères Limbourg originaires de Gueldre. Les deux familles en partie liées proviennent de Nimègue. Ce qui repose l'origine et l'enluminure du célèbre armorial de Gelre de la Bibliothèque de Bourgogne actuellement conservé à la Bibliothèque royale à Bruxelles.

L'auteur établit la généalogie des familles, rapproche et reproduit plusieurs peintures qui sortiraient de l'atelier des Malouel, notamment la crucifixion centrale du maître-autel de Kranenburg (Clève), le héraut de Gelre, le dessin de l'empereur et des électeurs et d'autres pages bien connues de l'armorial.

Le travail de F.G. est un modèle du genre, bref, condensé et faisant progresser les connaissances en histoire de l'art pour ne pas dire en histoire tout court. C'est une importante contribution à l'histoire des peintres et enlumineurs de l'époque bourguignonne. Cet apport

neuf se comprend si l'on sait – en dépit d'une petite faiblesse soulignée par l'auteur, la pauvreté du point de départ de la généalogie Limbourg – que ce travail est fondé sur des recherches dans seize dépôts d'archives où les comptes des XIV^e et XV^e siècles constituent une mine presque inexplorée pour l'histoire de l'art. Un appendice de trente pages donnant près de 200 extraits de comptes termine et fonde ce substantiel article.

JOSY MULLER

ANNIE KAUFMANN-HAGENBACH, *Die Basler Plastik des fünfzehnten und frühen sechzehnten Jahrhunderts*. Bâle, 1952, 80 p. + 120 pl. h.t. Col. *Basler Studien zur Kunstgeschichte*, t. x.

Le travail d'A. K.-H. est en fait un chapitre revu et augmenté d'une dissertation datant de 1938 sur le gothique tardif en Suisse. 51 pages de texte pour plus du double de reproduction: 120 clichés. C'est dire, comme l'indique la bibliographie que ce travail n'a requis aucune recherche nouvelle dans les archives qui doivent être, chaque fois que c'est possible, à la base des études d'histoire de l'art. L'auteur argumente donc surtout sur des études d'architecture, de sculpture et de catalogues de musées. Mais qu'on ne s'y trompe pas, l'étude établit les courants artistiques qu'à subi aux XV^e et XVI^e siècles l'importante cité marchande du Rhin supérieur. On peut d'ailleurs suivre la thèse de l'auteur en regardant les nombreuses illustrations. Pourtant il eût été intéressant de reporter les courants artistiques de Bâle sur un schéma de l'histoire politique, intellectuelle et économique de la ville, il en serait vraisemblablement apparu une certaine synchronisation, une véritable et profonde unité de vie dans l'évolution urbaine ainsi qu'une certaine détermination dans ses œuvres d'art. Ainsi le gothique tardif du XVI^e qui « dégénère » en maniérisme ou qui témoigne d'une vie urbaine évoluée – Zeugnisse einer reifen Stadtkultur – (mais à quel point de vue ?), n'est-il pas la conséquence d'une évolution économique ou religieuse de la grande cité?

A lire le travail précis de l'auteur, on se rend compte que l'évolution artistique de la ville ne se déroule pas en milieu hermétiquement fermé. Et ceci est un fait important pour les pays voisins de langue allemande. En effet dans la seconde moitié du XIV^e siècle balois, Jean Parler domine en tant qu'architecte; à partir de 1357, il construit le cœur de la cathédrale et travaille à la décoration de plusieurs endroits de la ville; puis il part œuvrer à Fribourg, Strasbourg et Prague où il est appelé par l'empereur. Dès 1370, des relations suivies se nouent jusqu'au XVI^e siècle avec Thann et conséquemment Ulm et Augsburg. Si bien que pendant le XV^e siècle, la plastique de la sculpture sur pierre revient à Bâle influencée par Hans de Nussdorf. La sculpture sur bois, brillante au XV^e siècle, est plus indépendante. Elle est dominée notamment par Henri Isenhut, les Guntersumer père et fils, Martin Hoffmann et un ou deux anonymes aux rangs desquels figure vraisemblablement Hans Dobel.

Le cloisonnement entre la sculpture sur bois et sur pierre souligne à notre sens l'importance de la technique dont les historiens de l'art parlent trop rarement. Les notes infra-paginales reportées en fin du volume arrêtent et énervent la lecture et certaines inscriptions anciennes (note 76) devraient être transcrites complètement en solutionnant entre parenthèses droites les abréviations.

JOSY MULLER

L. M. J. DELAISSE, *Miniatures médiévales de la Librairie de Bourgogne au Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique*, met een voorwoord van H. LIEBAERS en een inleiding van F. MASAI, uitgegeven op kosten van de « Banque de Paris et des Pays-Bas » te Brussel, Brussel Editions de la Connaissance, 1958, in-4°, 224 blz., 50 kleurplaten.

Het doel van dit boek – zoals trouwens vooropgezet wordt in het voorwoord door H. Liebaers, Hoofdconservator van de Koninklijke Bibliotheek – is, door kleurreproducties

van een vijftigtal miniatures, voorzien van een gepast commentaar, een overzicht te geven van de rijke verzamelingen van het Handschriftencabinet van de Koninklijke Bibliotheek.

De uitwerking van dit opzet is evenwel iets ruimer dan de titel van het boek laat vermoeden. Enkele gereproduceerde miniatures komen uit handschriften, die oorspronkelijk niet tot de Boergondische Librije behoord hebben, doch eerst later door het Handschriften-cabinet aangeworven werden.

De inleiding van het werk werd opgesteld door F. Masai, Conservator van het Handschriftencabinet. Hierin onderlijnt deze het belang van de verluchte handschriften voor de cultuur- en de kunstgeschiedenis. Verder schetst hij in grote trekken de algemene evolutie van het handschrift en de verluchting, vanaf de vroegste bekende zeer eenvoudige voorbeelden met zuiver religieuze doeleinden, tot de rijk verluchte luxe-handschriften van de XV^e eeuw, uitgevoerd in gespecialiseerde ateliers. Tenslotte geeft F. Masai in deze inleiding de historiek van het Handschriftencabinet zelf en toont aan hoe zijn ontstaan feitelijk opklimt tot de Boergondische Bibliotheek, die in 1559 door Filips II werd bijeengebracht en hoe deze geleidelijk aan o.m. dank zij de afschaffing van religieuze instellingen in de XVIII^e eeuw, de Franse Revolutie en belangrijke aanwinsten tijdens de XIX^e en de XX^{ste} eeuw, aangroeide tot het uitzonderlijk ensemble, dat wij thans kennen.

Aan L. M. J. Delaissé werd de taak toevertrouwd een keus te doen in deze rijke schat en elk der vijftig afgebeelde miniatures te voorzien van een bespreking, die telkens drie bladzijden in beslag neemt.

Voor de vroege periode tot het einde van de XII^e eeuw ligt het hoofdaccent op de miniatures uit het Maasland en de omringende gebieden. Verder tot het begin van de XV^e eeuw werden vooral Franse miniatures uitgekozen. De XV^e en het begin der XVI^e eeuw zijn vooral geïllustreerd door Vlaamse miniatures. Daarbij komen ook enkele Noordnederlandse, ook Duitse, Engelse, Spaanse en Italiaanse miniatures. De verhouding in deze keuze houdt enerzijds verband met de geschiedenis van de miniatuurkunst, waarvan het zwaartepunt achtereenvolgens in verschillende gebieden gelegen was, en anderzijds met de samenstelling van het Handschriftencabinet.

Bij elke gereproduceerde miniatuur worden de technische gegevens in verband met het handschrift vooropgesteld. In de eigenlijke bespreking verklaart de auteur vooraf de voorstelling met de verschillende moeilijkheden, die daar soms mede samengaan. Hoewel hij de artistieke waarde en ook wel eens de zwakheden van elke miniatuur in het licht stelt, beschouwt hij deze niet enkel als kunstwerk op zichzelf, doch plaatst ze in het kader waarin ze ontstond, als onderdeel van het handschrift, als illustratie van de tekst. Aldus komt hij er ook toe de literaire inhoud van het handschrift nader te preciseren. Het handschrift met zijn miniatures en randversieringen is immers geconcipeerd als een geheel en juist dat laat de auteur, terecht, zeer duidelijk uitkomen. Vanzelfsprekend behandelt hij eveneens de problemen van datering, localisering en toeschrijving zowel van de tekst als van de verluchting. Dit stelt de auteur in de gelegenheid in bepaalde gevallen de aangewende techniek, alsmede de werkmethodes en werkverdeling in de ateliers te verduidelijken. Door vergelijkingen krijgt elke miniatuur, elk handschrift zijn plaats in de ontwikkelingsgeschiedenis van deze kunsttak of wordt enkele malen aangetoond hoe sommige voorstellingen met de tijd evolueren.

Vaak was het mogelijk de historiek van het handschrift op te sporen, na te gaan voor wie of welke instelling het uitgevoerd werd, hoe het in het Handschriftencabinet of in de Boergondische Bibliotheek belandde. Ook dit zijn belangrijke gegevens die er soms een heel bijzondere betekenis kunnen aan geven.

Aldus groeide de bespreking van elke miniatuur uit tot een diepgaande studie, waarin Delaissé niet nalaat de verschillende hypothesen en vraagpunten toe te lichten. Langs de door hem uitgekozen voorbeelden geeft hij een uitstekend overzicht van de miniatuurkunst tot het einde van deze kunsttak tegen het midden van de XVI^e eeuw.

Voegen wij er tenslotte aan toe dat aan de realisatie van dit werk in typografisch opzicht de meeste zorg werd besteed. De druk zowel van de lopende tekst als van de kleurproducties getuigt van een hoogstaande kwaliteit. Daarbij komt nog een keurige artistieke presentatie, die de bibliofiele waarde ervan nog verhoogt.

H. PAUWELS

LAVALLEYE, JACQUES, *Introduction aux Etudes d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, Leuven-Parijs, E. Nauwelaerts, 1958, in 8^o, 272 blz.

Het is een verheugend feit, dat het boek van J. Lavalleye, *Introduction aux Etudes d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, waarvan de eerste uitgave het licht zag in 1946, thans in een tweede uitgave aan het publiek wordt aangeboden. Inderdaad, de vlugge verkoop van de eerste druk laat duidelijk uitschijnen, hoezeer het werk voldoet aan een behoefte en een leemte aanvult in het domein van de kunstgeschiedenis en de oudheidkunde.

Aan de algemene indeling van het werk werd weinig of niets gewijzigd, doch het werd in zijn geheel ruim aangevuld. Daar waar de eerste uitgave instellingen, publicaties, enz. eerder als voorbeelden aanhaalt, worden deze nu in de tweede uitgave zo volledig mogelijk opgegeven, bij zoverre dat het boek, in weerwil van zijn bescheiden titel, *Introduction*, hierdoor uitgegroeid is tot een waar handboek, dat elk kunsthistoricus of archeoloog nuttig zal kunnen benutten. De auteur heeft er niet alleen naar gestreefd de publicaties op te nemen, die sinds de eerste uitgave verschenen, doch elk hoofdstuk, elk probleem is thans voorzien van een vrij uitvoerige bibliografie. Aldus ter illustratie – en er zouden veel andere hoofdstukken kunnen aangehaald worden – merken wij op, dat bij elk der verschillende historische hulpwetenschappen (blz. 36-38) de voornaamste handboeken geciteerd worden, wat in de eerste uitgave niet het geval was. Toch verwondert het ons te zien, dat de auteur de lijst van de hulpwetenschappen niet heeft aangevuld met enkele belangrijke disciplines, die vaak als échte hulpwetenschappen bij het kunsthistorisch werk te pas komen. Wij bedoelen o.m. kostuumgeschiedenis en iconografie. Deze laatste komt trouwens in een ander verband ter sprake op blz. 218.

Zoals in de eerste uitgave is een ruime plaats toebedeeld aan de historiografie van de kunstgeschiedenis en de oudheidkunde, en terecht menen wij (blz. 43-87). De vele tractaten, kunstenaarsbiografieën, enz., die dikwijls als interessante bronnen kunnen geraadpleegd worden, vinden wij er, verwerkt in de ontwikkelingsgang van de historiografie, in terug. Het ware evenwel interessant en ook van groot nut geweest enkele gelijkaardige werken, die alleen in handschrift bestaan, te vermelden. Wij denken o.m. aan P. LE DOULX, *Levens der konstschilders, kunstenaers en kunstenaeressen*, enz., Brugge, 1795 (Brugge, Stadsarchief; afschrift Brugge, Stadsbibliotheek) of J. VAN DER SANDEN, *Oud Konst-Tonneel van Antwerpen*, Antwerpen Stadsarchief, waarin meestal een massa kunsthistorische gegevens te vinden zijn. Hetzij hier, hetzij in het kapittel dat handelt over de archiefbronnen (blz. 185-187) had de auteur wellicht een beknopte lijst kunnen inlassen van de belangrijkste fondsen met nota's van kunsthistorische vorsers die op het ogenblik kunnen geconsulteerd worden (aldus de nota's van Weale, Brugge, Stadsbibliotheek en Stadsarchief; de nota's Van Werveke en de nota's Vanderhaeghen, Gent, Stadsarchief; de nota's Van Lerijs, Antwerpen, Stadsarchief, enz.). In hetzelfde hoofdstuk (blz. 80-81) worden de voornaamste studie- en documentatiecentra opgesomd. Hieraan kunnen enkele instellingen, die voor de studie van onze nationale kunstgeschiedenis en oudheidkunde van belang zijn en die overigens elders in het boek ter sprake komen (blz. 161, 175, 195), toegevoegd worden: het *Courtauld* en het *Warburg Institute* te Londen, het *Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie* in den Haag.

Ter aanvulling van de lijst van de inventarissen (blz. 104-118), die, wat ons land betreft zeer volledig is, willen wij de *Inventaire archéologique de Gand* vernoemen, die op losse fichen

door de Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde te Gent van 1897 af werd uitgegeven. In het geheel kwamen meer dan vijfhonderd dergelijke steekkaarten van de pers, doch het initiatief, hoewel in handen van vooraanstaande kunsthistorici en archeologen, werd slechts tot 1911 volgehouden.

Het lijkt weinig bekend – en ook de schrijver maakt er geen gewag van – dat in ons land aan de *Koninklijke Commissie voor Monumenten*, opgericht in 1835 (blz. 119), een andere *Commissie voor de goede Bewaering van Gedenkstukken van Geschiedenis of Kunst* is voorafgegaan. Deze commissie werd opgericht in 1824, tijdens het Hollands Bewind, doch legde reeds in 1830 alle activiteiten stil. Intussen was zij reeds overgegaan tot het aanleggen van inventarissen, o.m. voor Brugge en West-Vlaanderen en het zijn deze inventarissen tenslotte, die in 1852 door A. Couvez gepubliceerd werden.

Op blz. 172 geeft de auteur de belangrijkste periodieken, zowel in het binnen- als in het buitenland, die een rubriek besteden aan de lopende bibliografie. Hier zoals elders merken wij op, dat de lijsten ten overstaan van de eerste uitgave rijkelijk werden aangevuld. Alleen de *Boekenschouw voor de Geschiedenis van het Oude Graafschap Vlaanderen* die regelmatig verschijnt in de *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis te Brugge*, vinden wij er niet in vermeld.

Tussen de biografische woordenboeken (blz. 178-180) had het *Dictionnaire des peintres*, gepubliceerd door P. BAUTIER, R. CAZIER, R. L. DELEVOY, Ch. DE MAEYER, P. FIERENS en E. GREINDL, Brussel, 1951, ook zijn plaats kunnen krijgen. Zeer waarschijnlijk werd het vergeten, daar het pas van de pers kwam nadat de eerste uitgave van het hier besproken werk het licht zag.

Deze enkele opmerkingen nemen evenwel niets weg van de intrinsieke waarde van het boek. Deze tweede uitgave zal ongetwijfeld, omwille van haar objectiviteit, haar degelijkheid en de rijke documentatie die erin vervat ligt, door menig vorser gunstig begroet en als nuttige leidraad benut worden. Bovendien vergemakkelijken een klare indeling en twee registers (persoons- en plaatsnamen) het gebruik van dit werk.

H. PAUWELS

GHISLAINE DE BOOM, *Les voyages de Charles-Quint*. Bruxelles, 1957, 162 p. + 7 pl. et une carte h.t. *Collections Lebègue et nationale*, n° 121.

La carte des voyages de Charles-Quint est curieuse à observer. Elle frappe par la multiplicité et l'étendue des déplacements, en moyenne un par an. « J'ai fait de fréquents voyages, dira Charles-Quint lui-même au soir de sa vie, neuf en Allemagne, six en Espagne, sept en Italie, dix aux Pays-Bas, quatre en France, tant en paix qu'en guerre, deux en Angleterre, en tout quarante ».

On ne se souvient pas toujours que la vie de l'empereur a été un déplacement quasiment continu. Cela explique bien des choses, notamment l'usure prématurée de l'homme et l'échec d'un œuvre trop vaste et trop dispersante pour un seul cerveau.

Le titre choisi « Les voyages de Charles-Quint » raconte bien les pérégrinations de l'empereur mais il n'est que le prétexte, le canevas sur lequel l'auteur a tissé une brève mais saisissante synthèse de la vie et de l'œuvre de Charles-Quint : premiers contacts avec l'Espagne, consécration à Bologne, politique en Italie, en France et en Allemagne sont autant de jalons de l'échec final dont les effets se marqueront surtout après l'abdication de l'empereur.

Cette synthèse condensée s'agrément de récits et de reportages de contemporains ou de serviteurs de l'empereur. En lisant les impressions de serviteurs flamands, par exemple sur les Asturies de « la brûlante et pauvre Espagne », on y retrouve les mêmes notations que les touristes d'aujourd'hui.

Ce livre posthume est sorti de presse quelques jours après la mort de Ghislaine De Boom. Ecrit d'une plume alerte, il reste comme la synthèse des recherches de toute une vie. En la

personne de G.D.B. est disparue une des meilleurs spécialistes de Charles-Quint et de son époque : sa gentillesse, sa valeur scientifique et sa probité intellectuelle était connue et reconnue de tous.

JOSY MULLER

GUY DE TERVARENT, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600, Dictionnaire d'un langage perdu*, 2 vol., Genève (Librairie E. Droz, 8 rue Verdaine), t. 1, 1958, xiv - 228 col., 4 p. + 44 fig., h.t.; t.2, 1959, xiv - col. 228 à 430, 4 p. + fig. 45 à 85 h.t.

Le sous-titre de l'important travail en deux volumes de Guy de Tervarent « Dictionnaire d'un langage perdu » mériterait la vedette sur la couverture ; il est à lui seul tout un programme tenu et évoque toute une évolution de l'érudition contemporaine de langue française.

Au XIX^e et au début du XX^e siècle, les érudits travaillaient toute une vie et produisaient le plus souvent seuls un dictionnaire, un inventaire ou une étude en plusieurs volumes qui restent aujourd'hui encore les ossatures des salles de travail et qui dans leur spécialité propre malgré les progrès incessants ont gardé toute leur valeur et leur utilité. On songe par exemple à des noms comme Pothast, Jullian, Daremberg et Saglio, Cabrol, Lefèvre, ou à des titres comme le dictionnaire de l'ancien français, d'héraldique et de généalogie, le recueil des inscriptions de la Gaule romaine, etc...

Nos académies, nos corps scientifiques, même en groupant en comité les plus grands spécialistes d'une question, et avec des moyens financiers et techniques plus importants paraissent incapables d'accomplir aujourd'hui collectivement ce que certains ont réalisé naguère seuls.

Parallèlement à cette disqualification individuelle du travail scientifique, on voit de plus en plus les grands noms de l'érudition de langue française signer des livres luxueusement édités et illustrés mais qui s'adressent au grand public et non aux chercheurs qualifiés. Cette situation engendrée par certaines causes et circonstances qu'on ne discute pas ici, accélérée par certains éditeurs qui n'ont que des soucis de production est un fait. C'est tellement vrai que les peuples de langue française ne possèdent même pas une bonne encyclopédie, alors que des ethnies plus restreintes comme la néerlandaise en possède de satisfaisantes.

Ce rappel d'une longue évolution nous a paru opportun pour situer à sa juste place le travail de G. de T. qui ressortit à la première catégorie, à ces manuels scientifiques tels qu'on en produisait il y a plusieurs décennies. C'est dire l'importance et la valeur de ce dictionnaire d'un langage perdu.

Il s'agit donc des attributs et symboles de la Renaissance de 1450 à 1600, pour l'art profane seulement. Par attribut, l'auteur entend un « accessoire qui caractérise et aide à identifier la figure principale », comme la massue d'Hercule, l'aigle de Jupiter. Le symbole est la « représentation d'une chose par une autre, le plus souvent d'une entité immatérielle par une figure empruntée au monde physique » ; exemple la fidélité par un chien. « Quand l'idée trouve son expression dans une composition groupant divers personnages », l'auteur l'appelle une allégorie.

La méthode est simple : du connu à l'inconnu, par éléments (licorne, serpent, tortue, etc.) classés par ordre alphabétique. Pour chaque symbole, l'auteur présente sous la rubrique *Source* les textes et les œuvres d'art antérieurs à la Renaissance, et sous la rubrique *Art* les œuvres mêmes de la Renaissance. Les livres imprimés en général ne sont pas retenus, sauf en ce qui regarde les marques d'imprimeurs, et dans toute la mesure du possible, les symboles sont expliqués par les textes.

En négligeant les livres imprimés, l'auteur retourne aux sources mêmes des érudits et artistes de la Renaissance et renforce par le fait même la rigueur de la méthode et des résultats.

Les hiéroglyphes d'Horapollon du iv^e-v^e siècle après J.C. passent du monde égypto-grec dans l'Occident au début du xv^e siècle. Copié et recopié, publié en 1505, traduit peu après en plusieurs langues, ce manuscrit exerce une profonde influence dans le domaine qui nous occupe. Horapollon qui possédait une certaine connaissance de l'ancienne écriture égyptienne y explique près de 200 hiéroglyphes qu'il prend tous erronément pour des idéographes; or comme les humanistes désiraient précisément exprimer des idées philosophiques et morales par des images, ils assimilent Horapollon avec enthousiasme. D'autres travaux, tel le *Songe de Poliphile* d'un dominicain et publié chez Alde, la généalogie de Boccace, Léon l'Hebreu un peu fantaisiste assurent un brassage du vrai, du faux, du mal interprété qui bientôt va se concrétiser dans la somme de la symbolique publiée à Bâle en 1556 par Paul Valeriano: *Hieroglyphica*. De ce monumental ouvrage, Ripa tirera en 1593 son *Iconologia* qui deviendra «la bible des ateliers» et connaîtra un succès universel à l'époque, parce que écrite en langue vulgaire et partant de l'abstraction vers la représentation concrète. Pour la mythologie le *De diis gentium... historia* de Lilius Gyraldus, traduit peu après en langue vulgaire rendra commun dès 1548 les attributs des dieux et déesses.

Cette brève historiographie témoigne de la solidité, de la vérité et de l'historicité de la méthode de l'auteur qui accomplit un véritable «pèlerinage aux sources».

Quatre-vingt cinq figures ou clichés illustrent cet important dictionnaire, par des exemples choisis dans tout l'Occident. Elles montrent que l'importance de la symbolique à la Renaissance ne le cède en rien au moyen âge et notamment à la période de l'art gothique. Certains monuments funéraires comme celui du chanoine Mielemans dans l'église Sainte-Croix à Liège du milieu du xvi^e expliqué par l'auteur, valent à eux seuls toute une épitaphe ou un discours qui laissent rêveurs les hyper-rationalistes que nous sommes depuis le xix^e siècle.

Le livre de G. de T. est une somme et un instrument de travail de première valeur et indispensable pour l'historien de l'art et pour l'historien tout court des xv^e, xvi^e et même xvii^e siècles. Il est encore plus qu'un dictionnaire, car par la sûreté de son information, il permet de suivre facilement dans n'importe quelle région le cheminement rapide ou lent des symboles et par conséquent des idées.

Une ou deux petites fautes d'impression que nous avons relevées sont inévitables dans un travail d'une telle ampleur.

JOSY MULLER

Biographie Nationale, publiée par l'Académie royale des Sciences, Lettres et Beaux-Arts de Belgique, t. XXIX, 1^{er} du supplément, Bruxelles, E. Bruylant, 1957, in 8°, XI pp., 870 col. et VIII pp. – t. XXX, 2^e du supplément, 1958-59, in 8°, 832 col. VIII et 22 pp.

L'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts célébrera vraisemblablement dans six ans le centenaire d'une de ses entreprises, louable entre toutes. Non contente d'avoir érigé un véritable monument constitué par les vingt-huit volumes de la *Biographie Nationale*, elle a décidé de le mettre à jour. Deux nouveaux volumes ont déjà paru. C'est en fait, une nouvelle collection qui commence. En effet, certaines notices constituent un engagement à en consacrer une à toutes les personnalités qui se sont élevées au même niveau. Il importe donc actuellement d'examiner d'abord les objectifs de ce nouvel effort. La biographie est tenue actuellement comme un genre mineur de la science historique, mais néanmoins il est fondamental. Quand les grands événements de la vie des nations étaient encore évoqués d'une manière influencée par la poésie épique, première forme des annales de l'humanité, on éprouvait déjà le besoin de plus d'objectivité dans la narration de la vie des grands hommes. D'autre part, l'abondance des faits exige une sélection parfois arbitraire. Tour à tour, on donne la priorité aux relations internationales, aux guerres, à l'évolution

spirituelle, sociale et économique ou culturelle. Il faut toujours opter en faveur d'un aspect de la société humaine. De cette façon, cette *Biographie Nationale* est la version la plus complète de l'histoire des Belges. Tous nos compatriotes qui ont laissé un souvenir durable y figurent déjà ou y figureront, qu'ils aient été hommes d'état, diplomates, hommes d'église, réformateurs sociaux, chefs d'entreprises, mécènes ou artistes. Evidemment tout l'exposé est morcelé et il lui manque le fil conducteur d'un récit, la synthèse qui fait de l'histoire à la fois un art et une science. L'ouvrage ne relève, d'ailleurs, pas de l'histoire pure. Chaque notice devra être conforme aux règles de la critique historique, mais le plus souvent une autre discipline devra faire l'apport de sa doctrine propre pour permettre d'établir les jugements nécessaires. Dans le cas présent, nous devons nous limiter à examiner les notices qui relèvent de l'histoire de l'art. Pour débiter nous prendrons dans les deux nouveaux volumes, la notice la plus approfondie parmi celles d'artistes morts depuis plus d'un siècle. M^{lle} M. Devigne y traite de Guillaume Geefs, représentant parfait du talent accompli qui ne frise jamais le génie. L'exposé de la vie et de la carrière de l'artiste se complète de jugements esthétiques. Cependant, le même auteur, dans la notice de A.F. Beets, se charge de démontrer qu'il faudra souvent renoncer à suivre dans sa plénitude la seule méthode, valable en histoire de l'art. Il y aura souvent lieu de parler d'artistes célèbres en leur temps, relativement connaissables par des textes, mais dont les œuvres ont disparu ou sont devenues anonymes. En effet, le grand problème est de parvenir à mettre en relation des textes et des œuvres. L'histoire de notre art national est, en effet, constitué d'éléments épars et hétérogènes, avec lesquels plusieurs générations d'archéologues ont constitué à grand peine un exposé logique et cohérent. Cette synthèse, nous ne la puiserons jamais dans cet ouvrage. Ses notices d'artistes ne seront jamais susceptibles d'être complètement amalgamées. Elles laisseraient subsister trop de lacunes. Par contre, on trouvera une chose aussi utile : la notion exacte de ce que certains noms représentent pour rajeunir la synthèse de nos prédécesseurs. Est particulièrement démonstrative à ce point de vue, la notice sur Jean et Gérard de Ramet par M. Yernaux, cet historien qui s'engage si souvent dans le domaine de l'archéologie et connaît toutes les exigences de cette discipline. Cependant il s'est fort peu départi de ses méthodes d'archiviste. M. Pierre Bautier, au contraire, vise dans ses notices sur D. van Asloot et F. Voet à établir un catalogue critique de la production de ces deux artistes. Il semblera paradoxal d'englober dans une même approbation deux conceptions diamétralement opposées, mais quand on a le sens de la recherche scientifique, comme ces deux auteurs, on adapte ses méthodes à la nature du problème.

Tournée vers le passé, la *Biographie Nationale* est néanmoins une œuvre d'avenir. Elle sera la base du travail de plusieurs générations. Nous devons nous réjouir de voir figurer dans l'ouvrage beaucoup d'artistes de l'époque contemporaine, qui intéressent actuellement les critiques d'art, mais qui seront de la compétence des historiens de l'art dans quelques décades. Un travail fécond a été réalisé dans ce domaine par M. Pierre Bautier. Il a été secondé par notre regretté collègue Arthur Laes et surtout par M^{me} Willequin Houbar. Nous nous en voudrions de ne pas citer l'importante contribution d'un autre de nos anciens présidents, M. Van den Borren. Cet auteur a étudié près de vingt personnalités appartenant à des catégories fort différentes : musicologues, mécènes, compositeurs et instrumentistes. Malheureusement notre revue ne traitant pas de la musicologie, nous devons à regret laisser le sujet à l'appréciation d'autres.

Cet ouvrage prouve la vitalité de notre académie et l'universalité du savoir de ses membres, à moins qu'il faille voir dans le fait un indice de l'éclectisme qui préside aux élections. Le comité de rédaction de l'ouvrage est présidé par un des membres de notre conseil : M. Bonenfant. En outre, nous relevons au bas de notices complètement étrangères à l'archéologie, la signature de nos distingués collègues : M. et M^{me} Bonenfant, feu le Dr van Doorslaer, feu M^{lle} De Boom, M.F. Ganshof, M. Louis Leconte, M.J. Lefèvre, chanoine

Lefèvre, M. Louant, M.H. Nowé, R.P. de Moreau, feu Paul Saintenoy, vicomte Terlinden et R.P. Willaert.

D'autre part, cet ouvrage sera pour nous un mémorial puisque nous y retrouvons des notices relatives à de membres défunts de notre compagnie: Ch. Borgnet, C. de Borman, S. Bosmans, Chalon, Van Caster, H. Coninckx, L. Gachard, Henrar, Hymans, L. Laenen, Lowet de Wotrenge, Ch. Laenen, Henri Pirenne et James Weale.

Dans un ouvrage aussi complet, on devrait semble-t-il trouver facilement matière à des critiques, sans même que l'on puisse en contester la valeur. Pour notre part, nous regrettons une légère omission. La notice de Wibald de Stavelot fait une allusion trop brève au mécénat de l'abbé de Stavelot. Or, malgré tout c'est ce qui reste de plus concret de toutes ses activités. Il s'agit d'un émule de Suger, qui a été exalté dans ce domaine.

JEAN SQUILBECK

HERMA M. VAN DEN BERG, *De provincie Noordholland*, (De Nederlandse monumenten van geschiedenis en kunst, t. VIII), 2^e partie: *Westfriesland, Tessel en Wieringen*, La Haye, 1955, XXIII + 285 pp., 74 fig. et CXXXVI pl.

E.J. HASLINGHUIS, *De provincie Utrecht*, (De Nederlandse monumenten van geschiedenis en kunst, t. II), 1^{re} partie: *De gemeente Utrecht*, 1^{er} fasc., La Haye, 1956, XV + 144 pp., 19 fig. et 111 ill.

L'élaboration d'un inventaire scientifique des monuments et objets d'art d'un pays constitue une opération d'envergure. Elle exige autant de discipline que de patience de l'équipe qui l'entreprend et qui doit disposer en outre des multiples moyens de prospection, de rédaction et de publication nécessaires à la réalisation de cette tâche complexe. Bien que tous les historiens de l'art et tous les archéologues se rendent parfaitement compte de l'utilité et même de la nécessité d'inventaires archéologiques dignes de ce nom, rares sont encore les pays qui peuvent se vanter de disposer de cet instrument de travail. L'Allemagne, l'Autriche et la Suisse se sont à merveille acquittés de cette tâche pour une grande partie de leur territoire, tandis que d'autres pays n'ont encore fait qu'amorcer l'ébauche de ce travail.

Notre attention se tourne à présent vers les Pays-Bas où la « Rijkscommissie voor de Monumentenbeschrijving » est parvenue à éditer depuis 1912, – abstraction faite des onze tomes du *Voorlopige lijst der Nederlandsche monumenten voor geschiedenis en kunst* (1908-1933), – une douzaine de beaux volumes de leur inventaire descriptif illustré, sous le titre, *De Nederlandse monumenten van geschiedenis en kunst*. Ces publications se rapportent aussi bien à de grands centres artistiques, comme par exemple Maestricht, qu'aux régions ne comprenant que de petits centres urbains et des communes rurales.

Le but des inventaires néerlandais est de « fixer » et révéler par la description et par la reproduction les monuments d'art et d'histoire des Pays-Bas d'avant 1850 ainsi que leur mobilier. L'interprétation de cette définition a été étudiée à fond et mise à l'épreuve par la pratique de l'inventorisation. Elle témoigne d'une conception assez large, mais justifiée, qui permet même l'incorporation d'édifices disparus pour autant que ceux-ci contribuent à l'explication de constructions existantes. Dans la rédaction, on trouve sous chaque commune, après les antiquités pré-historiques et gallo-romaines, d'abord les travaux de défense, les ponts et les écluses. Puis viennent les bâtiments militaires et les édifices publics civils, suivis des monuments du culte et des congrégations ou ordres religieux. Les bâtiments de bienfaisance, d'enseignement, des sciences et des arts précèdent enfin les constructions privées d'habitation de commerce, d'agriculture ou d'industrie qui sont suivis des musées et autres collections publiques.

L'importance des communes et la signification des monuments inventoriés sont mis en évidence par une introduction historique qui, avec renvois à la littérature, précède l'analyse

et la description archéologiques. Une documentation photographique et graphique, comprenant des gravures et des dessins anciens ainsi que des coupes et des plans architecturaux récents, contribue, en les complétant, à la compréhension des descriptions. Celles-ci se rapportent aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur des différents monuments, dont le mobilier ancien est également rigoureusement inventorié dans un ordre bien déterminé. Le souci d'être complet a même incité les auteurs à mentionner sous un édifice les objets qui en ont été retirés et qui sont actuellement conservés ailleurs. La consultation de ces volumes, qui constituent une mine inépuisable de renseignements historiques, artistiques et archéologiques aussi multiples que variés, est grandement facilitée par des mots clés placés en marge du texte et surtout par différentes tables extrêmement utiles établies aux noms de personnes, d'artistes et artisans groupés selon leur spécialité, de lieux et de matières.

Le volume que Mademoiselle H.M. van den Berg vient de consacrer aux communes de Westfriesland, Wieringen et de l'île de Tessel peut être considéré comme un modèle démontrant l'efficacité de la conception néerlandaise d'inventorisation. Ces régions de caractère rural ne possèdent que trois anciens centres urbains. Il s'agit d'Enkhuizen, Hoorn et Medemblik où la prospérité des siècles passés, due surtout au commerce et à la pêche maritimes, a laissé des monuments d'une certaine importance. C'est d'ailleurs seulement à Enkhuizen et Hoorn qu'on trouve des tours de défense, des portes et un hôtel de ville tandis que Medemblik est la seule commune à posséder un château, le château Radboud (XIII^e-XVII^e s.). Comme ailleurs en Hollande, la brique domine dans l'architecture civile et religieuse de ces contrées. Les églises gothiques y sont encore relativement nombreuses. Elles ont des voûtes en bardeaux et quelques unes ont adopté la formule de la *hallekerk*; certains éléments architecturaux permettent une comparaison avec nos églises de la Flandre maritime. Le mobilier religieux se limite généralement aux chaires de vérité, aux orgues et aux clôtures. Remarquons à Enkhuizen le mobilier ancien de la Westerkerk (clôture de chœur de 1542, orgues de 1547 et chaire de 1568) et les voûtes en bardeaux de la Zuiderkerk qui portent une série de scènes bibliques peintes en 1484. Notons pour l'architecture civile le bel hôtel de ville d'Enkhuizen (1688), ainsi que à Hoorn le bâtiment du poids public (1609), l'hôtel de ville (1613) et le Collège des Etats (1632) aménagé en « Westfries Museum ». La renaissance flamande a influencé dans ces deux villes les pignons et certains éléments décoratifs des façades.

Quelques objets d'art, réalisés par des artistes de chez nous, sont aisément repérables grâce aux tables. On y trouve entre autres quelques orfèvreries anversoises, dont un reliquaire de J.A. Lepies, et des cloches fondues par G. et P. Waghevens de Malines et A. Van den Gheyn de Louvain. La maison communale de Den Brug possède une copie de la *Justice de Salomon* de Rubens, l'hôtel de ville d'Enkhuizen une *Charité* attribuée à Th. Van Thulden. L'auteur nous apprend également que J.P. van Bauscheit aurait pu contribuer à la réalisation de la façade monumentale de la maison de la famille Foreest (1724) à Hoorn. Si ces exemples sont peu nombreux à cause du caractère rural des régions inventoriées, ils démontrent quand même l'intérêt que les publications de la « Rijkscommissie voor de Monumentenbeschrijving » peuvent présenter pour tous ceux qui étudient le patrimoine artistique de notre pays.

L'inventaire de la ville d'Utrecht, dont le premier fascicule vient de paraître, a été confié au Dr. E.J. Haslinghuis. Vu l'importance de la matière en question, nous y reviendrons lors de la publication des autres fascicules.

F. VAN MOLLE

E. MAFFEI, *Illustration du Salve Regina*, Bruxelles, Etablissements Vromant, 1958, in 8^o, 98 pp. et 32 ill.

La critique jouit de droits très étendus, mais pas de celui de juger un ouvrage en fonction d'intentions restées entièrement étrangères à l'auteur. Or, l'abbé Maffei se défend de beaucoup

de choses. Il ne veut rien nous apprendre en matière de théologie mariale, ni se déclarer un nouveau chancre de la Vierge. Son ouvrage consacré au mobilier civil du Moyen Age, nous autorise à le ranger à bon droit parmi nos meilleurs archéologues belges, tandis que ses recherches sur la réserve eucharistique nous le montrent comme tel, mais doublé d'un liturgiste très compétent. Il est évident que les présentes pages témoignent d'une connaissance exceptionnelle de l'art religieux. Cependant, nous sommes liés par une déclaration formelle « Les considérations d'art et d'archéologie qui s'y mêlent ont voulu soutenir l'intérêt de façon variée et plus complète ». Nous ne sommes donc pas autorisé à tenir l'ouvrage pour un travail d'iconographie. Nous aurions d'ailleurs des objections personnelles. L'iconographie doit rester une partie intégrante de l'archéologie et ne pas se ranger parmi ses sciences auxiliaires. Les intentions de l'auteur sont inverses des nôtres. Il veut faire goûter l'idée théologique par les œuvres d'art et pour notre part nous ne nous intéressons au thème iconographique que pour mieux pénétrer les intentions de l'artiste. Néanmoins saint Paul a dit que la piété est utile en tout et celle de l'auteur provoquera de légitimes joies artistiques comme littéraires. Les méthodes actuelles de l'archéologie sont devenues très austères et une réaction est parfois utile si pas nécessaire.

JEAN SQUILBECK

GIUSEPPE RICCIOTTI, *La Bible et les découvertes récentes*, traduit de l'italien par Annie Mesritz (Collection Lebègue et Nationale 127). Bruxelles, Office de Publicité, 1959; in8, 155 p., 92 ill.

Ce volume groupe, sous un titre commun, trois études de dates diverses, la première, « la Bible et les découvertes récentes » (p. 5-63), paraît vieille de 25 ans, l'autre, « les Esséniens et les découvertes de la mer Morte » (p. 65-93), rédigée il y a 5 ans semble-t-il, la troisième, « la destruction de Jérusalem en l'an 70 » (p. 95-149), qui se date moins bien mais qui, à juger de certains silences, pourrait également remonter à plus de 25 ans. Aucune note ne signale au lecteur l'état actuel de nos connaissances.

Pourtant, considérées isolément, et compte tenu de leurs dates, la deuxième étude n'est pas mauvaise, et la troisième même très bonne; dans l'un et l'autre cas l'illustration complète heureusement le texte. La traduction laisse à désirer, et ne tient pas suffisamment compte de l'usage français dans les questions d'archéologie et les études bibliques.

G. GOOSSENS

HEYMANN et GEORG SCHREIBER, *Tronen onder het zand, Heersers uit Vervlogen tijden en hun rijken*, (titre original: Throne unter Schutt und Sand), adaptation néerlandaise de J.D. Guépin, Leyde, A.W. Sijthoff, 1959; in-4, 300 p., 44 pl., 15 fig.

Une série de courtes biographies et de tableaux, où défilent tours à tours le roi Minos, Ramsès II, Hattusilis I, Midas, Gygès, Polycrate, Amasis, Alexandre d'Epire, l'Arartu, les Scythes, Mithridate du Pont, la Chorasmie, Barberousse et les Incas. Un exemple de bonne vulgarisation, élégamment écrite et bien documentée, qui pourra apprendre au lecteur pas mal de choses sur des sujets sortant parfois de l'ordinaire. On saura particulièrement gré à l'auteur d'attirer l'attention sur les fouilles en territoire soviétique: Teshoubani en Arménie, Pazyryk dans l'Altaï, Néapolis en Crimée. Si le texte mérite tout éloge, il n'en va pas de même de l'illustration; aucun effort ne paraît avoir été fait ni pour trouver les photographies qui s'adaptent au récit, ni pour situer sur les cartes les lieux cités.

G. GOOSSENS

TABLE DES MATIÈRES DU TOME XXVIII (1959)
 INHOUDSTAFEL VAN BOEKDEEL XXVIII (1959)

ARTICLES — BIJDAGEN	P.-Bl.
BAUTIER, P. — Faustino Bocchi, peintre de nains (Brescia 1659-1742)	205
BROSSEL, C. — Gaspard De Witte, peintre paysagiste anversois (1624-1681)	211
DE GAIFFIER, B. — Le triptyque du Maître de la Légende de sainte Barbe	3
DE JONGHE D'ARDOYE (Vicomte Fernand) et LOUIS ROBYNS DE SCHNEIDAUER — Une curieuse découverte. Les portraits (datés 1530 et armoriés) de Barthélemy Rubbens et de son épouse Barbe Arent dit Spierinck, grands-parents paternels de Pierre-Paul Rubens	175
DE SCHOUTHEETE DE TERVARENT, GUY — Un souvenir de l'époque bourguignonne	79
HAIRS, MARIE-LOUISE — Gaspard Thielens, peintre flamand du dix-septième siècle	37
HÉLIOT, PIERRE — Quelques monuments disparus de la Flandre wallonne : l'Abbaye d'Anchin, les collégiales Saint-Pierre et Saint-Amé de Douai	129
HOOGWERFF, G. J. — Antonie van Dyck te Venetië en te Genua	25
PAUWELS, H. — Een Kruisiging met stichters van Joos van Wassenhove (avec résumé français)	13
SQUILBECK, J. — Une œuvre énigmatique « Les Trois Marie au Tombeau », du Musée Boymans à Rotterdam	53
SCHOUTEET, A. — Documenten in verband met de Brugse schilders uit de XVI ^e eeuw	85 en 225

CHRONIQUE — KRONIEK

Académie Royale d'Archéologie de Belgique	
Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België	
Liste des Membres — Ledenlijst	101
Rapports — Verslagen	231
In Memoriam : Arthur Laes (1876-1959)	238

BIBLIOGRAPHIE

I

REVUES ET NOTICES — TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUDIES

1. Architecture — Bouwkunst (A. De Valkeneer)	106 et 240
2. Sculpture et Arts industriels — Beeldhouwkunst en Nijverheidskunsten (J. Squilbeck)	108 et 242

II

OUVRAGES — WERKEN

P.-Bl.

AUBERT, M., GRODECKI, L., LAFOND, J., VERRIER, J., Corpus Vitrearum Medie Aevi. France, Volume I. Département de la Seine, I. Les Vitraux de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle de Paris (J. Helbig)	121
BERNOUILLI, C. - Die Skulpturen der Abtei Conques en Rouergue (J. Muller) ..	128
CHARBONNAUX, J. - Les bronzes grecs (J. Squilbeck)	114
DE BOOM, G. - Les voyages de Charles-Quint (J. Muller)	256
DELAISSÉ, L. M. J. - Miniatures médiévales de la Librairie de Bourgogne au Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique (H. Pauwels)	253
DENIS, V. - Université catholique de Louvain, 1425-1958 (J. Helbig)	125
DEROUBAIX, C. - Les Porcelaines de Tournai du Musée de Mariemont (J. Helbig)	124
DE Tervarent, G. - Attributs et symboles dans l'art profane (J. Muller)	257
DÖZY, BARON LUDWIG, Fayencen des Historischen Museums Frankfurt am Main (J. Helbig)	123
GORISSEN, DR F. - Jan Maelwael und die Brüder Limburg (J. Muller)	252
GRODECKI, L. - Au seuil de l'Art roman - L'Architecture ottonienne (J. Squilbeck)	117
HASLINGHUIS, E.J. - De provincie Utrecht. Iste deel : De gemeente Utrecht (F. Van Molle)	260
HEYMANN et SCHREIBER, G. - Tronen onder het zand, Heersers uit Vervlogen tijden en hun rijken (G. Goossens)	262
KAUFMANN-HAGENBACH, A. - Die Basler Plastik des fünfzehnten und frühen sechzehnten Jahrhunderts (J. Muller)	253
LAVALLEYE, J. - Introduction aux Etudes d'Archéologie et d'Histoire de l'Art (H. Pauwels)	255
MAFFEI, E. - Illustration du Salve Regina (J. Squilbeck)	261
MÂLE, E. - Les saints compagnons du Christ (J. Squilbeck)	118
MARIËN-DUGARDIN, A.M. - Porcelaines de Tournai - Musées royaux d'Art et d'Histoire (J. Helbig)	122
MAURER, E. - Jacob Burckhardt und Rubens (J. Muller)	127
RÉAU, L. - Iconographie de l'art chrétien. Tome III. Iconographie des saints (J. Squilbeck)	119
RICCIOTTI, G. - La Bible et les Découvertes récentes (G. Goossens)	262
RICE, D.T. - Art byzantin (J. Squilbeck)	248
SALMON, P. - De la Collection au Musée (G. Goossens)	125
SCHNEIDER, J. - Die Standesscheiben von Lukas Zeiner im Tagsatzungssaal zu Baden (J. Muller)	251
VAN DEN BERG, H.M. - De provincie Noordholland. 2 ^e deel : Westfriesland, Tessel en Wieringen (F. Van Molle)	260
VOLBACH, W.F. - Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West und Ostrom (J. Squilbeck)	115
YATES, F.A. - The Valois Tapestries (G. de Tervarent)	250
BIBLIOGRAPHIE NATIONALE, t. XXIX. 1 ^{er} du supplément (J. Squilbeck)	258

PUBLICATIONS DE L'ACADEMIE

SÉRIE IN 8°

Bulletin et Annales I (1843) à **IV** (1847).

Annales V (1848) à **LXXVII** (7^e série VII) (1930).

Bulletin 2^e série des Annales I (1858) à 5^e série des Annales 2^e partie V (1902).

Bulletin 1902 (VI) à 1928 (1929).

SÉRIE IN 4°

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

SÉRIE IN 8° CARRÉ

Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. I. (1931) à **XXVIII** (1959) (continue).

TABLES

Annales 1^e série (I à XX), par L. Torfs (Annales XX 1863).

Annales et Bulletin, 3^e série 1886 (Bulletin 3^e série IX, p. 595 s.).

Annales 1 à 50 par le Baron de Vinck de Winnezele 1898 (à part).

Annales (1843-1888) et **Bulletin** (1868 à 1900), par L. Stroobant 1904 (à part).

Certains fascicules de ces anciennes publications sont encore disponibles. On peut se les procurer en s'adressant à la direction de la revue.

Il en est de même des tomes II et III de l'édition in 4°, hors série, de l'ouvrage de DEWITTE, **Histoire monétaire des Ducs de Brabant**, Anvers, 1894-1900.

M. CRICK-KUNTZIGER, « **La Tenture de l'Histoire de Jacob** » d'après Bernard van Orley (format 37 cm × 27,5 cm) 47 pages de texte sur papier Pannekoek et 32 planches dont une en couleurs, F 280,— (C.C.P. 1423.41 des Imprimeries Générales Lloyd Anversois, Anvers).

La Direction n'assume aucune responsabilité en ce qui concerne les articles publiés et les photographies reproduites. Elle n'accepte qu'une seule réponse à un article ou compte rendu et qu'une seule réplique à cette réponse.

Prix de l'Abonnement :

4 fascicules d'au moins 64 pages :

FB 225,—

Prix par fascicule : F 60,—.

Adresses — Abonnements :

IMPRIMERIES GÉNÉRALES

LLOYD ANVERSOIS

23, marché aux Œufs, Anvers

(C.C.P. 1423.41)

Correspondance :

DIRECTION DE LA REVUE

Service d'Echange et Ouvrages pour compte rendu :

ACADÉMIE ROYALE

D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

1, rue du Lion de Flandre, Anvers

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

De Directie neemt geen enkele verantwoordelijkheid op zich wat betreft de uitgegeven artikels en de afgebeelde foto's. Er wordt slechts één antwoord aangenomen op elke studie of recensie, alsook één repliek op dit antwoord.

Prijs van het Abonnement :

4 afleveringen van minstens 64 bladzijden :

BF 225,—.

Prijs per aflevering : F 60,—.

Adressen — Abonnementen :

ALGEMENE DRUKKERIJEN

LLOYD ANVERSOIS

Eiermarkt, 23, Antwerpen

(P.C.R. 1423.41)

Briefwisseling :

DIRECTIE VAN HET TIJDSCHRIFT

Ruildienst en werken voor boekbestreking :

KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR

OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

1, Leeuw van Vlaanderenstraat, Antwerpen

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

