

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

XXX * 1961 * 1-2-3-4

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.
Madones en Majesté. A propos de Notre-Dame d'Eprave (comte J. de Borghgrave d'Altena)	3
Un monument inédit de l'art mosan du XII ^e siècle. La crucifixion symbolique de Walters Art Gallery (Philippe Verdier)	115
Documenten in verband met de Brugse schilders uit de XVI ^e eeuw (A. Schouteet)	177
Vlaamse tapijtwevers in Engeland (L. van Puyvelde)	199

CHRONIQUE - KRONIEK

Académie Royale d'Archéologie de Belgique Koninklijke Belgische Academie voor Oudheidkunde van België	
Liste des membres - Ledenlijst	209
Rapports - Verslagen	213

BIBLIOGRAPHIE

I. REVUES ET NOTICES - TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUKKEN

(A. De Valkeneer - J. Squilbeck)	219
--	-----

II. OUVRAGES - WERKEN

H. Aurenhammer (J. Squilbeck) - V. Helbern (J. Squilbeck) - J. Lejeune (H. Pauwels) - Mc. Carthy Mary (J. Squilbeck) - J. Lafontaine (J. Squilbeck) - A. Hauser (J. Squilbeck) - Les fêtes de la Renaissance (J. Squilbeck) - A. Janssens de Bisthoven (J. Squilbeck) - Dr. A. Van der Boom (J. Helbig) - M. J. Onghena (H. Pauwels) - Pantheon (H. Pauwels) - Karl Kromer (Mariën) - Civiltà del Ferro (Mariën)	
S. Kooijman (G. Goossens) - G. Contenau (G. Goossens) - L. Vanden Berghe (G. Goossens) - Blanche R. Brown (G. Goossens) - M. Vermaseren (G. Goossens) - Nina M. Davies (G. Goossens) - H. Lhote (M.-E.M.) - P. Glazema et J. Ypey (M.-E.M.) - C. Blair (J. Squilbeck) - Dr. G.T. Van Ysselsteyn (M.C.)	230

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

XXX * 1961 * 1-2-3-4

DRIEMAANDELIJKSE
UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

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

Madones en Majesté^(*)

A propos de Notre-Dame d'Eprave

Le fragment reproduit ci-contre (fig. 1), représente ce qui reste d'une statue mariale trouvée à Eprave, dans une collection particulière, par Madame Maquet-Tombu; celle-ci a eu la gentillesse de me soumettre cette sculpture et de m'en confier la publication.

C'est pour moi un honneur et un plaisir. Je l'en remercie.

La Vierge d'Eprave est arrivée jusqu'à nous dans un état lamentable; au moment de sa découverte, elle risquait de tomber en poussière. Il convenait tout d'abord, d'arrêter les dégâts et de sauver ainsi ce qui constitue aujourd'hui un document sur lequel on peut s'appuyer pour reconstituer un groupe qui possède encore de réelles qualités plastiques.

Nous déclarons sans détours, que pour le bien de l'histoire de l'art, il vaut mieux conserver ainsi des reliques que de tenter une restauration. car à tout remettre en état, il ne subsistera rien, ou très peu, des documents originaux.

Les restaurations arbitraires sont hélas encore fréquentes dans notre pays⁽¹⁾ et ceci avec la complicité de ceux qui se targuent de veiller sur notre Patrimoine artistique.

Il suffit de jeter un coup d'œil sur la figure 2, représentant la Vierge de Villers-Notre-Dame, en Hainaut pour s'en convaincre; cette image d'origine romane a été complétée et ainsi défigurée, par un artisan ayant trop de zèle et peu de scrupules dans le domaine historique.

Des « améliorations » du même genre ont été infligées à la Vierge de Signeulx⁽²⁾, à celle des Sœurs Noires à Louvain, à Notre Dame de Ways, à la Sedes Sapientiae de Léau...

La Vierge d'Eprave est une Vierge en Majesté, tenant sur son genou gauche l'Enfant, le protégeant d'une chute possible d'un geste de la main gauche.

(*) Communication faite à l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique. le 21 décembre 1958.

(1) Citons ici le Calvaire de St.-Martin à Ath.

(2) Chanoine R. MAERE. *Une Vierge romane au pays gaumais*. Namur. J. Godenne, 1939.



Fig. 1 – Notre-Dame d'Eprave,
Vers 1220.

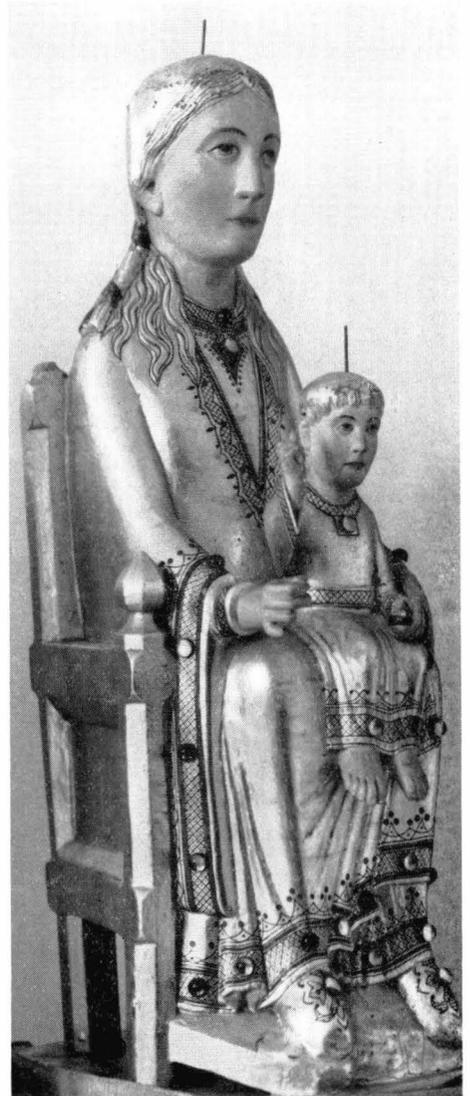


Fig 2 – La Vierge de
Villers-Notre-Dame xii^e siècle.
Restauration maladroite au siège,
à la chevelure, aux mains, etc.

Marie ne regarde pas vers son fils divin, mais au loin; le visage était régulier, les yeux bien dessinés, les cheveux traités avec soin et la draperie souple, le siège, sans dossier était constitué d'un bloc largement mouluré.

La Vierge d'Eprave a dû ressembler par plusieurs côtés à la Vierge de Cens que garde le Musée Diocésain de Namur (fig. 3).

Bien que celle-ci ait une attitude un peu différente de la tête, et que le voile soit drapé autrement.

Il n'est pas téméraire de penser que les deux sculptures sont contemporaines et du XIII^e siècle, vers 1210-1220, pour préciser.

La Vierge d'Eprave peut être également comparée à la Vierge d'Ar-loncourt exposée en 1958 à l'Abbaye de St-Hubert, où se retrouve l'Enfant porté sur le genou gauche, le geste protecteur de la main et un traitement semblable des yeux et de la chevelure.

La Vierge d'Eprave, celle de Cens et la troisième portent une couronne murale; la Vierge d'Ar-loncourt a cependant une draperie plus lourde, plus proche des temps gothiques, elle se situe dans la seconde moitié du XIII^e siècle.

Les trois statues groupées sont plus évoluées que la Vierge de Vil-lers-Notre-Dame (fig. 2), qui occupe un siège à haut dossier, un usage surtout au XII^e siècle.

Rappelons ici, que la Vierge en Majesté et son Enfant, qui forment aujourd'hui dans tant d'églises un groupe isolé, ont fait partie, iconographiquement parlant, d'une représentation de l'Epiphanie, comme il s'en trouve sur des sarco-phages, sur des mosaïques, des peintures murales et dans de très nombreux manuscrits (fig. 4).

Voyez par exemple, l'Adoration des Mages, aujourd'hui au Musée



Fig. 3 – Notre Dame de Cens.
Vers 1210.



Fig. 4 – Adoration des Mages, illustrant un manuscrit pré-roman:
le *Sedulius* du Musée Plantin, à Anvers ⁽¹⁾.

National de Copenhague (fig. 5), la Vierge y est conçue comme siège de l'Enfant-Dieu. Celui-ci bénit et reçoit l'hommage des Rois.

Jésus est figuré le plus souvent comme un adulte ayant des vêtements qui ne sont pas ceux de l'enfance: tunique longue et pallium drapé, l'Enfant-Dieu porte le nimbe crucifère et tient un volumen, un livre ou une sphère.

Nous avons réuni dans notre étude quelques Madones en Majesté, étrangères à notre pays: italiennes, espagnoles, allemandes, françaises ou du Nord baltique, pour montrer que nombre de traits iconographiques sont un bien commun en la chrétienté. Parmi ces traits il y a tout d'abord la conception générale du groupe, où la Vierge forme, comme le siège matériel du Sauveur; l'expression de Marie perdue dans un rêve, et tout ce qui manque pour en faire la Madone maternelle qui viendra dans la suite, le

⁽¹⁾ W. KOEHLER. *Die Denkmäler der Karolingischen Kunst In Belgien. Belgische Kunstdenkmäler.* 1923. t. 1 p. 9 et suiv. fig. 8 et 9.



Fig. 5 – Copenhague, Musée.
Détail d'un retable représentant en bas, l'Epiphanie.
Marie y a l'attitude de la Sedes Sapientiæ.



Fig. 6 – Notre Dame d'Evagnée.

Statue bloc à rapprocher des reliefs de Sainte Marie au Capitole à Cologne et de Madones Catalanes.

En réalité, dans la production des imagiers, on peut former des groupes précis et dans ces groupes on distinguera des catégories; prenons par exemple la Belgique, nous y trouvons des statues primitives, comme les Vierges de Walcourt (fig. 7), d'Evagnée et de Thuin, toutes trois du XI^e siècle, des Madones du XII^e à Familleureux, à Villers Notre-Dame et en l'église de Léau; de vers 1200, l'étonnante Vierge de St-Jean à Liège et les Sedes Sapientia de Zolder et de Mere et quelques Madones conservées dans nos Musées.

Ces sculptures rangées chronologiquement, se distinguent les unes des autres par des traits propres, il en est d'exceptionnelles, d'autres faisant partie de séries plus répandues.

visage de la Reine des Cieux est au début fermé et sévère (fig.6).

L'époque romane a donné infiniment de sérieux à ces représentations de Marie, que nombre d'artistes ont vues hors de l'humanité, à la manière d'une souveraine orientale.

Ce caractère s'affirme dans certaines images chargées de bijoux ou ayant des vêtements particulièrement somptueux.

Impérial et royal aussi le port de la couronne; partout, aux temps romans Jésus est figuré comme un adulte de taille réduite, c'est d'ailleurs à lui que doit aller l'hommage des foules.

Chaque région de la chrétienté a interprété le thème selon des données générales, communes et des détails locaux.

Ainsi on ne confondra pas les statues créées en Auvergne, avec celles de divers centres allemands, des ateliers du Nord de la France ou de chez nous.

Il y a en effet chez nous, des statues mariales modestes ; nous comptons aussi des statues de transition, où l'on voit comment la Vierge en Majesté se mue en Madone maternelle, il y a en outre des groupes comme celui de Hal, où la Vierge allaite, son enfant « en Majesté » (fig. 8), et à tout ceci, s'ajoutent les statues sculptées après le passage des iconoclastes du xvi^e siècle, pour évoquer une statue détruite, c'est le cas à Hastière-Par-Delà. De pouvoir prendre place, parmi toutes ces images intéressantes, la Vierge d'Eprave, nous paraît plus précieuse, c'est pourquoi, nous émettons le vœu qu'on la garde pieusement, telle qu'elle est, c'est un chaînon dans une suite importante qui nous relie au Passé.

Nous croyons utile de reprendre ici l'étude des Vierges en Majesté. L'enquête poursuivie est intéressante au point de vue de l'évolution d'un type iconographique, qui nous montre, comment la Reine des Cieux, support de l'Enfant, diffère de la Madone maternelle, et ceci dans le domaine du culte marial.

En outre, c'est l'occasion de noter toute une évolution dans les formes plastiques.

Plus on avance dans l'examen approfondi de ces statues, plus on voit qu'on peut former des familles ou des séries très différentes, les unes des autres, dans un groupe aux caractères généraux parçils. Il ya une très grande différence entre la Vierge de Walcourt



Fig. 7 – La Vierge de Walcourt

Statue bloc rappelant la sainte Foy de Conques : l'Enfant est posé de profil, comme s'il devait bénir des personnages venant de gauche.

Usage du relief atténué selon la tradition ottonienne. xi^e siècle. Le visage de la Vierge et celui de Jésus ont été refaits en 1626, par un orfèvre montois.



et celle d'Evegnée; toutes deux cependant sont des statues bloc, massives comme des statues orientales primitives, mais l'une présente l'Enfant dans l'axe et l'autre tournée vers la droite.

La première doit son type à une Adoration des Mages, dont elle n'est qu'un élément, d'ailleurs prépondérant, l'autre est une statue de culte, destinée à recevoir, isolée, l'hommage des fidèles.

On trouvera, dans les deux statues des conceptions plastiques semblables, une rusticité pareille.

Grande est la différence qu'il y a entre elles et la Vierge en Majesté de St-Jean à Liège (fig.9) particulièrement solennelle et élégante, ce qui ne veut pas dire, que la rusticité soit le propre de toutes les images antérieures à la fin du XII^e siècle.

La Vierge de Paderborn, aux longues jambes, remonte au XI^e siècle et est bien différente de la Vierge d'Evegnée, ce qui revient à dire qu'il convient d'insister sur les traits originaux des statues rencontrées et de ne pas

Fig. 8 – Notre Dame de Hal allaitant en Majesté. Vers 1230.

Selon Juste Lipse un don d'Alix de Hollande, épouse du Comte Jean d'Avesnes. fait en 1267.



Fig. 9 – Notre Dame de Saint-Jean à Liège

Une femme revêtue de soleil, selon la Bible et saint Bernard.
Reproduite entr'autres dans la *Sculpture mondiale* d'André MALRAUX.
Gallimard, 1952. Étude de M. AUBERT.

dire trop facilement qu'elles sont identiques. Nous ne confondons plus la Vierge de Signeulx et Notre-Dame de Mont-devant Sassay, Notre-Dame de Zolder et la Vierge de Mere, Notre-Dame de Laeken et Notre-Dame d'Ittre, et ainsi de suite.

Nous nous persuadons de plus en plus que nous sommes au début d'une étude où beaucoup d'éléments de comparaison font défaut; songeons aux innombrables statues disparues et à celles, moins nombreuses qui nous restent et dont une partie n'est même pas publiée.

Les notes que nous avons réunies serviront, nous l'espérons, à voir plus clair dans des problèmes complexes.

Avant d'écrire une synthèse prématurée, ne vaut-il pas mieux réunir des matériaux et livrer à d'autres chercheurs ce qu'on sait, en attendant de ses collègues la même confraternité, et non pas des critiques impuissantes.

DE L'ORIGINE DE LA SEDES SAPIENTIÆ

Wolfgang-Fritz Volbach, dans un important ouvrage, consacré à l'Art chrétien primitif et paru en 1958 ⁽¹⁾, nous donne une abondante documentation concernant le sujet que nous étudions; nous y voyons Marie trônant et tenant l'Enfant maternellement dès le III^e siècle, dans la catacombe de Priscille.

La Vierge occupe un siège à dossier et se tourne vers sa droite; l'Enfant Jésus nu tend sa menotte gauche vers l'épaule de sa mère, et semble vouloir prendre le sein, il n'y a que le bas de l'image qui annonce l'attitude, solennelle et figée qui suivra.

Volbach nous donne également un sarcophage, conservé au Musée national de Syracuse et dit d'Adelphia, qui serait de vers 340 où Marie présente devant elle, l'Enfant aux Rois Mages, le groupe est vu de profil.

Ce serait une des premières représentations connues de la Vierge en Majesté, trône et support de l'Enfant Dieu, celui-ci y est beaucoup plus

⁽¹⁾ W.F. VOLBACH, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West und Ostrom*. Hirmer, Munich 1958. Pl. 8 (Catacombe de Priscille); pl. 37 (Sarcophage d'Adelphia); pl. 82 (Venise St-Marc); pl. 101 (diptyque de Milan); pl. 120 (Pyxide du Louvre).

Voir également le Catalogue de l'Exposition intitulée « *Avori Dell'Alto Medio Evo*. Ravenne. 1956. fig. 50 (une pyxide conservée au Musée National de Florence). La Vierge occupe un curieux siège à dossier concave. imité de la vannerie semble-t'il; fig. 97-98 (pyxide de Vienne. Majesté d'Epiphanie frontale); fig. 99 (Majesté du Musée du Château Sforza à Milan); fig. 103 (ivoire d'Oxford. Bodléian Library); fig. 105 (Majesté de Zagreb); voir en outre fig. 132 (une Fuite en Egypte avec Majesté du Musée de la Ville à Bologne).



Fig. 10 – Art chrétien primitif, Adoration des Mages.
III^e siècle. Catacombe de Domitille.

Phot. Alinari.

grand que ne peut l'être un bambin; la Vierge croise la jambe droite sur la gauche, mais redresse la tête.

Il est évident que cette œuvre d'art industriel n'est qu'une version d'un thème traité et inventé par un artiste doué, soit en peinture, soit en mosaïque.

La Vierge en Majesté se retrouvera dans la suite, entr'autres à St-Marc de Venise sur les colonnes d'un ciborium fameux, retraçant la vie du Christ.

L'Epiphanie figurera encore sur le diptyque de Milan, sur le reliquaire en argent de San Nazaro Maggiore, dans la même ville, et sur une pyxide du Louvre à Paris, pour ne citer que des œuvres antérieures au VI^e siècle.

Parmi les plus anciennes représentations de la Vierge en Majesté, on compte également un sarcophage de San Vital à Ravenne où Marie présente l'Enfant aux Rois (1).

Jésus semble assis sur le genou gauche de sa mère et bien en avant; Marie vêtue comme une matrone occupe un siège sans dossier pourvu d'un coussin; ce meuble mutilé montre des montants et des traverses tournés. La Vierge paraît croiser la jambe droite sur la gauche, néanmoins son attitude est solennelle. Jésus vêtu comme un adulte est prêt à accepter l'offrande du premier des mages qui, comme ses compagnons, porte le bonnet phrygien.

(1) VOLBACH. *o.c.* Planche 179.

On trouve de très bonnes reproductions de cette Epiphanie dans l'ouvrage de Volbach précité.

Cette Vierge en Majesté se situe au début du ve siècle; elle est suivie entre 500 et 526 par la célèbre Adoration de Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne où Marie a comme garde des anges.

Les Mages sont ici d'âges différents; ils portent le costume iranien.

On tenait autrefois cette Epiphanie pour une composition homogène; en 1944, il fut démontré que les Rois n'avaient été placés là que vers 568, alors que Marie et sa garde céleste avaient été créés au début du vi^e siècle (1).

L'art chrétien primitif nous a donné des peintures, des mosaïques et des orfèvreries représentant la Vierge en Majesté (fig 10).

Ces premières compositions nous montrent que la Vierge hiératique a été précédée d'images mariales, aux gestes plus aisés; il a fallu des conceptions orientales pour voir Marie prendre allure, de plus en plus, de souveraine.

Très tôt Jésus est figuré comme un adulte de stature réduite.

Pour souligner l'antériorité des images créées en Italie et à Byzance ou dans l'Orient chrétien, rappelons les ampoules de Monza où déjà au vi^e siècle apparaît une effigie mariale comme nous en trouvons seulement à l'époque romane en Occident (2).

MAJESTÉS DE TYPE BYZANTIN

L'Art chrétien d'Orient créa la formule la plus majestueuse de la *Sedes Sapientiae*.

On s'en convaincra en étudiant les œuvres purement byzantines géographiquement et toute la production des artistes qui se sont ralliés, dans le bassin de la Méditerranée et au delà, aux formules adoptées par l'église de Constantinople.

Nous trouvons là-bas les prototypes les plus imités, en Sicile, en Italie, à Rome même ou à Ravenne, comme en Capadoce ou en Grèce (3).

(1) Idem. Pl. 152-153 et page 75.

(2) GARUCCI, *Storia dell'Arte Cristiana*.

Emile MALE, *L'Art religieux du XII^e siècle en France*. Colin, Paris 1922. Fig. 52.

VOLBACH, *op. cit.* Planche 253. Dans le même ouvrage voir pl. 37; pl. 110, 112; pl. 222 et 225.

(3) Charles DHIEL, M. LE TOURNEAU, H. SALADIN, *Les Monuments de Salonique*. Leroux, Paris 1918. Pl. XLIV.

David TALBOT RICE. *Kunst aus Byzanz*. Munich, Hirmer. Pl. 47 (Ambon de Thessalonique, début du vi^e siècle); pl. 66 (Epiphanie ornant un médaillon d'or, vi^e siècle).



Fig. 11 – Ravenne. Saint Appolinaire le neuf. vi^e siècle. Adoration des Mages.

D'après des études récentes, il y avait tout d'abord ici uniquement une Vierge en Majesté accompagnée de quatre anges, qui accueillait un cortège de saints.

Dans cet ensemble fut introduit le groupe des Trois Rois habillés à l'orientale mais beaucoup plus richement que précédemment.

Il y a là, de droite à gauche, Gaspard, Melchior et Balthasar (Balthassar). Chacun des personnages a sur la tête le bonnet phrygien; les costumes sont composés de la tunique, des pantalons collants, et d'un ample manteau. Les tissus représentés sont compliqués et rehaussés de broderies. Les Mages présentent des coupes précieuses à côtes ou à godrons. L'Etoile les guide. Des fleurs et des palmiers embellissent cette composition sur fond d'or. Nous sommes là vers 568. La Vierge est ici hiératique. Les pieds posés sur un socle elle occupe un siège richement décoré et pourvu d'un coussin. L'Enfant vêtu comme un adulte est présenté dans l'axe. Sa mère le préserve d'une chute possible de la main gauche. Dans cette mosaïque célèbre se perçoit nettement l'influence des modes de la cour de Byzance.

Le cérémonial impérial déteint sur l'iconographie religieuse.

Si la Madone en Majesté pleine de caractère se voit à Ste Sophie, dans une mosaïque absidiale, une autre aussi imposante s'étudie à Parenzo (532-543); la Vierge occupe ici le centre de la composition, conçue pour être vue de face, son Fils divin placé dans l'axe et escortée de saints et d'anges, elle est pareille à une impératrice au milieu de sa cour ⁽¹⁾.

Citons aussi la célèbre Epiphanie de Ravenne (fig. 11) et le Vierge en Majesté de San Guisto à Trieste ⁽²⁾.

La Vierge y montre Jésus, comme une relique, à ses côtés veillent l'archange Gabriel et un autre messager céleste.

Une autre « Majesté » accompagnée d'un donateur se retrouve en Sicile dans l'église St-Georges de Messines.

⁽¹⁾ H. GLÜCK, *Die Christliche Kunst des Ostens*. Cassirer, Berlin 1923. Pl. 42.

⁽²⁾ *L'Italie Monumentale*. Pl. 15-16.

O. WULF. *Altchristliche und Byzantinische Kunst*. Athenaion. Potsdam. Au mot Gottesmutter (Theotokos); fig. 346 (Parenzo); fig. 476 (Oratoire du Pape Jean VII à Rome). Pl. xxiv (Ravenne, St-Apollinaire-le Neuf); fig. 496 (Monréale); pl. xxxiii (Mistra).

Des Vierges en Majesté orientales s'étudieront également en examinant les ivoires comme il en est à Londres ou à Rome (1).

Le type solennel persiste au XII^e s.; on le retrouve vers 1180 à la cathédrale de Montréal; une fois de plus la Vierge y est accompagnée d'anges aux vêtements magnifiques. Son trône, garni de deux coussins, est opulent (2).

Monseigneur Joseph Nasrallah, dans un ouvrage précieux intitulé *Marie dans la Sainte et Divine Liturgie Byzantine* (3) nous dit ceci en parlant des églises orientales: « *En pénétrant dans la nef, le regard du fidèle se dirige tout naturellement vers l'abside. Il y trouve dans la conque l'image de la Théotokos, la Vierge de Majesté, consciente et fière de sa maternité. Assise ou debout, le visage ovale, de grands yeux noirs et fixes, l'attitude presque impassible, Marie, vêtue comme la basilissa, l'impératrice, maintient l'Enfant-Dieu sur ses genoux, ou le serre des deux mains contre la poitrine. Pour accentuer la solennité de l'image on recourt à la frontalité, c'est à dire à une présentation de face, où la Mère et son Fils devant elle se tiennent sur le même axe vertical* ». Cette ordonnance se rencontre partout où rayonna l'art de Byzance, en Asie Mineure, en Cappadoce, en Grèce, en Syrie, en Égypte, à Carthage, en Italie, d'où elle passera aux imagiers romans et gothiques, en Moldavie-Valachie, en Transylvanie, en Russie.

C'est « *la Mère de Dieu, plus haute que les cieux* ». Sa cour est formée de Vierges parées comme des patriciennes (Saint Apollinaire-le-Neuf à Ravenne, VI^e siècle) ou d'archanges au port magnifique, en longues tuniques, inclinés avec respect (Sainte-Sophie de Constantinople; Sainte-Sophie de Salonique; basilique de Parenzo; Montréal; Chiti, Mont Athos, Mistra; chapelle de Guéréme, en Cappadoce; nombreuses églises de l'Europe orientale: Voronet, Balinesti, Homor; Maldovita, Saint-Elie de Suceava, Parhauti, église et chapelle de Debrovat, de Saint-Georges de Harlan, Strehaiia, églises de la Trinité et de Saint-Nicolas à Cerneti); de Vierges et d'anges (San Elia, Valeniide-Munte); ou de Pères de l'Eglise (quelques sanctuaires de Valachie).

La Vierge de Majesté se retrouve en d'autres endroits du sanctuaire byzantin, à l'iconostase, dans l'absidiole de la prothèse, dans la calotte de la voûte comme à Bistrita et dans certaines églises de l'Athos.

Cette première vision mariale affirme le rôle que la liturgie byzantine entend donner à la Sainte Vierge; elle l'explique aussi.

L'image dans la pensée des Byzantins, est une attestation du dogme. Elle a sa

(1) Glück, *op. cit.* Pl. 55 & 64.

(2) Ibid. Pl. 106. Cette Madone se situe entre 1174 et 1189.

(3) Nouvelles éditions latines. Paris 1955. En note les sources: Vloberg; Diehl; Bréhier; J. Lassus; Stăfănescu; de Likhatcheff.

source dans une interprétation d'ordre dogmatique. Elle donne cours à une idée dont elle précise les contours et qu'elle nous aide à comprendre. Marie, Mère de Dieu, Théotokos, telle est l'idée maîtresse qui domine la théologie, la liturgie et l'iconographie mariales byzantines. C'est de cette maternité divine, suivant l'expression de Pie XI, comme d'une source mystérieuse, que découlent la grâce spéciale qu'a reçue Marie et la dignité suprême dont Dieu l'a gratifiée ».

Gabriel Millet nous a fait connaître les « Majestés » de l'Athos ⁽¹⁾. Au Protaton, la Vierge porte Jésus sur le genoux gauche et lui saisit la jambe droite. On y voit également Marie hiératique entre deux anges, portant la main familièrement sur l'épaule gauche de son Fils divin; on la retrouve en outre entre deux archanges au Catholicon de Lavra.

Le chercheur ne manquera pas de consulter les ouvrages de Charles Diehl, et en particulier son Manuel d'Art Byzantin, tome II, où il est question des Majestés de Mistra ou de Saint-Luc en Phocide.

Parmi les représentations importantes de la Vierge en Majesté, vers l'an mille, il convient de citer la mosaïque du vestibule de Sainte Sophie à Constantinople ⁽²⁾; d'une part, – Constantin y offre sa Ville au Christ et à la Vierge –, et d'autre part – Justinien donne au Maître du monde et à sa Mère l'église qu'il a fait bâtir.

La Reine des Cieux occupe un siège d'apparat à large socle garni d'un coussin; elle présente l'Enfant Dieu en lui tenant les pieds de la main gauche. Jésus a toujours les vêtements d'un adulte, mais sa pose est plus détendue.

Constantinople est d'ailleurs la cité de la Theotokos, comme le rappelle la liturgie byzantine.

Monseigneur J. Nasrallah ⁽³⁾ dit ceci à ce sujet : « Constantinople s'est toujours considérée comme la ville de la Théotokos, aussi l'apolitikon du 11 du même mois (mai), commémoration de la fondation et de la Dédicace de la Ville par Constantin en 330, proclame-t-il l'honneur qu'a la ville impériale d'être la cité de la Vierge : « La cité de la Théotokos dédie très dignement sa fondation à la Mère de Dieu, car c'est en elle qu'elle trouve son appui, c'est par elle qu'elle est sauvée, et d'elle qu'elle s'enorgueillit en s'écriant: Salut, Espoir de l'univers entier ». Seconde mention de la médiation de Marie dans l'apolitikon des Saints Constantin et Hélène, au 21 mai.

(1) G. MILLET, *Monuments de l'Athos*. Leroux, Paris 1927. Pl. 5, 6, 79, 118. Voir également pl. 169, 218 et 236.

P. SHERRARD. *Athos der Berg des Schweigens*. Urs Graf. Olten, Lausanne et Fribourg. 1953 p. 63: Majesté du couvent de Dochariu.

(2) André GRABAR, *L'Art Byzantin*. Edition d'Art et d'Histoire, Paris 1938. Pl. 65.

(3) Monseigneur J. NASRALLAH, *Marie dans la Sainte et Divine Liturgie Byzantine*. Paris 1955. P. 77.

LES ICONES

Pour étudier les icônes où figure la Vierge en Majesté, nous suivrons Walter Félicetti-Liebenfels dans un ouvrage paru en 1956, et intitulé « Geschichte der Byzantinischen Ikonenmalerei » (1).

La Vierge en Majesté apparaît dans une composition du VI^e siècle conservée au Couvent de Sainte Cathérine au Sinaï. La Vierge, vue de face, maintient devant elle l'Enfant Jésus. Elle est escortée de deux anges et de deux saints, ces derniers particulièrement hiératiques tiennent devant eux une croix. La représentation de la Vierge a encore quelque chose de familier, malgré cette garde céleste.

A Rome, vers 600, apparaît la Madone dite de la Clémence. La Vierge ici porte une couronne et de riches bijoux. Deux anges l'accompagnent et pour la première fois nous voyons aux pieds de Jésus un donateur prosterné.

Vient alors beaucoup plus tard la Vierge du Carmel à Florence.

La Reine des Cieux, nimbée, maintient devant elle dans l'axe de la composition l'Enfant Dieu bénissant. Les plis des draperies sont symétriques ou forment des chevrons, des anneaux ou des lignes sinueuses.

Nous sommes là au XIII^e siècle.

Cette image est un peu plus ancienne que la Santa Maria de Flumile conservée à Naples, une Madone dont le visage rappelle l'Orient ainsi que les vêtements. La Vierge tient ici un sceptre surmonté d'une croix. Son trône est riche.

Le type de la Vierge en Majesté persiste dans des icônes que gardent Sienna et Orvieto ou que l'on voit à Washington, à Pise et dans d'autres endroits (2).

La Vierge en Majesté est honorée en Russie au XV^e siècle, plus tard encore dans les Balkans.

L'étude que nous poursuivons se complètera par l'examen des icônes qui perpétuent jusqu'à l'époque contemporaine des prototypes très anciens. Le priéré d'Amay a repris des modèles plongeant dans le passé, en mul-

(1) Urs-Graf. Olten et Lausanne 1956. Planches 32 (Sinaï); 34 (Rome); 60 (Florence); 61 (Naples); 62 (Sienna); 63 (Orvieto); 65 (Washington); 67 (Pise); 117 (St. Petersbourg); 118 (Florence); 119 (Athènes).

(2) H.P. GERHARD, *Muttergottes, Ikonen*. Aurel Bongers, Recklinghausen 1957. Pl. IV - une image du 16^e s. reprenant un prototype beaucoup plus ancien connu à Chypre au VII^e siècle et *Welt Der Ikonen*.

tipliant les images de la sainte Vierge entre des docteurs, ou en la montrant accompagnée seulement de figures en médaillons représentant des anges. Il sera bon également de pousser ses investigations dans l'art russe ancien ⁽¹⁾ et dans celui des Balkans.

L'Art Byzantin semble à l'origine de la représentation de la Fuite en Egypte ⁽²⁾, nous montrant Marie en Majesté sur l'âne que guide saint Joseph; curieuse figure que nous retrouverons en étudiant les portes de Sainte-Marie au Capitole à Cologne, des chapiteaux ⁽³⁾ et des peintures en France.

On sait que cette représentation à la manière orientale fut connue de l'émailleur qui créa la châsse de saint Marc conservée à la Collégiale de Huy ⁽⁴⁾, où nous voyons la Vierge dans une attitude solennelle mais sans l'Enfant, que porte saint Joseph.

Les Arts industriels byzantins ont donné de nombreuses représentations de la Vierge en Majesté, figurée en bronze ou en pierre dure, on en voit de ce genre dans les grands musées d'Europe et notamment au Victoria and Albert Museum à Londres ⁽⁵⁾.

De l'examen des Madones en Majesté byzantines ou reprises à l'Art Chrétien d'Orient par les artistes occidentaux, on conclura qu'il s'agit dans la plupart des cas d'images solennelles ayant des caractères de dignité, de grandeur exceptionnels.

On se gardera cependant d'affirmer que toutes ses créations sont semblables et qu'il s'agit d'un art figé.

Au contraire, les variations sur un même thème sont nombreuses, et si certains traits tendent à être permanents dans l'attitude de la Vierge, il y a beaucoup de variantes dans les détails, dans les gestes de la Reine des Cieux posant familièrement la main sur l'épaule de Jésus ou lui saisissant la jambe ou les pieds.

Les artistes ont également figuré le trône de la Vierge de façon multiple, l'enrichissant avec fantaisie, l'amplifiant, le dotant de coussins et de pierreries.

(1) David TALBOT RICE, *Russian Icons*. Londres et New York 1947.

(2) Otto PÄCHT, *Byzantine Illumination*. Bodleian Picture Books, Oxford 1952. Pl. 18 - Vers 1100 : Evangélique (S.C. 18372).

(3) A Autun entr'autres P. DESCHAMPS, *La Sculpture Française*. Epoque romane 1957. Fig. 53.

(4) Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Nouvelles notes au sujet des Emaux champlevés de la Châsse dite de saint Marc à Huy*. Extrait du Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles.

(5) Victoria and Albert Museum, *A Picture Book of Byzantine Art*. Fig. 15.

ITALIE



Fig. 12 – Rome, Palais de Venise.
Vierge en Majesté hiératique.
xii^e siècle.

L'Italie a joué un rôle très important dans le domaine de l'iconographie chrétienne.

C'est à Rome, à Ravenne et à Milan, plus que dans d'autres centres, que naissent ou se développent des thèmes qui seront en faveur dans la Chrétienté.

C'est là également que s'affirment les influences extérieures, et en particulier de l'Art Oriental.

La Vierge en Majesté y est très tôt à l'honneur, nous venons de le voir, car l'Italie fut pendant longtemps une seconde partie de l'Art Byzantin. Monseigneur Wilpert ⁽¹⁾ a souligné l'intérêt des peintures et des mosaïques, où nous retrouvons l'Épiphanie ou la Vierge isolée.

Citons ici les peintures de la catacombe de Comodille où Marie tenant devant elle l'Enfant Dieu, et accompagnée de deux saints martyrs, accueille une défunte ⁽²⁾; l'Adoration des Mages de l'Oratoire de Jean VII (705) ⁽³⁾ et les fresques de St. Clément sous le Pape Léon IV (847-855).

C'est évidemment en examinant les peintures indépendantes sur panneaux que nous retrouverons le plus souvent à Rome, à Venise, à Florence,

⁽¹⁾ WILPERT, *Römische Mosaiken und Malereien*.

⁽²⁾ Walter FELICETTI-LIEBENFELS, *Geschichte der Byzantinischen Ikonmalerei*. Urs-Graf-Verlag, Olten & Lausanne 1956.

⁽³⁾ WULF, *op. cit.* Fig. 476.

à Fiesole ou à Naples, le thème qui nous occupe. La consultation de l'ouvrage « Italian Romanesque Panel Painting »⁽¹⁾ d'Edouard B. Garrison, nous documentera à ce sujet.

L'Italie abrite un certain nombre d'images sculptées⁽²⁾ qui nous intéressent et notamment au Palais de Venise à Rome. Voici, par exemple, un groupe qui peut passer pour particulièrement hiératique (fig. 12). Marie, Impératrice des Cieux, regarde au loin; le buste droit, couronne sur la tête. Elle sert véritablement de trône à l'Enfant-Dieu, vêtu comme un adulte, bénissant de la main droite et tenant un volumen de la main gauche.

On peut dire que Jésus a ici l'attitude d'un Christ en Majesté. Sujet parallèle et connexe à celui que nous examinons.



Fig. 13 – Rome, Palais de Venise.
Vierge en Majesté. XII^e siècle.

⁽¹⁾ Edouard B. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting*. Florence 1949. Fig. 16 (Impruneta); 17 (Marcellina); 31 (Rome); 33 (St.-Donato Ai Torre); 35 (S. Maria a Bagnana); 36 (Sonnino); 40 (Venise); 48 (Rome); 190 (Mevale); 198 (Providence); 214 (Collelongo); 215 (Fiesole); 216 (Fiesole); 217 (Fiesole); 219 (Florence); 220 (Florence); 222 Greve); 224 (Laquiete); 225 (Maiano); 226 (Montelungo); 227 (Montevergine); 228 (Nantes); 229 (Naples); 230 (Naples); 231 (Pittsburg); 232 (Positano); 233 (Rosano).

⁽²⁾ Citons parmi les œuvres, curieuses et archaïques: l'Adoration des Mages naïve de Cividale. où il y a des rabattements de plans et des gaucheries extraordinaires; l'usage de meubles rustiques fait de cette composition un travail semi-folklorique. Félix KAISER. *Werdezeit Der Abendländischen Kunst*. Fribourg en Brisgau. 1948. pl. 22. Voir dans le même ouvrage les Majestés ou les Epiphanies de Parme (pl. 71); de Tuscania (pl. 83); d'Arezzo (pl. 88).



Nous l'avons souligné autre part: Le Maître du Monde nous apparaît comme il se manifeste entre les quatre évangélistes sur l'arc céleste ou sur un siège d'apparat.

On remarquera également les vêtements de la Vierge, portant sur les épaules un châle à glands. Détail que nous retrouvons en examinant un autre groupe du Palais de Venise, moins hiératique mais donnant encore à l'Enfant une importance primordiale (fig. 13).

Marie tient Jésus sur son genou droit, ce qui est rare. L'Enfant, qui bénit vers la droite, tient un livre appuyé sur son genou gauche; ce que nous retrouvons également en étudiant les Christs en Majesté. Les deux dernières images que venons d'examiner montrent la Vierge obéissant à la loi de frontalité; la différence porte surtout dans l'attitude de l'Enfant et la plus grande autorité qui se dégage de la première.

Fig. 14 – Rome, Palais de Venise Vierge en Majesté

Type de transition; la Madone découvre son sein et son attitude est toujours solennelle. A remarquer le geste protecteur, cette fois-ci de la main droite.

Vient maintenant une troisième Madone, marquant un acheminement vers la Vierge Maternelle (fig. 14).

Marie regarde toujours devant elle, mais l'Enfant tend sa menotte vers son sein et prend l'attitude d'un poupon.

Nous pensons également à l'image imposante de la Reine des Cieux, présentant son Enfant à différents bienheureux, telle qu'elle apparaît au Dôme d'Aquilega, non loin de Naples.

Dans cette composition, Marie occupe un trône gemmé garni d'un coussin énorme ⁽¹⁾, comme d'ailleurs dans l'abside de S.M. in Dominica à Rome.

De très nombreux manuscrits italiens font une place à l'Epiphanie et à la Vierge en Majesté.

Mentionnons entr'autres : l'Exultet de Benevent ⁽²⁾ du XII^e siècle, aujourd'hui à Rome.

On y retrouve Marie vue de face, tenant devant elle l'Enfant Jésus, et accompagnée de deux anges.

L'Enfant divin regarde vers sa gauche. Il est muni d'un volumen dans la main gauche. De la droite, il saisit une sphère qui amortit un des montants du siège de la Reine des Cieux.

Nous retrouvons ici un large coussin à l'orientale.

Notons en passant que le geste de l'Enfant n'est pas commun, car le plus souvent il portera une sphère indépendante et symbolique de sa puissance.

Benevent évoque aussi la Majesté faisant partie d'une Epiphanie, ornant des portes en bronze fameuses ⁽³⁾.

Le Musée de Berlin possède une Majesté remarquable et précieuse, parce que datée avec précision et dont on connaît l'auteur.

Il s'agit en effet d'une œuvre d'un certain Martin, prêtre, qui la créa en 1199.

Cette Madone était autrefois à Borgo san Sepolchro ⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ Hubert SCHRADE, *Vor und Fruhromanische Malerei*. Cologne 1958. Fig. 104. Cette peinture date de peu après 1031.

⁽²⁾ Catalogue de l'Exposition, *Les Trésors des Bibliothèques d'Italie*, IV-XVI^e siècles. Paris 1950. Bibliothèque Nationale. Pl. 3 N^o 39; un manuscrit roman.

⁽³⁾ Herman LEISINGER. *Romanische Bronzen*. Editions Europa. Zürich. pl. 111, 113.

⁽⁴⁾ Wolfgang BRAUNFELS, *Meisterwerke Europäischer Plastik von der Antike bis zur Gegenwart*. Atlantis, Zürich 1958. Un très beau détail pl. 4. Pour l'ensemble voir HABICH, «Maria», *op. cit.* Pl. 8.



Fig. 15 – Vierge romane de Santa Colona au Val d'Andorre.

Le visage de Marie fait penser à la Vierge d'Evegnée et à plusieurs Madones catalanes. On remarquera la pose strictement frontale, les épaules tombantes dans lesquelles la tête s'enfonce, l'Enfant Jésus, bénissant d'une main énorme.



Fig. 16 – Notre Dame de «Las Navas» à Santa Maria de Huerta, Espagne.

Petite image courtaude, qui doit être contemporaine de Notre Dame du Vivier à Marche-les-Dames.

L'ESPAGNE

Ce que nous avons dit de l'Italie, se manifeste en Espagne, où les influences venues de l'Orient se mêlent à celles de Rome, tout en subissant des transformations profondes dues au caractère propre à l'Ibérie aux dévotions ardentes.

L'Espagne n'a pas été insensible également à des modèles venus de France.

En Catalogne, au royaume de Navarre, et en celui de Léon, la Vierge en Majesté ruisselle de pierreries; mais il est également des cantons qui créèrent des statues mariales plus modestes, à l'aspect folklorique.

La Vierge en Majesté s'étudie commodément au Musée Catalan et dans des collections particulières à Barcelone.

Il convient de citer ici le très riche Musée Marés, où des images de qualité abondent, et offrent souvent des points de comparaison avec des groupes de chez nous (1). Nous avons trouvé là-bas des Madones purement catalanes; d'autres provenant de régions diverses.

Pour l'étude de la Vierge d'Evégnée il n'est pas inutile de connaître la Sedes Sapientiae donnée à l'école de Tahull (2).

Une autre fait penser à Notre Dame du Vivier de Marche-les-Dames (fig. 16). Une troisième à l'Enfant caressant se rattache dans le domaine iconographique au groupe de la Vierge de la Sacristie de Léau. Une quatrième permet de mieux comprendre l'origine de la Vierge en Majesté du Musée Gruuthuse (3).

Dans son livre: *Advocationes de la Virgen* (4), le R.P. Elen, étudie une série de Majestés Espagnoles, où nous trouvons des images primitives, comme il en est au Musée de Lérida ou encore dans des collections particulières.

On ne peut pas aller plus loin parfois dans la voie des formes sommaires et dans la représentation d'images rustiques, par contre l'Espagne possède

(1) *Catalogo del Museo Marés*. Barcelona 1958.

Je dois à l'obligeance de Mesdemoiselles Verhoogen et Berryer de connaître cet ouvrage.

J'ai eu l'occasion d'étudier sur place les sculptures qui y sont classées et reproduites.

(2) Musée Marés. Fig. 15.

(3) Musée Marés. Planches 17, 28, 29, etc.

(4) Barcelone-Buenos Aires 1950. Fig. p. 7 (Lérida); p. 8 (Barcelone); p. 9 (Lérida); p. 11 (Barcelone); p. 12 (Lérida); p. 13 (Daroca); p. 14 et 15 (Solsona); p. 16 (Montserrat); p. 19 (Cerverca); p. 27 (Los Arcos); p. 49 (Atocha);

Monseigneur JUNYENT. *Catalogne Romane*. Zodiaque. 1961. Entre p. 212-202; pl. 1 (Majesté de Sainte Marie-Sescurts); pl. 27 (Notre Dame de Montserrat); pl. 28 (Notre Dame de Solsona); pl. 29 (Majesté du Musée de Visch); pl. 30 (Majesté de Ger); pl. 31 (Notre-Dame de Covet); pl. 32 (Groupe de la collection Plandiura). P. 255 (Devant d'autel du Val d'Aran).

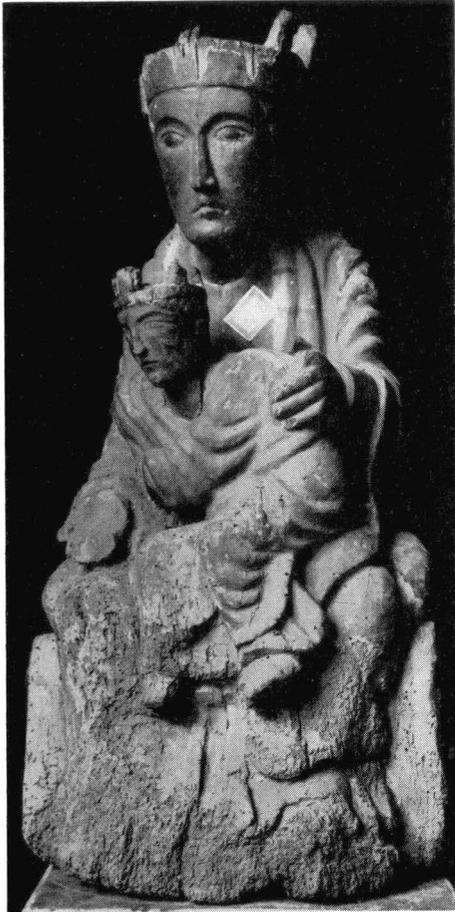


Fig. 17 – Barcelone, Musée Catalan.
Vierge d'Épiphanie. XII^e siècle.



Fig. 18 – Barcelone, Musée Catalan.
Vierge en Majesté romane (1).

(1) Pour l'Espagne signalons le livre tout récent *Vierges Romanes. Zodiaque*. 1961. Textes médiévaux traduits par A. GUERNE et E. de SOLMS. Photographies P. BELZEAUX et J. DIEUZAIDE.

des sculptures mariales d'une haute qualité.

Citons, Notre-Dame de Solsona, portant de très longues tresses et des vêtements finement plissés, qu'enrichissent des orfrois; Notre-Dame d'Irache en Navarre, portant un Enfant-Dieu très grand, et nous montrant des draperies, dessinant des chevrons, des ondes, là encore rehaussées de broderies; Notre-Dame d'Atocha et Notre-Dame de la Miséricorde de Barcelone.

L'Ibérie a été touchée par les influences gothiques venues de France, celles-ci marquent la dernière statue citée; on les retrouve en étudiant Notre-Dame de Los Arcos et d'autres groupes conservés à Barcelone, à Placencia ⁽¹⁾, à Saragosse, à Lérida ou à Ronceveau; l'Espagne connut également la Vierge allaitant en Majesté.

On notera aussi la Vierge en Majesté de Sorpe ⁽²⁾

⁽¹⁾ *L'Art en Espagne*. Barcelone. 1929. Pl. p. 188.

⁽²⁾ M. LEGENDRE et ENRIQUETTA HARRIS, *La Peinture Espagnole*. Pl. 2.

Fig. 19 – Barcelone, Musée Catalan. Vierge en Majesté de transition. Fin du XIII^e s.





Fig. 20 – Bruxelles, Collection Stoclet – Vierge provenant des Pyrénées. XII^e siècle.

La Virgen de la Vega de St-Esteban à Salamanque, constitue sans conteste une des statues mariales les plus extraordinaires du monde occidental, elle a des yeux énormes, la bouche fermée, l'expression est celle de l'étonnement.

Elle porte sur une chevelure à raies médianes un voile capuchon couvrant les épaules, ses vêtements sont la tunique à ceinture et le manteau agraffé sur la poitrine.

Jésus est maintenu sur le genou gauche de sa mère. Il bénit de la main droite et tient un livre de la main gauche.

La Reine des Cieux est assise sur un siège garni d'émaux champlevés et de figures en faible relief ; le groupe est chargé de pierreries sur la coiffe, le manteau, la robe de Marie. D'autres bijoux parent l'Enfant Jésus.

La piété des fidèles a doté ces sculptures célèbres de couronnes énormes.

L'Espagne connaît également la *Sedes Sapientiae* populaire, il en est une dans la collection Plandiura qui fait penser à une idole Chyprite ⁽¹⁾.

L'Espagne possède de très intéressantes interprétations de l'Épiphanie (fig. 17), comme on la voit à St. Pierre-le-Vieux de Huesca, ou encore dans l'Ermitage de San Baudelio.

Faut-il insister sur le caractère extra-ordinaire des peintures catalanes?

⁽¹⁾ A.L. MAYER, *Mittelalterliche Plastik in Spanien*. Munich 1922. P. 12 et 13.
HABICH, *Maria*, *op. cit.* Fig. 1● (Salamanque) et pl. 11 (col. Plandiura).

Comme il en est à Tahull. Il y a là une Sedes Sapientiae très imposante ⁽¹⁾.

Voici une statue du Musée Catalan de Barcelone (fig. 18), où nous retrouvons le siège tourné propre à des statues du XII^e siècle chez nous. L'Enfant Dieu vêtu comme un grand, le visage rustique de Marie.

L'image suivante (fig. 19) est certainement marquée de l'influence venue de France, et qui se manifeste dans l'expression.

Le dessin du voile, la draperie.

On admire dans la collection Stoclet à Bruxelles (fig. 20), une Vierge provenant des Pyrénées et tenant devant elle l'Enfant divin, qu'elle maintient, chose exceptionnelle, par les épaules.

Marie est vêtue d'un manteau agraffé sur sa poitrine et penche légèrement la tête vers la droite; l'Enfant, fort grand, est posé à l'extrémité de ses genoux.

La draperie, traitée en surface, montre quelques plis souples; ce groupe étrange, malheureusement fort vermoulu, est rehaussé de couleurs vives.

GRANDE-BRETAGNE

La Grande-Bretagne eut autant de statues mariales que les autres régions de la Chrétienté avant la réforme.

Ces images furent particulièrement visées par les édits protestants.

Il y a cependant en Angleterre encore quelques sculptures rentrant dans le cadre de nos recherches.

Citons ici la Vierge d'York, dont plusieurs détails permettent des rapprochements et des comparaisons avec la célèbre vierge de Dom Rupert de Liège.

Il y a également quelques autres sculptures en pierre, hélas toujours mutilées.

Nous retrouverons des Epiphanies et des Vierges en Majesté dans de

(1) Voir M. DIEULAFOY, *Espagne et Portugal*. Ars Una, Hachette. Paris 1913. Fig. 158, 159, 255, 256, 257, 261 et 263.

On y trouve reproduit: des statues (Ujue, Solsona...), des peintures murales, etc.

Voir également Folch y TORRES, *La Catalogne à l'époque romane*. Pl. V, p. 127; *l'Art Catalan*. Du X^e siècle au XV^e siècle. Paris 1937. Voir p. 23, retable d'autel, et p. 34, une Vierge du Musée de Barcelone.

Frontales Romanicas Catalanas de Museu d'Art de Catalunya. Barcelone. 1934. Pl. XII (Mosoll); pl. XIV (Berga).

Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale d'André MALRAUX, comporte des Majestés: d'Ujué, de Sarroca et de Solsona, les deux dernières étant prises l'une pour l'autre: l'image 486 reproduit Notre-Dame de Solsona.

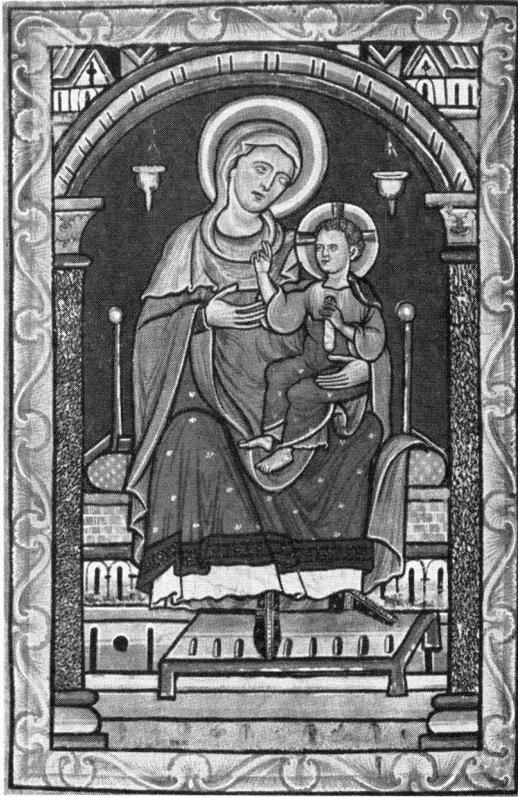


Fig. 21 – Vierge en Majesté illustrant le psautier de l'Abbaye de Westminster. Fin du XII^e siècle.

British Museum. R.M.S. 2 A XXII

A remarquer les influences d'un prototype byzantin. L'enfant-Dieu assis sur le genou gauche de Marie bénit vers la droite; la Vierge incline la tête et a les pieds posés sur un tabouret.

A remarquer les particularités du voile, du manteau, de la double robe, du siège garni d'un gros coussin. Il y a ici des comparaisons à faire avec la Vierge de Dom Rupert du Musée Curtius à Liège; elle aussi révélant des influences byzantines.



Fig. 22 – Londres, Victoria and Albert Museum – Adoration des Mages. Art anglais. XII^e siècle.



Fig. 23 – Oxford, Bodleian Library
(M.S. Bodl. 269)

Vierge en Majesté tenant son sceptre du bout
des doigts. L'Enfant bénit vers la droite.
Siège orné, entourage de cercles. Art anglais,
milieu du XII^e siècle.



Fig. 24 – Londres, Victoria and Albert
Museum – Madone. Vers 1200.

très nombreux manuscrits conservés dans les Iles Britanniques (fig. 21), dans les bibliothèques ⁽¹⁾ et les Musées, où il y a également, notamment au Victoria and Albert Museum à Londres (fig. 22), de remarquables ivoires⁽²⁾ et des bois sculptés qui nous intéressent particulièrement.

Nous reproduisons ici une remarquable miniature (fig. 23), où la Vierge figée est de stature élancée, et tient du bout des doigts un sceptre, tandis que l'Enfant, dont la tête est petite et le corps très allongé, bénit vers la droite.

A noter également le siège et l'entourage de cercles, qui font de cette Madone une vision imposante et étrange.

Voici d'autre part la Vierge du Victoria and Albert Museum (fig. 24) qui n'est pas sans ressembler aux Madones de Cens et d'Eprave.

Marie est assise sur un siège sans dossier, elle a une attitude solennelle, la tête penchée très légèrement vers l'épaule droite. Elle a une couronne murale sur la tête et tient l'Enfant-Jésus sur le genou gauche.

L'Enfant bénit de la main droite.

Des mutilations marquent le visage et la base de la statue; la main droite de la Vierge manque ainsi que la tête et le bras gauche de l'Enfant; les draperies sont souples, elles forment des plis parallèles, des V et des chevrons. Le corps se devine sous les tissus.

ALLEMAGNE

En Allemagne, les Vierges en Majesté sont très nombreuses; on peut en étudier dans les enluminures, les peintures murales, les sculptures en ivoire, en pierre ou en bois, les orfèvreries.

Comme dans d'autres régions, on y trouvera des Epiphanies, thème de choix pour illustrer les manuscrits, pour orner les portails des églises, pour décorer l'intérieur des sanctuaires, des médaillons, des cassettes et même des fonts baptismaux comme ceux de Straelen (fig. 25).

(1) Evangeliare de Grimbold du New Minster à Winchester, une des premières représentations de la Vierge en Majesté de Grande Bretagne de 1020 environ.

Marie y a l'attitude frontale et abrite Jésus de sa main gauche, l'Enfant-Dieu bénit vers la droite; quatre anges soutiennent le cercle coloré qui entoure la Vierge (pl. 19). Walter OAKESHOTT, *The Sequence of English Medieval Art*. Londres 1949. Pl. 19.

(2) Par exemple l'ivoire de Lorsch. Wilhelm PINDER, *Die Kunst der Deutschen Kaiserzeit*. Cologne. Seeman. 1952. Tôme I des illustrations (pl. 27).

E. KITZINGER, *Early Medieval Art*, British Museum 1955. Pl. 9. Une Epiphanie avec Madone strictement frontale, présentant l'Enfant-Dieu entre ses genoux; Jésus tient un volumen. Pl. 22, une autre Adoration montrant la Vierge de trois quarts servant de siège à l'Enfant. Le premier ivoire est du VI^e siècle, le second du IX^e.



Fig. 25 – Straelen – Eglise Saints-Pierre et Paul – Fonts baptismaux. XII^e siècle.

Les Rois Mages esquissent en se prosternant une sorte de ballet d'une gaucherie et d'une naïveté extraordinaires.

La Vierge en Majesté est frontale strictement; elle tient étroitement devant elle l'Enfant-Dieu. (Œuvre d'un primitif comme on en trouve dans les ateliers tournaisiens créateurs de fonts au XII^e siècle.

Parmi les représentations les plus anciennes de l'Adoration des Mages, se trouve un médaillon ⁽¹⁾ du Musée de Trèves, exposé à Essen en 1956.

Un ange semblable à une Victoire antique y guide les Rois vers l'Enfant-Dieu que soutient Marie.

Nous pensons qu'il s'agit d'une œuvre méditerranéenne, on y retrouve des lettres grecques.

Il en est de même pour une cassette⁽²⁾, jadis à Werden et aujourd'hui au Victoria and Albert de Londres, où les sujets sont visiblement empruntés au répertoire où puisaient les sculpteurs de sarcophages, cette œuvre remonte au V^e siècle.

⁽¹⁾ Fig. 15 du Catalogue, *Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr*. Essen 1956. N° 131.

⁽²⁾ Fig. 38 Ibidem. Cette cassette est citée ici comme œuvre du Patrimoine artistique allemand ancien et comme intermédiaire entre les figures mariales antiques et celles du Moyen Age.



Fig. 26 – Evangélaire de l'Abbesse Uta du Niedermünster à Ratisbonne.
Vers 1002-1026.

La moniale dédie son livre à Marie, qui a l'attitude des *Mallones* accueillant les Mages.
L'Enfant-Jésus est vêtu comme un adulte; la Vierge le protège de la main gauche, tête penchée en avant, genoux écartés.
(Munich - Bibliothèque de l'Etat)⁽³⁾.

Woltmann et Wormann⁽¹⁾ nous donnent une foule de représentations de l'Adoration des Mages aux époques ottonienne et romane.

Parmi les exemples reproduits par ces auteurs, citons ceux qui sont tirés de manuscrits célèbres comme le Codex Aureus de Gotha, les évangéliers d'Egbert de Trèves ou d'Otton III (Munich & Trèves), les évangéliers d'Henri III (Brême), le sacramentaire de Göttingen, le Codex d'Uta abbesse (fig. 26).

On peut être assuré qu'aux *x^e* et *xi^e* siècles, l'Art Germanique connaît des Vierges en Majesté de types divers; les unes, hiératiques; les autres, dans des attitudes plus souples, plus familières; parfois la Vierge est présentée sans Enfant: c'est le cas pour l'évangélaire d'Echternach, où Marie est figurée entre l'Empereur Henri III et l'Impératrice Agnès⁽²⁾. Herrade de Landsberg avait fait figurer la Vierge en Majesté dans son *Hortus Deliciarum*,

(1) WOLTMANN und WORMANN, *Die Malerei des Mittelalters*. Nouvelle édition de Bernarth. Leipzig 1916. Fig. 119, 116, Trèves, 121, 126, 127, 129, 131, 133, 135, 151, Berlin, 163, 164, Karlsruhe.
(2) Comte A. SILVA YAROUCA, *Stilgesetze des frühen Abendlandes*. Mayence 1943. Fig. 89.
(3) H. JANTZEN. *Ottonische Kunst*. Munich. 1947. pl. 90.

l'Evêque Bernard d'Hildesheim en voyait l'image aux portes de bronze célèbres qu'il avait fait faire, puis aussi dans un évangélaire curieux ou la Reine des Cieux est escortée de deux anges, dans une composition influencée par l'Orient (1).

Il y aurait encore beaucoup à trouver dans les manuscrits illustrés. Citons simplement : le Sacramentaire romain dont Herman Schnitzler a reproduit l'Adoration des Mages dans son étude intitulée « Fulda oder Reichenau » (2).

Il est également question d'un manuscrit de Bamberg (fig. 27) (3). Mentionnons en outre, la belle Vierge illustrant un évangélaire créé entre 1151 et 1161 pour le couvent de Lippoldsberg, et aujourd'hui dans la Bibliothèque de Kassel(4), ou encore la Vierge



Fig. 27 – Vierge en Majesté illustrant un manuscrit appartenant au Trésor de Bamberg.

Ecole de la Reichenau,
début du XI^e siècle (5).

A remarquer l'attitude imposante, les gestes très larges de la Vierge et de Jésus. Ce dernier a la tête très petite et la silhouette très allongée

(1) V.C. CURT HABICH, *Maria*. Pl. 12.

(2) H. SCHNITZLER, *Fulda oder Reichenau*. Wallraf Richartz Jahrbuch XIX, 1957. Fig. 56.

(3) Ibid. Fig. 78. MESSNER, *Der Bamberger Domschatz*. Hirmer, München. Pl. 39 et pl. iv. Un Psautier de 1225 environ.

(4) R. HOTTZ, *Deutsche Kunstdenkmäler Westphalien*. Voir également: W. PINDER. *Die Kunst Der Deutschen Kaiserzeit*. Pl. 163, p. 37 (Stuttgart); Pl. 277 (Cassel).

(5) H. JANTSEN, *Ottomische Kunst*. Pl. 45. En outre pl. 42 (Epiphanie de l'Évangélaire d'Otton III); pl. 159 (Majesté de la Croix de l'Abbesse Mathilde à Essen), pl. 146 (Majesté du plat de reliure de l'Abbesse Theophanu, 1050 environ).

d'Adoration des Mages du Missel de l'Abbé Berthold (1200-1232), aujourd'hui à New York dans la Bibliothèque Morgan (1).

Toutes ces images ont de l'originalité. On y trouve des variantes dans la pose de Marie, dans ses gestes, dans sa draperie et dans la représentation de l'Enfant Jésus.

Dans le domaine de la peinture murale, citons les Majestés de l'église St-Cunibert à Cologne, et l'Adoration des Mages de Ste-Marie-Lyskirchen, où la Vierge occupe un siège tourné et tient l'Enfant sur son genou gauche (2).

Particulièrement intéressant sont les Epiphanies reproduites par Hermann Schnitzler, dans son important ouvrage *Reinische Schatzkammer: die Romanik*. Il s'agit d'un manuscrit de 1140 environ, conservé à la Bibliothèque Nationale à Paris où la Vierge présente devant elle un enfant Jésus qui a la taille d'un jeune homme et qui, muni d'un volumen béni d'un geste large les Rois.

La Reine des Cieux a ici un aspect monastique; le second manuscrit qui provient de l'église Grand St-Martin à Cologne est aujourd'hui à la Bibliothèque royale à Bruxelles, il se situe au XIII^e siècle et montre l'Enfant-Jésus les bras étendus, comme en croix, bénissant de la droite et tenant une sphère crucifère de la gauche.

Goldschmidt (3) dans ses grands ouvrages nous documente au sujet des plaquettes créées par les ivoiriers qui représentent l'Adoration des Rois ou la Vierge en Majesté isolée.

Les plats de reliure, les cassettes, les autels portatifs, les reliquaires et diptyques, ornés d'une Madone en Majesté, y abondent. On y trouve la Vierge trônant, vue de face ou de biais, tenant l'Enfant; seule ou escortée d'anges ou de saints; recevant les rois, comme dans les sarcophages chrétiens primitifs, les mosaïques orientales et les fresques romaines.

L'Epiphanie et la Vierge en Majesté sont des thèmes pour les sculpteurs de portails.

(1) OTTO FISHER. Munich 1951. Fig. 42.

(2) CLEMEN, *Die Romanische Monumental Malerei in den Rheinlanden*. F. GOLDKUHLE. *Mittelalterliche Wandmalerei in St-Maria Lyskirchen*. 1954.

(3) GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinskulpturen*. T. II, pl. XIII; t. I, pl. VIII; 14: plat de reliure du Victoria and Albert Museum, IX^e s.; Marie entre Zacharie et saint Jean Baptiste; t. I, pl. III: l'ivoire au Christ vainqueur de la Bodleiana d'Oxford; pl. XXVII: Musée des antiques de Lyon, un plat de reliure de l'école de Metz (vers 900); pl. XXIX: plat de reliure de la Bibliothèque nationale à Paris, IX^e, école de Metz: Voir aussi pl. XXXI, 75: un ivoire conservé à Francfort; pl. XLII, 95: un coffret du Louvre de l'école de Metz (IX-X^e s.); pl. LI, 118: un ivoire de l'école de Metz; t. II, pl. XVII: ivoire liégeois de Berlin, pl. XXXI: autel portatif du Bas-Rhin, 1050-1100, pl. XXXII, 103 b. fin, XI^e s. etc.: t. III, pl. 1, 2: un ivoire colonais de vers 1150-1200, conservé au Victoria and Albert Museum.

Nous citerons la Porte d'Or de Freiberg en Saxe.

Marie occupe le centre du tympan et présente son Enfant aux Rois. Nous retrouvons ici un Ange, introducteur des ambassadeurs, comme dans des compositions de caractère byzantin. A Bamberg ⁽¹⁾, la Sedes Sapientiæ est accompagnée de six personnages, déférents, se tournant vers l'Enfant-Dieu qui les écoute et les reçoit. Marie, hors du siècle, ne semble pas les apercevoir. Mentionnons également la Majesté de Gelnhausen ⁽²⁾ qu'accompagnent les saintes Marguerite, Catherine, Marthe et Madeleine.

Ce relief est archaïsant par de nombreux traits. La Vierge y a de longues tresses: elle tient sur son genou gauche un Enfant Jésus très grand.

Les visages des personnages sont traités sommairement et ont de la rusticité. La draperie montre des plis multiples.

Parmi les Vierges isolées et sculptées, particulièrement originales, il y a celles de Sainte Marie-au-Capitole à Cologne. La Vierge pose les pieds sur un monstre et sert devant elle l'Enfant-Dieu et Roi. Elle a des yeux énormes, la bouche fermée. Son expression est sévère ⁽³⁾.

A Halberstadt, on honore une Vierge en Majesté pleine de noblesse, dont le visage fait penser à Notre-Dame de St.-Jean, à Liège.

L'Allemagne est très riche en reliefs représentant la Vierge en Majesté, il suffit pour s'en convaincre, de parcourir l'ouvrage qu'Henri Beenken a consacré à la sculpture romane de son pays ⁽⁴⁾. Nous y retrouvons reproduit un tympan du Musée de Salzbourg où la Vierge est accompagnée de deux anges et tient sur son genou gauche l'Enfant-Dieu.

Marie y a des tresses natées, comme à Gorsem; l'Enfant est très grand comme pour les statues primitives ibériques et italiennes, son attitude est contournée.

Beenken rapproche ce groupe d'un autre conservé à Trente; il nous décrit ensuite les reliefs d'Erfurt qui nous présentent une Madone rustique dont le siège a des montants en forme de tourelles.

⁽¹⁾ Adolf FEULNER und Theodor MÜLLER, *Geschichte der Deutschen Plastik*. Munich. 1953. Brugmann, fig. 28, 30, 54, 55, 57 et 58.

W. VÖGE, *Bildauer des Mittelalters*. Berlin 1958, page 171 (Bamberg).

⁽²⁾ DEHIO, *Geschichte der Deutschen Kunst*. Tome I des figures, fig. 416.

⁽³⁾ Hans Peter HILGER, *Romanik am Rhein*. Greven, Cologne 1959. Pl. 88.

⁽⁴⁾ H. BEENKEN, *Romanische Skulptur in Deutschland 11. und 12. Jahrhundert*. Leipzig 1924.

P. 107 (Salzbourg); p. 131-133 (Erfurt); p. 163 (Gustorf); p. 173 (Oberpleiss); p. 187 (Brauweiler); p. 229 (Halberstadt); p. 271 (Wurzbourg);

Voir également E. LÜTHGEN, *Romanische Plastik in Deutschland*, K. Schroeder, Bonn et Leipzig, 1923. et Victor Curt HABICH, *Maria*. Pl. 7 (Erfurt).

J. GARDNER. *Romanische Plastik*. Vienne, A. Schroll. 1948. Fig. 34 (Gustorf).

On s'arrêtera devant l'image de l'Épiphanie de Gustorf et de celle d'Oberpleiss, la première beaucoup plus évoluée que la seconde, toutes deux intéressantes pour l'étude de détails, de la draperie, de pose de l'Enfant, de la construction du siège.

Le recueil que nous feuilletons nous donne également le retable de Brauweiler et la Vierge aux riches draperies d'Halberstadt, et pour finir, un relief naïf de la chapelle de sainte Catherine à Wurzburg où la Vierge est figurée entre les deux saint Jean.

Il y a là toute une documentation qui nous montre les difficultés d'un classement d'œuvres diverses par la matière, la conception, les influences subies et où se marquent les traits régionaux.

La Vierge en Majesté et l'Épiphanie sont des thèmes exploités par les fondeurs, les orfèvres et les émailleurs.

L'Adoration des Mages est figurée avec vigueur et une originalité surprenante parmi les thèmes qui enrichissent les Portes d'Hildesheim, avant 1018.

Les Croix d'Essen ⁽¹⁾, créées sous le gouvernement de l'Abbesse Mathilde, nous montrent deux fois la Vierge en Majesté dans une attitude strictement frontale, à la manière orientale.

La Vierge y reçoit l'hommage du duc Otton et de la moniale précitée. Nous sommes là peu avant l'an 1000.

L'Adoration des Mages figurera sur des châsses et des reliquaires.

Citons ici: la châsse de saint Héribert, conservée à Deutz, et celle des Trois Rois, au Dom de Cologne.

A Deutz, Marie a un type populaire qui l'apparente à Notre-Dame de l'Apport honorée à Dijon.

Elle évoque, mais en plus fin, le type rustique que représente la Vierge d'Evegnée et des Madones catalanes.

A Cologne, des rapprochements s'imposent avec la châsse de Notre-Dame, conservée à Tournai, due à Nicolas de Verdun.

Si nous en revenons aux fondeurs, nous devons nous occuper des fonts baptismaux de Hildesheim, où apparaît vers 1230, une Vierge encore majestueuse, dont l'Enfant caresse le menton.

Exemple précieux pour dater la Vierge de la sacristie de Léau.

(1) Au Monastère d'Essen la Vierge en Majesté figure en outre sur le plat de reliure dit de l'Abbesse Theophanu (1039-54). *Trésor du Moyen Age allemand*. Bruxelles 1949. Cat. 53, pl. xxx. Kurt WILHELM-KÄSTNER. *Das Münster In Essen*. 1929. Pl. 39, pl. 41; pl. 42. La première Croix date d'entre 971-982.

Les orfèvres entre Rhin et Meuse ont très souvent représenté la Vierge en Majesté. Il est bon de connaître leurs travaux, si on s'attache à expliquer l'origine de statues aussi belles que Notre-Dame de St-Jean à Liège, et la Vierge de Zolder. Il y a tout d'abord la Vierge du Pignon de la Châsse de saint Héribert à Deutz-lez-Cologne, une image mariale au visage rustique dont l'Enfant bénit à la manière de celui que tient Notre-Dame de Walcourt.

Nous sommes ici au milieu du XII^e siècle.

Vient ensuite la Majesté qui orne la Châsse de Charlemagne au Trésor d'Aix-la-Chapelle. Là encore nous avons devant les yeux une Vierge au visage campagnard ⁽¹⁾.

Marie est accompagnée des Archanges Gabriel et Raphael.

Sous la toiture de la châsse dont il est question, on note l'empereur d'Occident offrant à Marie son Dom, comme nous le voyons faire par Constantin quand il donne Ste-Sophie à la Reine des Cieux.

Une autre Majesté orne la châsse de la Vierge dans le même trésor d'Aix⁽²⁾ où figure, en outre, une Epiphanie traitée dans un relief moyen. Toutes ces images ne valent pas celles qui furent créées par Nicolas de Verdun et ses



Fig. 28 – Vierge en Majesté ornant la Châsse de Notre Dame du Trésor d'Aix-la-Chapelle. 1236, date d'achèvement de cette orfèvrerie.

Marie, genoux écartés et foulant aux pieds le dragon, tient maternellement l'Enfant sur son genou gauche. Nous retrouvons ici un visage plein, des cheveux ondulants et une draperie souple. Cette figure tassée n'a plus l'élégance de la Vierge de Saint-Jean à Liège, ni de Notre Dame de Zolder.

⁽¹⁾ E.G. GRIMME. *Aachener Goldschmiedekunst*. Cologne. Seemann. 1957. Pl. 10 (Châsse de Charlemagne).

⁽²⁾ Ibid. pl. 21 et 22.

disciples et qu'on admire en étudiant la Châsse des Trois Rois à Cologne, le reliquaire de la Sainte Croix de Trèves et celui de Mettlach ⁽¹⁾. Si nous voulons avoir un aperçu de la richesse de l'Allemagne, dans le domaine des Madones aux belles draperies, on aura recours à l'étude très importante de H. Hamann « *Die Salzweder Madonna* », ne comptant pas moins de 170 figures et d'autre part, on se documentera en lisant les livres de E. Lüthgen déjà cité, et de J. Baum. Lüthgen, nous fait mieux apprécier la diversité des sculptures en bois, primitives comme des idoles quand il s'agit des Madones de Bouschoven ou du Petersberg près de Halle, ou plus évoluées comme celles du Musée de Berlin ou de Cologne.

Nous avons là tout un matériel de comparaison avec des groupes de chez nous ou de l'étranger ⁽²⁾.

On trouvera dans les Trésors d'Etat du Wurtemberg plusieurs Vierges en Majesté. Julius Baum nous les a fait connaître dans son ouvrage: «*Deutsche Bildwerke des Mittelalters – Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart und Berlin – 1923*». Il y a là la Vierge de Mariaberg, archaïque et populaire, tenant sur son genou gauche l'Enfant-Jésus qui se croise les jambes. La Vierge penche ici la tête légèrement en avant et sourit. Nous pensons avoir affaire à un travail du XIII^e siècle et non vers 1100.

Une autre Madonne de Oberfinninger; une image frontale à l'expression boudeuse, où l'on voit par exception la Vierge caresser le menton de son Fils divin placé devant elle entre ses genoux.

L'Allemagne conserve un grand nombre de Vierges en Majesté en bois, les unes primitives; les autres montrant l'évolution du type du XII^e au XIII^e siècle. Parmi les statues archaïques, il y a celles de Hoven (fig. 29)⁽³⁾ et du Musée de Hanovre qui s'apparentent à la Vierge de Gorsem.

On y retrouve l'attitude frontale de la statue-bloc, aux draperies en surface, le siège à haut dossier et montants tournés. Notre-Dame de Gmünd en Souabe, image hiératique, mérite d'être signalée ici ⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ Hermann SCHNITZLER, *Der Dom zu Aachen*. Dusseldorf 1950, et *Rheinische Schatzkammer die Romanik*, Dusseldorf 1959, pl. 82 (Deutz), La Vierge est entre deux anges – elle occupe un trône richement décoré, – pl. 27: la Châsse de Charlemagne, là encore le trône est enrichi, la Vierge est strictement de face, l'Enfant sur son genou gauche; – pl. 43: la Vierge accepte l'offrande de Charlemagne que lui présente un évêque; – pl. 55: la Vierge courtaude de la Châsse de Marie à Aix; – pl. 59: l'Epiphanie de la même fierte; – pl. 10: Trèves: la Vierge en Majesté y est accompagnée de saint Pierre, de saint Jean, des saints Nicolas, Valère, Materne et Agriculus; pl. 18: Mettlach.

⁽²⁾ LÜTHGEN, *op. cit.* Pl. XXIII; LXVI; XLII; XLVIII; II.

⁽³⁾ W. VÖGE, *Bildhauer des Mittelalters*. Berlin 1958. Fig. 3, p. 53.

⁽⁴⁾ A consulter également: Le Catalogue de l'Exposition: *Unsere Liebe Frau*. Aix-la-Chapelle. 1958. Nos 1, 2, 3, 5, 64-67. – *Franconia Sacra*. Wurzburg – 1952. N° 15, fig. 36. Un plat de reliure de Pommersfelden.

Elle tient devant elle Jésus qui bénit d'un geste qui rappelle celui du Jugement.

Citons aussi une Vierge aux longues tresses de l'Albertinum de Dresde (1).

Précédant ces statues rustiques se trouvent des créations importantes comme la célèbre Madone de l'Evêque Imad (1051-1076) du Musée diocésain de Paderborn (2), qu'on a pu admi- rier à Anvers lors d'une expo- sition magnifique, et une statue dé- capitée du trésor d'Hildesheim.

Parmi les statues plus évoluées, il en est à Bielefeld, à Dortmund (3), au Musée Schnütgen à Cologne, à Munich, à Nuremberg(4) et à Berlin.

Cette revue rapide ne peut évidemment prétendre donner une idée complète de ce que l'Allemagne abrite dans le domaine exploré, car il conviendrait encore de nous attar- der à l'étude d'œuvres aussi pré- cieuses que les portes en bois de Sainte Marie-au-Capitole à Cologne où figure une Epiphanie très origi- nale, montrant une Vierge rustique,



Fig. 29 – Notre Dame de Hoven.

On y retrouve dans le visage allongé quelques traits de Notre Dame de l'Apport à Dijon. Il s'agit du groupe le plus représentatif des Madones occupant un siège à haut dossier et tenant devant elles un Enfant-Dieu bénissant et d'aspect sacerdotal.

Typique est également le voile sur la tête et la double tunique aux plis fins.
(Première moitié du XII^e siècle)

(1) DEHRO, *Geschichte der Deutschen Kunst*. T. I des figures, fig. 428.

(2) *Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr*, 1956. Fig. 54, voir aussi fig. 53. La Vierge d'ivoire de Mayence. Fig. 55, Notre Dame de Paderborn.

Trésor du Moyen Age allemand. Bruxelles 1949. N^o 1 du Catalogue et Pl. I.

Wolfgang BRAUNFELS, *Meisterwerke Europäischer Plastik*. Atlantis. Zürich 1958. Pl. 55.

(3) *St. Marien-Kirche zu Dortmund*. Fig. p. 8. Publication de la Communauté Evangélique. 1957, Dortmund.

(4) Max PICARD, *Mittelalterliche Holzfiguren*. Zürich. 1920; pl. 7. 8, 9. 10. Berlin; Nuremberg; München.



Fig. 30 – Paderborn, Musée Diocésain – Notre Dame de Paderborn (1).
xi^e siècle; créée sur l'ordre de l'Evêque Imad (1051-1076).

(1) Wolfgang BRAUNFELS. *Meisterwerke Europäischer Plastik*. Atlantis Verlag Zürich. 1958. pl. 55;
Voir également pl. 56 (Epiphanie de Londres); pl. 67 (Madone, Aix-la-Chapelle).

comme Notre-Dame d'Evegnée, et en plus une Fuite en Egypte, où la Vierge est assise en Majesté sur l'âne que guide saint Joseph.

L'Enfant est ici emmailloté, mais la Reine des Cieux obéit à la loi de frontalité et son visage est primitif comme celui de Notre-Dame de l'Apport à Dijon.

L'Allemagne est surtout intéressante pour nous quand on étudie les régions rhénanes, où tant d'œuvres expliquent les nôtres, ou sont expliquées par elles ⁽¹⁾.

A Paderborn (fig. 30) il s'agit d'une statue qui fut recouverte d'or, c'est sans conteste une des sculptures les plus remarquables de l'Occident, par son style et son élégance; on en souligne la sobriété des modelés et la beauté des plis dessinés d'une main sûre.

L'Enfant, rejeté sur le genou gauche est encore conçu comme un Christ en Majesté.

Devant une œuvre de ce genre, on est amené à penser que les artistes exceptionnels devant leur époque; s'ils puisent des leçons dans le Passé, ils se mettent cependant en dehors du temps.

Une statue des plus intéressantes du groupe des images mariales



Fig. 31 – Vierge en Majesté du Musée de Hannover. XII^e siècle.

Elle provient de Nikolausberg. On notera ici l'allongement de la silhouette, les épaules tombantes, la forme cylindrique de l'ensemble, les draperies en surface dessinant des courbes et des godets.

Le siège à anneaux est typique. Il s'agit d'une Madone rustique au visage retouché, rappelant Notre Dame de Viklau et la Vierge de Hoven.

⁽¹⁾ Fritz WITTE, *Tausend Jahre Deutsche Kunst am Rhein*. Tome I, des planches: pl. 5, d; pl. 7; pl. 29; pl. 33; pl. 39; pl. 43; pl. 61; pl. 82; pl. 86; pl. 87;...



Fig. 32 – La Vierge de la Marien-Kirche à Dortmund.



Fig. 33 – Notre Dame de Bielefeld.
Début du XIII^e siècle.

primitives, par l'attitude générale, la draperie, les détails du siège, est conservée à Hannovre (fig. 31).

On remarquera ici les épaules tombantes en porte-manteau, le torse cylindrique, les bras collés au corps et parallèles, la draperie linéaire, plus conventionnelle dans le haut de l'image que sur les jambes; le siège à dossier aux montants tournés avec anneaux; les pierreries rehaussant les vêtements et le siège. Ces décors sont simulés par des cuvettes. Nous pensons avoir affaire à une image de la première moitié du XII^e siècle (1).

L'Eglise Ste-Marie à Dortmund, célèbre par ses tableaux de Conrad, de Soest, abrite, une statue mariale remarquable par son attitude, pleine de noblesse, sa draperie souple et bien menée qui permettent de la situer vers 1200 (fig. 32).

On y décèle un certain nombre d'archaïsme: la pose frontale, le parallélisme des jambes et le siège aux montants tournés, le geste protecteur de la main gauche.

L'Enfant n'est plus dans l'axe et la tête de la Vierge est très légèrement penchée.

Notre Dame de Bielefeld (fig. 33) montre un visage sombre, il en est de même pour son enfant, elle est ainsi pareille aux vierges revêtues de plaques d'argent, métal qui s'oxyde et qui a été à l'origine des légendes qui entourent la création des Madones noires, certains ont voulu y trouver une explication dans des textes bibliques appliqués à la Vierge « Pulcra Sum Sed Nigra », en réalité les Vierges noires doivent leur couleur, soit à la vieillesse du bois dont elles sont faites, soit à la fumée des cierges et des flambeaux, soit à l'argent dont on les recouvrit.

Notre Dame de Bielefeld est intéressante par sa pose détendue, son modelé, ses draperies souples.

La Vierge du Musée Schnütgen à Cologne (fig 34) présente le type de transition. Le geste de l'Enfant annonce celui de Jésus posé sur les genoux de la Vierge de la sacristie de Léau. Les regards de la Mère et de l'Enfant se rencontrent (2).

(1) Cette image est reproduite sur la couverture du Catalogue de l'Exposition *Alte Kunst aus Nieder Sächsischen Kirchen*, juin-octobre 1951, Hannover Marktkirche. N° 2. Musée Provincial de Hannovre.

(2) BEITZ, *Führer durch das Schnütgen Museum*. Cologne 1921. Fig. 19.
H. WILM, *Die Gotische Holzfigur*. Leipzig. Pl. I.
V. Curt HABICH, *Maria*. Oldenbourg 1926. Pl. 21.
R. GRAULS, *Die Muttergottes*. *Deutsche Bildwerke*. Leipzig. Pl. 3.



Fig. 34 – Cologne, Schnütgen Museum.
Vierge du XIII^e siècle.

SUÈDE ET NORVÈGE

On doit à Johnny Roosval de très nombreuses études concernant les sculptures qui nous intéressent.

Si nous prenons son ouvrage « *Medeltida Skulptur I Gotlands Fornsal*. Stockholm » 1925, on y trouve des Adorations des Mages et des sculptures en bois, entrant dans le cadre de notre étude; on remarquera en particulier les Madones primitives de Träkumla et de Hall courbées en avant et aux plis réguliers et symétriques, deux sculptures qui se situent aux XII^e siècle, entre 1160 et 1170 et dont la seconde fait penser à Notre Dame de Dijon, puis vient la Vierge de Viklau, elle également archaïque que caractérisent de longues tresses, une draperie fine traitée en surface et un siège à haut dossier.

Nous avons rapproché cette image de la Vierge de Gorsem, dans le Limbourg et de celle de Hoven en Rhénanie.

Roosval a fait connaître également la Vierge de Hejdeby et celle plus richement étoffée de Visby.

A Hejnum, il y avait un groupe splendide, malheureusement mutilé, comparable, à l'origine, à la Vierge de St-Jean à Liège, à Hørsne on pouvait penser à la Vierge de Zolder; à Boge, l'iconographie mène à des comparaisons avec la Vierge du Musée Schnütgen reproduite fig. 34.

Des Vierges gothiques de Hangvar et Sproge sont contemporaines de la châsse de saint Remacle à Stavelot (1263-1268).

Le Nord Baltique connaît des différents types de Vierges en Majesté depuis la statue frontale au siège tourné jusqu'à la Madone amplement drapée, foulant aux pieds les symboles du mal.

Si on porte son attention sur les visages, on y trouvera l'expression fermée des statues auvergnates ou les grands yeux des Madones ibériques, ou encore une expression souriante connue des imagiers français du XIII^e siècle.

Parmi les visages les plus remarquables de ces Madones, citons celui de la Vierge de Mosjö (1).

En ce qui concerne le Nord baltique, on lira avec intérêt l'ouvrage qu'Aron Anderson a consacré à l'influence anglaise au XIII^e siècle,

(1) Olle KÄLLSTRÖM, *Medeltidens Ansikte*. Nordisk Rotogravyr, MCMXLV, fig. 13.

R. HAUGLID. *Chartres-Trends in the Former Northern Medieval Plastic Art*. Trondheim. 1939, fig. 5 (Hall); fig. 6 (Hejdeby); fig. 7 (Eggedal); fig. 9 (Viklau); fig. 10 (Urnes).



Fig. 35
Stockholm, Musée
Vierge de Viklau

sur les sculptures norvégiennes et suédoises (1). Nous faisons remarquer, préalablement, que l'auteur aurait pu utilement chercher dans nos régions, en France et en Allemagne, les prototypes de plusieurs images dont il parle; la connaissance des Madones mosanes lui aurait particulièrement rendu service, pour des comparaisons d'ordre divers.

Quoi qu'il en soit, il est utile pour nous d'étudier les images rassemblées par lui et où nous trouvons souvent des détails pareils à ceux que nous revelons dans des sculptures de chez nous.

La Vierge de Lillhårdal a une draperie semblable à celle de Notre-Dame de Zolder; la Vierge de Hoven a un visage apparenté à celui de Notre-Dame de la Vigne à Bruges; la Vierge de Hillestad, montre de larges plis, comme Notre-Dame de St-Jean à Liège.

Nous reviendrons sur ces rapprochements qui peuvent être plus qu'un commencement de preuves, car ils sont suffisamment significatifs pour n'être pas fortuits et tout simplement dûs au fait que les artistes du Nord, comme les nôtres, usent des mêmes procédés, se soumettent aux mêmes influences.

Nous pensons que l'Art Mosan a eu un rôle directeur en inventant des formes nouvelles et que s'il a reçu beaucoup du dehors, il a également créé; il a pu donc donner des modèles qui, de proche en proche, ont été connus bien loin au delà des limites du Diocèse de Liège.

C'est vrai pour l'orfèvrerie, cela doit être une réalité dans le domaine de la sculpture, au moyen

(1) ARON ANDERSSON, *English Influence in Norwegian and Swedish figuresculpture in Wood, 1220-1270*, Stockholm 1950. Fig. 36 (Austrat); fig. 49 (Hove); fig. 54 (Grong); fig. 56 (Enebakk); à comparer avec la Vierge de Mere; fig. 60 (Fresvik); fig. 61 et 62 (Hillestad); fig. 63 (Hedal); fig. 74 et 75 (Huseby); fig. 107 (Svelleby); fig. 108 (Treungen) où on retrouve le geste caressant de l'Enfant que tient la Vierge de la sacristie de Léau. Fig. 110 (Tanum); fig. 112 (Biri); fig. 113 (Naverstad); fig. 114 (Balke); fig. 115 (Spydeberg); 119 (Gausdal); fig. 120 (Kvikne); fig. 162 (Over-Järna), madone qui a l'allongement de la Vierge du Musée diocésain de Liège; fig. 168 (Adalsliden).

âge, comme encore à la fin de l'époque gothique et pendant la première Renaissance.

On connaît l'ampleur de l'importation en Suède des retables brabançons de 1480 à la Réforme et la prépondérance du style anversois, à la manière de Floris, pendant la seconde moitié du xvi^e siècle et au début du xvii^e.

Nous avons devant nous la Vierge de Viklau, conservée au Musée de Stockholm (fig. 35). C'est l'occasion de souligner l'archaïsme de ce genre d'images traitées en haut relief plutôt qu'en ronde bosse. Tête et cou forment une oblique par rapport au plan du torse. Celui-ci surgit du dossier tourné.

Les jambes sont aussi réduites à un relief, les mains protectrices se détachent de l'image tandis que les bras collent au corps.

Le siège figuré est rustique. A comparer à la Vierge de Gorsem qui montre des parentés évidentes, qui cependant ne prouvent pas que le sculpteur suédois a connu l'image conservée aujourd'hui dans le Limbourg, mais tout simplement que les deux madones dérivent d'un même prototype.

LA SUISSE

Le regretté Louis Bréhier nous a fait connaître une vierge auvergnate conservée au Musée de Genève, apparentée aux *Majestés* de Tournus et de Lyon.

A Obercastels se voit une autre Sedes Sapientiae, au visage carré, ayant sur sa jambe gauche un enfant très allongé. Marie tient une sphère de la main droite et occupe un siège sans dossier. Ce groupe du douzième siècle offre en outre de l'intérêt pour les détails soit du costume: la robe à longues manches aux plis stylisés, soit les arcatures du siège; les archaïsmes y voisinent avec quelques traits nouveaux ⁽¹⁾.

L'ouvrage collectif « La Suisse Romane » *Zodiaque*, 1958 ⁽²⁾ donne l'image plus étrange de Notre-Dame de Coire, aujourd'hui au Musée Régional de Zurich, que caractérisent un cou très long, un visage naïf et un enfant présenté, les jambes croisés, dans l'axe du groupe. Composition et draperies sont ici primitives.

Les éditions du *Zodiaque* permettent en outre d'étudier une autre *Majesté* helvétique, autrefois dans le canton de Lucerne et apparentée par le style aux *Madones espagnoles* ⁽³⁾.

(1) Adolf GAUDY. *Die Kirchlichen Baudenkmäler der Schweiz*. Wasmuth. A.G. Berlin. Fig. 149 et 150.

(2) *Suisse Romane*. *Zodiaque*. 1958. Préface de Pierre Bouffard. Fig. 16 et 17 entre p. 123 et 242. Voir p. 243.

(3) *Vierges Romanes*. *Zodiaque*. 1961. Fig. 20 et 21 (Coire) et fig. 22 et 23.

AUTRICHE

L'Autriche connut la Vierge en Majesté par l'enluminure, l'orfèvre et la sculpture. Citons: une Epiphanie créée à Salzbourg au XI^e siècle et ornant un manuscrit aujourd'hui à Munich.

Une autre Epiphanie illustre le fameux retable de Closterneubourg (1181) créé par l'Orfèvre Nicolas de Verdun, où Marie a une attitude plus souple que de coutume.

Un reliquaire du XIII^e siècle du Couvent de Nonnberg nous présente une autre Adoration des Mages, qui pose bien des problèmes dans le domaine des influences antiques et romanes.

Les différentes œuvres dont nous avons fait mention illustrent un ouvrage récent consacré à l'Art roman en Autriche et dû à la collaboration de MM. Baldass, Buchowiecki et Mrazek (1).

LA FRANCE

Des expositions (2) et des livres ont fait connaître de nombreuses Epiphanies et des Madones en Majesté, en France.

Les travaux de Louis Bréhier et de ses disciples; d'Emile Mâle; de Vloberg; de Marcel Aubert; de Vitry et Brière, et de beaucoup d'autres chercheurs sont à citer ici (3).

La Madone en Majesté et l'Epiphanie prennent une place de choix dans la sculpture monumentale, dans la sculpture en bois, dans les peintures murales et les manuscrits, dans l'orfèvrerie; et nous pensons surtout aux émaux de Limoges et dans la toreutique (fig. 36).

(1) *Romanische Kunst In Oesterreich*. Forum. Vienne. 1962. Fig. 38a, 82 et 89.

(2) *La Vierge dans l'Art Français*. Paris. Pl. 1, 2, 7, 8, 9, 14, 15, 20.

(3) Paul VITRY, *La Sculpture du Moyen Age au Musée du Louvre* (Le Retable de l'église des Carrières-Saint-Denis).

Emile MÂLE, *L'Art Religieux du XII^e siècle en France*. Paris, Librairie Armand Colin. Fig. 50, 51, 52, 53, 54, 55, 88, 118, 143, 151, 178, 179, 180, 245, 246, 249.

L. BREHIER, *L'Art chrétien. Son Développement Iconographique des Origines à nos jours*. Etudes archéologiques. Clermont 1910. Les origines de la sculpture romane (Revue des Deux Mondes, août 1912).

La cathédrale de Clermont au X^e siècle et sa statue d'or de la Vierge (Renaissance d'Art français, 1924, avril). Une Vierge romane de Brioude au Musée de Rouen, 1925. Une Vierge romane au Musée de Genève. Notes sur les statues de Vierges romanes. (Revue d'Auvergne, n° 6, 1933).

La statue reliquaire de Saint-Etienne-sur-Blesle, 1934.

Abbé CHARTRAIRE, *Deux Statues de la Vierge*, extrait du Bulletin Archéologique 1901. Paris 1901.

M. VLOBERG, *La Vierge et l'Enfant dans l'Art français*. Paris. Arthaud. Chapitre III, p. 99 et s.



Fig. 36 – Paris, Musée de l'Hôtel de Cluny – Vierge en Majesté.
Vers 1200.

Un des exemplaires à citer parmi les œuvres des ivoiriers qui travaillent dans la tradition romane.



Fig. 37 – St-Aventin (Pyrenées).
Vierge en Majesté.

L'Enfant par exception est sur le genou droit de sa mère. Rare est également l'entourage de plusieurs monstres, dont deux dévorent des oiseaux. A noter également les montants du siège, le visage carré de la Vierge, les plis multiples de la draperie, rehaussée de galons, l'attitude majestueuse de Jésus.

La plastique monumentale française est riche en figures mariales plus élégantes que celle-ci, mais peut être moins originales.

Célèbres sont les Vierges en Majesté du portail occidental de Notre-Dame de Paris et du Portail Royal de Chartres, où nous trouvons un prototype parfait, si nous voulons nous figurer la Sedes Sapientiae dans son essence : obéissant à la loi de frontalité et servant de support à l'Enfant-Roi.

A Reims, au portail nord, figure une Vierge environnée d'anges d'un modelé plus savant et aux draperies souples. Un dais trilobé l'abrite; il est garni d'architectures romanes, symbolisant la Jérusalem céleste.

Les anges font penser à ceux des fonts de St-Barthélemy, à Liège.

Le contraste est grand entre cette image mariale et celle de Saint-Aventin (fig. 37), qui nous montre une Madone occupant un siège aux montants tournés, surmonté de têtes de monstres. Elle foule aux pieds un dragon; son visage est rustique.

De nombreuses Epiphanies parent les portails français.

Dans le domaine de la sculpture en pierre, nous retrouvons la Vierge en Majesté, en étudiant la Cathédrale de Bourges et celle de Laon, d'autres exemples se retrouvent à Saint-Bertrand de Comminges, à Anzy-le-Duc, à Vezelay, à Clermont-Ferrand, à Saint-Gilles ⁽¹⁾, à Angers, à Cunault, à la Charité-sur-Loire. Citons également Neuilly-en-Donjon, où la Reine des Cieux foule aux pieds deux monstres.

A Vezelay, il s'agit d'une épiphanie représentant la Vierge de face, l'Enfant se tournant vers un des Mages venant de droite.

A Anzy-le-Duc, la Vierge occupe un siège orné et pose les pieds sur un tabouret ⁽²⁾.

A Angers ⁽³⁾ Marie présente l'Enfant à la manière de la Vierge de Chartres. Marie, accompagnée d'anges thuriféraires, porte couronne sur un voile qui couvre ses épaules et double un manteau chape.

Dans la sculpture en pierre, nous retrouvons tous les types de Vierge en Majesté, il en est de rustiques, de caractère rural, comme celle qui occupe le centre du retable de Carrières-sur-Seine, aujourd'hui au Louvre ⁽⁴⁾ ;

⁽¹⁾ VITRY et BRIÈRE, *Documents de la Sculpture française*.
M. AUBERT, *La Sculpture française au Moyen Age*. Flammarion. 1946. P. 81 (Corneilla de Conflant); p. 88 (Toulouse et Saint Bertrand de Comminges); p. 109 (La Charité); p. 147 (St. Gilles); etc.
Louise LEFRANÇOIS-PILLION. *L'Art Roman en France*.

⁽²⁾ En ce qui concerne la Bourgogne voir: C. OURSEL, *L'Art de Bourgogne*. Paris. Arthaud 1953. Fig. 70, 80 et 81.

⁽³⁾ Cloître de St. Aubin à Angers. Victor Curt HABICH, *Maria*. Pl. 17.
VLOBERG, *La Vierge et l'Enfant dans l'Art français*. P. 99.

⁽⁴⁾ Guy LE PRAT. Paris. Fig. 100.
Maurice GIEURE. *Les églises romanes en France*. Paris. Edition du Louvre. 1953. pl. 2 et 3 (Clermont-Ferrand); pl. 76 (Corneilla de Conflant); pl. 125 (St-Gilles du Gard).

Marie y est figurée sur un siège tourné, elle tient strictement devant elle des deux mains l'Enfant-Dieu, présenté entre ses genoux comme le fait une « Majesté » orientale du VI^e siècle (1). La Reine des Cieux regarde droit devant elle, son visage n'a guère de finesse, ses mains sont grandes, par contre le sculpteur, a détaillé son voile et sa robe, par des plis multiples adroitement menés.

Les sculpteurs de la pierre français, nous ont montré la Vierge de profil recevant les Rois, la tête penchée en avant et occupant un siège rustique ou d'apparat.

Exceptionnellement l'Epiphanie se transforme en une sorte de thème d'Apocalypse où Marie écrase le dragon infernal.

Les sculpteurs français ont également créés des « Majestés » d'une grande élégance, comme il en est au Musée de Montpellier (2).

La peinture murale française est une source importante pour notre travail. Il y a là des types parfaits de la Vierge hiératique, notamment à Saint-Savin et dans la Cathédrale du Puy, où l'influence orientale se manifeste dans la composition générale et les détails.

Marie nous y apparaît entourée d'anges et de saints, assise sur un trône décoré, les pieds posés sur un socle. Le type en majesté se retrouve en étudiant une scène d'apocalypse, des Annonciations (Rocamadour), des Epiphanies et des Fuites en Egypte (St Aignan) (3).

Parmi les Madones en Majesté remarquables sculptées en bois et conservées en France, il y a Notre-Dame-du-Bon-Espoir, honorée à Dijon dans l'église qui lui est dédié. L'Enfant-Jésus qu'elle tenait sur ses genoux a été brisé pendant la Révolution. Elle est vêtue d'une chaise, finement plissée et d'un b্লাud collant, détaillé en surface. La Vierge de Dijon a de longues tresses, encadrant un visage étrange que caractérisent un front bas, des yeux grands et rapprochés, un nez long et un menton fort.

L'Auvergne est riche en Vierges en Majesté.

(1) E. KINTZINGER, *Early Medieval Art*. British Museum 1955. Pl. 9: une vierge strictement frontale accompagnée de trois mages et d'un ange. Voir également un des chapiteaux de Dreux, exposé à Paris en 1957-58, Musée du Louvre. *Chefs-d'œuvres Romains des Musées de Province*, par Michèle BEAULIEU et Hubert LANDAIS. Pl. XIV. N° 3 du catalogue.

(2) Ibid. Pl. III, N° 10 du Catalogue, où il est rappelé que les sculpteurs romains du Midi de la France avaient une prédilection pour le thème de l'Adoration des Mages, qu'ils représentèrent à Beaucaire, à St-Gilles du Gard, à St-Bertrand de Comminges, à Monfrin, à St-Alban du Rhône.

(3) L. BRION-GUERY, *Fresques Romanes de France*. Hachette 1958. Pl. 75 (Le Puy): pl. 16 (St-Savin sur Gartempe en Poitou); pl. 29 (St-Aignan de Brinay); pl. 82 (Rocamadour). Voir également Yves BONNEFOY. *Peintures murales de la France gothique*. Paris. Hartmann. 1954. Pl. II et III (L'Adoration des Mages du Petit-Quevilly).

La plupart de ces images procèdent d'un groupe créé, au x^e siècle, pour la cathédrale de Clermont sur l'ordre de l'Evêque Etienne II, par Aleaume, architecte et orfèvre qu'aïda son frère Adam.

Les deux artistes fabriquèrent, avec de l'or, un trône garni de pierreries, sur lequel ils placèrent l'effigie de la Mère de Dieu et l'image de Notre-Seigneur, son Fils. Ce groupe était en même temps un reliquaire, ce qui fut imité pour un grand nombre de sanctuaires.

On retrouve des Vierges de ce genre, entr'autres: à Orcival; à Montferrand; à St-Flour (cette statue est aujourd'hui à Lyon); au Mont Cornadore; à Marsat; à Aubusson; à Estours; à Saint-Gervazy et à Authezat.

Les sculptures d'Auvergne ont fait l'objet de commentaires très intéressants de la part du regretté Louis Bréhier, et d'une publication publiée par « Le Point » (1).

L'Auvergne créa des statues pour ses églises, mais aussi pour des sanctuaires d'autres régions, c'est le cas à Tournus.

Les hasards des ventes et de la formation des collections ont transportés parfois au loin, des images mariales du massif central; la Vierge Auvergnate se retrouve à l'étranger.

Le Musée du Louvre abrite une Madone en bois qui se rattache à l'école d'Auvergne par sa conception, sa draperie, la forme de son siège, l'importance donnée à l'Enfant-Jésus (2).

D'autres Vierges en Majesté en bois sont intéressantes. Citons Notre-Dame de Gassicourt, Notre-Dame de Saint-Denis et Notre-Dame des Miracles de Saint-Omer (3); celle-ci apparentée à des sculptures mosanes. On la comparera utilement à la Vierge de Zolder et à celle de la collection van den Peereboom et de Notre-Dame de Mere-lez-Alost, où nous retrouvons des draperies du même genre, une attitude semblable.

Notre-Dame de Saint-Denis, jadis à Saint-Martin-des-Champs à Paris, est caractérisée par sa draperie aux plis multiples (4).

(1) Emile MÂLE, Louis BRÉHIER et Marcel GROMAIRE, *Vierges Romanes d'Auvergne*. Lanzac 1943. Voyez également dans cet ouvrage les Madones de Comps; St-Remy; Montpeyroux; Vernouillet; des Chazes; de Mailhat...

La revue *Marie*. Novembre-Décembre 1956 a reproduit La Vierge de Moussages en Cantal. P. 126.

(2) Musée du Louvre, *Guide du Visiteur. Sculptures du Moyen-Age et de la Renaissance*, par Michèle BEAULIEU. Paris 1957. Fig. p. 13, N° 69. V. C. HABICH, *Maria, op. cit.* Pl. 16.

(3) A. MABILLE DE PONCHEVILLE, *Flandre et Artois*. Arthaud, Grenoble 1939. Fig. p. 176.

(4) *Chefs-d'œuvre de l'Art français*. 1937. Palais national des Arts. Paris. P. CXXI. N° 957 du catalogue, avec bibliographie: de LASTEYRIE, VITRY et BRIÈRE et Marcel AUBERT. N° 963 (Notre-Dame de Gassicourt).

P. MURATOFF. *La Sculpture gothique*. Paris. Floury. 1931. pl. XXI (Gassicourt); pl. XIX (St Denis).



Fig. 38 – Chartres (4).

Notre Dame de la Belle Verrière.

Le visage de Marie a été restauré. La Cathédrale de Chartres possède plusieurs Vierges en Majesté. Celle-ci sera comparée à une image mariale du même genre de la Trinité à Vendôme, autre vitrail roman d'une grande élégance.

D'autres Madones notables se voient aux Musées de Reims, de Lille, de l'Hôtel de Cluny à Paris ou dans d'humbles villages.

Parmi les sculptures originales on retiendra: Notre-Dame de Limay et la Vierge conservée à Jouy-en-Josas (1).

Les émailleurs de Limoge ont contribué eux aussi à la multiplication des Epiphanies et des Majestés de Notre-Dame, dont ils firent des statuette reliquaire (2).

Le Musée de l'Hôtel de Cluny à Paris, et les Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, abritent des œuvres de ce genre.

A Paris on voit en outre, une Adoration des Mages comparable aux peintures murales les plus belles.

La Vierge songeuse, tête inclinée tient du bout des doigts, un sceptre floral tandis que Jésus, Dieu et Roi, bénit les Mages (3).

La statue la plus célèbre de Chartres fut détruite pendant la Révolution.

On peut s'en faire une idée imparfaite d'après des dessins anciens, des gravures et des répliques.

Tout indique qu'il s'agissait d'un groupe frontal; la Vierge étant assise sur un siège à montants cylindriques amorti à l'origine par des sphères; l'Enfant posé strictement dans l'axe et protégé des deux

(1) *La Vierge dans l'Art Français*. Exposition organisée à Paris au Petit Palais. Catalogue.

(2) LEFRANÇOIS PILLION, Ouvrage cité p. 124.

(3) VLOBERG, *op. cit.* Page 106.

(4) Emile MÂLE. *Notre-Dame de Chartres*. Paris. Hartmann. 1948. pl. 7, 11, 31 et 33 (La Vierge du portail occidental) p. 79 (l'Epiphanie du portail Nord.)

mains. Jésus bénissait de la main droite et était muni d'une sphère dans la gauche. Le visage de Marie avait de la rusticité.

Chartres possède, heureusement, d'autres images mariales très importantes, et tout d'abord la Majesté du Portail Royal, une des plus imposantes parmi les sculptures monumentales de l'Art Chrétien; un type parfait de la Sedes Sapientiae. Puis, il y a les vitraux, parmi lesquels s'affirme celui de Notre-Dame de la Belle Verrière (fig. 38), dont malheureusement des restaurations ont altéré la valeur, le visage de Marie ayant été refait. Il s'agit d'une effigie très allongée où l'Enfant prend une place de choix. Il a l'aspect d'un Christ en Majesté. Citons également le vitrail où l'on voit Etienne Charodonel incliné devant la Vierge de Chartres, dont l'Enfant le bénit.

Des plombs de pèlerinage ont porté au loin la silhouette de Notre-Dame de Chartres, sans en préciser les détails. Y. Delaporte nous renseigne sur d'autres figurations de Marie dans sa Cathédrale, qu'il s'agisse de sculptures ou de verrières. On aura recours à son opuscule: « Les Trois Notre-Dame », pour en savoir plus long (1).

En France, comme ailleurs, l'iconographie de la Vierge en Majesté s'amplifiera en étudiant les sceaux (2), il en est de très beaux comme celui de la cathédrale de Verdun, où la Vierge hiératique, obéissant à la loi de frontalité tient, du bout des doigts, son sceptre, détail connu dans la miniature anglaise et l'orfèvrerie mosane et qu'ignore pas l'art espagnol.

Mentionnons également le sceau de la cité de Narbonne (1243) d'une facture archaïque, que caractérise une draperie aux plis multipliés; le visage rustique de la Vierge; la gaucherie de ses gestes (3).

Parmi les représentations tardives de la Vierge en Majesté, on citera le Sceau de l'Université de Paris (de 1393), où Marie paraît accompagnée d'un saint et d'une sainte sous un dâi et ayant sous sa protection des clercs et des étudiants studieux (4).

L'étude de nombreux sceaux permet d'affirmer que dans ce domaine les archaïsmes sont nombreux. Il s'agit d'un genre où par tradition on conserve les modèles anciens qui sont comme des titres à faire valoir.

Dans les notices du catalogue de l'exposition « L'Art et la Vie au Moyen-Age à travers les Blasons et les Sceaux », organisée d'une

(1) Y. DELAPORTE, *Les Trois Notre-Dame de la Cathédrale de Chartres*. Edit. E. Houvet. Chartres 1955.

(2) Ch. AIMONDI, *La Cathédrale de Verdun*. Nancy 1935. Citons également le sceau de N.D. de Cambrai au Musée de Lille.

(3) Exposition *L'Art et la Vie au Moyen Age à travers les Blasons et les Sceaux*. Avant propos de Charles Braibant. Palais Soubise. 1950. Pl. 8.

(4) Ibidem. Planche 13.



Fig. 39 - Notre Dame de l'Apport, à Dijon, est une des créations les plus extraordinaires des imagiers romans.

Cette Vierge au nez long est drapée comme certaines figures féminines du Portail occidental de Chartres. Voyez le modèle du torse, les plis fins du manteau; l'allongement de la silhouette est typique.

On la nomme: Notre Dame du Bon-Espoir, Notre Dame du Marché, de l'Apport ou de Bon Rapport (E. Fyot. *Notre Dame de Dijon*, F. Rey, Dijon 1910. Fig. 22, pp. 164-169.



Fig. 40 - Notre Dame de Saint-Omer, début du XIII^e siècle, à comparer aux statues mosanes du même moment.

Cette image mariale est élancée et drapée de plis fins.



Fig. 41 – Notre Dame de Tournus, statue mariale de type Auvergnat (Restaurations).

statues du Massif Central; des statues élégantes et raffinées ⁽¹⁾ comme Notre-Dame de St. Denis et de Saint-Omer (fig 40)⁽²⁾; des groupes curieux d'une composition inconnue chez nous comme à Limay.

⁽¹⁾ Citons également la Vierge de Gaillac (Tarn). *Trésors de l'Art gothique en Languedoc*. Montauban. 1961. N° 1 du catalogue. (ouvrage aimablement communiqué par Me^{lle} BULLOT).

⁽²⁾ G. COOLEN. *La Cathédrale de Saint-Omer*. Saint-Omer. 1958. *Notre Dame des Miracles de Saint-Omer*. 1951.

façon brillante à Paris au Palais Soubise en 1950, nous trouvons de nombreux renseignements comme celui-ci: « Notre-Dame, reine du Moyen Age chrétien, affirma sa présence rayonnante, dans la sigillographie. Elle est assise, en gloire, couronnée : Notre-Dame de Coutances (xii^e s.), Notre-Dame de Melun (xii^e s.) ».

La Vierge en Majesté protège les universités en France comme chez nous. A Paris son image se conservera longtemps, peut être à cause de circonstances particulières dues aux difficultés d'obtenir la reconnaissance officielle du scel.

En résumé, la France connut des Vierges en Majesté d'une grande originalité comme Notre-Dame de l'Apport à Dijon (fig. 39); des statues rustiques, primitives d'aspect, archaïques par l'expression, la conception plastique et les accessoires comme le siège, quand il s'agit surtout des



Fig. 42 – Lyon, Musée.
Vierge romane de type Auvergnat.
A comparer à la Vierge de Marsat; à Notre-
Dame de Saint Gervazy; à Notre-Dame de
Saugues et d'autres madones du Massif Central.
Vierges Romanes. Zodiaque. 1961. pl. 43-47;
pl. 48-51 et ss.



Fig. 43 – Lyon, Musée.
La Vierge vue de profil.

Il est évident que les parentés s'établissent plus facilement entre les statues des Ardennes, du Nord et de la région de Dunkerque et St. Omer, avec les nôtres, que s'il s'agit d'images d'au-delà de la Loire.

Néanmoins, on ne négligera pas celles-là pour étudier celles-ci.

A Tournus (fig. 41), il s'agit d'une statue présentant des particularités qui ne se retrouvent pas chez nous dans le dessin des vêtements très enveloppants ou dans la construction du siège, caractérisé par des colonnettes et un dossier à arcades.

On remarquera également l'importance des mains et l'attitude tassée. L'Enfant est très grand comme pour des sculptures primitives d'Espagne et d'Italie.

Au Musée de Lyon (fig. 42), Marie est assise sur un siège soutenu par des colonnettes et pourvu d'arcatures rehaussées de pierreries.

Elle tient devant elle l'Enfant Jésus qui a la tête petite et le corps très allongé. La Reine des Cieux penche légèrement la tête en avant et semble songeuse. Un voile lui couvre les cheveux et se prolonge en manteau formant chape. Marie a également une tunique aux plis serrés.

Cette image se classe parmi les œuvres créées en Auvergne au XII^e s.

Voilà un aspect différent de la Vierge romane du Musée de Lyon (fig. 43). On remarquera la manière de tenir l'Enfant sur les genoux, les vêtements chape, la façon de traiter les plis formant ondes et anneaux ou chevrons; l'enrichissement par des cabochons du manteau et du siège.

On trouve à Limay (fig. 44), non loin de Mantes, sur la rive droite de la Seine dans l'église, intéressante et pittoresque, une curieuse statue mariale montrant une Vierge en Majesté, présentant devant elle l'Enfant Jésus debout, sur une draperie portée par deux anges. La Reine des Cieux a le visage plein, les yeux grands, aux paupières dessinées, elle a comme vêtements une tunique et un manteau fermé sur la poitrine.

Son siège est à montants tournés et bagués avec amortissements piriforme.

Nous retrouvons ici le geste protecteur de la main gauche; Jésus porte une robe à ceinture et un manteau noué au col. Il bénit de la main droite et tient un objet de la main gauche; la draperie aux plis fins fait penser à la sculpture de Chartres de vers 1200, époque qu'indiquent également les traits du visage.

La Vierge de Troyes (fig. 45) est de la région champenoise et date du XIII^e siècle.

Nous avons photographié au Louvre (fig.46), il y a des années, ce groupe en laiton doré, où nous voyons Marie allaitant en Majesté.



Fig. 44 – Notre Dame de Limay. Vers 1200.
A comparer à Notre-Dame de Jouy – en – Josas: « La
Diège ». *Madones romanes*. Le Zodiaque. 1961. pl. 75-77.



Fig. 45 – Troyes – Madone de la
région champenoise. XIII^e siècle.



Fig. 46 – Paris, Musée du Louvre.
Vierge allaitant en Majesté – XIII^e siècle.

Ce type iconographique nous est connu par la Vierge de Hal, il s'agit d'une version du XIII^e siècle dont le style et la technique font penser à l'art des régions mosanes, le siège sans dossier, la draperie et le type du visage de la Reine des cieux permettent des rapprochements avec des statues de nos régions.

PAYS-BAS

Les Pays-Bas ravagés par les Iconoclastes et dépouillés de leurs trésors d'art, là où les communautés protestantes ont particulièrement sévis, ne gardent que peu de Vierges en Majesté.

Citons ici: Notre-Dame d'Eiteren, conservée à Ijsselstein, une petite statue de 22 centimètres de haut conçue frontalement, l'Enfant dans l'axe, et caractérisée par le volume de la tête de Marie aux épaules effacées et le modelé sommaire.

Cette image est d'ailleurs mutilée.

Vient ensuite: Notre-Dame de Zevenwouden, honorée dans l'église de Bolsward; une image aux draperies fluides et retouchées.

Mentionnons enfin: Notre-Dame d'Odiliëberg, qui se rattache à des œuvres mosanes.

Ces trois images sont reproduites dans le livre de A. Bouvy, *Middeleeuwse Beeldhouwkunst in de Noordelijke Nederlanden* (1).

Parmi les Vierges en Majesté conservées dans les Pays-Bas, il convient



Fig. 47
Notre Dame d'Odiliëberg.
Début du XIII^e siècle.

(1) Amsterdam 1947. Fig. 4, 7 et 8.
J. J. TIMMERS. *Symboliek en Iconographie der Christelijke Kunst*. Roermond-Maaseik. 1947. Nos 948, 950, 959, 981, 1701. Fig. 47 (N. D. d'Eiteren).

de citer la Sedes Sapientiæ de Saint-Servais à Maestricht; une image majestueuse dont l'Enfant a cependant un geste familier.

Marie foule au pied un dragon et occupe un siège sans dossier. Elle a comme vêtement un voile prolongé en manteau et une tunique à ceinture basse. Il s'agit d'une œuvre qui a tous les caractères du XIII^e siècle ⁽¹⁾.

Notre Dame d'Odilienberg (fig. 47) est une modeste image qui a cependant son intérêt par ses traits généraux, sa draperie linéaire et même certaines gaucheries. Nous retrouvons ici, l'expression lointaine, l'attitude frontale, le geste protecteur de la main gauche.

L'Enfant est curieusement placé sur le côté à la manière de celui de Mere. Nous retrouvons ici, comme là-bas le dragon sous les pieds de la Vierge; on a l'impression que les deux statues que nous venons de comparer procèdent, malgré la différence dans le traitement des tissus, d'un même prototype.

Citons, en outre, une Majesté du Musée Archiépisopal d'Utrecht dont le visage s'éloigne du type roman ⁽²⁾.

LUXEMBOURG

Le Musée du Luxembourg abrite un relief provenant de la chapelle locale de St-Quirin ⁽³⁾ figurant la Vierge en Majesté accompagnée de quatre saints.

Cette œuvre est très primitive d'exécution et se rattache à une tradition lointaine. En effet, on y distingue des caractères pré-romans, survivance folklorique d'un art ottonien. La Vierge est ici strictement frontale, l'Enfant dans l'axe. On peut également suggérer que le sculpteur s'est inspiré d'une œuvre d'orfèvrerie.

La Vierge caractérisée par des yeux énormes tient l'Enfant devant elle en le protégeant des deux mains.

Elle est accompagnée d'un personnage tenant une clef (saint Pierre) et d'ecclésiastiques dont deux sont munis d'une crosse.

(1) Joseph DESTRIÉE, *La Vierge et l'Enfant*. Groupe en bois provenant du Prieuré d'Oignies I. Origine, Description et Rapprochement.

Important article où sont reproduites nombre de Madones dont nous nous occupons: fig. 1 (Le Revers du Phylactère du Frère Hugo) du Trésor des Sœurs de Notre-Dame à Namur; fig. 2 (La Majesté) aujourd'hui aux Etats-Unis et autrefois au Prieuré d'Oignies; fig. 8 (Notre-Dame de Laeken); fig. 6 (La Vierge du Transept Nord à Reims); fig. 9 (Odilienberg)

(2) *Beeldhouwkunst Aartsbisshoppelijk Museum, Utrecht*. Introduction de D. Bouvy. Utrecht. 1962. fig. 6, n° 8 du catalogue avec bibliographie. Vogelsang; Bouvy; Timmers.

(3) Josef MEYERS, *Die Geschichtlichen Sammlungen des Luxemburger Museums*. Luxembourg 1952, reproduction du relief p. 24.

Joseph MEYERS, *La Revue Française. l'Art au Musée de Luxembourg*, avril 1958.

La forme des colonettes séparant les personnages, des ornements gravés au dessus des arcs qui les couvrent, rappellent l'art pré-roman.

Le relief est beaucoup plus accentué qu'à St-Genis des Fontaines, mais il s'agit d'un même art dont les attaches carolingiennes sont évidentes.



Fig. 48 – Cleveland (U.S.A.)
Reliquaire, travail mosan. Vers 1160.

BELGIQUE (1)

Les orfèvres mosans ont souvent représenté la Vierge en Majesté pour en parer châsses et reliquaires.

Nous retrouvons la Vierge aux pignons des Fiertes de Notre-Dame à Huy, de St-Symphorien, de saint Remacle à Stavelot ou sur des reliquaires comme il en est à Cleveland (fig. 48) et au Trésor des sœurs de Notre-Dame à Namur, où il y a une magnifique image de la Reine des Cieux, due au Frère Hugo.

Dans le même trésor, que nous a mieux fait connaître M. Fernand Courtoy, il y a d'autres Majestés.

Les Vierges en Majesté sont nombreuses dans l'Est de notre pays, qui a le privilège

de conserver des figures très anciennes aux formes archaïques et d'autres plus évoluées et d'un grand intérêt dans le domaine esthétique (2).

Citons la Vierge du Pèlerinage de Walcourt, statue bloc comme la Sainte Foi de Conques; La Vierge d'Evegnée, qui fait penser aux statues catalanes,

(1) *L'Art en Belgique. La Renaissance du Livre. La Sculpture romane. La Sculpture gothique.* P. 23. M. DEVIGNE. *La sculpture mosane.* Paris-Bruxelles. Van Oest. 1932.

(2) Nos études. *Sculptures conservées au Pays mosan.* 1926. *A propos des Vierges en Majesté conservées en Belgique.* 1937. *Madones Anciennes,* 1943. *Œuvres de Nos Imagers romans et gothiques.* 1944 et Articles dans le Bulletin de Musées royaux d'Art et d'Histoire.



Fig. 49 – Notre Dame de Laeken, appartient au groupe que domine la Vierge de Zolder, elle même apparentée à Notre Dame de Mere. XIII^e siècle (Plusieurs restaurations).

La Vierge de Hal, qui allaite en Majesté, s'inscrit par son style et surtout ses draperies, dans le groupe des sculptures mosanes où figure la Vierge de Zolder (fig. 51).

Dans le domaine de la sculpture en bois, les statues hennuyères pré-romanes et romanes, ressemblent le plus souvent aux statues créées dans l'Est du pays.

ou à celles d'Auvergne; Notre-Dame de Hermalle sous Huy, qui se rattache à la statuaire ottonienne, et la Vierge de Xhorisse, récemment entrée au Musée de Liège.

Puis des statues élégantes comme la Vierge de Zolder dans le Limbourg et de St-Jean à Liège, la plus belle en son genre dans la chrétienté, sans oublier des Vierges moins importantes comme il en est à Gerdingen et Hamont dans la Campine, à Huy et à Leffe, ou encore au Musée Curtius à Liège (une statue de l'ancienne collection Brassinne) et à Marche les Dames.

Le Brabant qui appartient longtemps, en grande partie au Diocèse de Liège, se rattache, aux périodes anciennes, plus à l'Art mosan, qu'à l'Art scaldien.

On y trouve des Vierges en Majesté pareilles à celles des régions liégeoises, à Léau, à Laeken (fig 49), à Vilvorde et à Louvain (fig. 50).

Notre Dame d'Alseberg est un peu en dehors de ce groupe, elle a peut-être une origine étrangère au pays.



Fig. 50 - La Sedes Sapientiæ de St-Pierre, à Louvain (Renouvelée au xv^e siècle).



Fig. 51 - Notre Dame de Zolder.

Statue classique par l'attitude, la beauté des draperies, la noblesse du visage. Des rapprochements peuvent être faits avec les orfèvreries mosanes de la fin du XII^e et du début du XIII^e siècles. On comprend mal qu'elle ait été classée dernièrement à Hasselt parmi les œuvres de vers 1300.

La Vierge de Tongres-Notre Dame fait exception, étant massive comme les sculptures mariales du centre de la France.

Le Hainaut abrite quelques madones en Majesté très originales, comme Notre-Dame de Thuin et des statues malheureusement mutilées ou mal restaurées, comme les Vierges de Familleureux (fig. 52) et de Villers Notre-Dame; une Vierge en Majesté se voyait au Musée de Tournai ⁽¹⁾.



Fig. 52
Notre Dame
de Familleureux
(Statue romane
fortement
restaurée)

A noter la forme cylindrique, la pose frontale, les épaules tombantes de cette statue bloc, victime de remises en état naïves et maladroites.

Le Hainaut connut les représentations de la Vierge en Majesté propres aux orfèvres mosans des XII^e et XIII^e siècles.

On s'en convaincra en examinant les châsses de Tournai et de St-Symphorien lez-Mons, ou en examinant le reliquaire de Cleveland, une œuvre de l'entourage de Godefroid de Huy, autrefois conservée dans cette région et aujourd'hui aux Etats-Unis.

Les Flandres, ravagées en grande partie et brutalement par les iconoclastes, en 1566, et dépouillées d'une façon méthodique de ses trésors d'Art, là où règnèrent des communautés protestantes, ne possèdent plus que quelques Vierges en Majesté, dans les sanctuaires brugeois et au Musée des Beaux-Arts de Gand.

Là encore les types de statues ramènent la pensée vers les sculptures du Diocèse de Liège.

A Bruges, il y a à Notre Dame de la Vigne, honorée au Béguinage (fig. 53), une statue de 1200 environ qui s'apparente au N.D. de Laeken.

Au Musée Gruuthuse, il s'agit d'une sculpture du XIII^e siècle de caractère rustique.

La Vierge en Majesté de Gand, bien que vermoulue est intéressante par son attitude et les plis fins de ses vêtements, mais a été défigurée, par l'adjonction d'un nez postiche.

En parcourant le Pays de Namur, on a l'occasion d'étudier plusieurs Madones en Majesté importantes et tout d'abord Notre-Dame de Walcourt ⁽²⁾ peut-être la plus ancienne statue mariale de notre pays, statue bloc à la

⁽¹⁾ Chanoine J. CASSART. *Les Madones anciennes du Diocèse de Tournai*. Tournai. Casterman. 1954.

⁽²⁾ Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Le Trésor et le Mobilier de l'Eglise Saint Materne à Walcourt*. Bruxelles. Ballieu. 1938. Fig. 1, 2, 3 et 4.



Fig. 53 – Notre Dame du Béguinage, à Bruges, est connue sous le vocable de «Notre Dame de Sparmalie».

La draperie rappelle ici les Vierges mosanes de vers 1200. Des rapprochements peuvent être faits avec la Vierge de Zolder et avec Notre Dame de Laeken. Voir également Notre Dame de Saint Omer, plus élancée.



Fig. 54 – Namur, Musée Diocésain. Notre Dame de Cens. Vers 1210.



Fig. 55
Vierge romane
trouvée dans la
région de La Roche.
Collection
particulière.
(A été exposée
à La Roche.)
xii^e siècle

Cette image cylindrique,
aux épaules effacées, se
rattache au groupe auquel
appartient Notre-Dame
de Familleureux.

manière de la sainte Foy de Conques en Auvergne, précieuse pour l'étude de l'orfèvrerie et des formes plastiques pré-romanes. Vient ensuite la Vierge de Bossière ⁽¹⁾, non loin de Gembloux, qui par son type rappelle les Madones rustiques du xii^e siècle, elle a certainement l'importance chez nous de la Vierge des Sœurs Noires à Louvain.

Pour le xiii^e siècle nous avons l'élégante Vierge de Cens (fig. 54) ⁽²⁾, aujourd'hui au Musée Diocésain de Namur, elle a le visage classique et est drapée dans des tissus fins, puis Notre-Dame de Marche-les-Dames ⁽³⁾ modeste image de 1250 environ et qui précède d'une vingtaine d'années Notre-Dame de Matagne-la-Petite ⁽⁴⁾, aux draperies déjà gothiques.

Notre Luxembourg, le Pays Gaumais et la région française voisine ⁽⁵⁾, abritent plusieurs Madones en Majesté.

Il en est de très rustiques à Signeulx; à Mont-devant-Sassey, au Nord de Verdun, où la Vierge a un visage rustique et occupe un siège aux montants tournés.

La Vierge de Signeulx que fit mieux connaître le regretté Chanoine Maere, a été trop restaurée et doit s'étudier aujourd'hui d'après des photographies anciennes; citons la Vierge d'Avioth bien que très abîmée et la curieuse Madone d'Iré-les-Prés; des expositions à la Roche (fig. 55) ⁽⁶⁾ et à Saint Hubert ⁽⁷⁾ ont réuni

(1) *A Propos des Vierges en Majesté conservées en Belgique.* Fig. 6.

(2) *Sculptures conservées au Pays mosan.* Vervier, Lens 1926. Fig. 33.

(3) *A Propos des Vierges en Majesté conservées en Belgique.* Liège 1937. Fig. 38.

(4) *Ibid.* Fig. 42 voir en outre F. COURTOY et J. SCHMITZ, *Mémorial de l'Exposition des Trésors d'Art Namur* 1930. Edition Wesmael-Charlier. Namur. Pl. xxxi.

Dans le même ouvrage voir planche xxxii, la Sedes Sapientiae de Marche-les-Dames, nommée Notre-Dame du Vivier.

(5) Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Madones Anciennes du Pays Gaumais et de la région française voisine.* Edition du Musée Gaumais. Virton 1948. Fig. I (Mont devant Sassey); fig. 2 a, 2 b et 2 c (Signeulx); fig. 3 a et 3 b (Avioth); fig. 4 (Iré-les-Prés).

(6) On vit à La Roche, une Vierge en Majesté primitive, provenant d'une église du Luxembourg et passée dans une collection particulière, cette image cylindrique et très stylisée, remonte à la première moitié du xii^e siècle.

(7) Exposition de 1960.



Fig. 56 – Notre-Dame de Ways,
dont le prototype remonte
au XI^e siècle.

A été étudiée par le regretté Abbé Lambert.



Fig. 57 – Notre Dame de
Thuin, avant restauration.

Visage allongé à la manière de
celui de Notre-Dame de Dijon.

des Madones intéressantes, soit qu'il s'agisse d'images modestes, où se reflètent de grands modèles, soit que nous ayons affaire à un groupe parent de sculptures mieux connues, comme la Vierge de Marche-les-Dames, celle de la collection Brassinne et Notre-Dame-de-Vilvorde.



Fig. 58 – Notre Dame de Thuin, après restauration.

Les mains sont énormes et expressives dans leur geste de protection. Le siège est en bois aux montants tournés avec des nœuds ovoïdes et des ornements. Les amortissements sont également archaïques. Il y a là un beau modèle de siège roman à comparer d'ailleurs à celui de la Sedes Sapientiae, patronne de l'Université de Louvain.

Si cette statue (fig. 56) n'avait pas été remise en état maladroit, nous aurions eu à mettre sous les yeux du chercheur, un des documents les plus intéressants, concernant notre étude, car il s'agit d'une image de caractère primitif aux pieds plaqués au sol, comme ceux de la sainte Foy de Conques et dont les détails, siège et draperies permettent des rapprochements avec la Vierge des Sœurs Noires à Louvain.

La Vierge de Thuin (fig. 57, 58), est une image étrange et d'un archaïsme prononcé.

Vue de profil elle montre un buste traité selon les procédés du relief surgissant d'un fond. La tête et le cou sont posés en oblique sur le tronc.

Les jambes forment siège à l'Enfant qui est posé à l'extrémité des genoux.

Nous reproduisons cette sedes sapientiae telle qu'elle était avant une restauration outrancière.

La Vierge de Gorsum (fig. 59), a souvent été repeinte et restaurée. L'Enfant a été renouvelé, mais il est intéressant d'y retrouver un type marital très archaïque et pareil à celui de la Vierge de Viklau en Suède.

La tête et le cou forment une oblique par rapport au buste. Ce buste surgit du siège.



Fig. 59 – Notre Dame de Gorseem.

A remarquer: l'usage d'un relief surgissant d'un fond, annonçant la ronde-bosse.



Fig. 60 – Notre Dame de Hermalle-sous-Huy, avant décapage.

Art mosan. xi^e siècle.

La Vierge de Hermalle-sous-Huy (fig. 60) a été reproduite dans le bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire en 1932, dans une étude du regretté Marcel Laurent intitulée: une nouvelle Sedes Sapientiae romane aux Musées royaux d'Art et d'Histoire (1).

Dans ce travail il s'agissait de faire connaître moins le groupe dont il sera question ici, qu'une Vierge romane qui proviendrait d'Auderghem.

Marcel Laurent nous dit que la Vierge d'Hermalle-sous-Huy a 58 cm de hauteur, que son étoffage et sa polychromie ont été renouvelés à l'époque gothique, en sorte qu'elle est couverte d'une couche épaisse d'enduit.

Le trône a la forme que nous retrouverons en Brabant. Elle a été exécutée sur place, dans la vallée de la Meuse.

Depuis, cet étoffage excessif a été éloigné et on a pu se rendre compte que le siège lui-même était une adjonction; la Vierge de Hermalle sous-Huy, nous paraît maintenant bien plus belle qu'autrefois, on en peut beaucoup mieux définir les caractères, en ce qui concerne la Vierge, il s'agit beaucoup plus d'un haut relief que d'une sculpture en ronde bosse, seule la tête se range parmi les œuvres à trois dimensions, le reste semble surgir d'un fond plat, bras et jambes se dégagent à peine du corps.

Les avant-bras sont un peu plus dégagés, les pieds sont plaqués sur le sol.

Vue de profil, Marie ressemble à certains personnages des ivoires mosans du XI^e siècle, c'est bien à cette époque que se rattache ce morceau dont on peut dire, qu'il est aussi primitif par certains côtés que la Vierge de pèlerinage de Walcourt, le traitement du corps de l'Enfant Jésus prête à des remarques du même genre, les avant bras et les mains dégagés, la draperie collant au corps.

La Vierge de l'église Saint-Pierre à Louvain (fig. 61) est certainement une des images les plus curieuses parmi celles que nous réunissons.

Des textes contrôlés nous disent qu'au milieu du XV^e siècle, Nicolas De Bruyn, artiste bruxellois, fut chargé de recréer l'image de la Vierge en Majesté, honorée à St-Pierre de Louvain (2).

Artiste réaliste il réussit cette entreprise et nous donna non pas, une figure mariale dans le goût de son temps, mais une vierge romane d'aspect; ajoutons à cela que son œuvre, restaurée au XIX^e siècle, réduite en morceau

(1) *Notes pour Servir à l'Inventaire des Œuvres d'Art du Brabant, Arrondissement de Bruxelles*. Bruxelles, Lesigne 1947. Pl. CLX.

Voir également *Notes au sujet de sculptures en bois*. Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire. 1955.

(2) R. MAERE, *La Statue Notre Dame de Louvain*. Bruxelles 1922.
L. VAN DER ESSEN, *Notre Dame de St-Pierre*.



Fig. 61 – Notre Dame de Louvain – Eglise St-Pierre.
Sculpture renouvelée au xv^e siècle.

Restaurée plusieurs fois et notamment après les bombardements
regrettables de mai 1944, qui la réduirent en morceaux.



Fig. 62
Notre Dame de Bossière,
avant remise en état.
XII^e siècle.

lors des malheureux bombardements de 1944, fut reconstituée avec une adresse étonnante ⁽¹⁾.

Tout ce que nous venons de dire, montre que nous n'avons pas affaire à un travail authentique des temps romans mais à un pastiche adroit qu'il ne faut pas négliger, car nous y retrouvons maints détails vraisemblables pour le XII^e siècle :

Le siège à dossier et montants tournés pourvus d'anneaux et de sphères, le voile arrêté tombant jusqu'aux épaules, le manteau agraffé sur la poitrine et la tunique double aux plis multipliés. L'Enfant Jésus bénit vers sa droite, comme s'il s'agissait d'un fragment d'une Adoration des Mages.

Parmi les Madones en Majesté importantes dans notre pays se rangent la Sedes Sapientiae de Bossière (fig. 62), non loin de Masy dans le Pays de Namur, c'est une image imposante qui fut souvent repeinte et a été débarassée de couleurs trop lourdes qui la recouvrait.

En regardant ce groupe, on pense immédiatement aux statues-blocs du genre de la Sainte-Foy-de-Conques, c'était l'impression que donnait également la Vierge de Ways.

Voici la Vierge de l'église de Léau (fig. 63), avant qu'elle ne fut restaurée ou plutôt astiquée avec un zèle intempestif, nous avons demandé cette image importante pour l'exposition de Liège, consacrée à l'Art mosan, elle y arriva

(1) R. MAERE, *De Sedes Sapientiae van Leuven en haar jongste herstelling*. Louvain 1946. Voir également *Kunst te Leuven*. Louvain 1946. Pl. XLIX et L.



Fig. 63 – Notre Dame de Léau. xii^e siècle.



Fig. 64 – Notre Dame des Sœurs Noires à Louvain
(avant restauration).

Le manteau chape est un trait archaïque qui caractérise des
Majestés primitives: N.D. de Vosselaar.

Ad. JANSEN. *Beeldhouwkunst*. Synthese van de Provincie Antwerpen, 1961, p. 264.



Fig. 65 – Pignon de la Châsse de Saint-Symphorien – XII^e siècle.

tellement saucée qu'il était impossible de la montrer ainsi à un public averti, elle fut débarassée alors des enduits dont on l'avait « parée ».

Il aurait convenu de garder cette sculpture telle qu'elle était, avec sa polychromie en grande partie ancienne et ses mutilations respectables; un historien pouvait l'étudier sans devoir craindre avoir à commenter des documents triturés selon la fantaisie d'un restaurateur consciemment ou inconsciemment faussaire, selon des méthodes qu'on voudrait périmées et pourtant encouragées par des services officiels.

Marie est ici dans une attitude très digne, sans être hautaine, elle a un visage rustique caractérisé par des yeux rapprochés et une mâchoire forte, elle a sur la tête un voile qui se prolonge en manteau, une tunique à ceinture basse, les vêtements font des plis naturels sous lesquels apparaissent les jambes, le buste est moins modelé, la main gauche fait le geste de protection habituel, la main droite est mutilée.

Marie occupe un siège aux montants équarris, amorti par des motifs piriformes.

Tout indique que nous avons affaire à une sculpture de 1180 environ.

Après la Vierge d'Evgnée vient Notre Dame des Sœurs Noires à Louvain (fig. 64), malheureusement mutilée, la tête manque, les mains ont été touchées.

Il n'est guère de statue plus frontale.

Les draperies collent au bloc et offrent des plis symétriques très caractéristiques. L'Enfant est dans l'axe et le siège à haut dossier est également archaïque.

Nous représentons ici un pignon de la châsse de saint Symphorien lez Mons, œuvre du XII^e s., restaurée au XIII^e (fig. 65).

Y figure une Vierge toute menue qui a quelques traits rappelant la Reine des Cieux en Majesté.

C'est une œuvre qui a souffert du temps.

Il n'est pas téméraire de considérer Notre Dame de Mere (fig. 66), comme une statue mariale mosane, on y retrouve bien des traits qui caractérisent les statues de Zolder ou de Hamont (fig. 67).

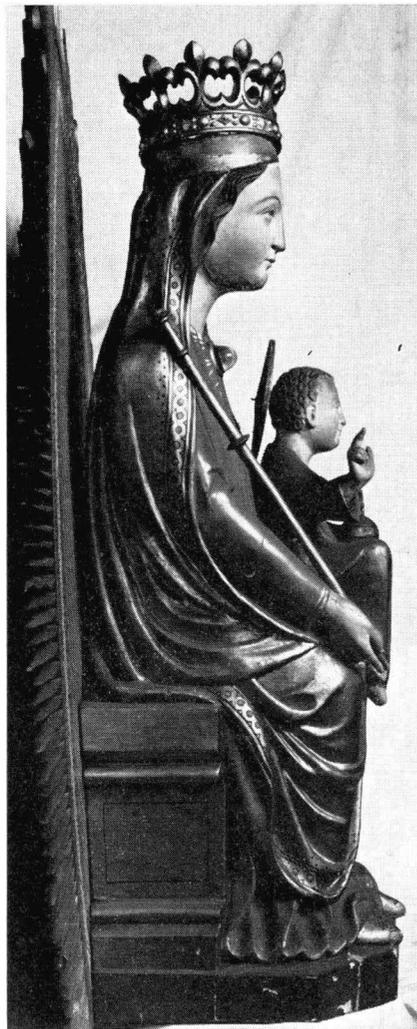
Malgré les restaurations, on y reconnaît le visage de la Vierge de Calvaire de St-Jean à Liège, où l'expression de douleur est marquée.

On notera ici, le dragon écrasé par Marie, détail qui se retrouve entr'autres à Zolder, au Musée diocésain de Liège et à St-Jean dans la même ville, la draperie est celle des statues du premier quart du XIII^e siècle.

Le trésor de la Basilique de Tongres abrite une Vierge en Majesté si



Fig. 66 – Notre Dame de Mere.
Début du XIII^e siècle.



Copyright. A.C.L., Bruxelles

Fig. 67 – Notre Dame de Hamont.
XIII^e siècle.

On y notera des archaïsmes dans la pose de Marie. Voyez l'inclinaison de la tête, les bras mal dégagés du corps. La draperie par contre est plus évoluée.



Fig. 68 – Revers du reliquaire de la Sainte-Croix au Trésor de Tongres. Fin du XII^e siècle

restaurée qu'on ne peut y trouver de l'intérêt, par contre, elle voisine avec un reliquaire de la Sainte Croix dont le revers offre à nos yeux un document précieux (fig. 68), en nous montrant une Vierge assise sur un siège sans dossier, composé d'une tablette et d'un socle deux fois mouluré en crochets soutenant le siège proprement dit, garni d'un coussin. La Reine des Cieux porte couronne à fleurons, elle a un voile se prolongeant en manteau et une tunique serrée à la taille, elle tient, non sans préciosité, un sceptre de la main droite; Jésus est posé sur son genou gauche, il bénit vers la droite, il a un nimbe crucifère, Marie un nimbe lisse.

Cette image se situe à la fin du XII^e siècle et doit être contemporaine de la Vierge de Zolder.

Notre-Dame de Saint-Jean (fig. 69) ⁽¹⁾ est considérée par nous comme la plus belle que nous connaissons. Elle surclasse toutes les images mariales de Belgique, créées aux XII^e et XIII^e s., par la noblesse de son attitude, son expression, son modelé et la richesse extraordinaire de ses draperies.

Elle foule aux pieds le dragon infernal. Son siège est enrichi de pierreries comme pour certaines madones de l'Art chrétien d'Orient.

L'Enfant qu'elle tient devant elle est posé sur son genou gauche.

Tout indique que nous avons à faire à l'œuvre d'un très grand maître qui connaissait les créations des orfèvres ses contemporains, et qui semble avoir admiré l'œuvre de Nicolas de Verdun.

Le visage souriant caractérise déjà l'Étoile de la mer d'Alseberg, mais c'est alors d'une manière forcée.

La draperie souple, riche d'aspect, se retrouve déjà à Léau, à Zolder, mais sans jamais atteindre l'opulence constatée ici.

⁽¹⁾ Abbé J. COENEN, *Les Madones de Liège et de Chèvremont*. Liège, Demarteau 1923. Petit ouvrage modeste d'aspect, mais plein de renseignements utiles, à préférer à d'opulents volumes plus prétentieux que réellement savants.
Notre étude: *A Propos de la Vierge de St-Jean à Liège: Le Cahier des Arts*. Décembre 1961.



Fig. 69 – Notre Dame de Saint-Jean à Liège ⁽¹⁾.
Vers 1200.

Voir notre étude: *A Propos de la Vierge de St-Jean à Liège*. Le Cahier des Arts. Décembre. 1961.



Fig. 70 - Vierge du Musée Diocésain à Liège. Vers 1200.

Il faut également souligner l'adresse avec laquelle est traitée la chevelure aux boucles formant tresses sur les épaules; la retombée du voile sur la poitrine et des bras; le mouvement des tissus sur les jambes, les belles proportions du corps.

Le siège est orné de cabochons et de palmettes classiques, dans l'esprit du XII^e siècle.

Rien n'est encore gothique dans cette figure, l'on s'étonne que l'on ait pu la rajeunir en la situant au milieu du XIII^e siècle.

Nous pensons qu'elle a été créée vers 1200, plutôt avant cette date qu'après, en songeant au retable de Closterneubourg (1181) et à la châsse des trois Rois de Cologne.

La Vierge du Musée diocésain de Liège (fig. 70) est une des plus étranges qu'on puisse montrer,

elle est faite de réussites et d'échec, d'étirements, voyez la tête posée sur un cou très long, les épaules effacées, la manière de tenir l'enfant; la rudesse des détails, des pieds, le masque de l'Enfant Jésus, aux oreilles énormes.

Il est évident que l'étude de l'Enfant Jésus (fig. 71), nous donne des indications sur la date du groupe.



Copyright A.C.L., Bruxelles

Fig. 71 – Enfant-Jésus
(détail de la Vierge du Musée Diocésain de Liège)

A remarquer le dessin des oreilles, des yeux, du menton, qu'on retrouvera en étudiant Notre Dame de Vosselaar.



Fig. 72 – Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Collection van den Peereboom – Vierge vers 1200.

Jésus bénit d'un geste large, il est vêtu d'une tunique aux plis souples, son visage malheureusement mutilé est intéressant par sa construction, les cheveux bouclés, ses oreilles fort grandes.

Nos Musées Royaux d'Art et d'Histoire possède une statue provenant de la collection Van de Peereboom (fig. 72), elle montre Marie assise sur un siège sans dossier où les moulures supérieurs subsistent. Ce socle est muni d'un coussin aplati.

La Reine des Cieux a une attitude solennelle; le buste droit, la tête légèrement inclinée en avant.

L'Enfant est posé sur la jambe gauche. Nous retrouvons ici le geste protecteur de la main gauche. Marie devait tenir une sphère de la main droite.

Les vêtements sont la tunique à ceinture haute, le manteau.

Les draperies sont fluides et nous cachent le modelé des jambes. La poitrine est effacée.

Un léger sourire anime le visage de la Vierge qui porte une couronne sur la tête et a les cheveux ondulants.

Des mutilations se constatent au bras droit de la Vierge, les bras de

l'Enfant manquent. Jésus a une pose détendue.

La Madone, reproduite ci-contre (fig. 73), faisait partie des collections précieuses et variées réunies à la Halle-aux-Draps de Tournai, on sait que les bombardements de mai 1940, détruisirent en grande partie ces richesses, parmi lesquelles se trouvaient des ivoires pré-romans et gothiques, d'admirables sculptures du moyen âge, des décors des xvii^e et xviii^e siècles.

La Vierge dont nous nous occupons disparut alors, elle représentait Marie dans une attitude solennelle et drapée de tissus souples; l'étude du

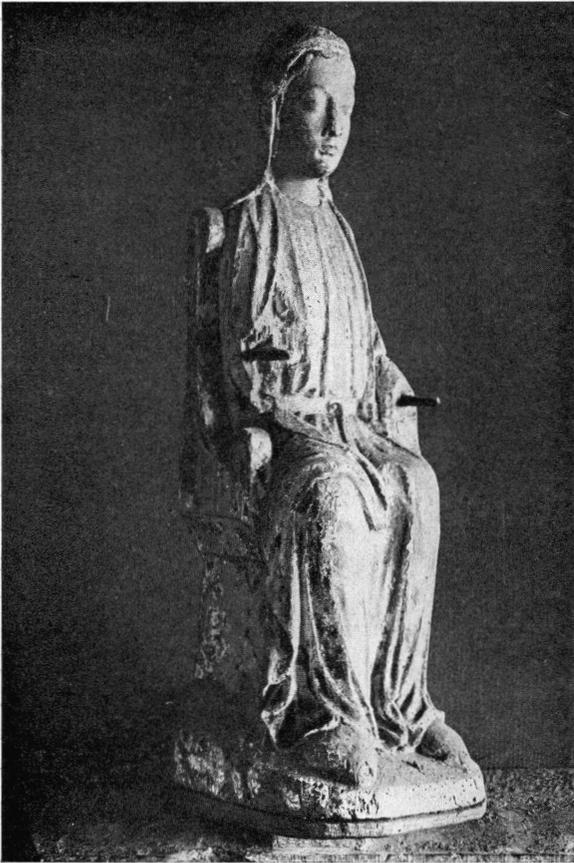


Fig. 73 – Vierge du Musée Archéologique de Tournai (détruite en 1940).



Fig. 74
Notre Dame de Hal.
Vers 1230.

voile, de la tunique, des traits du visage, permettaient de la situer au début du XIII^e siècle et de la rapprocher de sculptures chartraines.

La Sedes Sapientiæ avait subi des dégradations, l'Enfant manquait, c'était cependant une œuvre représentative et utile à connaître pour l'étude d'autres Madones, comme celle de la collection van den Peerenboom ou Notre-Dame de Hal.

Notre Dame de Hal (fig. 74), célèbre parmi les pèlerins d'Occident, n'est pas à proprement parler une Sedes Sapientiæ, néanmoins, elle s'inscrit

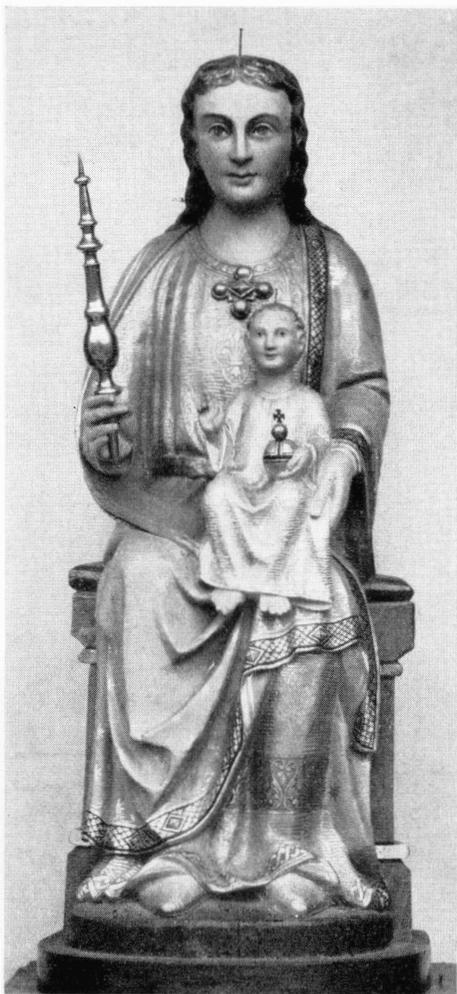


Fig. 75

Il s'agit d'une statue restaurée, où subsistent des traits romans dans la conception générale frontale, l'attitude, la construction de la tête, la pose des jambes, le geste de la main gauche. Les draperies indiquent la fin du XIII^e siècle.

dans le groupe que nous étudions, car tout en allaitant son Enfant, elle a une attitude majestueuse. Certains détails y évoquent des traits observés ailleurs; voyez entr'autres, sa main gauche, geste pareil à celui de la Vierge du Musée Diocésain de Liège.

On la comparera à une statuette en laiton conservée au Musée du Louvre et à une Madone espagnole (R.P. Elen op. cit., p. 111).

A Vosselaar (fig. 75) il s'agit d'une statue restaurée, où subsiste des traits romans dans la conception générale frontale, l'attitude, la construction de la tête, la pose des jambes, le geste de la main gauche. Les draperies indiquent la fin du XIII^e siècle.

La Vierge de Hamont (fig. 76), n'a pas la Majesté de celle de Zolder, elle est plus imposante cependant que Notre-Dame du Vivier à Marchelles-Dames, ou Notre Dame de Consolation de Vilvorde.

On y retrouve des traits romans dans l'attitude, l'expression et l'importance donnée à l'Enfant Jésus, qui cependant n'a plus le type souverain, mais est un Enfant bénissant.

L'étude de la draperie souple et des moulures du siège, sans dossier, permet de situer cette sculpture dans la première moitié du XIII^e siècle.

Nous avons rapproché cette statue d'un groupe de la Collection Philippe Stoclet à Bruxelles (fig. 77) et des Madones de Marche les Dames et de Vilvorde.



Fig. 76 – Notre Dame de Hamont.



Fig. 77 – Vierge de la
Collection Philippe Stoclet.



Fig. 78 – Madone de la Collection Brassinne.
Liège Musée Curtius, XIII^e siècle.

Nous pensons pouvoir préciser en l'attribuant à l'atelier, d'où est sortie la Vierge de la sacristie de Léau.

On s'en convaincra en étudiant de part et d'autre, les visages, les draperies, l'attitude, la manière de mener le voile, de dessiner les sourcils, les yeux, la bouche.

Au point de vue iconographie, la Vierge de Léau est plus évoluée, nous pensons être ici, vers 1220.

Le Musée Curtius possède depuis peu, une Vierge archaïque du type de Notre-Dame de Familleux, les mêmes collections abritent une statuette qui a fait partie de la collection Brassinne (fig. 78) et qui doit être contemporaine de Notre Dame de Vilvorde ⁽¹⁾.

Le Musée des Beaux-Arts à Gand possède une Madone en Majesté (fig. 79 et 80) ne manquant pas d'intérêt, bien qu'elle ait été mutilée au cours des âges; le bras droit manque, des dégâts marquent le bras gauche, les genoux et le bas de la statue, le nez a été refait si gauchement, que le visage en a une expression presque comique.

⁽¹⁾ Le drapé du buste se retrouve dans une Majesté du Musée Archiépisopal de Utrecht. Catalogue 1962. N° 8, fig. 6.

On ne peut que regretter ce genre de restitution dont sont victimes tant de nos monuments, tableaux et sculptures transformés selon le bon plaisir de chirurgies qui se veulent esthétiques.

Notons ici, la couronne murale, la façon de traiter les cheveux par petites ondulations, la ceinture bouclée et les plis souples du voile manteau, tout cela permet des rapprochements avec d'autres madones du XIII^e siècle conçues selon des tendances classiques.

A Marche-les-Dames (fig. 81), il s'agit d'une statuette tassée, n'ayant pas l'élégance des statues qui se situent vers 1200.

On peut prétendre avoir affaire à une version régionale d'une statue plus ancienne, comme l'Etoile de la Mer, d'Alsemberg.

On trouve ici nombre de traits archaïques: le type rustique de la tête, la conception du relief, surgissant d'un fond, le geste de la main gauche protégeant l'Enfant bénissant.

Par contre, la draperie est beaucoup plus évoluée et se rapproche de celle qui prévaudra pendant la seconde moitié du XIII^e siècle.

Cette Madone en Majesté (fig. 82) appartient à une collection particulière namuroise. On voudrait y voir une image de Notre Dame du Vivier conservée à Marche-les-Dames.

Le groupe porte une date apocryphe du XVI^e siècle. Il s'agit, tout l'indique, d'une statue régionale du XIII^e, où il y a de nombreux archaïsmes dans la pose, le geste de la main gauche, le dessin du siège, les traits du visage, la draperie plus largement traitée, indiquent des influences gothiques.



Fig. 79 – Vierge du Musée des Beaux-Arts de Gand.
Première moitié du XIII^e siècle.



Copyright A.C.L., Bruxelles

Fig. 80 – Vierge du Musée des Beaux-Arts de Gand.
Première moitié du XIII^e siècle.

Remarque: le nez refait dépare ce visage (qui fait penser maintenant à celui de Franç. Sagan).



Fig. 81 – Notre Dame du Vivier. Milieu du XIII^e siècle.
Marche-les-Dames.



Fig. 82 - Namur - Collection particulière.

(ph. J. de B.)

Le Musée diocésain à Namur garde également une Vierge en Majesté du XIII^e siècle (fig. 83).

Notre Dame d'Ittre (fig. 84) est représentative, par ses traits généraux, d'un type de statue de la seconde moitié du XIII^e siècle.

Archaïque et selon la tradition romane est l'attitude frontale l'expression lointaine et le geste protecteur de Marie; les vêtements marquent également un conservatisme certain, cependant le voile arrêté aux épaules les draperies aux plis nombreux et cassés, la pose de l'Enfant sur le genou gauche, sont des traits indiquant une évolution.

Malheureusement cette statue a perdu de sa valeur documentaire par des restaurations, qui espérons le, ont été guidées par le souci de se conformer aux indications que donnait la sculpture avant sa remise en état. Nous sommes mal renseignés à ce sujet.

La Vierge de Matagne-la-Petite (fig. 85) nous donne une idée de ce qu'à pu être Notre-Dame d'Eprave; voyez la Couronne murale, le traitement de la chevelure, le drapé.

La sculpture que nous décrivons est majestueuse et intéressante par son visage et celui de l'Enfant, elle a un voile arrêté aux épaules, un manteau ramené sur les jambes, une tunique à ceinture basse, elle pose les pieds sur un dragon.

La draperie offre à nos yeux des plis naturels formant des V. et quelques



Fig. 83
Vierge en Majesté. XIII^e siècle.
Musée diocésain de Namur.

(Photo J. de B.)



Fig. 84 – Notre Dame d’Ittre (1).

la Fierde de Huy, on peut certifier que l’image mariale qui s’y trouve est du troisième tiers du XIII^e siècle, son expression, sa draperie l’indiquent clairement.

La Vierge de Deux Acren (fig. 87) est intéressante par son originalité. Elle a une attitude élégante, elle tient l’Enfant bénissant sur son genou gauche, sa draperie cassée, profondément creusée n’a plus rien de roman. Nous pensons avoir à faire à une statue du dernier quart du XIII^e siècle, conçue cependant comme un haut relief.

(1) A comparer au sceau montrant Harlinde et Relinde honorant la Vierge (Maeseyck-Aldeneck).

cassures profondes; le buste de la Vierge est effacé les jambes marquées sous la draperie.

L’Enfant Jésus est posé sur la jambe gauche de sa mère, le bras droit de la Vierge et celui de l’Enfant ont été renouvelés ainsi que quelques draperies.

La statuette ornant la châsse de Notre-Dame à Huy (fig. 86) est une œuvre conçue suivant la tradition par des orfèvres mosans, attachés aux formules et aux techniques romanes, il s’agit cependant d’une image mariale où est marquée l’influence champenoise et beaucoup plus proche des figures de la châsse de sainte Gertrude à Nivelles, que de celles de la châsse de saint Remacle à Stavelot.

Sans discuter le problème de la commande de



Fig. 85 – Notre Dame de Matagne-la-Petite – Seconde moitié du XIII^e siècle.



Fig. 86 – Pignon de la Châsse de Notre Dame à Huy.
Vers 1270.



Fig. 87 – Notre Dame
de Les Deux-Acren.
Seconde moitié du XIII^e siècle.



Fig. 88 – Vierge romane.
Collection particulière. Huy.

Le traitement de la draperie, de la chevelure,
la pose de l'Enfant indiquent le XIII^e siècle.
Le groupe a été malheureusement entaillé
sauvagement.



Fig. 89 – Madone des Musées Royaux
d'Art et d'Histoire, Bruxelles.
Vers 1260.

Nous avons tenté d'indiquer les diverses nuances dans la façon de représenter la Vierge en Majesté, l'étude de l'Enfant qu'elle présente confirme notre manière de voir.

Pendant toute une période, il s'agit avant tout, de l'Enfant-Dieu, sorte de Christ en Majesté de petite dimension, ayant comme trône sa Mère.

L'art chrétien primitif a cependant connu une figuration plus naturelle, là encore l'Art chrétien d'Orient, fixa un type d'Enfant-Dieu solennel; à l'époque pré-romane, l'Enfant est démesurément allongé; la fin du XII^e siècle nous montrera une meilleure compréhension des données naturelles.

Au XIII^e siècle, on verra Jésus se tourner vers sa mère et sa bénédiction se transformera en caresse.

Au moment où le type de la Vierge est hiératique, l'Enfant-Dieu est lui aussi figé; avant la fin des temps romans, l'attitude de Jésus sera plus familière, jambes croisées ou posées sans symétrie.

Nous croyons utile de reproduire ici, un groupe conservé dans une collection particulière (fig. 88) et qui offre quelques rapprochements avec la Madone des Musées royaux d'Art et d'Histoire reproduite-ci-contre, tout en reconnaissant que les rapprochements sont surtout faits de généralités: l'aspect, la coupe de la tunique, le drapé du manteau, les profils du siège, les différences portent sur le modelé du visage et la présentation de l'Enfant-Jésus.

Les Musées royaux d'Art et d'Histoire abritent une série de Madones permettant d'y résumer l'évolution de certains types de statues depuis la XI^e siècle, représenté par la Vierge de Hermalle-sous-Huy, jusqu'à la fin du XIII^e siècle.

Le XIII^e siècle y est représenté par la Madonne massive dite d'Auderghem, l'époque qui s'étend entre 1190 et 1220, par la Vierge de la collection van den Peereboom, la seconde moitié du XIII^e siècle par une statue acquise il y a quelques années et par le groupe reproduit ici (fig. 89) et où nous voyons le Vierge tenant l'Enfant sur son genou gauche et assise sur un siège sans dossier, le visage est archaïque, et fait penser à celui de l'Etoile de la Mer à Alsemberg, la draperie, par contre, est largement traitée et offre à nos yeux des plis cassants d'aspect réel. Nous devons être vers 1260.

La Madone du Musée Gruuthuse à Bruges (fig. 90) semble d'exécution primitive. Elle est malheureusement enrobée de peinture.

Elle est cependant incontestablement l'œuvre d'un artiste de second ordre qui s'efforce d'exprimer une formule courante.

La draperie souple forme des plis qui n'ont rien d'archaïque.

Il s'agit tout l'indique d'une *sedes sapientia* du XIII^e siècle, finissant où subsistent des traits romans.

Le siège lourdement exécuté rappelle celui de la Vierge de Matagne la Petite. Il est probable que cette sculpture fut importée d'Espagne. On peut la rapprocher des statues catalanes conservées à Barcelone dans la collection Marès.

Nous nous sommes efforcés de mettre en valeur, la vierge de la sacristie de Léau, en en reproduisant l'image dans le bulletin de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles et en la joignant à d'autres sculptures qui furent exposées à « l'Art mosan » et parmi les trésors d'art du Brabant (fig. 91 et 92).

Il s'agit d'une œuvre de transition qui conserve des traits romans. Marie est assise sur un siège sans dossier, comme certaines madones du XII^e s., le buste et les jambes sont pareil dans leurs modelés à ceux de plusieurs *Sedes Sapientia* de vers 1200. Comme pour la Vierge de St-Jean à Liège, Marie a sous



Fig. 90 – Vierge du Musée
Gruuthuse à Bruges.



Fig. 91 – Léau.
Vierge de la Sacristie.



Fig. 92 – Léau – Vierge de la Sacristie. Détail.



Fig. 93 – Notre Dame de Consolation de Vilvorde.
Détail. xiii^e siècle.

les pieds un dragon. Parmi les traits nouveaux, il y a l'enfant Jésus qui au lieu de bénir caresse le menton de sa mère en regardant vers elle, Marie lui présente une sphère, peut-être un fruit, en inclinant légèrement la tête vers son épaule gauche, songe.

Le visage de la Reine des cieux est toujours pareil à celui que nous révèle l'étude de la Vierge de Zolder et est encadrée de cheveux ondulants comme ceux de la Vierge de Calvaire de St-Jean à Liège.

On voit par tout ce qui précède qu'il n'est plus question ici, d'une madone en majesté, support théologique de l'enfant divin, maître de l'univers, mais d'un type marial beaucoup plus humain et dans lequel nous trouvons des sentiments qui répondent à ceux de la prédication franciscaine.



Fig. 94 – Léau.
Sedes Sapientiae.

Le geste de bénédiction transformé en une caresse, nous le retrouvons en étudiant les fonts d'Hildesheim et la Porte dite du Paradis à Paderborn, ceci nous aidera à mieux situer la vierge de la sacristie de Léau qui doit être de 1230 environ, ce qu'indique également sa draperie, faite de plis, les uns souples, les autres saccadés ou aigus.

CONCLUSIONS

Un examen d'ensemble nous permet d'indiquer comment doit se faire l'étude de la Vierge en Majesté, en considérant tout d'abord la statue dans ses traits généraux, son attitude, et la manière de représenter les détails de la tête, des mains, des pieds, de la draperie, du siège, de la pose de l'Enfant.

La pose générale, contrairement à ce que certains écrivains pensent, n'est pas figée à l'origine; les premières madones relevant de l'Art Chrétien Primitif, ont des attitudes qu'on pourrait qualifier de dignes, et même parfois, de familières. L'hiératisme marque les statues mariales conçues pour orner d'une façon solennelle les basiliques byzantines. L'Occident connaîtra cette formule, mais il créera un type plus populaire et rude pour revenir à des modèles élégants.

Comme nous l'avons dit, l'Art chrétien primitif pratiqua la plastique gréco-romaine qui donne une importance réelle au modelé et qui fait apparaître le corps sous la draperie.

Par contre, l'art hiératique byzantine se préoccupe beaucoup moins de rendre le volume que de suggérer une idée. Le corps s'efface sous la draperie, le relief atténué remplace la ronde bosse.

L'Occident résolut le problème de la resurrection de la plastique par la pratique du relief très bas, linéaire, appliqué aux trois faces des premières sculptures en bois qui, d'abord conçue comme des blocs, vont être de plus en plus des images vivantes (fig. 97-99).

Au XII^e siècle finissant on est revenu à l'habileté de la fin de l'évolution de l'Art gréco-romain: le corps bien équilibré s'affirme sous la draperie qui en épouse les contours.

Il est utile d'étudier les visages des Madones en Majesté pour les situer plus exactement.

L'Art chrétien primitif n'offre à nos yeux que des expressions neutres. Marie a l'aspect d'une matrone qui n'exprime ni sa joie, ni sa détresse.

L'Art chrétien d'Orient évoque un visage impérial, aux traits distants et souvent d'une réelle beauté.



Fig. 95 – Notre Dame de Gorsum.
Première moitié du XII^e siècle.

A remarquer: le visage allongé encadré de longues tresses;
le manteau-chape

L'Art primitif d'Occident donna la préférence aux visages rustiques, fermés, les yeux grands, le regard porté au loin, le nez long, la bouche close, presque amère, le menton fort (fig. 95 et 97). Il ne s'agit pas de traits sans aucune finesse, mais de stylisations marquées par des procédés, souvent pareils, dans le rendu des arcades sourcillières, dans le dessin des paupières et des oreilles, dans le galbe des joues. Les Madones romanes sont d'abord pour la plupart des femmes d'âge mûr; on y cherche en vain des souvenirs de l'adolescence. Souvent Marie porte couronne; elle évoquera une princesse

régionale, plutôt qu'une reine sortie d'un milieu très cultivé.

Il est évident que ces visages ont été sculptés parfois malencontreusement, précisément par des ruraux ce qui n'est pas fait pour en corriger les gaucheries.

Ces visages austères nous les retrouvons en Espagne, en Catalogne comme dans le Pays Basque; en France dans le Roussillon, en Auvergne et en Bourgogne. Nous les connaissons chez nous comme en Allemagne et dans le Nord Baltique.



Fig. 96 – Notre Dame des Vignettes.
Eglise Saint Mort, à Huy – XIII^e siècle.

A remarquer la construction de la tête, les détails de la chevelure et des draperies. Type de transition entre la Vierge rustique et celles aux visages plus fins

Pendant la seconde moitié du XII^e siècle, les expressions s'affinent, le visage s'amenuise, les yeux deviennent rieurs, la bouche se fait souriante; les traits de Marie sont ceux d'une jeune femme altière encore mais beaucoup plus humaine.

Examinons quelques visages et en particulier celui de la Vierge d'Evegnée. On en remarquera le front bas, le dessin des sourcils, du nez et de la bouche sévère, le menton fort de cette tête paysanne couverte d'un voile doublé d'un bandeau. Le même caractère rude se retrouve dans la Vierge de l'Eglise de Léau, au visage plus carré, la chevelure a déjà un dessin soigné, le voile des lignes souples mais l'expression reste dure.

Le caractère primitif du visage est également bien marqué à Gorseme,

où Marie porte de longues tresses et fait penser à la Vierge de Viklau, en Suède. On scrutera aussi le visage fermé de la Vierge catalane de la collection Stoclet.

La Vierge triomphante de St-Jean à Liège, par contre, a une figure souriante.

La Vierge de la sacristie de Léau, exprime une certaine mélancolie tandis que son Fils divin lui caresse le menton.



Fig. 97 – Notre Dame d'Evgnée – XI^e siècle.



Fig. 98 – Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire
Vierge en bois de la Collection van den Peereboom. Vers 1200.

A remarquer le visage souriant de la Vierge et le modelé allant du relief atténué à la ronde bosse.

Notre-Dame de la Consolation à Vilvorde a un visage charmant, qui fut déparé par des retouches malencontreuses.

Le groupe de sculptures que nous étudions permet de noter qu'il y a également des formules pour la position de la tête de la Vierge.

Cela est facile à observer quand on regarde le groupe de profil (fig. 100-101). La tête en avant formant avec le cou une oblique par rapport au plan du torse constitue un trait archaïque qui se montrera encore au XIII^e siècle.

Au XII^e siècle déjà, la tête se redresse et même a tendance à être légèrement rejetée en arrière ce qui accentue l'impression altière de la Reine des Cieux.

Au XIII^e siècle, on en revient à plus de naturel et nous connaissons la Vierge penchant légèrement la tête vers son épaule droite ou s'inclinant vers l'Enfant Jésus.

L'idée de préserver l'Enfant d'une chute possible en le protégeant des deux mains largement ouvertes, vient certainement de l'antiquité.

Nous connaissons des statuette païennes, conservées notamment au Musée de Trèves faisant ce geste.

Les sculptures des sarcophages chrétiens l'empruntèrent dans des formules créées par les païens.

Il est courant de voir combien les artistes pré-romans insistent sur sa valeur en donnant à la Vierge des mains énormes. Cela se constate dans la peinture des manuscrits comme dans la sculpture.

On connaîtra également une seule main protectrice, le plus souvent la main gauche, la main droite de Marie étant alors pourvue le plus souvent d'un



Fig. 99 – La Vierge des Sœurs Noires à Louvain.

Statue-bloc obéissant à la loi de frontalité. De nombreux traits archaïques: voyez le siège, le manteau chape, la position parallèle des jambes, l'Enfant strictement dans l'axe.

Première moitié du XII^e siècle.

Statue décapitée anciennement.
avant restauration.



Fig. 100 - L'Etoile de la Mer
d'Alseberg.



Fig. 101
Notre Dame de Diest.

sceptre princier. Plus tard, la Vierge présentera une sphère ou un fruit à l'Enfant Dieu.

Il n'est pas indifférent d'étudier et de montrer en détail dans les sculptures que nous examinons que le modelé des pieds y est significatif.

L'Art chrétien représente les pieds aux mouvements naturels.

L'Art de Byzance attache moins d'importance à ce détail, il ne nous présente que des bouts de chaussures.

Les premiers sculpteurs pré-romans figurent des pieds énormes, plaqués au sol et qui semblent faire corps avec lui.

Plus tard, Marie n'aura plus les pieds parallèles mais écrasera le dragon d'un pied souple, là encore il y a toute une évolution qu'il ne faut pas négliger.

Dans le domaine de la draperie nous connaissons tout d'abord des formules greco-romaines: tissus souples laissant deviner les formes du corps et drapés adroits. L'Art chrétien d'Orient préférera les vêtements formant chape, surchargés de broderies aux vives couleurs rehaussées de pierreries, ayant un aspect liturgique, il conserve cependant les formules hellénistiques qui prévaudront aux ^{x^e}, ^{xⁱ^e} et ^{xⁱⁱ^e} siècles. L'Occident a créé des Madones drapées à l'antique, puis aux vêtements linéaires traités en surface y firent place à des tissus figurés de plus en plus adroitement et finalement montrés pour leur beauté propre.

Nous pensons ici à la Vierge de St-Jean à Liège ou à des sculptures conservées en Allemagne à Nambourg ou à Cologne; en Italie à Parme; en France à Reims au portail septentrional.

Le siège à moulures antiques, très simple, est celui de madones des premiers temps chrétiens.

Le siège rutilant distinguera les madones byzantines et celles qui en procèdent; les madones rustiques orientales ont des sièges tournés à haut dossier (fig. 95), plus tard on verra des sièges bas moulurés (fig. 101).

Au cours de notre étude, nous avons souvent indiqué qu'il s'agissait d'une enquête destinée à poser des jalons, mais ne pouvant prétendre à être complète, ce qui demanderait une équipe et des moyens financiers considérables. Il faut cependant un commencement à tout.

Néanmoins, nous pensons pouvoir résumer nos observations en constatant que le thème de la Vierge en Majesté naît tôt dans l'Art Chrétien; qu'il se développe avec le triomphe de l'Église; qu'il tend à se fixer sous l'influence orientale; que très tôt, en Judée, l'image de la Vierge en Majesté est telle qu'elle sera en Occident aux temps romans; que dans l'Europe entière on connaît, au ^{xⁱ^e} siècle et pendant une partie du ^{xⁱⁱ^e}, des images mariales

d'aspect rustique sorties de différents terroirs mais ayant un air de famille; qu'au XII^e siècle finissant les Majestés sont devenues belles et le resteront pendant le XIII^e siècle où elles cèdent le pas à des Madones de plus en plus maternelles; que pour des raisons de culte et de dévotion des types romans se survivent et s'affirment à côté d'images gothiques.

Nous pensons également pouvoir indiquer que plus nous avançons dans nos enquêtes, plus les nuances entre les images d'un même modèle nous paraissent précises, ce qui nous amène à admirer combien l'Art Pré-Roman et Roman est expressif; puisant dans un passé riche en leçons il sait progresser et va de découverte en découverte.

De la Vierge d'Evegnée à celle de Saint-Jean s'est produit une évolution étonnante, pareille à celle qu'on a appelée « le miracle grec ». En effet, la statue bloc s'est animée et spiritualisée. La draperie graphique s'épanouit en laissant deviner le modelé des corps; l'expression sombre et lointaine a fait place à un sourire.

La Vierge en Majesté représente différentes nuances dans la conception de Marie, prise comme siège presque matériel de l'Enfant. Elle est alors le trône de la sagesse, le support de l'Enfant-Dieu, qui nous apparaît comme un Christ en Majesté, non plus assis sur l'arc céleste, mais sur les genoux de Celle qui l'enfanta.

On peut voir également dans certaines Majestés, comme le rappel de cette naissance quand la Vierge tient devant elle, entre ses genoux, le Roi du Ciel.

Il y a nombre de nuances dans les effigies mariales que nous avons étudiées.

On part de la Vierge fière de montrer son enfant aux Rois, puis passant au rôle de Souveraine, porteuse du Maître du Monde. Puis nait un type rustique, réaliste, de la Vierge Mère, présentant son Enfant tout en le protégeant. Viendra un temps où l'image mariale sera surtout celle de la Notre Dame qu'on prie tout autant que son Fils Divin, qui alors perd de son importance pour devenir un enfant aux gestes caressants. Il y a donc un monde entre la Majesté de caractère théologique et l'image de Marie à qui l'Enfant-Dieu marque sa tendresse.

C'est ce que nous avons tenté de démontrer.

Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA

Un monument inédit de l'art mosan du XII^e siècle

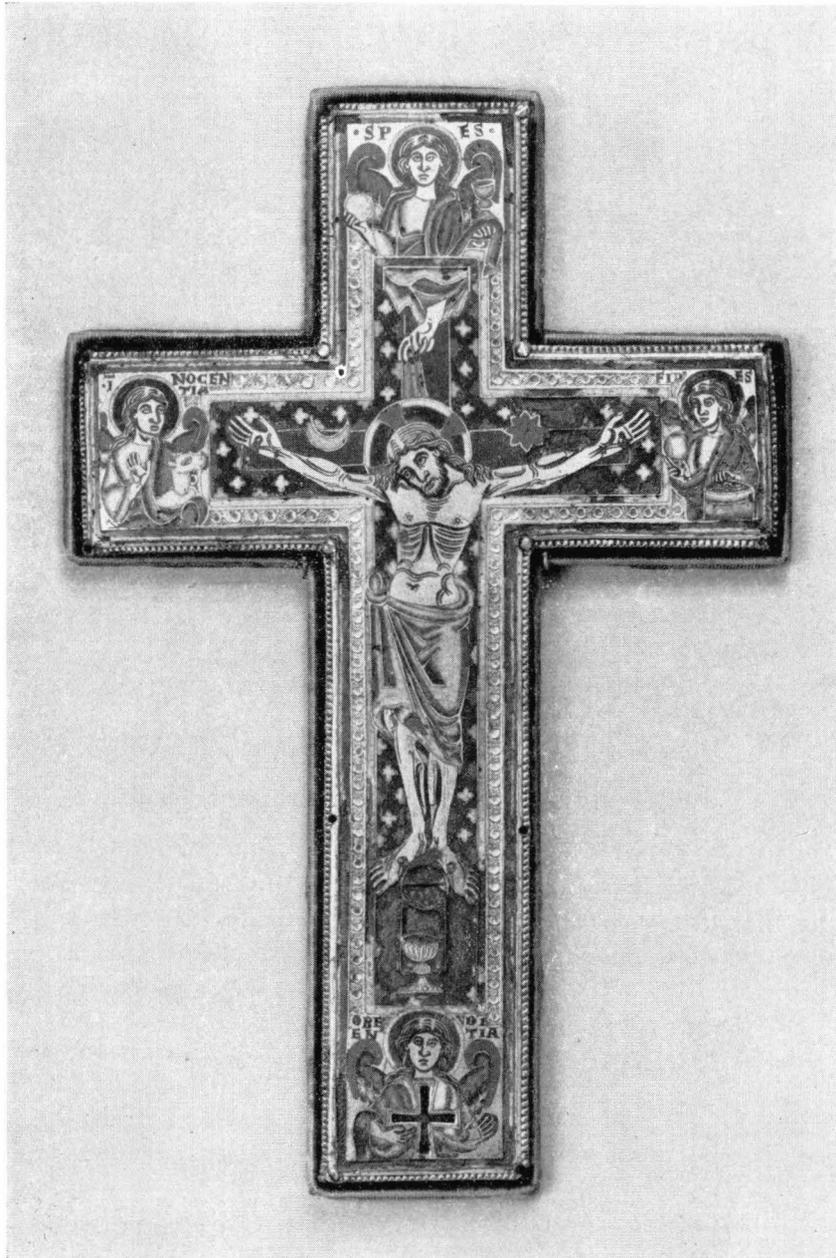
La crucifixion symbolique de Walters Art Gallery

Cette croix allégorique, sur laquelle le Christ est crucifié entre quatre vertus, l'une des pièces maîtresses de l'admirable collection médiévale de Walters Art Gallery à Baltimore, (Fig. 1) n'est pas seulement restée à peu près inconnue jusqu'ici; sa qualité de chef d'œuvre de l'émaillerie mosane du XII^e siècle et son importance insigne pour l'iconographie de la crucifixion ont été entièrement passées sous silence ⁽¹⁾.

L'âme de cuivre, battue d'une seule pièce, est bordée d'un grénétis. Un liseré d'émail blanc et bleu fait ensuite le tour de la croix. Celle-ci est encadrée d'une bande ponctuée de cuvettes qui font miroiter la lumière, et gravée d'un guillochage, dorés, comme il s'en trouve fréquemment sur les ouvrages attribués à Godefroy de Huy ou dérivés de son atelier – entre autres, sur le socle du chef-reliquaire de S. Alexandre aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles et sur la bordure du reliquaire de la Sainte Croix au Musée Dobrée à Nantes. Après une mince coulée d'émail bleu-blanc, vient un champ bleu lapis-lazuli parsemé de quatrefeuilles bleu-blanc, rouge brique, jaune jonquille, incrustés selon la technique de l'émail cloisonné dans le fond d'émail champlévé, exactement comme sur les bordures extérieures et sur les filets encadrant les motifs quadrilobés des croix du British Museum et du Beuth-Schinkel Museum, à Charlottenburg, et dans une gamme de couleurs identique ⁽²⁾.

(1) La pièce a été acquise par Henry Walters d'Arnold Seligmann. La somptueuse monographie, publiée hors commerce à Paris s.d. par HERBERT CLARKE, dénie son appartenance à l'art de la Meuse pour en faire une œuvre rhénane. Dans le catalogue de l'Exposition des arts du Moyen Age, ouverte au Musée de Boston en février 1940, le dilemme: Meuse-Cologne n'est pas résolu (n^o 247. pl. XXVII). La croix aurait fait partie de la collection Basilewski. Passée dans celle de Sir T.D. Gibson Carmichael, elle a été vendue à Londres le 12 mai 1902 (n^o 68 du catalogue avec illustration)

(2) La croix typologique du British Museum et son revers liturgique au Beuth-Schinkel Museum mesurent 37,2 cm par 25,7. La Croix Walters (n^o 44.98 de la collection de Walters Art Gallery) mesure 29 cm par 18,5. La technique de l'émail mixte (incrustation de cloisonné dans le champlévé)



Courtesy of the Walters Art Gallery

Fig. 1 – Walters Art Gallery, Baltimore – Crucifixion

Le Christ cloué, les plaies saignant, sur une croix arbre de vie, d'émail vert, est réservé dans le métal doré et bruni. Seul le perizonium est exécuté en deux tons d'émail champlevé: un bleu « clair de lune » pour les lumières, un bleu lapis lazuli pour les ombres qui se condensent le long des sillons et dans les encoches réservées dans le cuivre avec une superbe concision de dessin. Noué sur la hanche droite, il entoure le ventre et la hanche gauche d'un bourrelet ample et se retrouse en godet au-dessus du genou droit, qu'il laisse à demi exposé. Les plis fuient diagonalement vers le genou gauche, qu'ils recouvrent. Ils forment des chevrons barbés entre les cuisses. Le pied droit est légèrement plus haut que le pied gauche. Le corps pèse et le ventre bombe sur la jambe droite. La jambe gauche est légèrement fléchie. La tête tombe, la pointe de la barbe reposant sur la naissance de la clavicule de gauche. Les bras sont arqués, davantage que sur deux plaques mosanes de la Crucifixion, l'une au Metropolitan Museum de New-York, l'autre au Musée de Cleveland ⁽¹⁾ (fig. 2, 3), qui offrent, quoique avec moins d'autorité de style, des caractéristiques de pose et de dessin analogues. Le perizonium noué sur la hanche droite (il l'est encore sur la gauche dans la scène de la crucifixion du petit retable émaillé des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles ⁽²⁾), avec retroussis au-dessus du genou correspondant, et les bras arqués se re-

est un procédé courant de l'art mosan, utilisé sur la croix monumentale que Suger fit élever entre 1145 et 1147 à l'entrée du chœur de l'abbatiale de St Denis « per plures aurifabros Lotharingos, quandoque quinque, quandoque septem » (SUGERII, *De Administratione*, c. XXXII) cf. J. LABARTE, *Histoire des arts industriels*. I. Paris, 1862, p. 413-418. Citons parmi les monuments où l'on relève l'insertion d'émaux cloisonnés dans l'émail champlevé: le bras reliquaire de St Jacques, provenant de l'abbaye de Lobbes, à la collégiale St Ursmer de Binche; les quatre plaques de la croix typologique du Victoria and Albert Museum; la croix du British Museum (en plus des bordures, les tuiles de la maison égyptienne marquée du tau et celle de l'espèce d'Anastasis sous laquelle l'Agneau pascal est égorgé, le fût de la solonne du Serpent d'Airain); la plaque d'Abraham, Melchisédech et St Luc au Louvre; la bordure du médaillon central de la croix des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (J. DESTREE, *Les Musées Royaux du parc du Cinquantenaire*, I. Livraison 6); la plaque fermant la logette du reliquaire polylobé des mêmes musées royaux (J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA et G. DERVEAUX-VAN USSEL, *Orfèveries mosanes*, Liège, 1951, pl. XXVI); cinq des six plaques mosanes du trésor de la cathédrale St Etienne à Vienne; le reliquaire monstration des religieuses Ursulines d'Arras (CH. DE LINAS, *Le Beffroi*, III, 1866-1870, pl. I, p. 9) et encore, une partie de la décoration du reliquaire de la vraie Croix provenant de l'abbaye de Florennes. Sur les rosettes en émail filigrané cf. *Stadel Jahrbuch* VII/VIII n. 227, 233, p. 361, *Cahiers de la Céramique et des arts du feu*, 8, (octobre 1957), p. 191 et ROSY SCHILLING, *Studien zur deutschen Goldschmiedekunst des 12 und 13 Jahrhunderts, Form und Inhalt (Mélanges O. Schmidt*, 1950), p. 81-83.

(1) Le Christ sur la plaque de New-York est entièrement émaillé d'un ton chair blanchâtre. La Crucifixion de Cleveland provient de la collection Rüttschi: O. VON FALKE, *Alte Goldschmiedewerke im Zürcher Kunsthaus*, Zürich et Leipzig, 1928, n° 2, pl. 2.

(2) Comparer le corpus mosan en laiton du Victoria and Albert Museum et le beau corpus, si voisin de la retenue et du classicisme de Renier de Huy, aux musées royaux: *Bulletin des Musées royaux*, novembre 1933, fig. 1, 2, p. 123 cf. le corpus de la collection L. Seligmann, E. LÜTHIGEN, *Rheinische Kunst des Mittelalters aus Kölner Privatbesitz*, Bonn et Leipzig, 1921, pl. 17.



Courtesy of the Metropolitan Museum of Art

Fig. 2 – Metropolitan Museum, New York (don de J.P. Morgan)
Crucifixion



Courtesy of the Cleveland Museum of Art

Fig. 3 – Musée de Cleveland (Coll. J.H. Wade) – Crucifixion

trouvent à la fois sur la crucifixion de l'autel portatif de Stavelot et sur un Christ en laiton des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (1). Les plis en chevron s'observent sur certaines crucifixions mosanes en laiton, tel le Corpus de Bruxelles ou celui du Schnütgen Museum (2). Sur la croix Walters le déhanchement du Christ, la brisure en S de tout le corps, sont à peine indiqués, alors que le cadavre est déjà très arqué sur le bracelet (baugum ou armilla) mosan émaillé de la collection R. v. Hirsch (3), ainsi que l'est le corps de St Philippe dans la scène de la « Passio Philippi » de l'autel portatif de Stavelot. Il n'est cependant pas douteux que notre Christ se rattache à la nouvelle iconographie, formulée à Byzance, du Crucifié mort sur la croix. Bien que les yeux soient encore ouverts (ils vont se fermer sur la crucifixion gravée par Wibert sur la « corona lucis » de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle), la tête retombant inerte – le moment est celui où le Christ, inclinant la tête, remet son âme entre les mains de son Père – les muscles en contraction tétanique, les côtes saillant sous la cage thoracique, les doigts séparés, le pouce écarté, en abduction (4) sont conformes aux exigences réalistes qui, graduellement adoptées par l'art chrétien d'Orient après la crise iconoclaste, eurent à surmonter les plus tenaces résistances avant de s'imposer à l'iconographie occidentale de la crucifixion (5). La gravure du corpus est remplie d'émail rouge (6). La chevelure tressée dégage le lobe de l'oreille et se dénoue en brins sur les épaules, comme sur les crucifixions mosanes en laiton. Les traits qui modèlent la musculature sont systématiquement doublés, comme sur les nus de plaques attribuées à Godefroid de Huy : médaillon de la figure allé-

(1) *ibid.*, fig. 3.

(2) *Bulletin des musées royaux*, Janvier-février 1936, fig. 14, 15, p. 13-15. Sur l'attribution à Renier de Huy du Corpus du Schnütgen Museum. K.H. USENER dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, VII, 1933, p. 89-91.

(3) *Schriften der Monumenta Germaniae historica* 13/11, Stuttgart 1955, fig. 82a.

(4) Sur la différence entre les pouces en adduction du Christ en croix (iconographie occidentale traditionnelle) et les pouces en abduction (innovation Byzantine) : F. WITTE, *Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Köln*. Berlin 1912, p. 20-21 ; P. ТЮБВ, *Les Croix limousines*. Paris 1953 fig. 1-3. p. 7. La définition donnée par cet auteur (p. 6-8) de l'anatomie byzantine du Christ : « thorax avec pectoraux en pélerine. côtes sous-mammaires et stries sternales » s'applique rigoureusement au Christ de la croix Walters.

(5) L.H. GRONDIJS, *L'iconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix* - J.R. MARTIN, *The dead Christ on the cross in Byzantine art, Studies in honour of Mathias Friend Jr.* Princeton University Press, 1955, p. 189-196.

(6) La pénétration de l'émail rouge dans la chevelure restera une caractéristique des émaux limousins de l'abbaye de Grandmont (plaques du musée de Cluny, croix des musées de Bordeaux et de Saumur, exposées au Louvre en 1957, *Revue des Arts*, n. 6, 1957, p. 280 et planche en couleurs, croix de l'ex-collection Spitzer, passée dans celle de la Walters Art Gallery, P. ТЮБВ. *op. laud.*, n. 5. pl. IV).



Fig. 4 – Trésor de la Cathédrale de Troyes – Médaillon émaillé



Courtesy J. P. Morgan Library
Fig. 5 — Bibliothèque Pierpont Morgan, New York — Le Baptême de Constantin. Triptyque de Stavelot

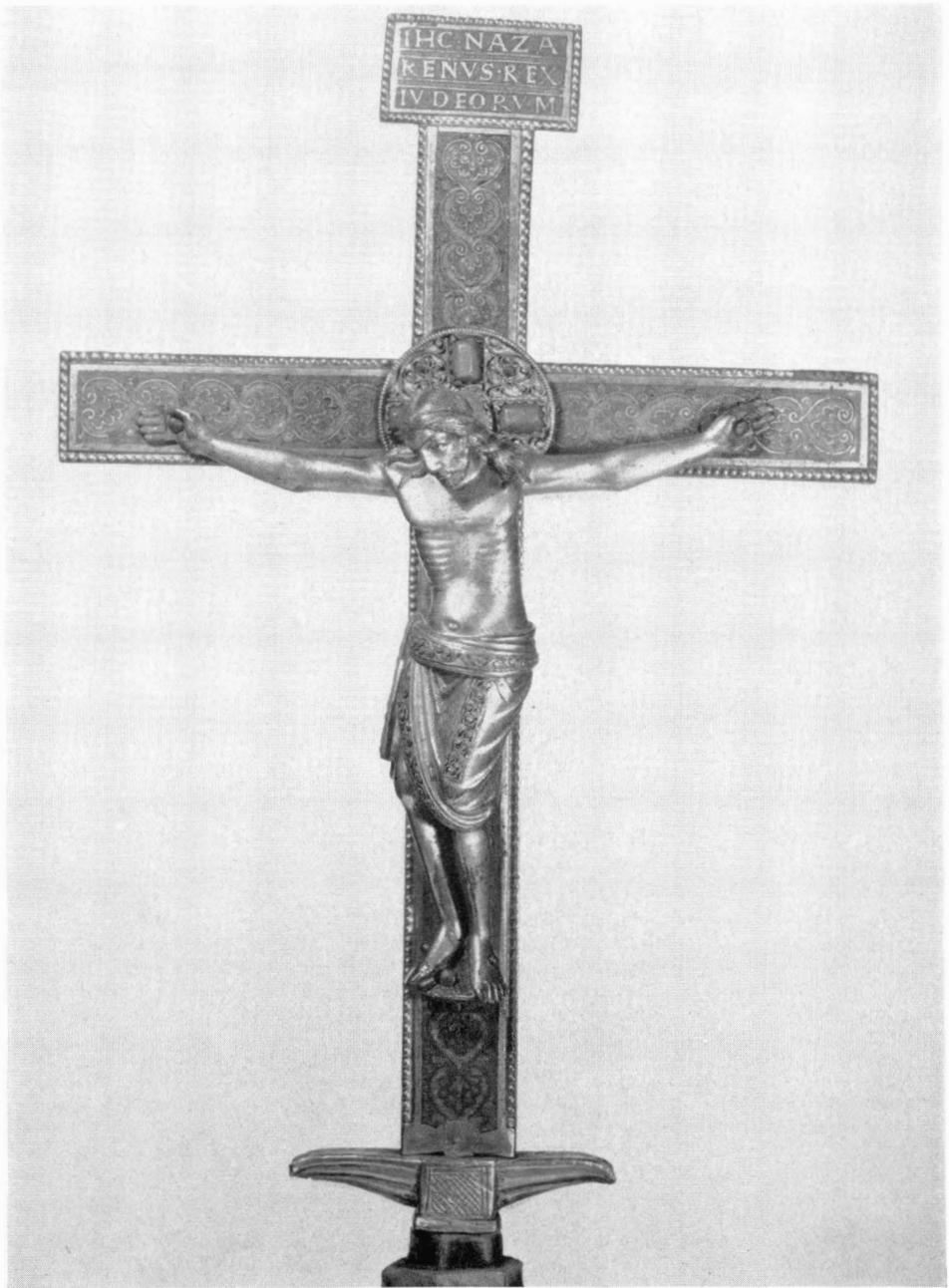
gorique du baptême provenant du retable de Stavelot (à rapprocher elle même des Fleuves du Paradis sur la plaque de cuivre doré, ajourée et gravée, du musée Cluny), plaques émaillées du baptême du Christ au Metropolitan Museum de New-York et du bain miraculeux de Naman au British Museum, médaillon du baptême de Constantin sur le triptyque de Stavelot à la Bibliothèque J.P. Morgan de New-York ⁽¹⁾. Sur toutes ces œuvres, comme aussi sur les nus de la résurrection des morts du triptyque de l'ex-collection d'Arenberg, exposé aux Cloisters de New-York, et comme sur la plaque de la création d'Eve, au trésor de la cathédrale de Troyes (fig. 4), les muscles sont dessinés en anneaux ovales ou demi-ellipses. Particulièrement frappante est la comparaison entre le bourrelet de chair sur la hanche gauche du Christ de la croix Walters, et sur celle de Constantin dans la scène de son baptême sur le triptyque de Stavelot; dans l'un et l'autre cas il forme deux lobes suggérant un demi-trèfle (fig. 5).

Le Christ émaillé de la Croix Walters a son pendant plastique dans le Christ en cuivre doré de la collection Widener à la National Gallery de Washington, corpus mosan appliqué à une croix décorée de palmettes émaillées ⁽²⁾, œuvre comparable à son tour à la crucifixion mosane de l'Art Institute de Chicago (fig. 6, 7). Les Crucifix Walters et Widener sont les plus nobles images du Christ en croix qui aient survécu des ateliers mosans du troisième quart du XII^e siècle, dans le mouvement d'art et dans la génération – plus inquiète – qui suivirent l'idéalisme et la sérénité d'un Renier de Huy. Leur noblesse d'expression tempère le nouveau dictat théologique des affres de la mort. La conception triomphale traditionnelle survit au réalisme de l'iconographie byzantine. Elle fait sa place à la souffrance mais refuse la mort ⁽³⁾.

(1) Cf. pour ces trois dernières œuvres la planche XV p. 132 du *Burlington Magazine* XXXVI, 1920-21. Le Baptême du Christ de New-York a été étudié par J. BRECK, *Notes on some Mosan enamels, Metropolitan Museum Studies* I (1928), p. 81sq. Le dessin par traits redoublés indique une filiation directe avec les plaques en métal gravé du XII^e siècle (par exemple l'encadrement du plat de reliure mosan de l'évangélaire de la Bodléienne d'Oxford (Douce 292); cf. les travaux de Roger de Helmershausen au début du XII^e siècle.

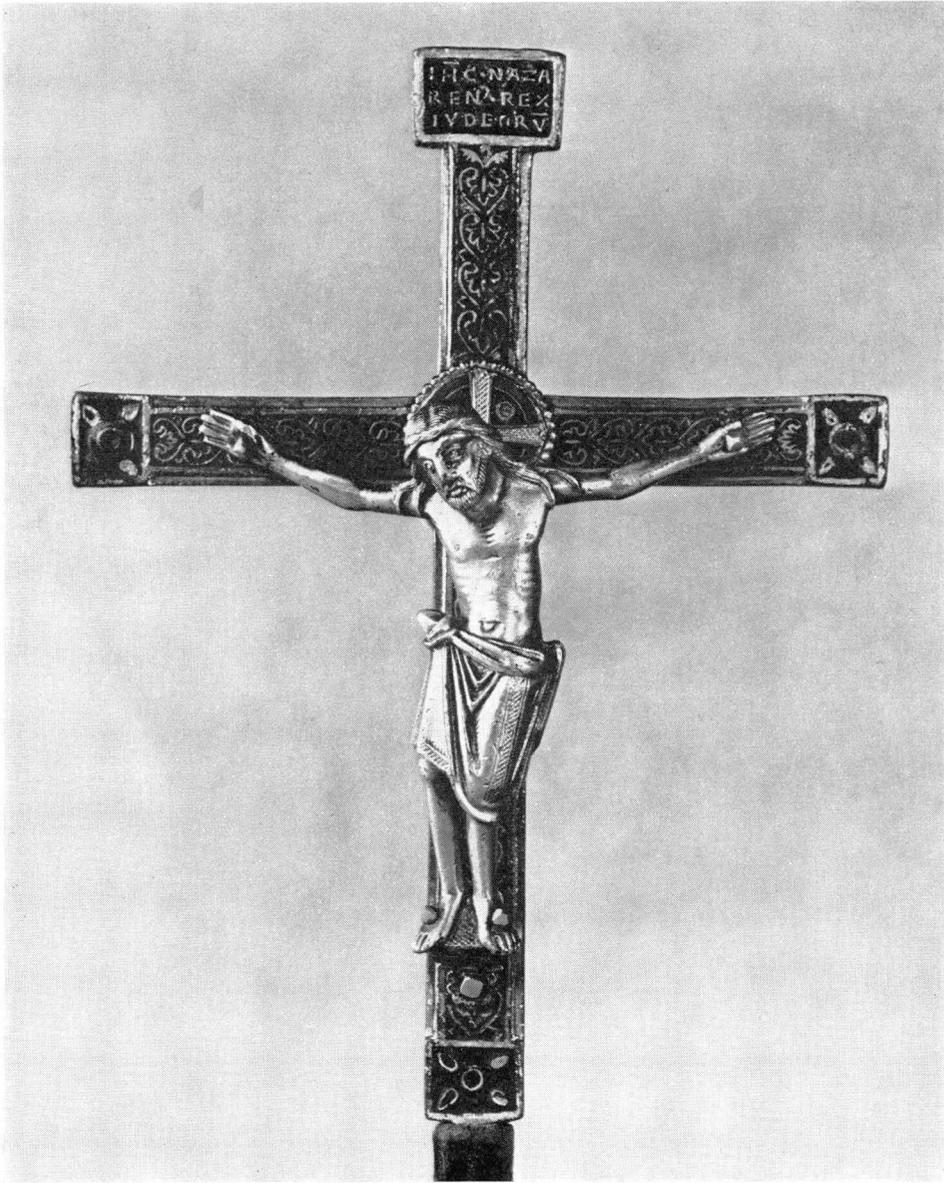
(2) Le perizonium du Christ de Washington est orné à la ceinture, l'ourlet et la languette pendant de la ceinture, de filigranes annonçant la technique d'Hugo d'Oignies. La ceinture à languette ornée, non de filigranes, mais de guillochis, rosettes et croisettes apparaît sur le corpus du Schnütgen Museum et sur celui de Bruxelles mentionnés plus haut.

(3) Le Christ d'or de Suger à St-Denis portait encore la couronne de Christus Rex. Sur les vitraux du déambulatoire de cette abbatale le Christ est représenté soit mort sur la croix (médaillon du quadrigé d'Aminadab), soit vivant (médaillon du Serpent d'airain), dans les deux cas avec le perizonium noué sur la hanche gauche, comme les crucifixions mosanes du second quart du XII^e siècle. Sur les deux croix les rinceaux imitent une décoration en vernis brun: A. MARTIN et C. CAHIER, *Vitraux peints de St Etienne de Bourges*, 1842, Planches, Etude VI, A, B, F; Etude VII, A, G).



Courtesy of the National Gallery of Art, Washington, D.C.

Fig. 6 – National Gallery of Art, Washington D.C. (Coll. Widener)
Crucifixion



Courtesy of the Art Institute of Chicago

Fig. 7 – The Art Institute, Chicago (Coll. Buckingham)
Crucifixion

Mais c'est encore la formule Byzantine, répandue par les enluminures des manuscrits grecs de la renaissance macédonienne, qui a servi de modèle à la main divine sortant des nuages ⁽¹⁾, bénissant – à la façon orientale – et émettant un triple rayon au-dessus de la tête du Christ. A la main divine correspondent sous les pieds du Christ un globe bipartite, substitué au suppedaneum, et un calice, ce dernier habituel sur les crucifixions mosanes en ivoire du milieu du XII^e siècle ⁽²⁾. Le calice est entièrement réservé, le pied et le bol en sont godronnés, le nœud guilloché. Le globe était entièrement rempli d'un émail bleu-blanc, dont il reste quelques traces au-dessus et au-dessous de la sécante. La manche de la main divine et le triple rayon sont à trois tons d'émail: vert sombre, vert clair, jaune, qui se fondent insensiblement l'un dans l'autre. La nuée est lapis lazuli et bleu « clair de lune ». Le soleil, figuré par une couronne de flammes (étoile à huit pointes) est à la gauche du Christ, le croissant lunaire à sa droite.

Quatre allégories, ailées et nimbées, occupent les extrémités des bras de la croix: *Spes* au sommet, *Innocentia* à la droite du Christ, *Fides* à sa gauche, *Obedientia* au pied. La graphie et la répartition des lettres de part et d'autre des figures sont conformes à la pratique des ateliers mosans de la période 1150-1165 ⁽³⁾. Les lettres sont remplies d'émail rouge. *Spes* porte le pain

⁽¹⁾ On relève la main divine émettant un effluve lumineux (le plus souvent trois rayons) dans : la vision d'Ezéchiel des Homélies de Grégoire de Naziance (Paris, B.N. cod. gr. 510, F^o 438^v), le Sacrifice d'Isaac du Codes Sinaïcus (Ste Catherine du Mont Sinaï, cod. 1186, f^o 103), le Job en prière du Job du Vatican (cod. gr. 749 f^o 21^v), la Prière d'Isaac du Psautier de Paris (B.N. cod. gr. 139 f^o 435^v); dans le Sacrifice d'Isaac de la Topographie de Cosmas Indicopleustés (Vatican, cod. gr. 699 f^o 59) et dans le Grégoire de Naziance de l'Ambrosienne (Ambrosianus 49-50, passim).

Elle est gravée sur la croix de la Crucifixion en laiton du musée diocésain de Liège. Elle bénit dans une émission de trois rayons sur trois médaillons du triptyque de Stavelot, ainsi que sur la plaque du bain miraculeux de Naman dans le Jourdain, au British Museum. Sur l'autel portatif de Stavelot, au-dessus des martyres des apôtres comme au dessus de Jonas sortant du ventre de la baleine, la main divine apparaît en vision. Sur les fonts baptismaux de Renier de Huy, à St Barthélemy de Liège, elle lance les trois rayons au-dessus des baptêmes du centurion Corneille et du philosophe Craton (comparer le panneau de la guérison de la femme muette sur la chaise de S. Hadelin à Visé). Citons encore une œuvre peu connue, la plaque émaillée de la Toison de Gédéon au musée de Lille; H. SWARZENSKI, *The Italian and Mosan shows, Burlington Magazine* XCV (1953), p. 157. La tradition symbolique, observée depuis Paulin de Nole, d'après laquelle la main du Père figure, dans l'art chrétien, la Voix de Dieu – selon la formule Factum est Verbum Domini ad.. qui annonce les interventions de Dieu dans l'Ancien Testament – n'est plus comprise parfois dans les ateliers mosans. Sur la plaque du Baptême du Christ au Metropolitan Museum, ce n'est plus la main, c'est le visage du Père qui illustre consubstantiellement, par la ressemblance des traits, la « Vox Patris » au dessus du Fils.

⁽²⁾ A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser, VIII-XIII Jahrhundert*, II, n. 163, pl. XLVI, III, n. 24, pl. VII.

⁽³⁾ Les barres verticales qui terminent E et S sont moins longues et moins fines que celles des inscriptions gravées sur les émaux sortis de l'atelier de Godefroy de Huy.



Courtesy of the Cleveland Museum of Art

Fig. 8 – Musée de Cleveland (Coll. J.H. Wade)
Phylactère

eucharistique et le calice; *Innocentia*, la main droite ouverte avec le geste de l'officiant, offre l'agneau; *Fides*, l'index et le majeur de la main droite tendus, les deux autres doigts repliés, avec le geste de l'enseignement ⁽¹⁾, tient de la gauche une cuve baptismale. *Obedientia* présente contre sa poitrine, ainsi qu'un encolpion monumental, une croix reliquaire aux branches égales, plus larges aux extrémités qu'au centre, qui renfermait jadis du bois de la Vraie Croix. Les quatre figures sont vêtues d'une tunique d'un blanc laiteux, ombré d'un bleu à deux teintes, et d'un manteau modelé de teintes fondues entre elles: jaune, deux verts, bleu. Les ailes sont schématisées: à l'extérieur un bourrelet d'un rouge couleur de pain à cacheter pour les grandes couvertures, des sortes de bonnets phrygiens ou de crosses de fougères ⁽²⁾, bleu céleste et lapis lazuli, pour les moyennes couvertures, du blanc et du bleu, pâle ou foncé, pour les rémiges, qui sont très courtes et parfois coupées carré. Les auréoles sont d'un bleu lapis cerné de blanc bleuté. La cuve baptismale est d'un ton dilué de bleu-vert. Les détails des mains, des chevelures et des traits du visage sont soulignés d'émail rouge, lequel sert aussi à indiquer l'épaisseur de la croix reliquaire d'*Obedientia*. Quand les mains se détachent librement, comme silhouettées à contre-jour, sur le fond doré, elles sont gantées d'émail bleu (ainsi les mains du Pape Silvestre sur les médaillons du triptyque de Stavelot). Les figures interrompent la bande à cuvettes qui entoure la Crucifixion et qui a l'air de se faufiler derrière elles. L'émailleur a varié au maximum et très subtilement les possibilités décoratives, plastiques et chromatiques de son médium. Les ailes d'*Innocentia* et de *Spes*, figures tournées de trois-quarts, sont coupées par le cadre. Certaines valeurs atmosphériques dépassent la couleur locale et plate, comme la main d'*Obedientia*, qui s'ouvre dans une gaze éthérique, comme le museau blanc de l'Agneau, qui s'épate sur un petit croissant bleu interposé contre le filet blanc entourant le ciel constellé de la Crucifixion.

Les chevelures des quatre vertus sont tressées, comme celle du Christ. Les visages sont ovales, le nez fort, légèrement camard, les yeux ronds et rapprochés. La bouche a des commissures barrées, les lèvres sont suggérées entre deux traits d'ombre, à leur séparation et autour de l'arrondi du menton.

⁽¹⁾ Au dessus de la main, une sorte de vase est esquissée par suite d'une erreur ou d'un repentir de l'émailleur, qui a peut-être pensé d'abord faire une allusion au baptême par aspersion et qui s'est ensuite contenté de la cuve.

⁽²⁾ Cette convention de dessin se remarque encore sur les ailes des anges en argent repoussé des médaillons de la châsse de St Mengold à Huy, œuvre tardive de Godefroy de Huy: *Byzantion VI* (1931), pl. 2, face à p. 76, cf. p. 86.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 9 – Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire
Ecclesia, autel portatif de Stavelot



Courtesy of the Metropolitan Museum of Art

Fig. 10 – Collection A.B. Martin, exposé aux Cloisters de New York
Triptyque-reliquaire

Les arcades sourcilières sont fortes, une seule taille de l'outil ayant prolongé l'une d'elles dans l'arête du nez. D'un œil à l'autre, de l'axe du nez à celui de la bouche, les décalages sont marqués. Ces caractères entraînent une date sensiblement postérieure à la période 1145-1150-1155, qui est celle des émaux attribuables à Godefroy de Huy et à son atelier ⁽¹⁾: chef reliquaire de S. Alexandre, triptyque de Stavelot, phylactère de Cleveland (fig. 8) ⁽²⁾, les deux médaillons subsistant du retable de S. Remacle à Stavelot et les vertus cardinales du plat d'Évangéliste au musée de Darmstadt ⁽³⁾. Par contre, le rapprochement s'impose avec la figure d'Ecclesia sur l'autel portatif de Stavelot (fig. 9) et la figure de Justicia sur le triptyque-reliquaire de l'ex-collection d'Arenberg ⁽⁴⁾ (fig. 10). Les anges de la châsse de S. Héribert à Deutz fournissent en regard des allégories de la croix Walters le terminus ante quem – vers 1165. En dépit de leur grande beauté, les émaux de la croix Walters n'ont pas la profondeur chatoyante de ceux qui proviennent incontestablement de l'atelier de Godefroy de Huy; le pourpre semi-transparent en est absent, de même que tout effet jaspé ou recherche de pointillisme.

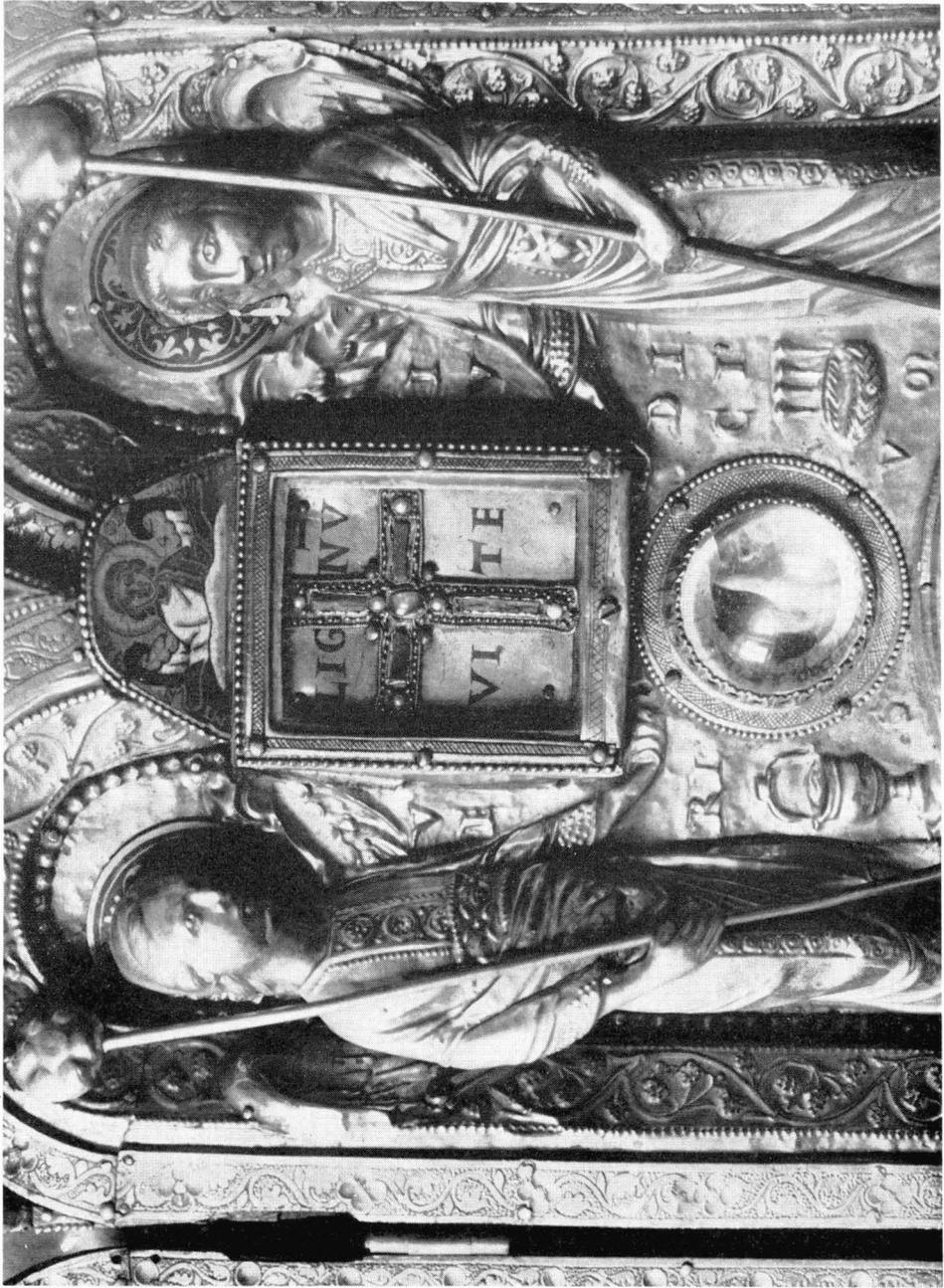
La figure angélique de *Misericordia* (fig. 11) au-dessus de la relique du Lignum Vitæ sur le triptyque de Sainte Croix de Liège (vers 1160) a les grandes couvertures de ses ailes boudinées en un bourrelet rouge, comme celles des vertus de la croix Walters et du phylactère de Cleveland. Celles des ailes de l'ange qui apparaît en vision à Constantin sur le triptyque de Stavelot (fig. 12), comme celles des figures allégoriques *Fides*, *Operatio* provenant du retable de S. Remacle sont ourlées de bleu. Y-a-t-il du bleu au rouge un indice de succession chronologique? Les ailes des figures allégoriques de la croix Walters s'éclaircissent progressivement, depuis le creusement des grandes couvertures, vu de l'intérieur et supposé concave (ombre rouge), jusqu'à l'effilochement blanc et bleu pâle des rémiges. Mais il ne saurait être question, par rapport aux ailes ourlées de bleu, de progression réelle dans le rendu coloré du modelé. Le rayonnement du cuivre doré qui entoure les

(1) H. LANDAIS, *Essai de groupement de quelques émaux autour de Godefroy de Huy*, dans *L'Art Mosan*, Paris 1953, p. 139-145. Le retable de Stavelot pourrait même dater de 1135, cf. Auberti Miraei. *Opera diplomatica et historica*. 2a. Louvain 1723 I, p. 686.

(2) G. MIGEON, *La Collection de M.G. Chalandon, Les Arts*, Juin 1905, p. 26-27. W. MILLIKEN, *A reliquary of champlevé enamel from the valley of the Meuse*, *Bulletin of the Museum of Cleveland*, avril 1927, p. 51-54.

(3) OTT v. FALKE, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, Francfort sur le Main, 1904, pl. en couleurs XXIV et fig. 24, p. 74.

(4) *The Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, Juin 1951, p. 253; Y. HACKENBROCH, *A triptych in the style of Godefroi de Clair* (sic), *Connoisseur*, American edition, décembre 1954. Ce triptyque appartient au groupe des émaux de Maastricht.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 11 – Médaillon de Misericordia – Triptyque de Sainte Croix à Liège



Courtesy of the J.P. Morgan Library

Fig. 12 – Bibliothèque Pierpont Morgan, New York – Vision de Constantin
Triptyque de Stavclot



Courtesy of the Metropolitan Museum of Art

Fig. 13 – Metropolitan Museum, New York (don de J.P. Morgan)
Baptême du Christ

émaux les maintient dans un plan purement chromatique, qui exclut l'illusioir. de la profondeur. La luminosité des émaux, splendide et abstraite, s'oppose à toute direction naturaliste de la lumière, le bord du manteau des figures allégoriques l'atteste, qui est indifféremment vert sombre, s'éclaircissant en vert-jaune, ou jaune fonçant en vert.

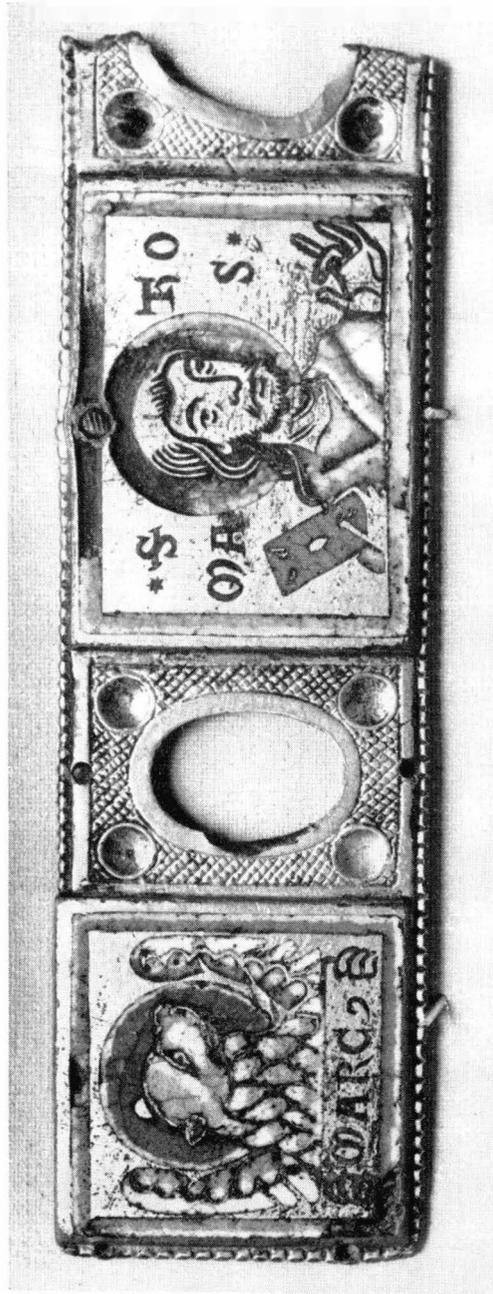
L'ange de la vision de Constantin a les rémiges des ailes écartées et effilées. Celles des médaillons de *Fides* et d'*Operatio* sont rabougries et leurs grandes couvertures chevauchent en une série d'arceaux ⁽¹⁾. L'aile étalée et l'aile rabougrie coexistent sur la plaque du baptême du Christ du Metropolitan Museum (fig. 13); l'ange qui assiste le Christ se présentant de trois quarts, l'aile rabougrie est celle qui, la plus lointaine, semble s'enfoncer en raccourci dans la plaque ⁽²⁾. Il n'y a pas lieu d'établir des différences d'atelier et de chronologie selon que l'aile suit la convention naturaliste (comme celles des anges sur les volets du triptyque de la Vraie Croix, de l'ex-collection Dutuit, au Petit Palais, à Paris, sur la plaque des trois Maries au tombeau du Metropolitan Museum), ou s'abrège en moignon (scènes du martyre des saints Simon et Jude et de la Résurrection sur l'autel portatif de Stavelot), car les deux types se rencontrent dans une même œuvre (triptyque de l'ex-collection d'Arenberg) et au dos du même ange: plaque de la Majestas Domini au Landesmuseum de Darmstadt ⁽³⁾. Sur cette dernière les grandes et les moyennes couvertures sont tressées ensemble, comme aux ailes du symbole de S. Marc au Metropolitan Museum ⁽⁴⁾ (fig. 14), sans toutefois constituer un cablé, comme on le voit sur les figures allégoriques du quatre-feuille du pignon de la châsse de S. Gondulphe, passé de S. Servais de Maas-tricht aux Musées royaux (fig. 15). Les figures de ce quatrefeuille, comme celles de la croix Walters, mettent en évidence le fait que les ailes se déploient normalement si tout le champ leur est laissé – ainsi celles de *Fides* – se rabou-

(1) Comparer les anges en bronze du pied de croix mosan du Victoria and Albert Museum (attribué au maître de l'autel portatif de Stavelot) dont les ailes sont gravées d'un triple chevauchement pour incliquer les grandes couvertures: OTTO v. FALKE, ERIC MEYER, *Bronzezeit der Mittelalters*, I, Berlin 1935, n. 47, p. 9.

(2) L'ange rappelle celui de l'apparition à Joseph, miniature d'une Bible de Liège au cabinet des estampes de Berlin (MS 18 A 6 f^o 7); le Christ et St Jean semblent copiés sur ceux de la scène du Baptême dans le même manuscrit (f^o 10). Mais l'émail et la miniature s'inspirent d'un commun modèle: le Baptême du Christ sur les fonts baptismaux de Renier de Huy (auquel la plaque de New-York a encore emprunté le visage de Dieu le Père, en profil dans un demi-médaille) cf H. SWARZENSKI, *Monuments of romanesque art*, University of Chicago Press, 1954, p. 58, fig. 259, 267.

(3) n. 964 - cf. les anges du médaillon circulaire concave appartenant à l'ensemble des plaques émail-lées offertes par l'évêque de Winchester, Henri de Blois (au British Museum).

(4) Ancienne collection Hoentschel (n. 14, pl. V du catalogue de Pératé).

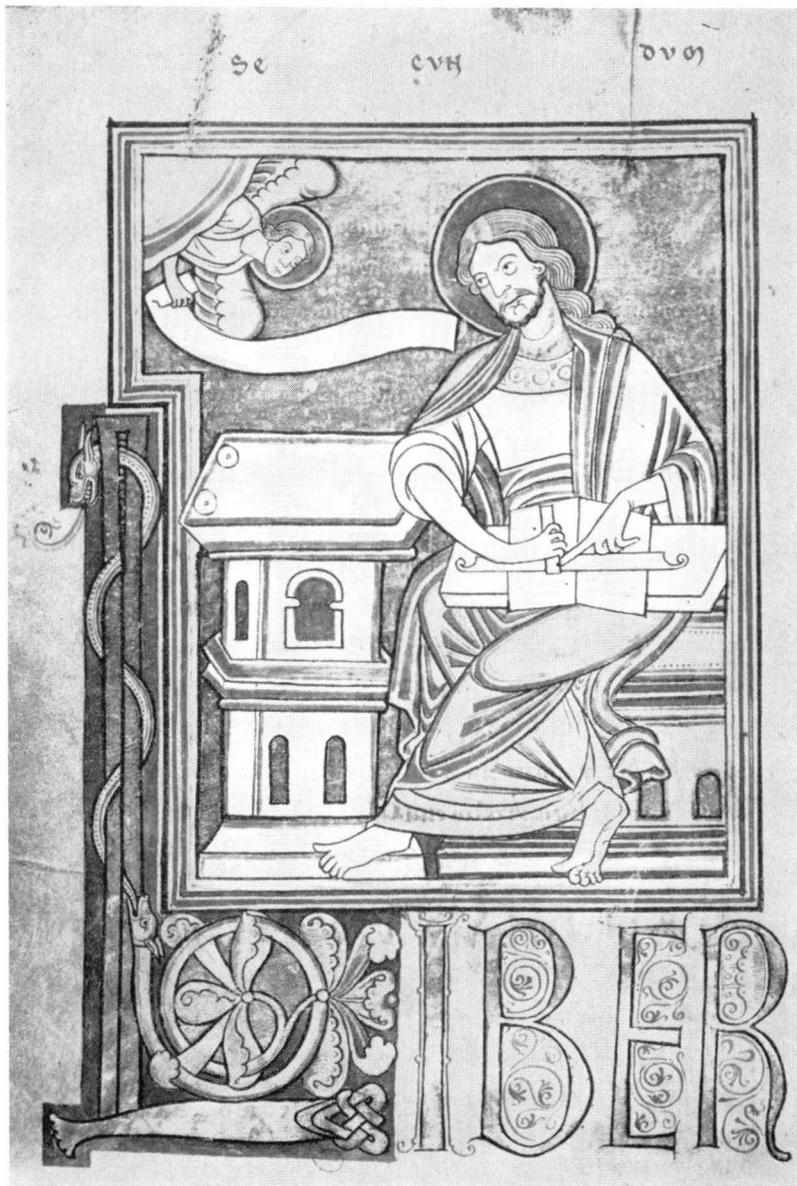


Courtesy of the Metropolitan Museum of Art
Fig. 14 – Metropolitan Museum, New York (don de J.P. Morgan)
Fragment de plat de reliure émaillé



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 15 – Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire
Quadrilobe du pignon de la Chasse de S. Gondulphe



Courtesy of the J. Rylands Library

Fig. 16 – Bibliothèque John Rylands, Manchester – S. Matthieu
Evangélique de Dinant (Fo 14 Vo)

grissent quand la place est limitée par des objets symboliques (*Spes*), et se raccourcissent en une sorte de présentation perspective lorsque la figure est tournée de trois quarts (*Justicia, Veritas*). Elles sont par ailleurs d'un dessin assez proche des allégories de la croix Walters, mais pas au point de garantir une communauté d'origine ⁽¹⁾. Le dessin fuyant des ailes, si notable déjà sur les deux médaillons du retable de S. Remacle, qui caractérise les figures d'*Innocentia* et de *Spes* de la croix Walters, soutient certains rapports avec les anges des miniatures du Lectionnaire de E.G. Millar, provenant de l'abbaye de S. Trond, de l'Évangélaire d'Averbode et du feuillet Wittert ⁽²⁾ sans qu'il soit aisé de trancher si les enlumineurs l'ont emprunté aux émailleurs, ou s'il y eut des échanges réciproques ⁽³⁾. La priorité d'influence appartient vraisemblablement aux émaux, plus étroitement soumis, dans ce cas comme d'autres, à la nécessité technique de condenser le trait ⁽⁴⁾.

*
* *

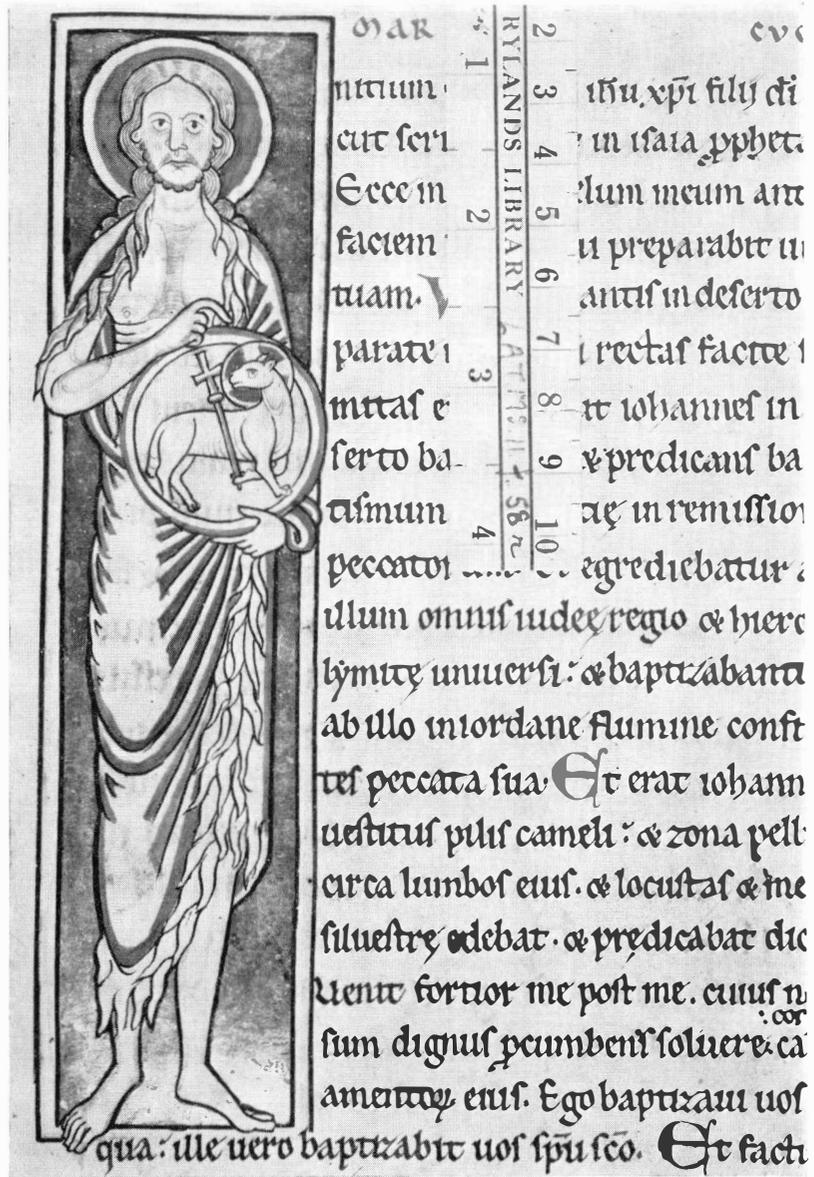
Iconographiquement, la croix Walters pose un double mystère: le mystère christologique de la crucifixion et le mystère cosmologique de la croix. Le Christ déborde le tronc et dépasse les branches de l'arbre de vie qui étend

⁽¹⁾ Je ne suis aucunement enclin à attribuer la croix Walters à Stavelot (et moins encore à un vague « atelier » de Godefroy de Huy), mais je ne la rangerais pas sans certaines réserves parmi les productions de l'école de Maastricht (sur celle-ci: S. COLLON-GEVAERT, dans: *Histoire des arts du métal en Belgique, Mémoires de l'Académie royale de Belgique*, VII, 1951, p. 187-190), bien qu'elle s'apparente plutôt au groupe des émaux de Maastricht qu'à celui de Stavelot. Mais tout autre atelier (S. Trond, Waulsort, Lobbes ou S. Laurent de Liège) est en principe habilité à la revendiquer, même, après tout, une abbaye du diocèse de Trèves. Les lettres onciales et liées, fréquentes dans l'épigraphie des émaux de Maastricht (bien qu'elles ne soient pas des caractéristiques strictement réservées à cette école) sont complètement absentes sur la croix Walters.

⁽²⁾ Le Lectionnaire de S. Trond a été publié par son possesseur pour le Roxburghe Club en 1949. Pour la bibliographie sur l'Évangélaire d'Averbode et le feuillet Wittert (ms. 3636 et 2613 de la Bibliothèque de l'Université de Liège) cf. la note suivante.

⁽³⁾ La question a été débattue par J. STIENNON, *La miniature dans le diocèse de Liège aux XIe et XIIe siècles*, dans l'*Art Mosan, op. laud.*, p. 90-101; *Du Lectionnaire de St Trond aux Évangiles d'Averbode, Scriptorium* VII (1953), p. 37-50. Ajoutons que la Veritas de la châsse de S. Gondulpe n'est pas sans analogie avec la figure portant un bouclier à umbo en haut de la miniature des musées royaux (*Bulletin...* juillet-août 1934, fig. 2, p. 77) dont, au jugement de M. LAURENT, le fond et la bordure transposent la palette de l'émailleur.

⁽⁴⁾ Il ne paraît pas douteux que les miniatures de l'Évangélaire de Dinant, à la bibliothèque John Rylands de Manchester, ont emprunté aux émaux champlévés leur dessin comme réservé et leur modelé par ombres saturées, rayonnant en éventails de lames triangulaires (ms. 11, f^o 14^{vo}, f^o 58, fig. 16, 17).



Courtesy of the J. Rylands Library

Fig. 17 – Bibliothèque John Rylands, Manchester – S. Jean
Evangélaire de Dinant (Fo 58)



Courtesy of the J.P. Morgan Library

Fig. 18 – Bibliothèque Pierpont Morgan, New York (Ms. 333, Fo 51)
Evangélaire de S. Bertin

ses rameaux symbolisés par l'émail vert, jusqu'aux limites de la voûte céleste, constellée d'astres, à travers laquelle, du ciel inaccessible, plonge la main du Père. Au delà des limites de l'univers cruciforme, coextensif à la croix, les figures allégoriques de l'Espérance, de l'Innocence, de la Foi, de l'Obéissance, personnifient le sens moral de chacun des bras de la croix dans son rapport exemplaire avec les vertus du Christ ou qui dérivent du Christ ⁽¹⁾. Ce ne sont pas ces abstractions féminines et guerrières qui illustraient la Psychomachie de Prudence ⁽²⁾, comme encore sur les émaux champlevés du reliquaire de Langres, vers 1160, sur le coffret émaillé (champenois? ou Anglais?) du trésor de la cathédrale de Troyes, vers 1175, mais des allégories angéliques, les « vertus pennées » de l'arbre de la Croix ⁽³⁾. Elles composent une quaternité, mais une quaternité d'un ordre profondément différent des quaternités usuelles : les Evangélistes, les vertus cardinales, les fleuves du Paradis, les vents correspondant aux points cardinaux. Qu'il soit entendu que d'une certaine manière elle se rattachent à la notion fondamentale de la quaternité, qui exprime la diffusion de la grâce divine, par l'enseignement du Christ, selon les quatre directions du monde créé ⁽⁴⁾. Des plaques d'émail mosanes illustrent ce thème de la quaternité autour d'une plaque d'ivoire, *Majestas Domini* ou Crucifixion, sur les plats de reliure de l'Evangélaire de Notger et du musée de Darmstadt ⁽⁵⁾. Dans le tympan du retable émaillé de S. Remacle à Stavelot, trois quaternités imbriquées l'une dans l'autre (Evangélistes, Vertus cardinales, Fleuves du Paradis) composaient une rosace autour de la *Majestas Domini* (fig. 19). Mais la singularité des vertus de la croix Walters tient à leur incorporation à la croix qu'elles ont charge d'expliciter. Elles ne sont pas des motifs d'angle, disposés sur des diagonales, mais des thèmes axés sur les quatre dimensions de la croix du Christ, aux bornes de la figure cruciforme de

(1) Déjà les vertus en buste disposées dans des médaillons sur la bordure du F^e 51 de l'Evangélaire de S. Bertin, vers l'an mil, à la bibliothèque J.P. Morgan de New-York (ms. 333), incarnent les vertus dont le Christ est le modèle, car elles portent à ce titre le nimbe crucigère (fig. 18).

(2) A. KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the virtues and vices...* Londres, 1939.

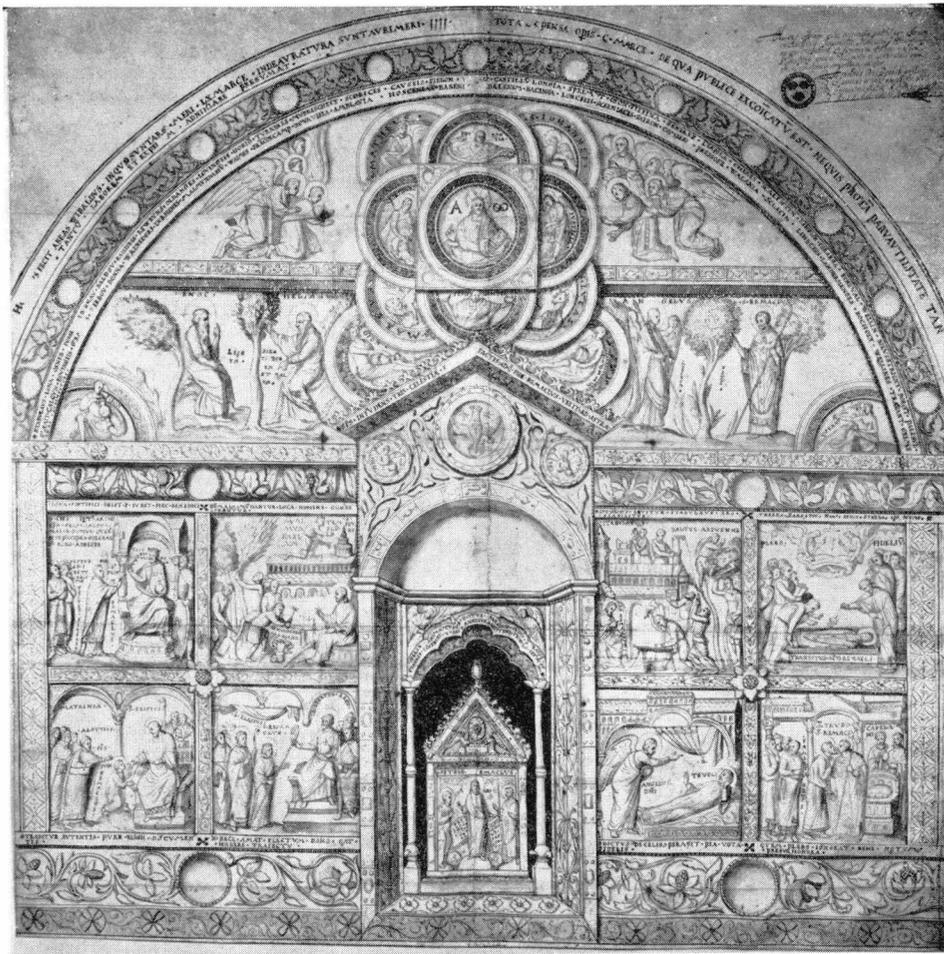
(3) ST GRÉGOIRE, *Moralia in Job, Patrologia Latina* 76, col. 97; HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Expositio in psalmos selectos* P.L. 172, col. 276-278.

(4) Les bases de croix au XII^e siècle ont en règle générale quatre pieds, alors que les chandeliers d'autel n'en ont que trois. Citons ces deux vers de l'inscription sur le pied de la croix de Luneburg:

Quatuor inde pedes habet hec crucis aurea sedes

Assignans orbem crucis imperii quadriformem

(5) Les émaux du plat de reliure à Darmstadt sont des remplois, provenant d'un autel portatif. Mais les plaques des quatre fleuves du Paradis associés aux quatre vertus, occupent leur emplacement primitif – malgré quelques remaniements opérés aux alentours de 1400 – autour de la *Majestas* d'ivoire de l'Evangélaire de Notger (comparer les quatre vents sur le plat de reliure émaillé, œuvre colonaise, au Schnütgen Museum).



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 19 – Liège, Archives de l'Etat
 Dessin du retable de S. Remacle à Stavelot

l'univers. Elles occupent la place réservée d'ordinaire aux types de la croix dans l'Ancien Testament sur les crucifixions symboliques de l'émaillerie mosane ⁽¹⁾.

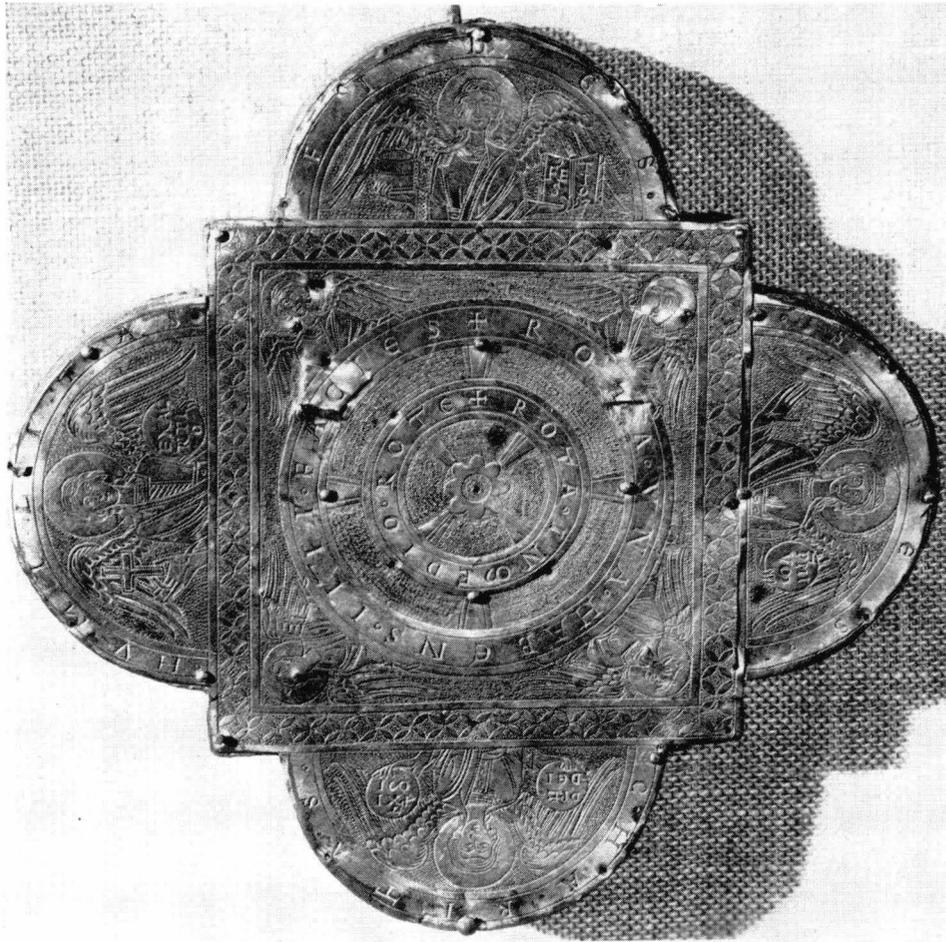
Les vertus de la croix Walters, par leur style et par le système de relations iconographiques où elles sont intégrées, présentent des analogies étroites avec celles qui sont disposées en un schéma cruciforme sur le phylactère quadrilobé provenant de l'abbaye de Waulsort, au musée archéologique de Namur, et sur le quatrefeuille du pignon de la châsse de S. Gondulphe – avec celles qui décoraient à Stavelot le « protiro » en miniature qui surmontait, au centre du retable, la châsse de S. Remacle, et avec celles du phylactère de Cleveland ⁽²⁾. Sur le revers du phylactère de Waulsort ⁽³⁾ quatre allégories angéliques en buste rayonnent autour de la « Rota in medio rotæ Rota una habens IIII facies » de la vision des tétramorphes dans le premier chapitre d'Ezéchiel (fig. 20). L'orientation de ces figures est fournie par le sens giratoire de l'inscription. *Spes* est en haut, portant un disque inscrit *premium*. *Humilitas* est à l'opposé. Son disque est inscrit *exaltatio* ⁽⁴⁾. *Fides*, portant les fonts baptismaux

(1) Il existe au trésor de la cathédrale S. Etienne à Vienne, des plaques émaillées mosanes qui – de par leur forme (ce sont des pentagones irréguliers) – doivent provenir de la toiture en bâtière d'un « ciborium itinerarium », et où à chaque signe typologique de la croix est adjointe l'une des vertus cardinales. Au sacrifice d'Abraham correspond la Justice; à la bénédiction des fils de Joseph par Jacob, la Prudence; à la marque tau, la Pitié; à la grappe de la Terre Promise, la Tempérance (*Burlington Magazine*, LXIII, 1933; pl. p. 110). L'orientation des vertus cardinales par rapport aux axes de la croix fait le motif de la « sixième figure » du *De Laudibus Sanctae Crucis* de Raban Maur (P.L. 107. c. 171-172). *Spes* est associée au Serpent d'airain sur le reliquaire de la vraie croix à Ste Marie de Tongres. Sur la face principale de l'autel portatif mosan, au musée diocésain d'Augsbourg, Melchisédech, la veuve de Sarepta, Abel, Moïse et le serpent d'airain correspondent symboliquement aux vertus cardinales qui accostent la crucifixion gravée en émail brun sur la base. Sur l'allégorisation précoce du thème de la quaternité, voir surtout le *Codex Aureus* d'Echternach (983-991) f^o 113 et 114 (points cardinaux, suivis d'une double quaternité de vertus); P. METZ, *The golden Gospels of Echternach*, Munich, 1957, pl. 88-90.

(2) Sur le phylactère de Cleveland la composition polylobée, la sertissure des pierres à l'emporte-pièce et les petites cuvettes qui recueillent en gouttes « négatives » la lumière sont autant d'indices qui poussent à ranger cette pièce parmi les productions avérées de l'atelier de Godefroy de Huy. Il est possible par ailleurs que ce soit des vertus (et non des anges) qui entourent une image de la Vierge, au centre et sur le revers d'une série de croix scandinaves du milieu du XII^e siècle: W.L. HILDBURGH, *A twelfth century copper cross from Scania*, *Antiquaries Journal*, Janvier-Avril 1943 (XXIII½). Le revers peint de la reliure d'un psautier de Bamberg (Staatsbibliothek 48), vers 1200, montre la Vierge entre quatre vertus et les quatre prophètes de la typologie mariale: H. SWARZENSKI, *Die Lateinischen illuminierten Handschriften des XIII Jahrhunderts*, Berlin, 1935, p. 143, pl. 142 (n. 795).

(3) Ce revers est en « opus punctile ». La face du phylactère, en émail champlévé, montre l'Agneau mystique au centre des vertus cardinales. Cf. Hanns SWARZENSKI, *Monuments.... op. laud*, p. 73-74, pl. 188, fig. 426.

(4) « Humiliavit semetipsum factus obediens usque ad mortem, mortem autem crucis. Propter quod et Deus exaltavit illum ». ST PAUL, *Phil.* 2, 8, 9 (Graduel de la fête de l'Exaltation de la Croix).



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 20 – Musée de Namur – Phylactère de Waulsort – Revers

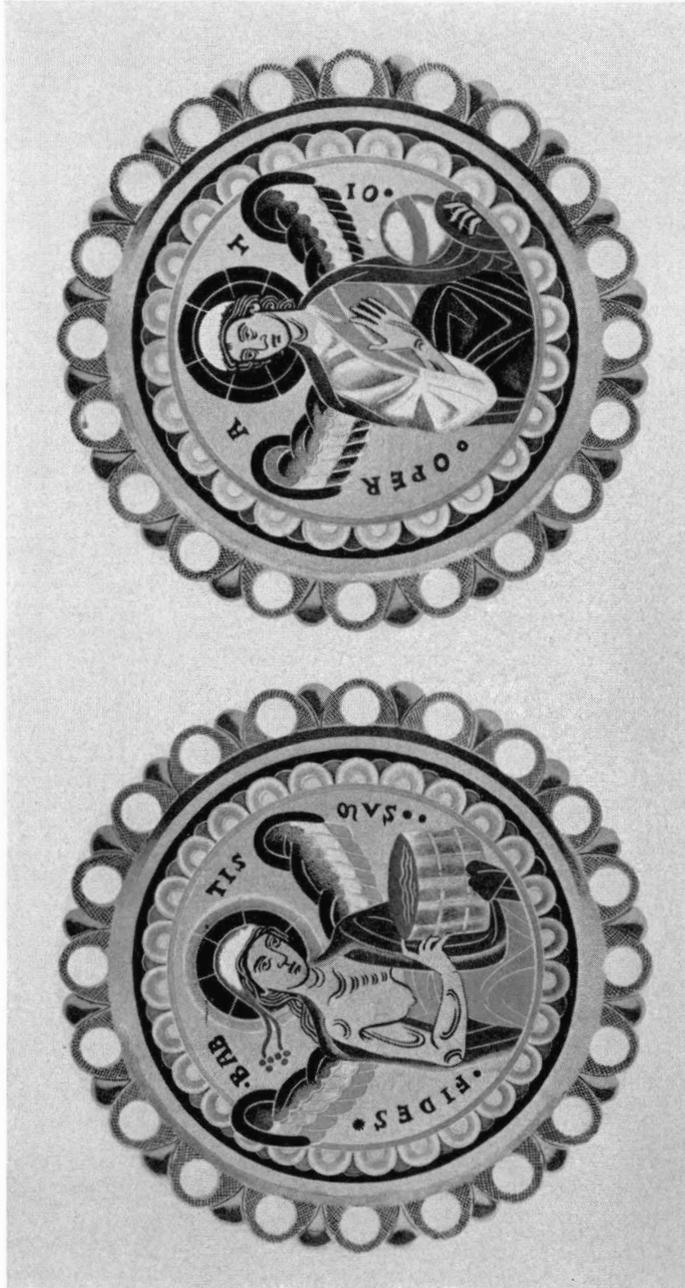


Fig. 21 – Musée de Francfort et Coll. R. von Hirsch, Bâle
Médailles provenant du retable de S. Remacie à Stavclot

et un livre ouvert sur le mot *confessio* ⁽¹⁾ est à la droite de *Spes. Charitas*, avec deux disques: *Dilectio Dei*, *Dilectio Proximi*, est à gauche de *Spes*. Sur le quatre-feuille du pignon de la châsse de S. Gondulphe ⁽²⁾ (fig. 15) *Spes* occupe aussi la place supérieure. Elle tient un rameau fleuri et un disque timbré d'une croix ⁽³⁾. *Caritas*, sur le lobe droit, présente un pain et une coupe de vin, allusion à deux des œuvres de la miséricorde et symbole de la charité suprême du Christ dans le sacrifice de la messe qui répète celui du Calvaire ⁽⁴⁾. *Fides*, avec les fonts baptismaux, réside cette fois au pied de la composition, dans le lobe inférieur. Au centre, *Veritas* s'érige en vertu guerrière, armée de l'épée et du bouclier, flanquée et complétée par *Justicia*, – référence aux versets 10 et 11 du psaume 85 qui prophétisent l'Incarnation et la Rédemption. Sur le retable de Stavelot, le médaillon contenant la colombe du Saint Esprit était flanqué de ceux de *Fides Bapismus* et d'*Operatio* ⁽⁵⁾, celle-ci vêtue, par

- (1) « Una Fides, unum Baptisma » ST PAUL, *Eph.* 4, 5. Le médaillon de Fides équivaut à l'article du Credo: « Confiteor unum baptisma ». Les commandements du décalogue et les articles du Credo ont été illustrés par les émailleurs mosans soit par les figures allégoriques (sur la châsse de S. Ghislain; les médaillons de *Religio* et *Fides* au British Museum), soit par les apôtres (S. Jacques et S. Jean à l'Art Institute de Chicago, S. André et S. Philippe au musée des Beaux-Arts de Boston) (fig. 20 bis).
- (2) Qui n'est pas un reliquaire en forme de pignon de châsse, comme il est passé dans l'usage de le désigner, mais bien le pignon de l'une des quatre « capsæ minores » situées – encore au XVII^e siècle – sous la châsse de S. Servais au-dessus du grand autel de S. Servais de Maastricht. Cf. P.P. HENSCHENIUS ET PAPEBROCHIUS, *Voyage littéraire en 1668, Analectes pour servir à l'histoire ecclésiastique de la Belgique*, tome IV, p. 339.
- (3) Souvenir des globes éthériques renferment la croix, attributs des archanges dans l'art paléochrétien (par exemple sur la mosaïque de l'abside de la cathédrale de Parenzo) et dans certaines œuvres du XII^e siècle exécutées sous des influences Byzantines (par exemple la cassette-reliquaire provenant de la cathédrale d'Agram, dans la collection Figdor, qui est faite de plaques d'émail cloisonné sur cuivre: B. CZOBOR, *Die historischen Denkmäler Ungarns*, Budapest Vienne, 1896, I, p. 54, fig. 77).
- (4) Sur la plaque d'émail du Louvre (J.J. MARQUET DE VASSELOT, *Catalogue sommaire de l'orfèvrerie, de l'émaillerie et des gemmes*, n. 29 pl. XI), le pain tenu par Melchisédech est timbré d'une croix. Sur l'autel portatif de Stavelot (comme sur les plats d'argent Byzantins) la Cène est célébrée sous les espèces du pain et du vin. Sur le retable de Klosterneuburg les attributs de Caritas sont encore le pain et le vin et cette vertu est associée au dépôt dans l'arche d'alliance de la manne, qui est le type de l'Eucharistic (S. Jean, 6, 31-35) cf. F. RÖHRIG, *Der Verduner Altar*, Munich, 1955, p. 71, fig. 22.
- (5) La disposition des médaillons de Stavelot correspond au quatrefeuille circonscrivant le Saint Esprit et trois vertus autour du médaillon de l'Empereur Henri II sur la miniature d'un Evangélaire enluminé vers 1020 à Ratisbonne: Rome, Vaticana, Ottob. Lat. 74, f^o 193. Le mode de composition allégorique par quadrilobe, création de la miniature ottonienne, passera, par l'intermédiaire des émaux mosans (et de leur sous-branche, les émaux Champenois), dans les vitraux (cathédrale de Châlons-sur-Marne, S. Patrocle de Soest). Sur le rôle des vastes polylobes émaillés de l'art mosan dans les programmes iconographiques, voir l'article de HANNS SWARZENSKI, *The Song of the Three Worthies*, *Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston*, LVI, 303, 1958, p. 31-49. Pour l'interprétation de l'*Operatio* (généralisation, ou abstraction personnifiée, des «bona opera» de la Charité) en tant que *Caritas*, cf. O. SCHMIDT, *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, III,



Courtesy of the J. Rylands Library

Fig. 22 – Caritas, sur le plat de reliure de l'Évangélaire de Dinant

contraste avec *Fides*, dénudée pour recevoir le baptême (fig. 21) et faisant de la main droite le geste de dilection, cependant qu'elle supporte de la gauche une sphère bipartite, emblème du double précepte: l'amour de Dieu et l'amour du prochain.

Sur le plat de reliure de l'Évangélaire de Dinant, à la bibliothèque John Rylands de Manchester, la disposition des plaques émaillées (fig. 22) aux quatre coins, suit un ordre différent. *Caritas* et *Humilitas* se trouvaient primitivement en haut, à gauche et à droite respectivement, *Fides* et *Spes* en bas ⁽¹⁾. Sur le revers les quatre Évangélistes qui leur correspondent entourent une cavité en forme de croix-reliquaire ⁽²⁾. Sur la châsse de S. Héribert, à Deutz, œuvre rhéno-mosane de 1165 environ, S. Héribert trône en gloire, à l'un des pignons, entre *Caritas* à sa droite et *Humilitas* à sa gauche. Sur certaines croix orfévrees et sur des crucifixions symboliques enluminées dans l'art allemand du XI^e et du XII^e siècle les vertus théologiques aux extrémités des bras de la croix sont complétées par l'Humilité (ou la Vierge) au bas de la composition: croix gravée de l'archevêque Heriman de Cologne, au musée diocésain de Cologne, miniature au début de l'Évangile de S. Jean dans l'Évangélaire de l'abbesse Hitda de Meschede ⁽³⁾. La plaque d'ivoire de la Crucifixion sur le plat de reliure de la bible rhénane d'Altenberg à la

col. 352. La figure de Stavelot tient non un disque mais un globe, comme les archanges byzantins dont le type, par l'intermédiaire des émaux cloisonnés, s'infiltra dans l'art ottonien (par exemple l'archange de la staurothèque de Limburg portant le globe impérial bipartite: *Das Münster*, 8, 1955; fig. 19, p. 221.

- (¹) L'emplacement des bandes émaillées et gravées, en haut et en bas, à l'avant comme au revers de la reliure de l'Évangélaire de Dinant est aujourd'hui interverti, comme le prouve le grénétis de leur bordure passé maintenant à l'intérieur, cf. H.P. MITCHELL, *Some Enamels of the school of Godefroid de Claire*, VI, *Burlington Magazine*, XXXVI, 1920, I, p. 24 et pl. XIII. Il n'y a aucune raison de rapprocher les émaux (MONTAGUE RHODES JAMES, *A descriptive catalogue of the Latin manuscripts in the John Rylands Library at Manchester*, 1921, II, pl. 29, cf. I, p. 30) comme on l'a fait lors de l'exposition de l'Art Mosan en 1951, des œuvres de Wibert, et encore moins du phylactère de Cleveland, si voisin des œuvres les mieux avérées de Godefroy de Huy. Il est, par contre, plausible qu'ils sortent de la même officine – Lobbes? – que les plaques des six vertus (Charité, Foi, Espérance, Religion, Piété, Humilité) de l'Évangélaire de N.D. de Namur (Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. 14970) (fig. 23). Sur ce plat de reliure *Caritas*, *Fides*, *Spes*, sont disposées dans la partie supérieure (comme sur les miniatures et les œuvres en métal du XI^e siècle qui illustrent essentiellement les vertus théologiques), *Humilitas*, *Pietas*, *Religio*, dans la partie inférieure: ces trois dernières vertus sont associées dans l'iconographie mosane du XII^e siècle aux contextes exégétiques les plus variés et notamment aux Béatitudes. *Religio*, en tant que figure de la Foi ou de l'Amour de Dieu, fait pendant à *Elemosina* (les œuvres, ou l'Amour du prochain), sur le pignon de la châsse de Ste Ode à Amay (aujourd'hui à Luton Hoo, cf. *Burlington Magazine*, 1952, p. 264-267), qui est peut-être une œuvre tardive de Godefroy de Huy (entre 1170 et 1173).
- (²) Cette cavité mesure 195 mm par 87 comme me l'a obligeamment communiqué M.F. Taylor, conservateur des manuscrits à la Bibliothèque John Rylands.
- (³) fo 172^{vo}: A. LUDORFF. *Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Meschede*, 1908, fig. p. 111.



150 Fig. 23 – Bruxelles, Bibliothèque royale (Ms. 14970)
Plat de reliure de l'Évangélaire de N.D. à Namur

bibliothèque Rylands ⁽¹⁾ est allégorisée sur ses axes par les médaillons en métal repoussé de quatre vertus anonymes, qui doivent figurer l'Espérance (portant un rameau fleuri), la Foi (avec un disque – peut-être même version abrégée de fonts baptismaux – et un livre ouvert), la Charité, levant deux doigts (pour rappeler le double précepte d'amour) et l'Humilité qui porte une croix, du type grec des croix-staurothèques, dans un disque. Sur la croix en cuivre émaillé de l'ancienne collection Soltykoff ⁽²⁾, au Victoria and Albert Museum, le nom *Karitas* est inscrit au revers du titulus de la croix, celui de *Fides* au revers du médaillon de *Sol* et celui de *Spes* au revers du médaillon de *Luna*. Le rapport hiérarchique et mystique entre les vertus dans ce dernier exemple est le même que sur une miniature d'un manuscrit de la *Civitas Dei* de S. Augustin, écrit vers 1150 dans un scriptorium de Salzburg ⁽³⁾, où le Christ, identifié à *Caritas* et assis sur l'arc en ciel apocalyptique, tient dans ses mains deux miroirs où se reflètent *Spes* et *Fides*, par référence à la fin du chapitre 13 dans la première épître de S. Paul aux Corinthiens: avec la Foi de l'Espérance nous ne voyons encore que comme dans un miroir, dans la Charité nous contemplons le Christ face à face. La relation allégorique des vertus théologiques au thème trinitaire de la Croix est affirmée par Honorius Augustodunensis dans le *Speculum Ecclesiae* ⁽⁴⁾ et, avant Honorius, par Rupert de Deutz dans ses Commentaires sur l'Évangile de S. Jean et dans son traité des Offices divins ⁽⁵⁾.

Il est remarquable que le commentaire de Rupert de Deutz concerne trois vers de Sedulius, extraits du livre IV du *Paschale Carmen*, car, si l'on lit ces vers dans leur contexte, on s'aperçoit que Sedulius ne dit pas du tout ce que Rupert lui fait dire et que, loin d'interpréter la croix comme un symbole trinitaire, il la perçoit ainsi qu'un système d'axes cosmologiques sur lequel le Christ est attaché, comme cloué coextensivement à l'univers. Puisque Rupert explique, d'autre part, que la haste de la croix est une figure de la persévérance, il est patent qu'il ne fait que répéter, avec tous les Pères latins,

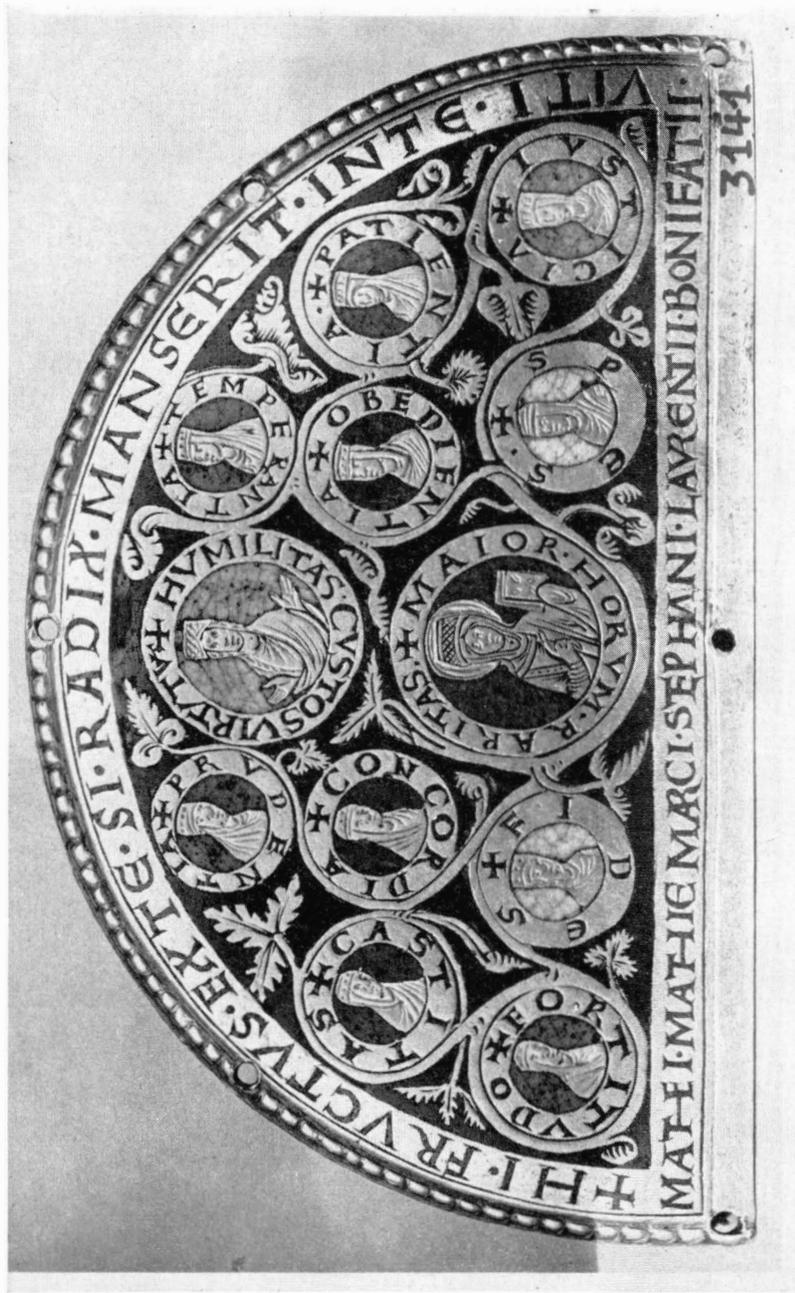
(1) M.R. JAMES, *op. laud.*, I., n° 5, p. 10, II, pl. 10.

(2) DIDRON, *Manuel des œuvres de bronze et d'orfèvrerie du moyen-âge*, Paris, 1859, p. 89-90, planche.

(3) Vienne, cod. 1367, f° 92^{vo}.

(4) « In crucis forma continetur totius christianæ religionis forma. Nam per trina cornua superiora Trinitas Patris et Filii et Spiritus sancti denotatur », *De Inventione Sanctæ Crucis, Patrologia Latina*, 172 c. 945.

(5) Les textes sont identiques dans: *In Evangelium S. Joannis commentariorum lib. XIII* – (P.L. 169 c. 787) et dans le chapitre 9, lib. VI du *De Divinis officiis* – Qu'Honorius se soit nourri (sur le point qui nous intéresse ici comme sur tant d'autres) de l'exégèse symbolique de Rupert, peut être supposé en raison de l'admiration d'Honorius pour Rupert. (cf. M. MANITIUS, *Geschichte der Lateinischen Literatur des Mittelalters*, III, Munich, 1931, p. 130).



Copyright A.C.L. Bruxelles
 Fig. 24 – Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire – Médaillon des Vertus

l'exégèse allégorique et morale que S. Augustin proposa, en plusieurs passages, du texte mystérieux de S. Paul sur les quatre dimensions (ou extensions) de la Charité du Christ ⁽¹⁾. La figure charismatique de S. Paul est devenue chez S. Augustin un symbole christologique: la *latitudo* de la croix – ses deux bras – c'est la charité; la *longitudo* – distance entre la croisée et le sol – représente la longanimité ou persévérance dans les bonnes œuvres; l'*altitudo*, comptée de la croisée au sommet, marque l'attente des récompenses surnaturelles, l'espérance ⁽²⁾; la profondeur de la croix, ou partie fichée dans la terre (*profundum*), signifie la grâce, les desseins cachés de Dieu.

Le schéma christologique de Rupert reproduit l'essentiel de celui de S. Augustin; les bras ouverts du Christ crucifié (la *latitudo* de la croix), c'est la charité; le corps du Christ (*longitudo*), c'est la persévérance; la tête du Christ (*altitudo*), l'espérance ⁽³⁾; le *profundum*, ou partie invisible de la croix, c'est la foi, parce que la foi « en vertu d'une prédestination secrète de Dieu est mise au fond du cœur, telles les fondations d'un édifice » ⁽⁴⁾.

Toutefois, sur la croix Walters, c'est à *Obedientia* qu'est assignée la place inférieure de la composition. L'emplacement est forcément dicté par un autre texte paulinien: le verset 8 du chapitre 2 de l'Épître aux Philippiens. Sur le phylactère de Waulsort l'axe vertical porte les vertus d'espérance et d'humilité. Sur un bassin liturgique, en cuivre gravé, de provenance lotharingienne, au musée de la bibliothèque de l'Université de Lund, l'humilité réside au centre d'une quaternité de vertus qui sont précisément celles que l'on trouve associées aux branches de la croix: espérance, charité, foi, patience ⁽⁵⁾.

⁽¹⁾ Épître aux Ephésiens, 3, 17-19.

⁽²⁾ Entre autres textes de S. Augustin, le Sermo 53 (P.L. 38 c 371). Les textes de la Patrologie commentant l'Épître aux Ephésiens sont rassemblés dans O. ZÖCKLER, *Das Kreuz Christi*, Gütersloh, 1875, p. 443-449. Sur l'aspect populaire du symbolisme paulinien des dimensions de la croix, cf. l'hymne: Quadriforme crucis signum, dans F.J. MONE, *Lateinische Hymnen des Mittelalters*, Fribourg en Brisgau, 1853, p. 144; et A.E. SCHÖNBACH, *Alteutsche Predigten*, II, Graz, 1888, p. 177-189. Sur les œuvres d'art inspirées au XI^e et au XII^e siècles par ce symbolisme: E. SIMMONS GREENHILL, *The Child in the Tree, A Study of the Cosmological tree in Christian tradition, Traditio X* (1954) p. 323-371.

⁽³⁾ Le « premium » du phylactère de Waulsort. Sur la miniature du *Liber Scivias* de Ste Hildegarde, l'Espérance regarde la Croix (Pars III, visio 8, f^o 178, Bibliothèque municipale, Wiesbaden, cf. *Monuments Piot*, XIX, 1911, fig. 23, p. 111).

⁽⁴⁾ La Foi procède de la Grâce en vertu d'une « occulta voluntatis Dei vocatio ». C'est pourquoi le lobe inférieur du quatrefeuille lui est-il assigné sur le pignon de la chaise de S. Gondulphe. Dans le Psautier-hymnaire glosé de S. Bertin (Boulogne-sur-mer, Bibliothèque municipale, ms. 20) on rencontre la même pensée au f^o 1, au cours de la description symbolique d'une église: « Fundamentum ipsius camere est fides; altitudo est spes; longitudo est perseverantia ».

⁽⁵⁾ *Zeitschrift für Christliche Kunst*, XVIII (1905) fig. col. 233-234. Sur le bassin de cuivre du Musée national hongrois, ce sont les mêmes vertus. *Spes* est au centre sur celui du Musée des arts décoratifs de Lübeck, cf. A.C. KISA, *Die gravierten Metallschüsseln des XII und XIII Jahrhunderts*, *ibid*, p. 227 sq. 293 sq., 367 sq.

Au pied de la croix, arbre de vie, il est normal que l'humilité ait sa place puisqu'elle était considérée comme la racine de toutes les vertus. Sur le médaillon émaillé de l'ancienne collection Spitzer ⁽¹⁾, aujourd'hui aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (fig. 24), l'humilité, en tant que gardienne des vertus, occupe la place fondamentale; à la Charité, désignée comme la plus grande des vertus, revient la place d'honneur. Sur la plaque émaillée de la collection Stoclet (fig. 25) *Humilitas* tient dans ses mains la



Fig. 25 – Médaillon, Collection Stoclet à Bruxelles

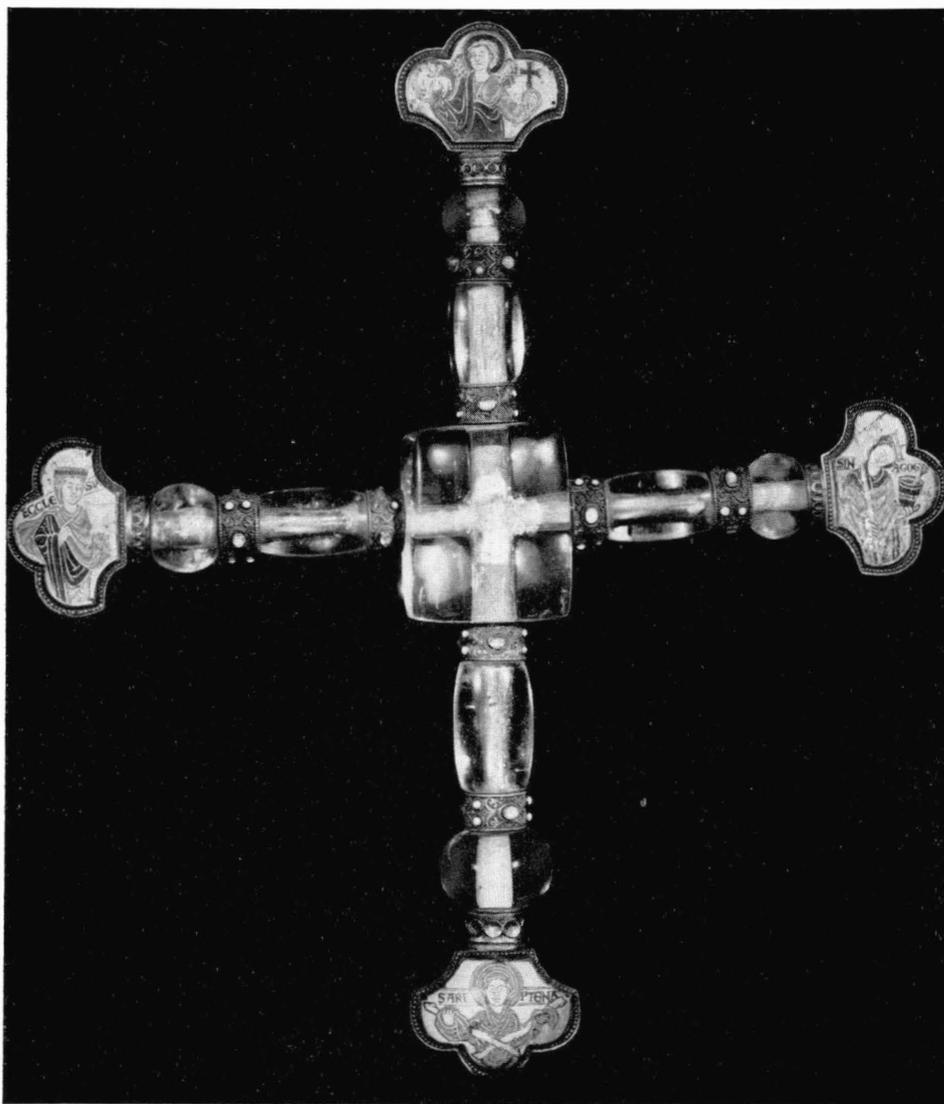
croix et la couronne d'épines ⁽²⁾. Sur le reliquaire de S. André, à la cathédrale de Trèves, S. André, avant d'être crucifié, apostrophe en ces termes: «Suscipe electa crux humilem », l'instrument de son supplice, qui est émaillé de vert, la couleur réservée (avec le rouge) à la croix du Christ ⁽³⁾.

Les bras de la croix Walters sont allégorisés par les vertus d'Innocence

⁽¹⁾ *La Collection Spitzer*, I, Paris, 1890, n. 7, p. 98.

⁽²⁾ J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Des figures de vertus dans l'art mosan du XIII^e siècle*. *Bulletin des musées royaux*, janvier 1933, p. 14 sq. Patientia porte la croix et Obedientia est crucifiée sur les miniatures du manuscrit des *Figurae Bibliorum* d'Eton College (ms. 177, f^o 3, f^o 7^{vo}).

⁽³⁾ L. PALUSTRE et X. BARBIER DE MONTAULT, *Le Trésor de Trèves*, Paris n.d., p. 13; N. Irsch, *Der Dom zu Trier*, Düsseldorf, 1931, p. 337. Très tôt, Tertullien a mis l'humilité en rapport avec l'une des dimensions de la croix: «... cum auxilium Patris imploraret: Salvum me fac, inquit, ex ore leonis, utique mortis, et de cornibus unicornuorum humilitatem meam, de apicibus scilicet crucis, ut supra ostendimus » *Adversus Judaeos*, ed. Paris 1641, p. 222, texte amicalement signalé par M. François Bucher, alors professeur à Yale University avant de l'être à Princeton University.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 26 – Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire
Croix de Scheldewindeke

et de Foi. La Foi n'est pas mise ici en rapport avec les œuvres de la Charité, comme c'est le cas pour les deux médaillons de Stavelot ⁽¹⁾ et pour le phylactère de Waulsort. Quant à *Imnocentia*, c'est l'équivalent d'Abel offrant l'Agneau sur la croix émaillée des Musées royaux de Bruxelles ⁽²⁾. Sur la miniature de l'*Hortus Deliciarum*, qui représente en rosace les sacrifices de l'Ancien Testament, dix médaillons contiennent autant de bustes de vertus symbolisant les sacrifices de l'ancienne loi. Chacun d'eux est accompagné d'une inscription qui précise la relation typologique de la victime sacrifiée à une vertu du Christ. Autour du dixième médaillon se lit: « In agno propter innocentiam » ⁽³⁾. Dans la miniature mosane, le sacrifice du veau – selon le *Lévitique* 9, 1-8 – explicite le *sens* immolatoire de la croix préfigurée en tant que *signe* dans la rencontre de la veuve de Sarepta et d'Elie ⁽⁴⁾, ou introduit typologiquement l'image de la crucifixion ⁽⁵⁾. Sur la croix de procession émaillée (fig. 26) de Scheldewindeke ⁽⁶⁾, au fleuron inférieur qui montre les morceaux de bois tenus en croix par la veuve de Sarepta, correspond le fleuron sommital où un ange tient dans sa main droite le médaillon de l'agneau mystique et dans sa gauche le globe crucigère.

La présence de *Fides* sur la traverse de la croix Walters est justifiée par

(1) Sur le retable de S. Remacle la colombe, *Operatio, Fides-Baptismus* étaient disposés sur le fronton au-dessus de la châsse comme occupant le sommet et les branches d'une croix. L'inscription disait: Spiritus infundens terris celestia dona - Factis atque fide Remaclus venit ad astra. Dans les *Libri Carolini* (II, xxviii) l'*altitudo* de la croix est ainsi commentée: (Spes) « Expectatio sempiternae retributionis, quod desuper sperat fides quae per dilectionem operatur ». « Fides operans per caritatem » est une pensée fondamentale chez St Paul (v.g. Gal. 5, 6).

(2) *Art mosan et arts anciens du pays de Liège*, Liège, 1951, pl. XX.

(3) Abbé J. WALTER, *Hortus Deliciarum*, Strasbourg, Paris 1952, pl. XVIIIa, p. 76. Ce n'était pas l'agneau matériellement immaculé de la Pâque juive, mais l'agneau mystiquement innocent du sacrifice d'Abel et de l'Apocalypse que Paulin de Nole avait fait représenter dans l'abside de l'église de Fundi :

Sub cruce sanguinea niveo stat Christus in agno
Agnus ut innocua injusto datus hostia leto (XXXII^e Epître à Sévère).

(4) Evangélaire d'Averbode f^o 86.

(5) Bible de Floreffe, cf. *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 5 (1935), p. 20-21, fig. 8, cf. fig. 7. Le T du Te igitur du canon de la messe dans le Sacramentaire de Drogon (Paris, Bibliothèque nationale, ms. lat. 9428) est chargé de trois figures du sacrifice du Christ sur la croix et sur l'autel: l'Agneau d'Abel, le bélier d'Abraham, les veaux, victimes de l'ancienne loi. Au centre du T., un prêtre, sous l'aspect de Melchisédech, célèbre la messe. Mais le T du Te igitur et la crucifixion qui lui fait face dans un sacramentaire du diocèse de Trèves, du dernier quart du X^e siècle, (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 1051, f^o 8^{vo}, f^o 9), sont allégorisés par les figures en buste des huit béatitudes, disposées en croix, en deux séries de quatre. Les béatitudes sont illustrées en plaques émaillées sur le chef-reliquaire de St Alexandre: J. LESTOCQUOY, *Le Chef-reliquaire de Stavelot, Etude sur les sources littéraires de l'iconographie religieuse du XI^e siècle*, *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, XIII, 1943, p. 17-31.

(6) J. DESTRIÈRE, *Bulletin des Musées Royaux*, 1903, p. 57-59.

plusieurs passages de S. Augustin ⁽¹⁾. Dans son interprétation du psaume 103, S. Augustin explique que le « profundum crucis » cache les sources de la grâce, qui sont les sacrements du baptême et de l'eucharistie; il ajoute, dans son commentaire du psaume 126, que les sacrements de l'Eglise coulèrent, avec le sang et l'eau qui engendrèrent l'Eglise, du flanc transpercé du Christ sur le calvaire ⁽²⁾. Sur la croix Walters, l'interprétation paulinienne des dimensions de la croix, qui entraîna la localisation des vertus d'Espérance et d'Obéissance sur l'axe vertical, est donc complétée, sur l'axe horizontal, par une formulation iconographique pré-scholastique de l'efficace que les sacrements tirent du sacrifice du calvaire ⁽³⁾. L'agneau symbolise le sang et l'eucharistie, la Foi avec ses fonts baptismaux, l'eau et la mort suivie de la résurrection dans le baptême ⁽⁴⁾. Le « mysterium crucis » s'achève en mystique sacramentelle, puisque le calice est répété sous les pieds et au-dessus de la tête du Christ et que Spes offre le calice et la patène, vaisseaux liturgiques de la communion sous les deux espèces.

A plusieurs reprises, dans ses commentaires de l'Exode, d'Ezéchiël et du Psaume 18 ⁽⁵⁾, Rupert de Dutz insiste sur l'idée que le *tau* peint avec le sang sur les portes des Hébreux en Egypte, et sur le front des élus par celui qui « était vêtu de lin et avait attaché à sa ceinture une corne pleine d'encre », que le rocher frappé par la verge de Moïse dans le désert et d'où jaillit l'eau, signifient qu'il est nécessaire d'avoir été marqué de la croix du Christ dans la mort mystique et la résurrection du baptême, avant de pouvoir communier à la chair et au sang de l'Agneau dans l'Eucharistie. La croix est le moyen

⁽¹⁾ *Enarrationes in Psalmum 103*, Sermo I, 14, P.L. 37, c. 1348; *Enarratio in Psalmum 126*, § 7; *Epistola LV*, 14 (25) dans: *Corpus Scriptorum ecclesiasticorum latinorum XXXIV*, pars II, 196 sq.

⁽²⁾ Le baptême et l'eucharistie sont représentés sous la crucifixion sur la fresque de S. Johann: F. REICHMAN, *Gotische Wandmalerei in Niederösterreich*, Vienne, 1925, pl. 68.

⁽³⁾ S. Thomas d'Aquin codifia cette doctrine: « Et quia ex latere Christi dormientis in cruce sacramenta fluxerunt, ex quibus ecclesia fabricata, ideo in sacramentis ecclesiae efficacia passionis manet ». *Summa*. Suppl. Q. XVII art. I.

⁽⁴⁾ ST PAUL, *Rom*, 6, 3; *Col.* 2, 12. ST PIERRE, *Epistola prima*, 3, 21. La plaque du bain d'Aman dans le Jourdain (type du baptême) au British Museum devait correspondre à une plaque représentant Elie et la veuve de Sarepta. Les passages correspondants (*IV Regum*, 5, 14 et *III Regum*, 17, 10) sont rapprochés par le Christ dans l'Evangile de S. Luc (4, 25-27).

⁽⁵⁾ *De Trinitate et operibus ejus libri XLVI*, *In Exod.* lib. II, c. IX; in *Exod.* lib. III (passage où les figures du baptême et de la communion dans Exod. 17, 5-6 et 16, 15 sont expliquées en fonction de l'ordre où elles apparaissent, le baptême précédant nécessairement la communion, aux versets 15 pour le premier et 24 pour le second, du psaume 78); in *Ezech.* lib. I, P.L. 167 col. 616-617, 657-659, 1459. Le Baptême donne la Foi. Le sacrifice de Caïn est rejeté parce que c'est un sacrifice « sine fide » (*In Gen.* lib. IV, P.L. loc. laud. col. 329, 326). Sur la croix typologique des Musées royaux, comme sur les autels portatifs allemands du XII^e siècle, Caïn représente Fides « in absentia » et le sacrifice d'Abel et de Caïn est l'équivalent de l'antithèse Eglise-Synagogue.

terme symbolique entre ces deux sacrements. Conformément à l'exégèse de Rupert, les croix mosanes portent sous forme de plaques émaillées les symboles du Baptême et de l'Eucharistie à côté des signes qui se rattachent plus spécifiquement à la Crucifixion. La Croix est le lieu géométrique de ces allégories sacramentelles (Pied de Croix de S. Bertin, croix typologique des Musées royaux de Bruxelles).

Le passage de S. Paul dans l'Épître aux Ephésiens (3, 17-19) avait été sollicité dans un sens à la fois platonicien et cosmologique par certains pères de l'église grecque: Justin, Origène, Grégoire de Nysse. Dans le Timée de Platon le démiurge trace selon la forme de la lettre grecque X (Chi) l'âme du monde, substrat de la matière primordiale ⁽¹⁾. Justin ⁽²⁾ prétendit que Platon avait emprunté sa figure à Moïse, au passage même ⁽³⁾ où le serpent d'airain est mis en croix dans le désert. S. Irénée écrit: « Par son obéissance, » et en poussant l'obéissance jusqu'à la mort, le Fils de l'Homme détruisit » l'effet de la désobéissance d'Adam... et comme il est le Verbe de Dieu tout » Puissant, le Verbe qui, sous une forme invisible, *embrasse la longueur,* » *la largeur, la hauteur et la profondeur du monde créé,* le Fils de l'Homme » fut crucifié sur la figure même qui sous-tend l'univers: la Croix. Car, il » était nécessaire qu'en s'incarnant il manifestât *le caractère cruciforme qu'il* » *a en commun avec le cosmos* ⁽⁴⁾ ». Grégoire de Nysse insiste sur le concept de « syndesmos », ou lien harmonique par lequel la croix du Christ tient ensemble l'univers ⁽⁵⁾. La croix représente donc le thème structural du cosmos sur lequel le Logos incarné était prédestiné à périr, réalisant la condition de l'Esprit qui, enchaîné à la matière, est d'être cloué sur elle. Ces idées eurent aussi pour conséquence de magnifier colossalement l'image de la crucifixion, jusqu'à lui faire obombrer le cosmos tout entier. C'est contre l'outrance d'une interprétation exclusive de la croix en termes d'expansion

(1) TIMÉE 36 l.c. Chez Platon les deux branches du X (Chi) sont une image mythique qui traduit en fait l'inclinaison de l'écliptique sur l'équateur céleste.

(2) *Première Apologie* § 6.

(3) *Numeri* 21, 8.

(4) *Épideixis* I., 34. Le texte grec (que Grégoire de Nysse a connu; il le démarque dans *Adversus omnes haereses* V, c. 18 § 3) n'existe plus. On peut s'en faire une idée à travers une traduction en Arménien: J.P. SMITH, *St Irenaeus, Proof of the Apostolic teaching*, Westminster (Maryland) et Londres, 1952, p. 69-70. Voir l'importante note 171 et la note 172.

(5) G.B. LADNER, *St Gregory of Nyssa and St Augustine on the Symbolism of the cross* dans: *Studies in honor of Mathias Friend Jr.*, p. 88-95 (et particulièrement la note 9). Signalons que des extraits du *Contra Eunomium* (*Patrologia Graeca* 45, c. 696 B pour le problème qui nous intéresse ici) étaient connus dans une traduction latine aux XI^e et XII^e siècles: P. ALBERT SIEGMUND, *Die Überlieferung der griechischen christlichen Literatur in der lateinischen Kirche bis zum 12 Jahrhundert*, Munich, 1949, p. 85.

spatiale et contre ce qu'on pourrait appeler les excès de la typologie platonicienne de la crucifixion du Logos, que S. Augustin, soucieux de valeurs avant tout intérieures et spirituelles, réagit : « non discurras imaginatione cogitationis per spatia mundana. In te attende quod dico ». Cependant la conception cosmologique de la croix devait, en dépit de S. Augustin, rester constamment mêlée à l'interprétation morale chez les pères de l'Eglise latine ⁽¹⁾, parcequ'elle était conforme à l'idéal de la crucifixion triomphante du Christ, roi de l'univers par et dans la mort même ⁽²⁾. L'une et l'autre coexistent chez Raban Maur et Honorius Augustodunensis. Leur synthèse était réalisée sur la crucifixion brodée sur le voile qui pendait derrière la croix, dans le chœur de l'abbatiale de S. Udalric et S. Afre à Augsburg, sous l'abbatiate d'Udalscalcus (1126-1149) ⁽³⁾. Les mots *Altitudo*, *longitudo*, *latitudo*, *profunditas* étaient accompagnés des inscriptions *Oriens*, *Meridies*, *Septembrio*, *Occidens* sur les branches de la croix. Sur le bras supérieur le Christ crucifié prononçait : « Omnia traham ad me ipsum » ⁽⁴⁾. Sur le bras gauche l'Espérance disait : « Spe salvi facti sumus », sur le bras droit la Charité disait : « Plenitudo legis caritas », sur la haste de la croix le Grâce disait : « Gracia Dei pro omnibus gustavit mortem » et la Foi disait : « Impossibile est sine fide placere Deo » ⁽⁵⁾. Étaient encore représentés au pied de la croix Isaïe et Abacuc, et l'inscription qui entourait la composition, selon laquelle l'humanité malade est guérie par la vertu des quatre branches de la croix, paraphrasait un passage de S. Augustin sur le genre humain couché d'Orient en Occident sur le grabat de douleur de ce monde ⁽⁶⁾.

Sur la croix Walters trois croix sont imbriquées l'une dans l'autre : les quatre ais d'émail vert sont l'arbre de vie, les quatre axes constellés de petits quadrilobes en émail cloisonné sont le cosmos cruciforme, et la quaternité des vertus figurent la croix morale, implantée dans le cœur humain, située

⁽¹⁾ Voir surtout S. JÉRÔME, *Commentarium in epistolam ad Ephesios*, P.L. 26 c. 522.

⁽²⁾ Ce n'est que vers l'an mil, à la fois dans l'art anglo-saxon et dans l'art ottonien, que l'iconographie de la crucifixion triomphale commence à céder le terrain devant le type, théologique et réaliste, créé à Byzance, du Crucifié mort sur la croix.

⁽³⁾ *Catalogus abbatum SS. Udalrici et Afrae auctore Wilhelmo Wittwer*, in : O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11 und 12 Jahrhunderts*, Berlin 1938, p. 590-591.

⁽⁴⁾ S. JEAN 12, 32. L'image de la croix, machine à soulever au ciel l'humanité, employée très tôt par S. Ignace d'Antioche (*Ep. ad. Ephes.* 9, 1), est reprise par Honorius Augustodunensis, invoquant dans son sermon pour la fête de l'Invention de la Sainte Croix, la croix couchée sur la terre, préparée comme un levier rédempteur.

⁽⁵⁾ Tous ces textes sont tirés de S. PAUL (*Rom.* 8, 24 ; *Tim* I, 1, 5 ; *Heb.* 2, 9 ; 11, 6).

⁽⁶⁾ *Sermo* 87, 11, 13, P.L. 38 c. 537. Ephraïm le Syrien avait antérieurement évoqué l'humanité crucifiée tout entière sur le péché.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 27 – Plaque de la Collégiale de Huy

au-delà de l'univers mesurable. L'œuvre intègre l'image sémitique de l'arbre⁽¹⁾, l'interprétation cosmologique des pères grecs et l'interprétation morale, ou mystico-cosmologique, des pères latins du passage de S. Paul dans l'Épître aux Ephésiens. *Spes, Innocentia, Fides, Obedientia*, ne sont pas circonscrites par des médaillons comme le sont les anges et les symboles des Évangélistes sur les crucifixions peintes, gravées sur métal ou émaillées des XI^e et XII^e siècles. Ce sont des personnifications rattachées par un lien transcendantal à la croix. La main de Dieu crève la voûte du cosmos, plongeant sous le liseré ondulé qui marque l'empyrée. Les doigts bénissent à la manière grecque⁽²⁾, le pouce croisé sur l'annulaire pour former la lettre X (Chi), selon laquelle le demiurge de Platon ordonna la création, et où les pères grecs discernèrent le signe anticipé de la croix du Calvaire. Entre les pieds du Christ la sphère bipartite relève aussi du symbolisme cosmologique. Elle signifie en effet le pouvoir du Christ sur la terre et le ciel⁽³⁾. La main bénissante de Dieu est, par ailleurs, dans la tradition de la main divine des monuments paléochrétiens qui, suspendant l'« aurum coronarium » au dessus de la croix, couronne le Christ de « gloire et d'honneur »⁽⁴⁾. Le calice qui recueille symboliquement le sang du Christ est conforme au calice qui, sur les émaux byzantins, souligne

(1) EZECHIEL 17, 24 (47, 12). Sur une plaque émaillée conservée à la collégiale de Huy, deux anges (d'un style semblable à ceux du phylactère de Cleveland) symbolisent *Misericordia* et *Veritas* de part et d'autre de l'arbre de vie. Sur la banderole qu'ils déploient on lit: *Qui vicerit dabo illi edere de ligno vitae* (Apocalypse 2, 7) et sur l'inscription en exergue: *Misericordia et veritas universe viae Domini* (Ps. 24, 10). F. CROOY, *Les émaux carolingiens de la châsse S. Marc à Huy sur Meuse*. Paris-Bruxelles, 1948, fig. 48.

(2) DIDRON, *Histoire de Dieu*, Paris, 1843, p. 208.

(3) « Celum et terram ego impleo ». Jérémie 23, 24. verset inscrit sur le globe bipartite que tient le Christ triomphant sur la plaque de reliure en cuivre doré du Sacramentaire de Ratmann à Hildesheim: A. ZELLER, *Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover II Regierungsbezirk. Hildesheim 4 Stadt Hildesheim Kirchliche Bauten*, Hanovre 1911, p. 101. Je crois cette interprétation préférable à celle que suggère l'ivoire carolingien du groupe palatin tardif (commencement du X^e siècle) conservé à la Cathédrale S. Just de Narbonne, où la sphère entre les pieds du Christ est divisée en deux hémisphères par une barre *verticale* et signifierait selon le docteur Thoby l'appareil où les solclats jettèrent les dés pour tirer au sort la robe du Christ: P. ТИОBY, *La Crucifixion des origines au Concile de Trente*, Paris, 1959, p. 49. N° 46, pl. XXII.

(4) Ps. 8, 5. Sur cette interprétation cf. C.R. MOREY, *Lost mosaics and frescoes of the mediaeval period*, Princeton University Press, 1915, p. 31. La main qui couronne est associée au calice au pied de la croix sur l'ivoire carolingien tardif du musée de Cluny, Paris: G. SCHÖNERMARK, *Der Kruzifixus in der bildenden Kunst*. Strasbourg, 1908; fig. 53. La main divine tient une couronne sur une croix colonaise (vers 1160) du Victoria and Albert Museum (*Art Bulletin*, XI, 1929, p. 105, fig. 1). Sur l'ivoire de la crucifixion, au Louvre, qui fut dédié vers 1150 par Sibylle, comtesse de Flandre, la main de Dieu s'accompagne de l'inscription: *Dextera Domini fert virtutem*: A. GOLDSCHMIDT, *op. laud.* III, n° 18. Sur la miniature allégorique qui ouvre le livre de Job dans la bible de Floreffé (British Museum, add. 17738), on lit autour de la main divine d'où rayonnent les dons de l'esprit qui engendrent les vertus: *Dextera Domini fecit virtutes*.



Copyright A.C.L. Bruxelles
Fig. 28 – Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire – Retable

le sens théologique et réaliste de la crucifixion dans sa nouvelle formulation iconographique, de même qu'à la glose d'Isidore de Séville, reprise par Walafrid Strabo, « calicem salutis ecclesiae propinavit » (1). La concentration sur la croix Walters des motifs de la main divine, du globe cosmique, du calice, des vertus angéliques, est imprégnée de la doctrine de S. Paul dans l'Épître aux Hébreux: « Non enim angelis subiecit Deus orbem terræ futurum... Eum autem qui modico quam angeli minoratus est, videmus Jesum, propter passionem mortis gloria et honore coronatum: ut gratia Dei pro omnibus gustaret mortem (2,5 et 9) ».

Le soleil et la lune dont le rôle fondamental dans la crucifixion – comme dans la Majestas Domini – est de proclamer la puissance éternelle et la royauté universelle du Christ (2), sont ici en ordre interpolé, le soleil à la gauche du Christ au lieu d'être à sa droite. On observe la même permutation sur la crucifixion du petit retable mosan émaillé du musée de Bruxelles (fig. 28). Elle n'est pas accidentelle. On la retrouve sur des crucifixions byzantines et sur des œuvres d'art carolingiennes qui relèvent du mouvement d'idées imprimé par la traduction en latin des œuvres de S. Denis l'Aréopagite entreprise à l'abbaye de S. Denis (3). Dans sa lettre à Polycarpe de Smyrne Denis rapporte comment il fut à Héliopolis le témoin, pendant la crucifixion du Christ, d'une éclipse miraculeuse du soleil par la lune. De la sixième à la neuvième heure la lune se détacha de la région orientale du ciel pour venir obscurcir la face du soleil. Lorsque le Christ eut rendu l'âme, elle rétrograda, ainsi qu'un pendule, vers l'est. Les orfèvres mosans qui travaillèrent pour Suger à S. Denis ont pu y recueillir cette tradition puisqu'ils ont incorporé

(1) cf. E. MALE, *L'art religieux du XIIIe siècle*, 7a, Paris, 1931, p. 145, n. 2. Sur le plat de reliure du psautier d'Elisabeth de Hongrie à Cividale (*Art Bulletin* XIV, 1932, p. 85, fig. 4), l'Église, agenouillée au pied de la croix, recueille le sang du Christ coulant de plaies dont les clous ne sont pas représentés. Suivant les Pères grecs, antérieurement à l'iconoclasme, le Christ était maintenu sur la croix par les « clous invisibles » de l'Esprit. Cette particularité se combine parfois avec la nouvelle iconographie byzantine de la crucifixion dans l'art ottonien.

(2) Sur l'origine de ce symbolisme (monuments de Mithra, de Zeus Dolichène, de Jupiter Héliopolitain). F. CUMONT, dans: *Revue d'Histoire des Religions*, 1896; p. 435 sq., L. HAUTECEUR, dans: *Revue Archéologique* XIV, 1921, p. 13-32; L.H. GRONDIJS, dans: *Bulletin de l'Institut Archéologique bulgare* IX, 1935, p. 250-254; A. GRABAR, *Martyrium*, II, Paris, 1946, p. 179 et n. 3, p. 306.

(3) A.M. FRIEND, *Carolingian art in the abbey of S. Denis*, Art Studies, I, 1923, p. 67-75, fig. 49, plat de la reliure précieuse de l'Évangélaire Ashburnham à la bibliothèque J.P. Morgan, fig. 52, entaille en cristal de roche au British Museum. A ces deux œuvres, il convient d'ajouter l'ivoire carolingien du Bargello. (GOLDSCHMIDT, *op. laud.*, I, n. 114) qui, comme les ivoires du Louvre (ibid. n. 111) et du Victoria and Albert Museum (n. 112), doivent à l'angéologie de Denys l'Aréopagite la hiérarchie céleste des anges inclinés dans l'attitude de la proskynèse au dessus du Christ crucifié, et, parmi les ivoires byzantins, la crucifixion Walters (11.294) (fig. 29) qui peut dater du début du Xe siècle, puisque le Christ garde les yeux *ouverts*.



Courtesy of the Walters Art Gallery

Fig. 29 – Walters Art Gallery, Baltimore
Crucifixion, ivoire byzantin

dans leur propre ouvrage les événements cosmiques terrifiants qui marquèrent la détresse de la nature à la mort du Sauveur. Le chapiteau de bronze doré qui supportait la croix d'or de Suger montrait sur trois de ses faces les figures des éléments : la terre, l'Océan, l'air prêts à se disjoindre et à entraîner l'univers dans leur ruine, et, sur la quatrième, le centurion qui proclamait devant le cataclysme de l'ordre naturel que le Christ était vraiment le fils de Dieu ⁽¹⁾.

Selon l'exégèse cosmologique de la croix, la croix est coextensive à l'univers auquel elle sert d'armature, et par conséquent la mort du Christ sur la croix menace de détruire le « vinculum substantiale » qui maintient ensemble les choses créées. Mais la station de la lune à la droite du Christ, place traditionnellement assignée au soleil, comporte des associations symboliques qui recouvrent et dépassent l'événement cosmologique miraculeux. Ce sont encore les auteurs grecs qui spécifient les premiers qu'à côté du soleil qui, selon l'Évangile, s'obscurcit dans le ciel du Golgotha, la face de la lune se voila de douleur ⁽²⁾. Sur le Golgotha naquit une nouvelle lune qui, morte avec le Christ « pour rénover les éléments », fut identifiée à l'Église, enfantant au fur et à mesure de sa croissance les âmes ressuscitées dans le baptême, à l'image du Christ ressuscitant du tombeau ⁽³⁾. Sur la croix Walters le croissant de la lune nouvelle se lève au niveau de la figure allégorique du baptême. La lune, qui meurt à côté du crucifié pour renaître dans le Christ, c'est, comme le dit

⁽¹⁾ J. DOUBLET, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis en France*, 1625, p. 123, a relevé les vers inscrits sur le chapiteau :

Terra tremit Pelagus stupet alta vacillat Abyssus
Jure dolent Domini territa morte sui.

Le comte de Montesquiou-Fezensac a démontré, d'après l'Inventaire de 1634 (Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 18765 f^o 261), qu'après la Terre, l'Océan (et l'Air), la quatrième figure du chapiteau était le centurion, puisque sur le phylactère qu'il tenait était inscrit : « Vere Filius Dei erat iste » (Marc 15, 39) : *Le Chapiteau du pied de croix de Suger à l'abbaye de S. Denis, L'Art Mosan*, op. laud. p. 152. Le comte de Montesquiou-Fezensac s'est trompé en interprétant la figure correspondant à l'« alta Abyssus » de S. Denis sur le pied de croix de S. Bertin (copie très réduite de l'œuvre de Suger, exécutée entre 1149 et 1152, cf. H. GARNIER, *Le pied de croix de S. Bertin... Bulletin de la société d'études de la province de Cambrai*, 1932, p. 216-229) comme étant celle de Moïse parce qu'elle tient un dragon. Dans l'iconographie des éléments, le dragon correspond à l'air, comme le démontre entre autres preuves, le médaillon d'*Aer* dans la rose cosmologique de la cathédrale de Lausanne.

⁽²⁾ Melito de Sardes, cf. *S. Alexandri Alexandrini Sermo de Anima et Corpore* (version syriaque), *Patrologia Graeca* 18, c. 600 c. et, entre tant d'autres monuments, l'iconographie pathétique de la lune témoin de la crucifixion sur la croix de Lothaire à Aix-la-Chapelle et sur la miniature d'un Évangélaire provenant de Bremen à Bruxelles : C. CAHIER, *Caractéristiques des Saints II*, Paris, 1867, p. 684.

⁽³⁾ Voir les textes de S. Ambroise, de Methodius de Philippes, de S. Augustin, et le rapprochement avec Isaïe 24, 23, dans H. RAHNER, *Griechische Mythen in christlicher Deutung*, Zürich, 1945, p. 215-224. Sur la mystique lunaire, M. ELIADE, *Traité d'Histoire des Religions*, Paris, 1953, p. 142-167.

Origène, « la figure de l'Église » (1) et, c'est par conséquent la Vierge. Sur la plaque émaillée du Louvre (2) et sur l'autel portatif de S. Maurice, œuvre d'Eilbertus à Siegburg, la Vierge se tient à droite du Christ *sous la lune*, comme encore sur le vitrail de la crucifixion de Ste Ségolène de Metz (3), qui, de même que les vitraux de Châlons sur Marne et de S. Denis, est composé ainsi qu'une grande plaque d'émail mosan vitrifié en verrière.

L'ordre des vertus sur la croix obéit à un schéma cosmologique des éléments: *Spes* correspondant à *Aer*, *Obedientia* à *Terra*, *Innocentia* à *Ignis*, *Fides* à *Aqua*. Ce schéma s'observe sur le linge d'autel qui enveloppait les reliques des deux S. Ewald à S. Cunibert de Cologne (fin du 1x^e siècle) et sur une miniature analogue, représentant aussi l'Année, au centre des éléments et de la rosace des mois et des saisons, dans le Sacramentaire de Fulda (975). Sur ces deux images *Annus*, trônant au milieu des quatre roues de la vision d'Ezéchiel I. 1, brandit les têtes ou les bustes du Jour et de la Nuit. Wilhelm Hyssen a fait observer que ces encadrements cosmologiques sont courants dans l'iconographie carolingienne de la *Majestas Domini* et de la Crucifixion et qu'on le retrouve sur la miniature de la Nativité apocalyptique dans l'Évangélaire de S. Bernward à Hildesheim, où il assume la valeur d'une « Consecratio Mundi »(4). Selon cette exégèse, à la fois transcendantale et cosmologique, l'interprétation du premier verset du psaume 103 vaudrait aussi pour notre croix émaillée. « Confessionem et decorem induisti: amictus lumine sicut vestimento ». Le Christ, grand prêtre au sacrifice de l'autel, *revêt* les fidèles crucifiés et rachetés en lui (*confessio et decor*) dans la splendeur de sa manifestation au monde dans la lumière (*amictus lumine*).

Crucifixion sur une croix, la croix Walters est analogue à la croix de

(1) « Eclipsim patitur luna quia de morte Christi dolet ecclesia » lit-on sur l'ivoire d'un plat de reliure d'un manuscrit de Munich: H. DETZEL, *Christliche Ikonographie* I, Fribourg en Brisgau, 1894, p. 418. Pour l'assimilation de la lune à l'église chez les pères latins: S. JÉRÔME, *In Habacucum* II, 3 § 70; *Berengosus* (abbé de S. Maximin de Trèves au début du XII^e siècle): *De Mysterio ligni Domini*, cf. Rupert de Deutz, *De Divinis officiis*, X. c. 9. Sur le rapport entre la croix, le baptême et l'église; le sermon aux nouveaux baptisés du Pseudo-Augustin: « Per signum crucis in utero sanctae Mariae concepti estis » P.L. 40, c. 659.

(2) *Monuments Piot*, XXXII, pl. 10.

(3) H. OIDTMANN, *Die Rheinischen Glasmalereien*, I, Düsseldorf, 1912, p. 59, fig. 69.

(4) *Die Ewaldi-Decke aus Sankt Kunibert in Köln*, *Wallraf Richartz Jahrbuch* XVIII (1956), p. 70-90, fig. 70, 73, 75, 81, 82. Sur la miniature de l'Année du Sacramentaire de Fulda la lune et le soleil sont placés comme sur notre croix. Mais sur notre croix *Fides*, symbolisée par les eaux du Baptême, serait mieux à sa place du côté de la lune (*Aqua*), c'est-à-dire à la droite du Christ.

Lothaire à Aix-la-Chapelle ⁽¹⁾, tau sur la croix ⁽²⁾, dont l'iconographie est théologique et cosmologique à la fois. La croix de Lothaire est orientée, du ciel à la terre et d'une borne du monde à l'autre ⁽³⁾, par la main divine suspendant au dessus du crucifié la couronne encerclant la colombe de l'Esprit Saint, par l'antique serpent que transfixe la haste du tau, et par les images en buste du soleil et de la lune, aux vêtements couverts d'étoiles, pans de la voûte céleste, qui se voilent la face. Les Pères Cahier et Martin ont expliqué que sur la croix d'Aix-la-Chapelle la Trinité se réconciliait l'homme en Jésus-Christ ⁽⁴⁾, selon l'expression de S. Paul ⁽⁵⁾ commentée par les pères grecs, Théodore, S. Jean Chrysostome, Théophylacte d'Ocrida. Sur la croix Walters la Trinité est présente par le triple effluve qui émane de la main divine et par les symboles du sang (l'Agneau d'*Innocentia*) et de l'eau (la cuve baptismale de *Fides*): « Hic est qui venit per aquam et sanguinem, Jesus Christus, non in aqua solum sed in aqua et sanguine. Tres sunt qui testimonium dant in caelo: Pater, Verbum et Spiritus Sanctus, et hi tres unum sunt. Et tres sunt qui testimonium dant in terra: Spiritus, aqua et Sanguis, et hi tres unum sunt » ⁽⁶⁾. La croix trinitaire annonce le symbole qui dans l'art gothique est connu sous le nom de trône de Grâce, où le Christ, crucifié sur le Père, est relié au Père par la Descente de l'Esprit. Un tel symbolisme est déjà explicite chez Rupert de Deutz: « Cum pane et aqua... corporis sui... Christus ipse crucifixus nos Deo Patri in reconciliationem venire deposcit. Porro per aquam... non solum sanguis intelligendus est Christi... sive aqua visibilis quae de patefacto ejus latere cum eodem sanguine cucurrit, sed et invisibilis gratia Spiritus sancti » ⁽⁷⁾.

(1) Ernst aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden*. Leipzig, 1857, p. 123, a eu raison de soutenir que le Christ gravé sur le revers de la croix de Lothaire, affalé, la tête inerte, est impossible à l'époque carolingienne. L'œuvre est aujourd'hui datée vers l'an mil.

(2) Tau étant le signe des Grecs pour 300 signifie, par rapport à la croix, la charité (100) multipliée par chacune des personnes de la Trinité (Berengosus, P.L. 160, col. 1005). La crucifixion de Ste Marie Lyskirchen à Cologne se présente aussi comme un tau sur une croix: M. BURG, *Ottomische Plastik*, Bonn, Leipzig, 1922, p. 66, fig. 41.

(3) Sur un tel symbolisme directionnel, cf. RABAN MAUR, *De Laudibus sanctae Crucis*, P.L. 107, c. 157-158; PSEUDO-ALCUIN, *De divinis officiis*, P.L. 101, c. 1208; HONORIUS, *De inventione sanctae Crucis*, P.L. 172, c. 946.

(4) *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*, I, Paris, 1847-49, p. 215-216.

(5) II. Cor. 5, 18-19.

(6) *Première Epître de S. Jean* - 6,8. C'est le texte du graduel pour la fête du Précieux Sang.

(7) *De Trinitate, op. laud. In Exodum liber tertius* c. 19, P.L. 167, c. 668.

La croix Walter est, à notre connaissance, un unicum ⁽¹⁾. Elle n'est pas typologique, puisque aucune figure de l'Ancien Testament n'y fait allusion à la crucifixion. Elle est chargée de symboles mystiques et cosmologiques, théologiques et sacramentels, qui révèlent quelque chose d'autre que l'illustration de l'exégèse allégorique dans l'émaillerie mosane. A l'arrière plan, au dessus de la grande ombre de Rupert, se pressent les textes de S. Paul ⁽²⁾ qui sont la source commune des commentateurs grecs et des commentateurs latins. Cette croix porte témoignage par les nombreux traits byzantins de son iconographie, de la vitalité de la culture grecque dans le duché de Basse Lorraine au début de la seconde moitié du XII^e siècle. Croix reliquaire (dont le revers est perdu) et non croix processionnelle, elle a dû, comme la croix que se partagent le British Museum et le Musée de Beuth-Schinkel à Charlottenburg, faire l'objet d'un culte spécial durant la semaine sainte et aux deux fêtes de l'Invention et de l'Exaltation de la croix ⁽³⁾. Dans l'église orientale, depuis une date fort reculée, l'ostension de la relique de la vraie croix – hypsôsis – accompagne rituellement, le 14 septembre, l'anniversaire de la dédicace des églises, l'Anastasis et le Martyrium, élevées par Constantin sur le Golgotha. Nous savons que Wibald, l'abbé de Stavelot, avait rapporté de Constantinople, entre 1155 et 1157, des reliques de la vraie croix et une « très belle croix d'or » que les Pères Martène et Durand admirèrent encore à Stavelot au XVIII^e siècle ⁽⁴⁾. Wibald encore fit exécuter – très probablement par des orfèvres formés dans l'atelier de Godefroy de Huy – le triptyque-reliquaire, aujourd'hui à la bibliothèque Morgan, dont les volets représentent, à gauche, la vision, la victoire et le baptême de Constantin, à droite, trois scènes de l'invention de la croix par Ste Hélène, et dont la partie centrale contenait

(¹) Dans la monographie, non datée, publiée à Paris par HERBERT CLARKE, il est signalé qu'il existait à Nancy, dans la collection Bretagne, une seconde croix, ornée de vertus allégoriques analogues. Dans sa lettre du 28 mars 1957 M. Pierre Bretagne a eu l'obligeance de me faire savoir que cette croix a sans doute été vendue avant 1925, année du décès de ses parents.

(²) J. DE GHELLINCK a souligné l'importance des commentaires de Pierre Lombard sur les épîtres de S. Paul (*Collectanea*). Avec les commentaires du même auteur sur les Psaumes ils composent une exégèse qui, connue sous les noms de *Maïor glossatura* et d'*Ordinaria glossa*, supplanta la Glose de Walafrid Strabo (*L'essor de la littérature latine au XII^e siècle*, Bruxelles-Paris 1946, I, p. 70-72, 96-97). Il est curieux que dans son commentaire des versets 17-19 du troisième chapitre de l'Épître aux Ephésiens, Pierre Lombard insiste sur le caractère prédestiné de la croix du Christ à être l'instrument du supplice du Verbe rédempteur (à la façon des pères grecs), mais qu'il se borne à des vues mystico-morales sur la signification symbolique des bras de la croix (à la façon de S. Augustin et des pères latins). Cf. P.L. 192, c. 193-194.

(³) Le 3 mai et le 14 septembre. Sur la liturgie et le culte dont était l'objet la plus vénérable des croix-reliquaires émaillées, celle des Papes Symmaque et Serge I au Latran, voir les textes reproduits par P. LAUER, *Le Trésor du Sancta Sanctorum, Monuments Piot*, XV, 1906, p. 25, 43-44.

(⁴) *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins de la congrégation de St Maur*, 1724, p. 156.

une croix reliquaire, aujourd'hui perdue ⁽¹⁾, qui était montrée aux fêtes réservées à la liturgie de la croix.

Sur une plaque d'émail mosan du musée du Louvre la symbolique et la liturgie de la croix fusionnent sous l'aspect d'un chérubin et d'Héraclius décapitant Chosroès ⁽²⁾. Dès l'époque carolingienne, au chérubin, « type » de la croix dans le Saint des Saints du temple de Jérusalem, furent appliquées les dimensions mentionnées par S. Paul dans l'Épître aux Ephésiens. Les deux ailes repliées au dessus de la tête indiquent la « hauteur » de la croix, les deux ailes voilant le corps la « longueur », les deux ailes ouvertes la « largeur ». Ce schéma abstrait ⁽³⁾ va s'animer au douzième siècle de vertus pennées. C'est cette nouvelle croix, allégorisée et plumée, sous-tendue par le Chérubin, que S. François, un matin proche de la fête de l'Exaltation de la Croix, deux ans avant sa mort, contempla dans la vision de la stigmatisation. Dans les récits de la stigmatisation écrits par Thomas de Celano, les Tres Socii et S. Bonaventure, les sentiments mêlés du saint après la vision – « mixtum moerore gaudium » – rendent compte de son double et équivoque

(1) Les petits reliquaires byzantins d'or émaillé qui renferment l'un du bois de la vraie croix et l'autre un fragment d'un clou de la crucifixion, enchâssés aujourd'hui dans le compartiment central du triptyque, ne viennent pas de Stavelot. Ils faisaient partie du trésor de S. Maximin (ou de S. Maria ad martyres) de Trèves: H. BUNJES, N. IRSCH, *Die Kirchlichen Bauten der Stadt Trier*, Düsseldorf, 1938, fig. 241 (p. 321) et p. 324. Contrairement à l'opinion reçue (S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal en Belgique, op. laud.*, p. 168-174; A. GRABAR, *Orfèvrerie mosane, orfèvrerie byzantine*, dans *L'Art Mosan, op. laud.*, p. 119-128), les triptyques-reliquaires mosans ne dérivent pas tous des « iconae ligni Domini » de Byzance. Sont seuls à considérer comme inspirés directement des icones de la vraie croix et des triptyques de Byzance (œuvres d'ivoire et d'orfèvrerie tout ensemble). le triptyque de la vraie croix à l'Église Ste Croix de Liège, les deux triptyques de la collection Dutuit au Petit Palais, à Paris, et le triptyque, assez tardif, du Victoria and Albert Museum. Dans les trois premières œuvres seulement et dans la partie centrale, subsistant seule, du triptyque de la collection Rüttschi, (O. v. FALKE, *Alte Goldschmiedewerke, op. laud.*, n. 196, pl. 39; K.U. USENER, *Kreuzigungsdarstellungen in den Mosanen Miniaturmalerei und Goldschmiedekunst, Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 4, 1934, p. 201-209, fig. VI) la croix-reliquaire est à double traverse, comme sur les staurothèques grexques. Le relique de la croix était protégée par un réceptacle de forme différente dans le triptyque du Jugement dernier, ex-collection d'Arenberg, aux Cloisters de New-York, et sur le reliquaire-phyllactère de Tournai, qui reproduit l'essentiel des scènes de l'invention de la croix que l'on voit sur les volets du triptyque de la bibliothèque Morgan et sur le revers de la croix reliquaire du Beuth-Schinkel Museum (sur le remarquable-reliquaire-phyllactère de Tournai, qui mériterait d'être plus célèbre: A. VAN BASTELAER, *Etude sur un reliquaire-phyllactère du XIIIe siècle. Annales de l'Académie royale d'Archéologie*, XXXVI, 1880, p. 32-52).

(2) MARQUET DE VASSELLOT, *op. laud.*, n. 30. Le chérubin était répété sur une autre plaque montrant Héraclius rapportant la croix à Jérusalem: WILLEMIN, *Documents inédits*, I, pl. 72. cf. VON FALKE, *Deutsche Schmelzarbeiten, op. laud.*, p. 73, n° 4.

(3) Exposé par RABAN MAUR, dans le *De Laudibus sanctae crucis*. La Majestas Domini de l'ivoire Tutilo, sur le plat de reliure de l'*Evangelium longum* de la bibliothèque de St Gall, est entourée des figures des quatre éléments, usuels autour des crucifixions, et de deux chérubins, avec l'inscription: Hic residet XPC virtutum stemmate septus.



Fig. 30 — Bibliothèque de Dusseldorf (Ms. B 21, Fo 122)
Les Vertus crucifiant le Christ

caractère. Elle avait été en même temps celle de la *croix*, symbole de la divinité radieuse et ineffable, et celle de la *crucifixion* humaine et douloureuse ⁽¹⁾.

Dans la *Première vie* de S. François, écrite par Thomas de Celano dès 1228-1229, il est expliqué que les deux ailes supérieures de la croix volante symbolisent l'amour du Père miséricordieux et la crainte du Juge redoutable, les deux ailes éployées les deux espèces de charité: celle qui purifie le corps et celle qui purifie l'âme, et que les deux ailes inférieures couvrent le corps, laissé nu par le péché, mais revêtu à nouveau de son innocence première grâce à la confession et à la contrition ⁽²⁾. Les formules allégoriques du XII^e siècle passèrent ainsi au XIII^e siècle du plan du concept sur la scène du drame. Le chérubin stigmatise S. François. Les vertus de la croix vont mettre le Christ en croix. La mystique d'un S. Bernard et l'imagination romantique d'un Césaire de Heisterbach ont déterminé cette nouvelle orientation pathétique. Les vertus se transforment en bourreaux mystiques du Christ attaché à la croix vivante ⁽³⁾ (fig. 30). Elles remplacent parfois à la fin de l'art du moyen âge Longin et Stéphaton; elles percent le flanc du Christ et lui tendent l'éponge, elles martellent les clous aux mains et aux pieds. Leur nombre et leurs noms varient. Mais leur généalogie descend des commentaires des versets 17 et 19 du troisième chapitre de l'Épître de S. Paul aux Ephésiens et des allégories morales des traités et des sermons du XII^e siècle. Ce sont l'Obéissance et la Miséricorde, l'Humilité et la Charité, la Patience et la Foi, la Paix, enfin la Sagesse, mère et aboutissement de toutes les vertus.

PHILIPPE VERDIER

⁽¹⁾ *Acta Sanctorum*, Octobris II, p. 648-649.

⁽²⁾ MILLARD MEISS, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton University Press, 1951, p. 119-120. Sur la miniature des *Chronica majora et minora* de Matthieu Paris à Cambridge (Corpus Christi College, ms. 16, f^o 66) le Chérubin apparaît à S. François étendu sur un arbre de vie dont les branches appelées *contemplatio*, *actio*, représentent la Charité sous son double aspect de *religio* et d'*operatio*, conformément à l'interprétation traditionnelle de la « *latitudo* » de la croix.

⁽³⁾ Cf. H. SWARZENSKI, *Illuminierten Handschriften*, op. laud., pl. 28 (fig. 158, 162) p. 19 et n. 1, n. 1, p. 96. A. Katzenellenbogen, op. laud., pl. XXIII, fig. 41, cf. p. 38-39 et n. 1, p. 39; J. BRAUN, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Fribourg en Brisgau, 1940, p. 641. *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* (1942) pl. 25, cf. p. 105. J.L. FISCHER, *Handbuch der Glasmalerei*, Leipzig, 1937, pp. 101, 103, pl. 46.

Les deux miniatures reproduites par SWARZENSKI illustrent – d'une façon dramatique qui est complètement étrangère à l'esprit du texte – un sermon de S. Bernard sur la résurrection (P.L. 183, c. 275), où il n'est question que des « quatre vertus qui ornent de gemmes les branches de la croix ». La première miniature, qui est le plus ancien monument de la nouvelle iconographie des vertus mettant le Christ en croix (fig. 30), appartient à un manuscrit de Heisterbach (ms. B. 31 de la bibliothèque de Düsseldorf, f^o 122, fig. 158 dans Swarzenski). Or, c'est au chapitre 19 du huitième livre du *Dialogue sur les Miracles* de Césaire de Heisterbach que l'on trouve la vision du moine mis en croix par les vertus, à l'exemple du Christ, conformément au passage de S. Paul dans l'Épître aux Galates (2,20).

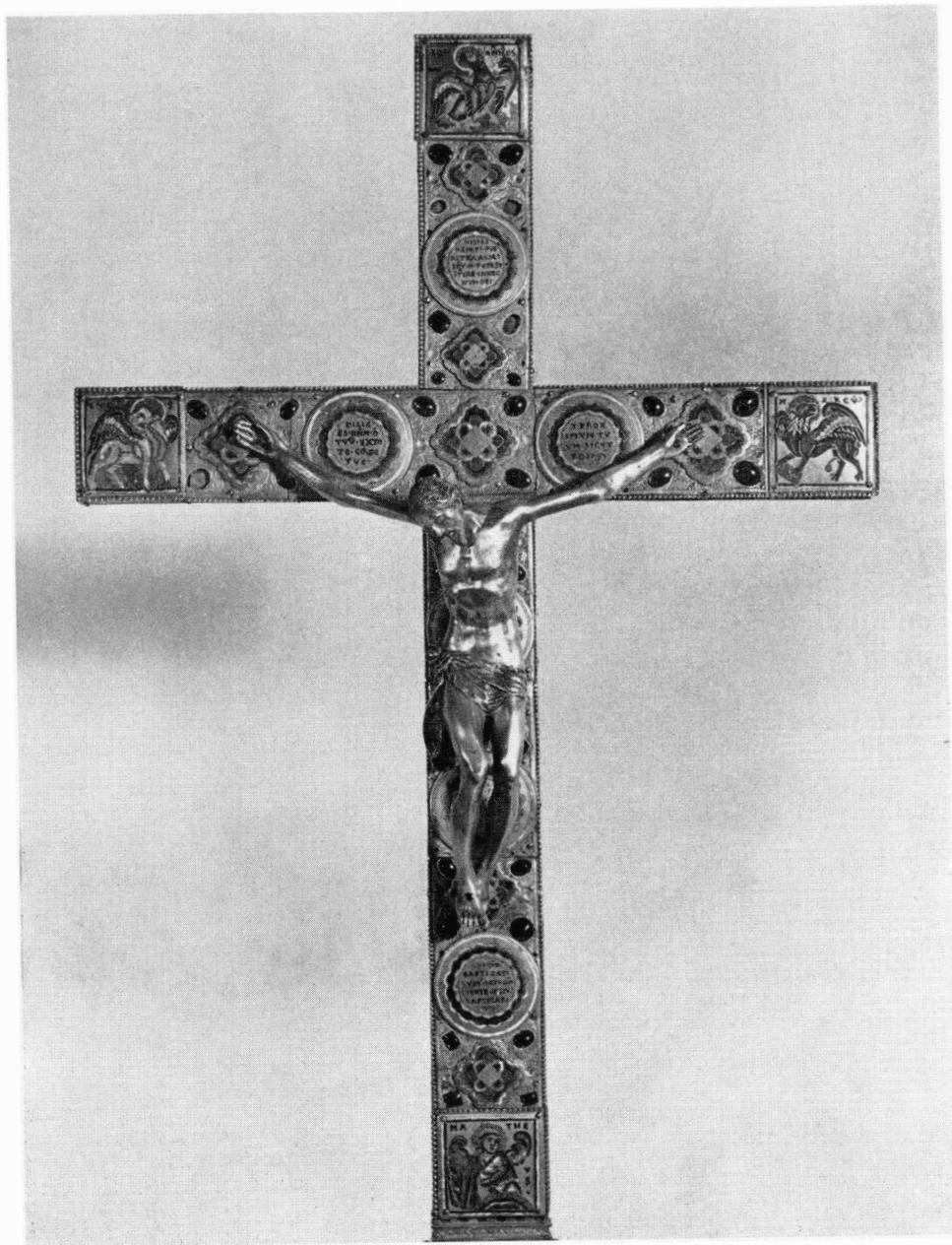


Fig. 31 – Face de la Croix de Lessies

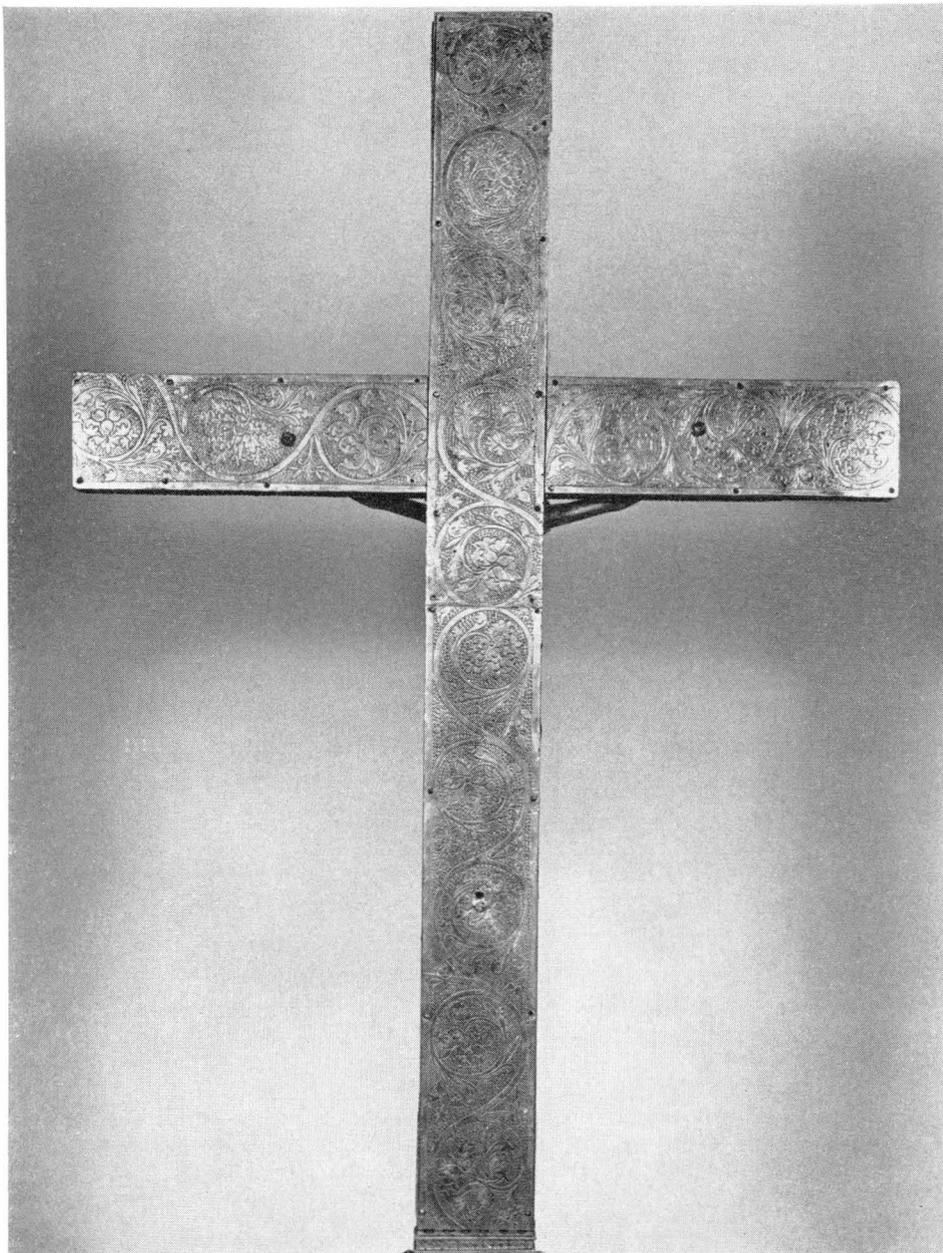


Fig. 32 – Revers de la Croix de Lessies

Après avoir soumis à la Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art cette étude, j'ai vu à l'exposition d'art roman placée sous les auspices du Conseil de l'Europe à Barcelone, en 1961, une croix émaillée mosane qui illustre, comme la croix Walters, l'interprétation de la croix en tant que symbole des vertus et des sacrements. Cette croix, fort belle, a été conçue d'une manière entièrement allégorique, sans Corpus, avant l'adjonction relativement récente d'un très beau Corpus en bronze doré qui est la réplique d'une œuvre de Jean de Boulogne ⁽¹⁾. Les inscriptions niellées en émail bleu marine dans les médaillons contournés d'un décor intérieur nué en tons d'émail dégradé, sont les suivantes: en haut: Nisi quis renatus fuerit ex aqua et spiritu non potest intrare in regnum Dei. (Jean, III, 5) – sur le bras gauche. Diliges Dominum Deum tuum ex toto corde tuo – sur le bras droit: Et proximum tuum sicut te ipsum (Matthieu, XXII, 37-39 – sur le poteau de la croix, de haut en bas: Nisi manducaveritis carnem Filii Homini et biberitis ejus sanguinem non habebitis vitam in vobis. (Jean VI, 54); Quicumque manducaverit panem hunc vel biberit calicem Domini indigne, reus erit corporis et sanguinis Domini (Epistola I^a ad Corinthios XI, 27); Quicumque baptizati sumus in Christo Jesu, in morte ipsius baptizati sumus (*Epistola ad Romanos*, VI, 3). Le revers de la Croix de Lessies est un magnifique spécimen de rinceaux gravés (la vigne mystique) sur un fond en «opus punctile». Cette croix doit être datée de la période 1160-1170 (fig. 31-32). ⁽²⁾.

Je voudrais enfin signaler une extraordinaire ressemblance entre le Corpus de la Croix Walters et celui de la miniature de la Crucifixion illustrant le canon de la messe d'un Sacramentaire provenant du diocèse de Liège, aujourd'hui dans la bibliothèque de la Cathédrale de Cologne ⁽³⁾. Sur la miniature la position de la tête du Christ, son expression, la façon dont la chevelure est épanchée sur les deux épaules, le souligné des détails anatomiques par des traits doublés et comme gravés, les mamelons pointillés, la façon dont les

(1) Cf. le crucifix d'argent exécuté pour Jeanne d'Autriche en 1573 et conservé aujourd'hui dans le palais épiscopal de Loreto.

(2) Je désire marquer ma reconnaissance à Madame S. Gauthier, qui m'a la première signalé la présence de cette croix à l'exposition de Barcelone, à M. Ainaud de Lasarte, l'organisateur de l'exposition de Barcelone, qui en fit exécuter les photographies, et à M. Jean Taralon qui m'a aidé à relever les deux inscriptions dissimulées par le Corpus.

(3) Cod. 157, f^o 19.

mains du Christ sont clouées, les doigts légèrement crispés, tournés vers le haut, le pouce en abduction et jusqu'au détail du nimbe à pointes multiples du soleil, tout dérive d'une œuvre émaillée, très proche de la Croix Walters, sinon identique (1).

(1) Le modèle du Corpus de la croix émaillée Walters et celui de la miniature du Codex de Cologne dérivent eux-mêmes de l'art de Renier de Huy, comme l'a très bien marqué Hermann Schnitzler, *Rheinische Schatzkammer, Die Romanik*, Düsseldorf 1959, n° 18, p. 26, pl. 68 (cf. pl. 69).

Documenten

in verband met de Brugse schilders

uit de XVI^e eeuw

IX. ROBRECHT FABIAEN

Robrecht Fabiaen werd in 1551 als vrijmeester-schilder in het ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers te Brugge opgenomen, met de vermelding dat hij een vrijmeesterszoon was. Weliswaar staat de naam van zijn vader er niet bij vermeld, doch het lijdt geen twijfel dat hij de zoon was van de Brugse schilder Adriaan Fabiaen. Ook zijn grootvader, Jan Fabiaen, en zijn oom, Donaas Fabiaen, waren schilders te Brugge, zodat onze Robrecht terecht tot een schildersfamilie behoorde.

Bij zijn opneming in de kring van de Brugse schilders was Robrecht Fabiaen zesentwintig jaar oud: hij werd dus in of om 1525 geboren ⁽¹⁾.

Op 4 maart 1564 wordt hij bij de « oudsten » van zijn corporatie vermeld. Verder was hij er tweede vinder of bestuurslid gedurende het dienstjaar 1565/6. Bovendien vernemen wij uit een akte van 9 november 1569, dat hij toentertijd de bediening van gouverneur of penningmeester uitoefende ⁽²⁾.

Op 28 april 1561 werd Robrecht Fabiaen tot stadsschilder van Brugge benoemd in vervanging van wijlen Jan de Mil. In deze hoedanigheid was hij o.a. gelast met het in gereedheid brengen en het rondvoeren van vier vertoningen in de jaarlijkse processie van het Heilig Bloed, te weten: van de Reus met de vier Reusjes, van het Ros Beiaard met de vier Heemskinderen, van de Boom van Jesse, en van de Hel met de galjoot. Gezien de aanzienlijke bedragen, die hij als stadsschilder jaarlijks mocht ontvangen, zal dit ambt heel wat van zijn tijd in beslag genomen hebben, maar het was toch niet

⁽¹⁾ Vgl. R.A. PARMENTIER, *Bronnen voor de geschiedenis van het Brugsche schildersmilieu in de XVIe eeuw*, in *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, tom. X (Antwerpen, 1940), blz. 131.

⁽²⁾ Vgl. W.H.J. WEALE, *Inventaire des chartes et documents appartenant aux archives de la corporation de Saint Luc et Saint Eloi à Bruges*, in *Le Beffroi*, tom. II (Brugge, 1864-65), blz. 258-259.

exclusief. Zo vernemen wij, dat hij in 1569 schilderwerk heeft uitgevoerd ten behoeve van de stedelijke jongensschool ten Bogarde bij gelegenheid van de viering van Sint-Laurensdag ⁽¹⁾. Anderzijds zal het ambt van stadsschilder hem wel niet toegelaten hebben voor een betrekkelijk lange tijd van Brugge afwezig te zijn, hetzij om reizen te ondernemen of werk buiten de stad te aanvaarden.

Robrecht Fabiaen, die voornamelijk met zijn vakgenoot Joost Lippens goed bevriend schijnt geweest te zijn ⁽²⁾, overleed in de loop van het jaar 1570, bepaald voor 1 september. Als stadsschilder werd hij door Antoon Claeissins vervangen ⁽³⁾.

A. SCHOUTEET

1.

1554 maart 19. — *Robrecht Fabiaen, schilder, en Arnoudt Daens, volder, worden benoemd tot voogden over Marie, de minderjarige dochter van Christiaan van Acker en zijn echtgenote Marie Fabiaen.*

Ruebrecht Fabiaen, schildere, ende Arnoudt Daens, vuldere, juraverunt tutores van Maikyn, Christiaan van Ackere dochtere by Marie Fabiaens, uxor. Actum den XIXen in maerte XVc LIII, present: Anchemant, raedt, Voet, de jonghe, ende Winckelman, scepenen.

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1545-1558, fol. 112, nr. 7.

2.

1555 april 4. — *De kleermaker Pieter de Prinche en de schilder Robrecht Fabiaen leggen hun eed af als voogden over Rein, de minderjarige zoon van Jan Bibau en echtgenote Barbara de Crooc.*

Peter de Prinche, sceppere, ende Robert Fabiaen, schildere, juraverunt tutores van Rein, Jan Bibau zuene by Barbele Crooc, uxor. Actum den IIIIen in april vóór Paesschen, present: Pringheel ende Rape, scepenen.

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1545-1558, fol. 164, nr. 9 ⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ Vgl. L. GILLIODTS-VAN SEVEREN, *Inventaire diplomatique des archives de l'ancienne école Bogarde à Bruges...*, tom. III, Brugge, 1900, blz. 1025.

⁽²⁾ Vgl. onze bijdrage die aan Joost Lippens zal gewijd zijn.

⁽³⁾ Over Robrecht Fabiaen zie daarenboven C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges, Brugge-Kortrijk*, z.j. (1913), blz. 86b, 202b, 223a.

⁽⁴⁾ Een gelijkaardige aantekening wordt ook aangetroffen in *feriën van de weeskamer van Brugge over de jaren 1551-1555*, fol. 108 v., n^r 3.

3.

1557 juli 15. — *De weeskamer van Brugge beveelt Robrecht Fabiaen en Arnoud Daens, voogden over de minderjarige dochter van Christiaan van Acker, het bezit van hun pupil te komen aangeven.*

Actum den XVen van hoymaent LVII, present: Boodt, raedt, Boodt ende Casenbroot, scepenen.

... Ruebrecht Fabiaen, schildere, ende Aernout Daens, vuldere, voochden van Christiaan van Ackers dochtere, om 't goet etc., ten eersten.

Feriën van de weeskamer van Brugge over de jaren 1556-1558, fol. 96 v., nr. 3.

4.

1557 juli 19. — *De weeskamer van Brugge beveelt Pieter de Prinche en Robrecht Fabiaen, voogden over de minderjarige zoon van Jan Bibau, het bezit van hun pupil te komen aangeven.*

Actum den XIXen in hoymaent LVII, present: Wymersch, raedt, Anchemant ende Thiery, scepenen.

... Pietre Prinche, sceppere, ende Ruebrecht Fabiaen, schildere, voochden van Jan Bibaus zuene, omme 't goet etc., ten eersten.

Feriën van de weeskamer van Brugge over de jaren 1556-1558, fol. 98 v., nr. 2.

5.

1557 november 29. — *De weeskamer van Brugge beveelt andermaal Pieter de Prinche en Robrecht Fabiaen, voogden over de minderjarige zoon van Jan Bibau, het bezit van hun pupil te komen aangeven.*

Actum den XXIXen in novembre LVII, present: Boodt, overziendre, J. Heede ende Haeuwe, scepenen.

... Pieter Prinche, sceppere, ende Ruebrecht Fabiaen, schildere, voochden van Jan Bibaus zuene, zullen donderdaghe den staet overbringhen, 't Ite uuytstel.

Feriën van de weeskamer van Brugge over de jaren 1556-1558, fol. 120, nr. 4.

6.

1557 december 2. — *De weeskamer van Brugge beveelt andermaal Robrecht Fabiaen en Arnoud Daens, voogden over de minderjarige dochter van Christiaan van Acker, het bezit van hun pupil binnen de eerstvolgende veertien dagen te komen aangeven.*

Actum den IIen in decembre XVc LVII, present: Boodt, overziendre, Rape ende Haeuwe, scepenen.

... Ruebrecht Fabiaen ende Aernout Daens, vuldere, voochden van Christiaan van Ackers dochtere, zullen 't ghoet binnen XIII daghen ten pampiere van weesen bringhen, 't Ite uuytstel ende omme zekere.

Feriën van de weeskamer van Brugge over de jaren 1556-1558, fol. 121 v., nr. 5.

Omstreeks 1557 december 13. — *Pieter de Prinche en Robrecht Fabiaen, voogden over Rein, de minderjarige zoon uit het huwelijk van Jan Bibau en Barbara de Crooc, doen bij de weeskamer van Brugge aangifte van het moederlijk versterf van hun pupil.*

Pieter Prinche ende Ruebrecht Fabiaen, als voochden van Rein, de zuene van Jan Bibaus by Barbara Croock, zyne wive, brochten ten pampiere van weesen, volghende heurlieder eedt, de groote van den goede den voorn. Rein verstorven by den overlydene van de voorn. Barbara, der weesens moedere, de somme van XVI s. gr., naer uuytwysen van den inventaris van den achterghelaten goedinghen van der voorn. Barbara, by den voochden by eede gheaffirmeert up den XIIIen in decembre LVII voor uppervoochden, dewelcke XVI s. gr. waren ten overbringhen van desen onder ende in handen van den voorn. Pieter Prinche.

Register van wezengoederen van Sint-Jacobszestendeel over de jaren 1556-1614, fol. 19 v.

1557 december 15. — *De weeskamer van Brugge machtigt Robrecht Fabiaen en Arnoud Daens, voogden over de minderjarige dochter van Christiaan van Acker, aan deze laatste ontlasting te geven van het bedrag dat hun pupil van haar moeder heeft geërfd.*

Actum den XVen in decembre LVII, present: Boodt, overziendre, Rape ende Haeuwe, scepenen.

... Ruebrecht Fabiaen ende Aernout Daens, als voochden van Maykin, Christiaan van Ackers dochtere by Maykin Fabiaen, zyne [wive], verzochten consent omme den voorn. Christiaan quite te mueghen schelden up den staet als hedent by hem gheaffirmeert, mids hebbende ten proffyte van huerlieder weese de somme van XVII s. VI d. XII miten. Overziendere, naer ghehadt hebbende 't verclaers by eede van de voorn. voochden, hebben dezelve voochden gheautorizeert ende auctorizeren.

Feriën van de weeskamer van Brugge over de jaren 1556-1558, fol. 125 v.-126.

Omstreeks 1557 december 16. — *Robrecht Fabiaen en Arnoud Daens, voogden van de minderjarige dochter van Christiaan van Acker en echtgenote Marie Fabiaen, doen bij de weeskamer van Brugge aangifte van het bedrag, dat de genoemde minderjarige van haar moeder en van haar oudtante, Anna Fabiaen, geërfd heeft.*

Ruebrecht Fabiaen ende Aernout Daens, als voochden van Maykin, Christiaan van Ackers dochtere by Maykin Fabiaens, zyne wive, brochten ten pampiere van weesen, volghende heurlieder eedt, de groote van den goede den voorn. weesen verstorven by den overlydene van [de] voorn. Maykin Fabiaens, de weesens moedere, ende es de somme van XVII s. VI d. XII myten, zuvere ende nets ghelst, boven allen commeren ende lasten van den sterfhuyse, daerinne den voorn. bezittere alleene ghelast ghebleven es, ende dit naer 't uuytwysen van den staet by den voorn. Christiaan gheaffirmeert voor onverziendre ende scepenen van weesen der stede van Brugghe up den XVIen dach van decembre XVc LVII.

De voorn. voochden ghaven noch te kennen, hoe de voorn. weese verstorven es by den overlyden van Anna Fabiaens, haer oudemoye, de somme van twaelf scellinghen grooten.

Welcke twee partijen van penninghen, bedraghende tsamen XXIX s. VI d. XII myten, waren ten overbringhen van desen onder ende in handen van den voorn. Christiaen, up de borghe van Michiel Mannaert, de vuldere, ende Jacob Scacht, de themmerman, een voor andere ende elc voor al, als blyct by den lettren van weddinghen, ghepasseert onder scepenen zeghelen der stede van Brugge up den XVIIen in ougst LVII, clerck: Cauleirs.

Register van wezengoederen van Onze-Lieve-Vrouwwezestendeel over de jaren 1539-1570, fol. 262 v.

10.

1558 juli 18. — *De weeskamer van Brugge beveelt Robrecht Fabiaen en Arnoud Daens, voogden over de minderjarige dochter van Christiaan van Acker, borg te stellen voor het bezit van hun pupil.*

Actum den XVIIen in hoymaent LVIII, present: Boodt, overziendre, Merendre ende Heede, scepenen.

... Ruebrecht Fabiaen ende Aernoult Daens, voochden van Christiaan van Ackers kinde, zullen zekere overbringhen binnen XIII daghen.

Feriën van de weeskamer van Brugge over de jaren 1556-1558, fol. 171 v., nr. 8.

11.

1561 april 28. — *Robrecht Fabiaen legt zijn eed af als stadsschilder, ter vervanging van wijlen Jan de Mil.*

Actum Lune XXVIIIa aprilis 1561, present: beede de tresoriers, Vlaminpoorte ende Coste, scepenen, ende Gheenste over my ⁽¹⁾.

... Ruebrecht Fabiaen was gheaccepteert meestre schildere in de stede van wylen Jan de Mil ⁽²⁾, daertoe doende zynen eedt.

Feriën van de stadsthesauriers over de jaren 1557-1568, fol. 119 v., nr. 2.

12.

1563 maart 6. — *De stadsthesauriers gelasten Robrecht Fabiaen de vertoningen in de Heilig-Bloedprocessie op de wijze van het verleden jaar te bezorgen.*

Actum Sabbato VIa martii 1562, omnibus presentibus.

... Ghelast Fabiaen, meestre schildere, te houdene in de processie van den Helighen Bloede zulcx als 't voorleden jaer ghinck.

Feriën van de stadsthesauriers over de jaren 1557-1568, fol. 183 v.

(1) Bedoeld is Filips van Belle, griffier van de stadsthesaurie. Zie: *feriën van de stadsthesauriers over de jaren 1557-1568*, fol. 99. — Over deze stadsambtenaar zie: J.G. CLAEYS, *Philips van Belle, pensionaris van Brugge*, in *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, tom. LXXVII (1934), blz. 1-14.

(2) Aan deze schilder hebben wij een afzonderlijke bijdrage gewijd. Zie: *Belgisch tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, tom. XXIIX (1960), blz. 137-154.

1566 oktober 25. — *De schilder Robrecht Fabiaen geeft procuratie aan de vier taallieden van Brugge en aan verscheidene andere personen.*

Boot, Doorne, XXV octobre [1566]. — Ruebrecht Fabiaen, de schildere, dewelcke maecte machtich de vier taellieden deser stede, Jan vander Haghe, Bertelmeeus de Bisscop, Jan Bytreel, Jan Telleboom, Jan Pancoucke, Cornelis de Ruddere, Pauwels ende Bertelmeeus vander Praet, ende elcken etc., ad lites etc.

Protocol van Paulus vander Praet, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1560-1567, fol. 189 v.

1561-1570. — *Posten uit de stadsrekeningen van Brugge betreffende het in orde brengen en het rondvoeren van vertoningen in de Heilig-Bloedprocessie door de stadsschilder Robrecht Fabiaen.*

Stadsrekening over het dienstjaar 1560 sept. 2 - 1561 sept. 2, fol. 91, nrs. 5, 6 (rubriek : Uutgheven van ghemeene zaken) :

... Meestre schildere deser stede ⁽¹⁾, ter cause ende over 't uutrededen van viere parcken ende spelen als den Rueze, Rosbayaert, de Roede van Jesse, ende de Helle met den galliote ⁽²⁾ by hem gherepareert ende ghedaen spelen ende ommeryden in de voors. processie van den Heleghen Bloede, dus over 't jaer LXI : VI l. gr.

Denzelven ter cause van de voorn. spelen, voor de schoens ende wambaysen van de voors. Haymonskinderen ⁽³⁾, 't leveren van fusteyne, lynwaet, cannevets, synghels, cooperdraet ende anders, metsgaders bovendien uutghedaen ende gheaccoutreirt t'hebbene vier jonghe Ruesekins, dus hiervooren de somme van VI l. II s. III gr.

Stadsrekening over het dienstjaar 1561 sept. 2 - 1562 sept. 2, fol. 91, nrs. 3, 4 (rubriek : Uutgheven van ghemeene zaken) :

... Robrecht Fabiaen, meestre schildere deser stede, ter causen ende over 't uutrededen van viere parcken ende spelen, als den Rueze, Roosbayaert, de Roede van Jesse, ende de Helle met den galliote, by hem gherepareirt ende ghedaen spelen ende ommeryden in de voors. processie van den Heileghen Bloede, dus over 't jaer LXII : VI l. gr.

Denzelven ter cause van de voorn. spelen, voor de schoens ende wambaysen van de voors. Haymonskinderen, 't leveren van fusteyne, lynwaet, cannevets, synghels, cooperdraet ende anders, metsgaders bovendien uutghedaen ende gheaccoutreirt t'hebbene viere jonghe Ruesekins, dus hiervooren de somme van XV l. I d. gr. XVII miten.

Stadsrekening over het dienstjaar 1562 sept. 2 - 1563 sept. 2, fol. 91, nr. 3 (rubriek : Uutgheven van ghemeenen zaken) :

(1) Al wordt de naam van de stadsschilder niet vernoemd, toch zal hier ongetwijfeld Robrecht Fabiaen bedoeld zijn, vermits hij op 28 april 1561 tot deze functie werd aangesteld en de Heilig-Bloedprocessie op 3 mei d.a.v. haar rondgang deed.

(2) Soortgelijke voorstellingen worden na de 16^e eeuw nog slechts af en toe in de omgangen van het Heilig Bloed aangetroffen. Vgl. K. DE FLOU, *Een lofgedicht op het Heilig Bloed (1686)*, in *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, tom. LV (1905), blz. 58, 60-61; H. ROMMEL, *De Processiën ter vereering van het H. Bloed*, in *Biekorf*, tom. XI (1900), blz. 147-152.

(3) Dat wil zeggen: de vier Heemskinderen, die op het Ros Beiaard gezeten waren.

... Ruebrecht Fabiaen, meester schildere deser stede, voor 't uutrededen van den parcken ende personnaigen in den ommeganck van den weerdegghen Helegghen Bloede IIIen in meye laetstleden, VI l. gr. ende van dies daeran becosticht es gheweist, by twee rekeninghen hiermede overgheleyt : III l. XVI s. gr., es tsamen : IX l. XVI s. X gr.

Stadsrekening over het dienstjaar 1563 sept. 2 - 1564 sept. 2, fol. 101 v., nr. 2 (rubriek : Uutgheven van ghemeenen zaken) :

... Ruebrecht Fabiaen, meester schildere deser stede, voor 't uutrededen van den parcken ende personnaigen in den ommeganck van den weerdegghen Helegghen Bloede IIIen in meye laetstleden, VI l. gr. ende van dies daeran becosticht es gheweist, by twee rekeninghen hiermede overgheleyt : IIII l. II s. I gr., compt tsamen : X l. II s. I gr.

Stadsrekening over het dienstjaar 1564 sept. 2 - 1565 sept. 2, fol. 108 v., nr. 5 (rubriek : Uutgheven van ghemeenen zaken) :

... Ruebrecht Fabiaen, meestre schildere deser stede, voor 't uutrededen van de personnaigen in den ommeganck van den weerdegghen Helegghen Bloede IIIen maii LXV, VI l. gr. ende van dies hy daeran verleyt ende becosticht heeft an 't maken van eenen nieuwen hellewaghen ⁽¹⁾, tsamen : XLVI l. XVIII s. II d. gr.

Stadsrekening over het dienstjaar 1565 sept. 2 - 1566 sept. 2, fol. 84, nr. 9 (rubriek : Uutgheven van ghemeenen zaken) :

... Ruebrecht Fabiaen, meestre schildere deser stede, voor 't uutrededen van den personnaigen in den ommeganck van den weerdegghen Helegghen Bloede IIIen in meye LXVI : XVII l. X s. gr.

Stadsrekening over het dienstjaar 1566 sept. 2 - 1567 sept. 2, fol. 85 v., nr. 5 (rubriek : Uutgheven van ghemeenen zaken) :

... Ruebrecht Fabiaen, meestre schildere deser stede, voor 't uutrededen van de personnaigen in den ommeganck van den weerden Helegghen Bloede derden in meye LXVII : XIX l. IIII s. gr.

Stadsrekening over het dienstjaar 1567 sept. 2 - 1568 sept. 2, blz. 85, nr. 5 (rubriek : Uutgheven van ghemeenen zaken) :

... Ruebrecht Fabiaen, meestre schildere deser stede, voor 't uutrededen van de personnaigen in den ommeganck van den weerden Helegghen Bloede derden in meye LXVIII : XX l. XVI s. VIII gr.

Stadsrekening over het dienstjaar 1568 sept. 2 - 1569 sept. 2, fol. 78 v., nr. 3 (rubriek : Uutgheven van ghemeene zaken) :

... Ruebrecht Fabiaen, meestre schildere ⁽²⁾ deser stede, voor 't uutrededen van den personnaigen in den ommeganck van den weerden Helegghen Bloede derden in meye LXIX : XXIIII l. gr.

Stadsrekening over het dienstjaar 1569 sept. 2 - 1570 sept. 2, fol. 73 v., nr. 1 (rubriek : Uutgheven van ghemeene zaken) :

... Ruebrecht Fabiaen, meestre schildere deser stede, voor 't uutrededen van den personnaigen in den ommeganck van den weerden Helegghen Bloede, derden dach van meye XVc LXX, VI l. gr., ende van oncosten XIII l. VIII s. II gr., compt : XX l. VIII s. II gr.

(Kanttekening:) Te vele gherekent V l. XVIII s. II d. gr., die men ordonneert in rekeninghe te bringhene ten proffyte deser stede by der eerste toecommende rekeninghe.

⁽¹⁾ Een nadere beschrijving van een hellewagen vindt men in het bekende werk van J. DE DAMHOUDER, *Van de grootdadigheyt der breedt-vermaerde regeringhe van de stad Brugghe...*, Amsterdam, 1684, blz. 566.

⁽²⁾ *Hs.* : schidere.

1562-1571. — *Posten uit de stadsrekeningen van Brugge betreffende werken door de stadsschilder Robrecht Fabiaen uitgevoerd.*

Stadsrekening over het dienstjaar 1562 sept. 2 - 1563 sept. 2, fol. 78 v., nr. 4 (rubriek : Van allerande wercken) :

... Ruebrecht Fabiaen, den schildere, van wercke by hem ghedaen an de Halle : XXXIII s. gr.

Stadsrekening over het dienstjaar 1563 sept. 2 - 1564 sept. 2, fol. 85, nrs. 4, 5 (rubriek : Van allerande wercken) :

... Ruebrecht Fabiaen, meestre schildere, van wercke ghedaen, volghende zyne rekeninghe: XXXII l. XIII s. X gr.

Denzelven van wercke by hem ghedaen an dezelve Halle volghende zyne rekeninghe: XLIII l. VI s. VIII gr.

Stadsrekening over het dienstjaar 1564 sept. 2 - 1565 sept. 2, fol. 94 v., nrs. 6, 7 (rubriek : Van allerande wercken) :

... Robrecht Fabiaen, meester schilder deser stede, ter causen van zekere wercken by hem ghedaen in de nootzakelicheden deser stede duerende den tyt deser rekeninghe ende blyckende by twee zyne rekeninghen, de somme van XIX l. I s. IIII gr.

Denzelven ter causen van wercken by hem ghedaen an de Halle, volghende zyne rekeninghe: XXXIII l. XIII s. VI gr.

Stadsrekening over het dienstjaar 1565 sept. 2 - 1566 sept. 2, fol. 73, nr. 5 (rubriek : Van allerande wercken) :

... Robrecht Fabiaen, meester schildere, by zyne rekeninghe: LI l. XIII s. IX d. gr.

Stadsrekening over het dienstjaar 1566 sept. 2 - 1567 sept. 2, fol. 74 v., nr. 2 (rubriek : Van allerande wercken) :

... Ruebrecht Fabiaen, meestre schildere, van 't werck van zynen style by hem in de stedewercken ghedaen bin den tyde deser rekeninghe, naer d'uitgheven van zyne rekeninghen : XI l. II s. VI gr.

Stadsrekening over het dienstjaar 1567 sept. 2 - 1568 sept. 2, fol. 73 v., nr. 4 (rubriek : Van allerande wercken) :

... Ruebrecht Fabiaen, meestre schildere, van 't werck van zynen style by hem in de stedewercken ghedaen bin den tyde deser rekeninghe, naer d'uitgheven van zyne rekeninghe : XXIII l. III s. II gr.

Stadsrekening over het dienstjaar 1568 sept. 2 - 1569 sept. 2, fol. 68, nr. 3 (rubriek : Van allerande wercken) :

... Ruebrecht Fabiaen, meestre schildere, van 't werck van zynen style by hem in de stedewercken ghedaen bin den tyde deser rekeninghe, naer d'uitgheven van zyne rekeninghe : XVIII l. gr.

Stadsrekening over het dienstjaar 1569 sept. 2 - 1570 sept. 2, fol. 64 v., nr. 1 (rubriek : Van allerhande wercken) :

... Ruebrecht Fabiaen, meestre schildere, van 't werck van zynen style by hem in de stedewercken ghedaen bin den tyde deser rekeninghe, naer d'uitgheven van zyne rekeninghe: V l. IX s. gr.

Stadsrekening over het dienstjaar 1570 sept. 2 - 1571 sept. 2, fol. 63 v., nr. 3 (rubriek : Van allerhande wercken) :

... Ruebrecht Fabiaen, meestre schildere, II l. X s. gr. ende naer hem Anthuenis Clays V l. XVI s. grooten, van wercken van huerlieder style, by hemlieden in de stedewercken ghedaen bin den tyde deser rekeninghe, es tsamen : VIII l. VI s. gr.

X. JAN FIRMIN, DE OUDE

Noch over de herkomst, noch over de afstamming van de schilder Jan Firmin, de oude, is iets geweten. Zelfs wanneer hij als meester-schilder in het ambacht van de beeldmakers en de zadelmakers te Brugge werd opgenomen, is niet bekend. Hij was nochtans in deze stad werkzaam gedurende een tijdperk, waarover de gildeboeken bewaard bleven en daarenboven zorgvuldig schijnen bijgehouden. Ook over zijn gewrochten, ja over zijn activiteit als schilder in het algemeen, tast men volledig in het duister. Wat wij derhalve over hem hebben kunnen verzamelen, is zeker niet van uitzonderlijk belang.

Op 1 april 1518 staat in de registers van het ambacht van de beeldmakers en de zadelmakers aangetekend, dat Jan Firmin, de oude, toen een zekere Jan Herkeles als leerknapp aanvaardde. Wij zien hem ook een standplaats huren in het « pand » te Brugge om er gedurende de jaarmarkten van januari en mei 1518 zijn schilderijen te koop te stellen⁽¹⁾. Hij was dus reeds eerder als meester-schilder te Brugge gevestigd. En dit is hij tot zijn dood toe gebleven, vermits zijn naam in het obituarium van het voornoemde ambacht wordt aangetroffen. Aan de hand van deze laatste aantekening, mag zijn overlijden omstreeks 1535 bepaald worden.

Onze Jan Firmin is gehuwd geweest met Antonine Pieters, dochter van Jan. Het is goed mogelijk, dat deze Antonine reeds zijn tweede vrouw was, want in een document wordt zij uitdrukkelijk als zijn « uxor secunda » vermeld. Zij overleed in oktober 1531 en werd op de Sint-Gillisparochie te Brugge begraven⁽²⁾.

Aan minstens drie kinderen heeft Jan Firmin, de oude, het leven geschenken, te weten: aan twee zonen, Jan en Hugo, en één dochter, Anna. Deze laatste werd in of om het jaar 1505 geboren: in oktober 1544 was zij inderdaad negenendertig jaar oud en toen nog niet getrouwd; zij was een kind uit het huwelijk met Antonine Pieters. Ook Jan en Hugo zijn heel waarschijnlijk uit

(1) Zie: Brugge, stadsarchief, *stadsrekening over het dienstjaar 1517 sept. 2 - 1518 sept. 2*, fol. 40 v., n^r 5: « Ontfanc van den stallen in den pant ten Freren van den Brugghemaercten ghehouden in laumaent XV^e zeventiene ende meye XV^e achtiene:... Van Jan Fremyn van twee ende een alf stallen van der stede: II s. IX d. gr. ».

(2) Zie: Brugge, parochiaal archief van Sint-Gilles, *rekeningen van de kerkfabriek 1527-1543*, fol. 67, n^r 2 (rekening over het dienstjaar 1531 juni 24 - 1532 juni 24, rubriek: « Ontfranc van sepulturen ende testamenten): « October... Twyf van Jan Firmyn, de scilder, west: XII gr. ». Vlg. ook: W.H.J. WEALE, *Comptes de la fabrique de l'église de Saint-Gilles à Bruges*, in *La Flandre*, tom. I, (Brugge. 18 67-68), blz.356.

hetzelfde echtverbond gesproten; ze zijn naderhand, evenals hun vader, als schilder te Brugge werkzaam geweest en worden hierna afzonderlijk behandeld.

Alhoewel Jan Firmin, de oude, nooit met de ene of de andere waardigheid in zijn corporatie werd bekleed, toch moet hij, in zekere mate althans, een man van aanzien geweest zijn en de gunst van zijn medeburgers en van de stedelijke overheid genoten hebben. Tot tweemaal toe werd hij inderdaad door de Brugse stadsregering aangesteld tot deelman van het Sint-Nikolaaszestendeel, namelijk: voor de dienstjaren 1507/8 en 1508/9. Welnu, de deelmannen werden steeds onder de voorname personen van het betrokken stads-kwartier verkozen ⁽¹⁾.

Ten slotte dient nog aangestipt, dat de familienaam van onderhavige schilder ook in de spellingen Firmyn(s), Fermyn(s) en Fremyn(s) in de documenten wordt aangetroffen ⁽²⁾.

A. SCHOUTEET

I.

1544 oktober 13. — *Laurens Weyts, zager, en Cornelis Beernaerts, klerk van de vierschaar, doen hun eed als voogden over Anna, de dochter van Jan Firmin en Antonine Pieters.*

Lauweins Weyts, zaghere, ende Cornelis Bernaert, clerck, by provisiën omme huer uut voochdie te doene midts huer oude, juraverunt tutores van Tannekin, Jan Firmyns dochtre by Anthonine Pieters, uxor. Actum den XIIIen in octobre XLIIII, present: Voocht, overzienre, Boodt ende Coste, scepenen.

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1531-1545, fol. 249, nr. 5.

2.

1544 oktober 9-17 ⁽³⁾. — *Cornelis Beernaerts en Laurens Weyts, voogden over Anna, de dochter van Jan Firmin, verzoeken het schepencollege van de stad Brugge hun pupil te willen mondig verklaren.*

Cornelis Bernaerds, clerck etc., ende Laureins Weyts, als voochden van Tannekin, Jan Firmyns dochter die hy hadde by Anthonyne, Jan Pieter dochter, van der oude van XXXIX jaren of daeromtrent, bidden ende versoucken om consent omme derzelve Tannehuut voochdien ende t'hueren ghedaen te wordene, midtsdat zoe vroet ghenouch es van jaren

(1) Zie: *register van de wetsvernieuwingen van de stad Brugge over de jaren 1503-1535*, fol. 39v., 49v. — Over de werkring van de deelmannen in de 16^e eeuw, vgl. J. DE DAMHOUDER, *Van de grootdadigheyt der breedt-vermaerde regeringhe van de stad Brugge...*, Amsterdam, 1684, blz. 508-510; L. GILLIODTS-VAN SEVEREN, *Coutume de la ville de Bruges*, tom. II, Brussel, 1875, blz. 275-301.

(2) Over Jan Firmin, de oude, vgl. C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, Brugge-Kortrijk, z. j. (1913), blz. 72a, 78b, 201a.

(3) Feitelijk is deze akte niet gedateerd, omdat ze niet werd gepasseerd; ze staat echter ingeschreven tussen twee stukken, die onderscheidenlijk de datum van 9 en 17 oktober 1544 dragen.

ende van daghen omme voordan huer zelfs goet te regierne ende bestierne, verzouckende etc., zo zy voochden etc., ter presentie ende byzyne van Hughes Firmyn ende Jacop Sifaert, vrienden ende maghen, die daerinne etc.

Protocol van Adriaan Beernaerts, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1544-1545, blz. 46. - In margine: « Niet ghepasseirt ».

3.

1548 maart 15. — *In vervanging van Cornelis Beernaerts, wordt Hugo Firmin, de schilder, aangesteld tot voogd over Anna, de dochter van Jan Firmin en diens echtgenote Antonine Pieters.*

Hughe Firmin, schildere, juravit tutor in stede van Cornelis Bernaerts, verlaten, met Lauwers Weyts. te vooren voochd van Tannekin, Jan Firmins dochtere by Anthonine, uxor secunda. Actum den XVten in maerte XLVIII, present: Theimseke, overzienre, Messen ende Coolbrant, scepenen.

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1545-1558, fol. 193 v., nr. 4.

XI. JAN FIRMIN, DE JONGE

Jan Firmin, de jonge, was de zoon van Jan Firmin, de oude, over wie wij hiervoren afzonderlijk gehandeld hebben. Op 20 juni 1538 is hij vrijmeester-schilder te Brugge geworden en reeds in december van het jaar 1543 in deze stad overleden: hij werd er op de Sint-Jacobsparochie begraven ⁽¹⁾.

Jan Firmin de jonge was gehuwd met Martine Weyts. Uit dit huwelijk is er een dochterje, Colijntje, geboren. Ingevolge het overlijden van zijn vader, werd dit kind op 19 mei 1544 van overheidswege van voogden voorzien. Deze voogden waren: Hugo Firmin, eveneens schilder van beroep, en Laurens Weyts, onderscheidenlijk oom van vaderszijde en oom van moederszijde van Colijntje.

Op 18 juni 1542 werd door onze Jan een meisje uit de stedelijke wees-school Sint-Elizabeth voor hulp in zijn huishouden aangenomen. Volgens het contract, dat voorafgaandelijk tussen Jan Firmin en de Sint-Elizabethschool werd gesloten, zou het schoolkind, genaamd Maaiken van Wynsberghe, voor de duur van twee jaar als dienstmeid worden uitbestede tegen betaling van acht schelling groot plus zijn onderhoud. Maaiken van Wynsberghe is echter reeds op 24 juni 1543, dus na amper één jaar dienst naar de school teruggekeerd. Wat hiervan de reden mag geweest zijn ontgaat ons. Of is Jan Firmin

(1) Zie: Brugge, parochiaal archief van Sint-Jacobs, *kerkrekeningen over 1526-1544* (rekening over het jaar 1543), fol. 516 v.: « December. — ... Ontfaen van 't begraven van Jan Fremin, scildere. buuter processie, 6 gr. ».

rond dit tijdstip ziek geworden, waardoor de inkomsten zodanig verminderden, dat het houden van een dienstmeisje een te grote last werd?

Wegens de korte tijdspanne waarin Jan Firmin de jonge als meesterschilder werkzaam is geweest, zal vanzelfsprekend de kans gering zijn om heden ten dage nog van zijn werk aan te treffen ⁽¹⁾.

A. SCHOUTEET

1.

1542 juni 18. — *Aantekening betreffende de uitbesteding van Maaiken van Wynsberghe, uit de Sint-Elizabethschool, als dienstmeid bij de schilder Jan Firmin.*

Uutghegaen. - ... Dit voorn. Mayken ⁽²⁾ was besteedt desen 18 junio anno 1542 met Jan Fremyn, den schilder, twee jaren lanck, ende zal winnen: cousens, schoens, lynwaet etc. ende t'enden van den II jaren VIII s. groote.

[*Kanttekening*]: Wederomme ghebrocht den 24e junio anno 1543 ende maer ontfaen 2 s. gr.

Fonds van de Sint-Elizabethschool, aantekenboekje van de opgenomen kinderen over de jaren 1534-1542, fol. 32.

2.

1544 mei 19. — *Hugo Firmin, schilder, en Laurens Weyts, zager, leggen hun eed af als voogden over Colijntje, de minderjarige dochter van wijlen Jan Firmin en diens echtgenote Martina Weyts.*

Hughe Firmin, schildere, ende Lauwereins Weyts, zaghere, juraverunt tutores van Colynekin, Jan Firmins dochtere by Martine Weyts, uxor. Actum den XIXen in meye XLIIII, present: Eede, overzienre, Theimseke ende Bambeke, scepenen.

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1531-1545, fol. 248, nr. 3.

3.

1544 augustus 27. — *Hugo Firmin en Laurens Weyts, als voogden van Colijntje, de minderjarige dochter van wijlen Jan Firmin en Martina Weyts, doen bij de weeskamer van Brugge aangifte van het vaderlijk versterf van hun pupil.*

Den XXVIIen in ougst XVcXLIIII Hughe Firmin ende Lauwereins Weyts, als voochden van Colinken, Jan Firmins kinde dat hy hadde by Martine Weyts, zynen wive, brochten ten papiere van weesen, volghende huerlieder eedt, de grootte van den goede denzelven

⁽¹⁾ Over Jan Firmin de jonge zie: C. VANDEN HAUTE, *a.w.*, blz. 72a, 201a.

⁽²⁾ Bedoeld is Maaiken van Wynsberghe. Onderhavige aantekening staat overigens in verband met de vermelding op de tegenoverliggende blz., die als volgt luidt: « Hierbinnen wonende 1 junio 1539. ...Mayke van Winberghe hier gheweest 2½ jaren ».

kinde toecommen ende ghebuerdt by den overlyden van den voors. Jan Firmin, der weesen vadere, ende es in penninghen de somme van vierentwintich scellinghen grooten, dewelke XXIII s. gr. waren ten overbrighen van desen onder ende in den handen van de voors. Martine Weyts, als moedere, metter houdensse van denzelven kinde, weddinghe borghe van Jan vander Meere, de ballemakere, stedekiesinghe van tsamen ende elc byzondere up de Vlaminbrugge in Sint-Niclauszestendeel omme aldaer pandinghe te ghenietene, als 't blyct by der weddinghe daerof wesende in daten van den neghentiensten dach van meye duust vijfhondert vierenvetich onder scepenen zeghelen: Anthuenis van Bambeke ende Michiel Snouckaert, clerck: Bernaerts.

Register van wezengoederen van Sint-Nikolaaszestendeel over de jaren 1531-1552, fol. 147.

XII. HUGO FIRMIN

Zoals hoger werd gezegd, had de Brugse schilder Jan Firmin, de oude, twee zonen: Jan en Hugo, die beiden, evenals hun vader, als schilder te Brugge geleefd en gewerkt hebben.

Hugo Firmin, over wie wij het hier in het bijzonder hebben, is op 7 juli 1538 als vrijmeester-schilder tot het ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers toegetroden. Hij volgde hierbij niet enkel het voorbeeld van zijn vader, maar ook dit van zijn broeder, die enkele dagen te voren in dezelfde hoedanigheid lid van dit ambacht was geworden. In de corporatie van de beeldenmakers en de zadelmakers is onze Hugo al evenmin als zijn vader en zijn broeder op het voorplan getreden. Behalve zijn inschrijving als lid, wordt hij inderdaad nog slechts één keer in de gildeboeken vermeld, namelijk: in het obituarium naar aanleiding van zijn overlijden, dat in 1554 is voorgevallen ⁽¹⁾.

Wij mogen veronderstellen, dat Hugo Firmin zijn vakkennis bij zijn vader zal geleerd hebben. Proeven van zijn bekwaamheid of van zijn kunst zijn echter niet voorhanden. Het enige wat wij in verband met zijn artistieke bedrijvigheid hebben kunnen achterhalen, is dat hij van 1543 tot 1551 regelmatig een stal of standplaats in het « pand » te Brugge heeft gehuurd om er gedurende de jaarmarkten zijn schilderijen aan de man te brengen ⁽²⁾.

Hugo Firmin trad een eerste maal in de echt met Catharina Coulon, dochter van Pieter. Drie kinderen werden uit dit huwelijk geboren, te weten: Hubrecht, Pieter en Gillis. Na het afsterven van Catharina Coulon, korte tijd

⁽¹⁾ Vgl. C. VANDEN HAUTE, *a.w.*, blz. 72a, 201b.

⁽²⁾ Zie: Brugge, stadsarchief, *stadsrekeningen over de dienstjaren 1543/4*, fol. 39 v., 40; *1544/5*, fol. 41 v.; *1545/6*, fol. 40v.; *1546/7*, fol. 40v.; *1547/8*, fol. 41v.; *1548/9*, fol. 39v.; *1549/50*, fol. 42; *1550/51*, fol. 43.

vóór september 1549, is onze schilder voor de tweede maal in het huwelijk getreden met Jacquemine Lems, die haar echtgenoot heeft overleefd.

Onze schilder was niet bepaald onbemiddeld: hij was althans eigenaar van een huis, dat aan de oostzijde van de huidige Sint-Jorisstraat te Brugge was gelegen en door hemzelf werd bewoond. Wanneer hij deze eigendom verwierf, kan niet bepaald worden. In ieder geval gebeurde het vóór 21 maart 1549. Anderzijds blijkt, dat hij dit huis tot zijn overlijden in eigendom bleef behouden.

Met de drie zonen van Hugo Firmin is het weinig glansrijk verlopen. Pieter, vooreerst, schijnt zeer vroegtijdig gestorven. Inderdaad, wanneer op 11 oktober 1554 Antoon Firmin, die als voogd over de drie minderjarige kinderen van Hugo Firmin en wijlen Catharina Coulon op 9 september 1549 was aangesteld geworden, door Roeland Wauckier wordt vervangen, is er nog alleen sprake van Hubrecht en Gillis. Dit is verder ook nog het geval in een akte van 17 oktober van hetzelfde jaar betreffende de afwikkeling van de nalatenschap van Hugo Firmin zelf.

Gillis, de jongste van de drie kinderen van Hugo Firmin, werd in of om 1543 geboren. In een akte d.d. 13 maart 1566 wordt inderdaad van hem gezegd, dat hij op dit tijdstip drieëntwintig jaar oud was. Gillis was echter gebrekkelijk – « krepel ende impotent » zeggen de bescheiden – en trachtte met handel in allerlei kramerswaren, vooral garen en band (*corte mercerye*), in zijn bestaan te voorzien.

Met Hubrecht, de oudste zoon van Hugo Firmin, is het bepaald het minst eervol verlopen. Zolang zijn vader leefde, schijnt hij een regelmatig bestaan gekend te hebben. Geen wanklanken worden gedurende deze periode over hem gehoord. Bij zijn vader leerde hij schilderen en na de voorgeschreven leertijd voldaan te hebben, bleef hij verder bij zijn vader als gezelschap het schildersberoep uitoefenen. Na het afsterven van vader Hugo echter begon voor Hubrecht Firmin een vrij avontuurlijk leventje, dat al spoedig een rampzalige afloop had. Dit bracht hem in aanraking met het gerecht, dat hem wegens zijn misdrijven veroordeelde om aan de schandpaal te pronk te staan, met een gekroonde letter *b* gebrandmerkt en voor de duur van tien jaar uit Vlaanderen gebannen te worden. Dit vonnis, door de schepenen van Brugge op 20 december 1558 uitgesproken, werd de 23^e december daaraanvolgende uitgevoerd. In de hierna onder n^{rs} 8 en 9 gepubliceerde bescheiden is Hubrecht Firmin zelf aan het woord: over zijn misdrijven door zijn rechters onderhoord, legt hij verklaringen af, waarin zijn avontuurlijk bestaan in bijzonderheden en met kleur wordt verhaald.

Op 20 december 1558 voor de duur van tien jaar uit Vlaanderen gebannen, vertoefde Hubrecht Firmin op 15 november 1568 reeds enkele tijd opnieuw te Brugge. Op dit tijdstip is hij gehuwd en eist van zijn gewezen voogden dat zij hem de afrekening zouden voorleggen van het beheer der goederen, die hem door het afsterven van zijn vader en van zijn moei, Catharina Firmin, waren te beurt gevallen.

Over de verdere lotgevallen van Hubrecht Firmin weten wij niets af. Maar wat er daarna met hem ook moge gebeurd zijn, zeker althans is dat hij het nooit tot zelfstandig meester-schilder te Brugge heeft gebracht.

A. SCHOUTEET

1.

1549 september 9. — *Antoon Firmin, tapijtwerker, en Jan du Pont, bokraanverver, doen hun eed als voogden over Hubrecht, Pieter en Gillis, de drie minderjarige kinderen van Hugo Firmin en wijlen diens vrouw Catharina Coulon.*

Anthuenis Firmin, lechwerkere, ende Jan du Pondt, bockeraenvaerwre, juraverunt tutores van Hubekin, Pierkin ende Gillekin, Hughe Firmins kindren by Kathelyne Coulon, uxor. Actum den IXen in septembre XVcXLIX, present: Venduel, overzienre, Messem ende Berghe, scepenen.

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1545-1558, fol. 195 v., nr. 1.

2.

1549 oktober 6. — *Jan du Pont en Antoon Firmin, voogden over de drie minderjarige kinderen van Hugo Firmin en wijlen Catharina Coulon, krijgen van de Brugse schepenen toestemming om het moederlijk versterf van hun pupillen tegen 11 pond groot van de vader los te kopen.*

Ghistele, Casenbroot, Messem, Berghe, Roelandts, Mouscron, Cabootre, VI octobre XLIX. - Jan du Pont ende Anthuenis Firmyns, als voochden van Hubekin, Pierkin ende Gillekin, Hughes Firmyns kinderen die hy hadde by Kathelyne filia Pieter Coulon, zynen wyve, de voorn. weesen hoirs ende aeldinghers van alle de successie ende verstervenisse ghebleven ende bevonden naer de doot ende overlyden van de voorn. Kathelyne, huerlieder moedere, versoucken consent omme in de name van de voorn. weesen te moghen verdeelen, verlycken ende veraccorderen metten voorn. Hughes, der weesen vadere, up 't inhouden van den gheaffirmeirden state, hedent deser daten ter camere gheveriffiert, ende dit midts de somme van elleven ponden grooten zuvers ende nets ghelts, boven alle commeren ende lasten van den voorn. sterfhuuse, by voorme van uutcoope over der weesen part, portie ende deel van den gheprysden huuse beneden der Vlamyncbrugghe, midsgaders van den gheprysden huuscatheylen, habytten ende juweelen van den overleden ende van den besitter, al ghepresen by Olivier Colve ende Glaude vander Mandele, ghezworen prisers ende stockhouders der stede van Brugghe, welcke penninghen bliven zullen in handen van den voorn. bezitter midts de houdensse ende bewaernesse die hy doen zal up 't voorn. parcheel; ende

hierjehens zo zal den voorn. besitter alleene gherecht blyven in 't voorn. huus, voorhoofdende over de voorn. Vlamyncbrugghe, belast met XII d. par. landcheins ende voort met X s. gr. losrenten den penninck achtiene die men ghelt sicut chaetre verclaerst, voort in alle andere manieren van goedinghen, inhaven, vasselmenten, juweelen ende catheylen, daerjehens ghelast blivende in alle de commeren ende lasten van den voorn. sterfhuuse, hoe die zyn ofte wesen moghen, midsgaders in de utinghe ende begravene van den overleden, van al welke uutschulden ende lasten, utinghe ende begraven van den overleden den voorn. besitter zal wedden ende beloven den voorn. voochden jehens elcken quicte ende indempne te houdene; ende dit al omme beter ghedaen danne ghelaten etc., zo zy voochden etc. ter presentie ende byzyne van den voorn. Hughes, zelfs weesen vadere, ende meestre Hubrecht Stallync ende...⁽¹⁾, vrienden ende maghen, die daerinne mede tevreden waeren ende consenteerden.

Protocol van Cornelis Beernaerts, klerk van de vier-schaar van Brugge, over de jaren 1549-1551, blz. 36-38.

3.

1549 oktober 6. — *Ingevolge de voormelde uitkoop, verlenen Jan du Pont en Antoon Firmin, als voogden over de drie minderjarige kinderen van Hugo Firmin en Catharina Coulon, aan de voormelde Hugo Firmin kwijschelding van het moederlijk versterf van hun pupillen.*

Mouscron, Cabootre, VI octobre XLIX. - Idem voochden, by consente ende octroye als vooren, den voorn. besitter van alle den deele etc., ende voort etc., commende ende spruutende etc., up 't inhouden van den voorn. gheaffirmeerden staet etc., ende dit mids de somme van elfven ponden gr. by voorne van uutcoope, volghende 't verclaers van den consente, hiervooren staende, blivende ghelast in scaden ende baten, als hiervooren by den voorn. consente verclaerst staet.

T. a. p., blz. 38.

4.

1549 oktober 6. — *Onder verband van het hem in eigendom toebehorende huus, staende nabij de Vlamingbrug te Brugge, belooft Hugo Firmin een bedrag van 11 pond groot aan zijn drie minderjarige kinderen te zullen uitkeren wegens uitkoop van hun moederlijk versterf.*

Idem scepenen, idem dach. - Idem besittere wedde ende beloofde idem voochden over hem ende zyne naercommers den voorn. elfven ponden of de waerde etc., commende als vooren etc., solvere velle cum houdensse, ende in bredere verzekethede van den voorn. penninghen ende bewaernesse van den voorn. voochden ende weesen, zo besettende ende ypothequierde daerinne 't voorn. huus etc., omme by ghebreke etc. stede Noordzandbrugghe Sint-Jacopszestendeel.

T. a. p., blz. 38.

5.

1549 november 7. — *Jan du Pont en Antoon Firmin, als voogden van Hubrecht, Pieter en Gillis, de drie minderjarige kinderen van Hugo Firmin en wijlen Catharina Coulon, doen bij de weeskamer van Brugge aangifte van het moederlijk versterf van hun pupillen. Met een paar latere aantekeningen.*

⁽¹⁾ In het hs. niet ingevuld.

Den VIIen dach van november XVcXLIX Jan du Pont ende Anthuenis Firmins, als voochden van Hubekin, Pierkin ende Gillekin, Hughe Firmins kindren die hy hadde by Kathelyne Coulon, zynen wive, brochten ten papiere van weesen, volghende huerlieder eedt, de grootte van den goede, denzelven kindren toecommen ende ghebuerdt by den overlyden van de voors. Kathelyne, huerlieder moedere, ende es by uutcoope in penninghen de somme van elieven ponden grooten; welke XI l. gr. waren ten overbringhen van desen onder ende in den handen van den voors. Hughe Firmins, als vadere, metter houdensse van denzelven kinderen, weddinghe stedekiesinghe up de Noordtandtbrugge in Sint-Jacobszestendeel, omme aldaer pandinghe te ghenietene. Ende in meerdere versekerthede zo ypothequiede daerinne de voors. Huughe een zyn huus met zynen toebehoorten, voorhoofdende beneden der Vlaminbrugge an de oostzyde van der strate, belast met twaelf penninghen par. tsjaers ten rechten landcheinse, ende noch met tien scellinghen grooten tsjaers losrente den penninc achtene, als 't blyct by der weddinghe ende ypotheque daerof wesende in daten van den zesten dach van octobre duust vyfhondert neghen ende veertich, onder scepenen zeghelen Pieter Moscron ende Joos de Cabootere, clerc: C. Bernaerts.

[*Later toegevoegd*]: Twelcke huys es vercocht ende by den coopere van diere ghelaten in handen van Pieter Adriaens, den stochoudere, de voorn. XI l. gr. dewelcke hy ter ontlastinghe van den voorn. huys gheconsigneert heeft ten comptoire van weesen, ende by laste van oppervoochden es den voorn. Pietre ghegheven een duplicata van der weddinghe, mentie makende van de voorn. XI l. gr.

Van welke somme van XI l. gr. de vyf ponden thien scellinghen grooten syn ghelicht by Hubrecht Firmyn, een van de weesen, zyn zelfs zynde by huwelicke, desen Xen in maerte LXVIII ter presencie van Jan du Pont.

[*Getekend*]: By myn Hueberet Fermyn ⁽¹⁾. - Per ⁽²⁾ my Jan due Poedt.

Register van wezengeoderen van Sint-Nikolaaszestendeel over de jaren 1531-1552, fol. 227.

6.

1554 oktober 11. — *Roeland Waukier wordt voorlopig aangesteld tot voogd over Hubrecht en Gillis, de twee minderjarige zonen van Hugo Firmin en wijlen Catharina Coulon, dit in vervanging van Antoon Firmin.*

Roelandt Waukier, backere, by provisie, juravit tutor [in stede van Anthuenis Firmin] met Jan du Pondt, te vooren, voochd van Hubekin ende Gillekin, Hughe Firmin kindren by Kathelyne Colon, uxor prima. Actum den XIen in octobre XVcLIII, present: Casenbroodt, overzienre, Merendre ende Ommejaghère, scepenen.

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1545-1558, fol. 203, nr. 7.

⁽¹⁾ Tussen voornaam en familienaam staat een merk bestaande uit de gedrukte hoofdletter H met daartussen en gedeeltelijk daarboven de gedrukte hoofdletter F, geflankeerd door de letters *h* en *f* in gewoon schrift.

⁽²⁾ Eigenlijk staat er alleen de letter *p*. - Tussen deze letter *p* en het woordje *my* staat een moeilijk weer te geven merk.

1554 oktober 17. — *Schepenen van Brugge machtigen de voogden van Hubrecht en Gillis, de twee minderjarige zonen van wijlen Hugo Firmin, om samen met Jacquemine Lems, tweede vrouw van de voornoemde Hugo, over te gaan tot de verkoping van een huis nabij de Vlamingbrug te Brugge, waarvan de voornoemde kinderen door erfenis van hun vader ten dele eigenaars waren geworden.*

Alle dezelve scepenen [Springheel, Teerlync, Anchemant, Ommejagher, Wyts, Rapef ende denzelven dach [XVII octobre LIIII]. - Jan du Pondt ende Roelant Waukier, als voochden van Hubekin ende Gillekin, Hughe Fremyns kindren die hy hadde by Kathelyne Coulon, zynen wive, vertooghen ende gheven te kennen, hoe zy ghezien ende ghevisenteert hebben den staet van goede, ghedaen maken by Jacquemyne Lems, houderghe ende bezitteghe van den sterfhuuse van den voorn. Hughes Firmyn, ende die ter camere gheveriffiert ende gheaffirmeert, by welcken staet zy bevinden XI l. XVIII s. XI d. gr. meer last danne de bate van den vercochten catteylen, welcke XI l. XVIII s. XI d. gr. niet mueghelic en zyn om betalen danne by vercoopinghe van eenen huuse met zynen toebehoorten, staende ten voorhoofde over de Vlaminbrugge an de oostzyde van der strate, belast met XII d. par. landcheins, voort met III s. IX d. gr. ervedelcke renten, ende voort noch met X s. gr. losrenten tsjaers den penninck XVIII, die men ghelt naer 't verclaers van den brieven danof zynde; in welc parcheel de voorn. weesen gherecht zyn in de heltscheede by der doot ende overlyden van huerlieder voorn. vader. Ende want zy voorn. voochden dezelve heltscheede niet en vermueghen te vercoopen zonder consent van hulieden, mynheeren, als uppervoochden, versoucken consent omme de voorn. heltscheede van denzelven parcheele te moghen vercoopen, midts dat de voorn. wedewe de wederheltscheede mede vercoopen zal, behouden dat indien eeneghe penninghen overschieten die te employeren te meesten orboore ende proffyte van de voorn. weesen. Ende dit al omme etc., zo zy voochden etc., ten byzyne van Joos van Riebeke.

Protocol van Cornelis Beernaerts, klerk van de vier-schaar van Brugge, over de jaren 1553-1555, blz. 440.

1558 november 21-28. — *Hubrecht Firmin, over zijn misdrijven door schepenen van Brugge ondervraagd, legt de hiervolgende verklaring af.*

Actum ten Steene, present: buerchmeestere van den courpse, Egghele ende Dominicle, scepenen, ende Clays vander Fonteyne, 's heeren dienare, ende my: Wyts.

Huben Fermeyn, gheboren van Brugghe, schildere van zynen ambochte, zecht hoe dat hy hier in stede altyts ghewoent heeft met zynen vadere, ghenampt Hughe Fermyn, schildere, wonende in de Vlaminstrate, ende met hem zyn ambocht ghedaen tot leeden mach wesen ontrent twee of drie jaren, ten welcken tyde zyn vadere overleedt, zyn moedere alvorens overleden wesende wel X of XII jaren. Daeromme trach hy, confessant, naer Andworpe omme te gaen dienen. Dienvolghende heeft ghedient buuten Andworpe, 's Mersgraveleye ⁽¹⁾, Hans in Buschaie ⁽²⁾, tavernier van wyn ende biere, met dewelcke hy woende de gheele somere. Ende mits dat hy starf, ghinc hy confessant dienst zoucken bin der stede van Andworpe, logierende in de Lepelstrate ten huuse van Clare, houdende huer huus hopen met spinnene ende slapers te deckene. Ende lach daer t'huus eenen ghenampt Thuene,

(1) Bedoeld is het kwartier, genaamd Markgravenlei, buiten de Sint-Jorispoort te Antwerpen.

Vgl. F. PRIMS en M. VERBEECK, *Antwerpsch straatnamenboek*, Antwerpen, 1926, blz. 195.

(2) Buschaie, blijkbaar een gebrekkige schrijfwijze voor Biskaye, schijnt hier wel een huisnaam te zijn.

ghezeyt Bachus, gheboren van Andworpe, mach houdt wesen XXV of XXX jaren. Ende also hy confessant ende Anthuenis tzamen sprekende waren, vraechde Anthuenis hem, confessant, of hy wilde gaen met Copken ⁽¹⁾ in steede, hem bewerende dat hy hem niet ontgaen en zoude ende wel decken, andwoorde hy, confessant, jae. Dienvolghende ghinc met hem. Ende also Coppen de bursin luusde, zat hy, confessant, up eenen banck, hebbende nietmin Coppen in de ooghen, maer niet deckende, waeromme hy van Anthuenis dicwils ghesleghe es gheweest. Wiert Coppen ghedect by andere, zo hy zach, maer en kendt die niet noch en weet die niet te nomene, hoewel hy, confessant, meest alle daghe met hem Coppen ghinck, emmers tot de voorleden middewintre. Alsdanne liep hy met Coppen van Anthuenis. Commende te Ghendt ende logierende in Den Holifant ten huuse van Guillames ⁽²⁾ vadere, vercopende aldaer tot ontrent de vastene schilderijen met Coppen. Dewelcke Coppin binnen middelen tyde uut ghinck bursen luusende, zo hy, Coppen, diversche ghedaen heeft, hoewel hy, confessant, hem dat verboot alzoverre als hy coste, zegghende: «Wy zullen den cost winnen met schilderie te vercopene ». Heeft nietmin medeghedeelt ende tzamen helpen verteeren 't ghestolen ghelt. Zecht van Anthuenis ghesceen te zyne uutu cause dat zy ghesleghe waren als zy qualick t'huus brochten ende dat zy peysden dat zy voordan zouden heurlieder selfs proffyt doen. Meende hy, confessant, nochtans wel als hy ghecleet zoude weesen van Coppen te scheeden. Nemaer in 't beghinsele van de voorleden vastene, quam Anthuenis voorn. an hemlieden binnen de stede van Ghendt ende slouch hemlieden zeere, ommedat zy van hem ghegaen waren, by dewelcke zy bedwonghen waren wederomme te keren met hem, Anthuenis, zo zy deden, steelende ende uutgaende ghelyck zy vooren ghedaen hadden, te weten tot ontrent mach leeden weesen één maent of daerontrent. Alsdanne zyn zy ter voorscreven oorzaecke van hem, Anthuenis, wech ghelopen ende zyn ghecommen te Ghent in de voorn. Olifant, alwaer zy uut ende inneghegaen hebben ontrent drie weecken, levende met zulx als Coppen t'huus brochte. Maer en was Coppen boven twee of driemaal niet uute. Ende en vercochten gheen brieven danne ghelyck zy de eerste reysse deden. Danne sceydende, lieten zekere heurlieder brieven te panden aldaer voor vier of vyf stuvers, die hy, confessant, verstaen heeft van de werdinne daer noch te zyne, want zoe vraechde van hem of zy heurlieder brieven niet lossen en zouden. Ende heeft hy verstaen van Guillaume, zone van de voorn. werdinne, drie of vier daghen eer zy van dare trocken, dat zou wel wiste dat zy dieven waren. Ende quam den voorn. Guillaume met hemlieden omme, als zy wat zouden ghecreghen hebben, als van drie of vier daelderen, tzamen te treckene naer Spaingen, ende zouden danne Coppen hebben laten gaen. Commende te Brugghe ontrent de Xen heure vridaghe lastleeden, te wetene den XVIIe deser maent van novembre, alvoren ontbeeten hebbende te Zevecotte ⁽³⁾ in de Belle ende verteert hebbende ontrent II blancken de man, ghinghen

(1) Bedoeld is Coppen of Jacob Janssens, geboortig van Middelburg in Zeeland. Op het ogenblik van onderhavig verhoor was hij « houdt XX of XXI jaren ». Hij werd samen met Hubrecht Firmin op 20 december 1558 veroordeeld: het verdict luidde: « te stellen up een schavot met een bast an zynen hals, daernaer wel te gheselen ende te prenten met een ghecroonde b ende te bannen uut den lande ende graefscpe van Vlaendren den termyn van thien jaeren up de galghe ». Zie: Brugge, stadsarchief, *Boek van den Steene over de jaren 1558-1559*, fol. 27 v.

(2) Bedoeld is Guillaume de la Forge, geboortig van Gent en op het ogenblik van onderhavig verhoor negentien jaar oud. Terzelfder tijd als Hubrecht Firmin en Jacob Janssens veroordeelden de Brugse schepenen hem om « boven up [den] Steen te gheselen an de traelle ende uut te zegghene deser stede ende scependomme den termyn van drie jaeren up de peyne van openbaerlick ghesels of anders crininelick ghecorrigeert te wesene ter discretie van scepenen ». Zie: Brugge, stadsarchief, *Boek van den Steene over de jaren 1558-1559*, fol. 27 en 33 v.

(3) Hiermede zal wel bedoeld zijn het gehucht Zevekote op de gemeente Assebroek bij Brugge. Vgl.: K. DE FLÖU, *Woordenboek der toponymie van westelijk Vlaanderen...*, deel XVIII, Brugge, 1938, fol. 431-434, en J. DE SMET en H. STALPAERT, *Assebroek, heemkundige schets*, Brugge, 1950, blz. 48-49.

tzamen met Guillame ende Coppen tot zyn moye, ghenampt Tanneken Symoens, weduwe van Jacob Stiefaer (?) scoelappere, wonende achter 't houde scottershof⁽¹⁾, ende deden haer halen eenen scilvis zegghende dat zoe die reeden zoude, dat zilieden daer zouden tsavonds commen heeten. Ghinghen vandaer drayende naer de Lombaerde⁽²⁾, alwaer hy, confessant, te pande ghezet heeft zyne poynaert, die hy te Ghent ghecocht hadde in 't Papegayhuus van den weert aldaer XIII s. gr., ende leende daerup in de voorn. Lombaerde eenen Philipsdaeldere, ende dat tot gheen anderen upziene dan dat hy daer zoude weesen te bewarene ende dat hem niet betamen en zoude die te draghene, want hy, confessant, ghelts ghenouch hadde als vier Phlipsdaelders ende noch drie ander daelders van XXXI stuvers, dewelcke hy ontfaen hadde ontrent een heure als zy in steede gheweest hadden van Coppen, die dezelve Phlipsdaelders ghenomen hadde in 't Vrie⁽³⁾ ende stont hy, confessant, ende Guillame danne vooren 't huus buuten hem Coppen verbeydende, ende d'andere daelders namen in de mandemart ende stonden zy danne ende zaghen up de Hallen hebbende altyts Coppen in de ooghen. Ende ghebeurde dit al heer anderstont dat zy tot zyn moye ghinghen.

Boek van den Steene over de jaren 1558-1559,
fol. 29 v., - 30.

9.

1558 december 7-23. — *Andermaal door scepene van Brugge over zyn misdrijven ondervraagd, legt de schilder Hubrecht Firmin de volgende verklaring af.*

Actum ten Steene, present : Dominicle ende Halle, scepene, mitsgaders my, den VIIen decembre.

Hubyn Fermyn, anderwarf ondervraecht, verclaersde ende kend, dat hy den tydt dat hy t'Antwerpe diende, Anthuenis wat ghinck met Coppen ende dat hy altemets decte ende altemets zat up eenen banck hem, Coppen, van verre hebbende in de ooghen, ende ghaven 't Anthuenis overe zonder tellen, maer en stal noch en sneet hy noint burse. Ende de drie daelderen, die Anthuenis hem nam, en hadde hy, confessant, niet ghestolen, nemaer hadde die als nu ende alsdan van Coppen ontfaen ende zo vergaert. Te Ghendt heeft oock Coppen ghedect, maer meest stont van hem wel twee screden, ende en heeft niet onthouden hoeveele ende waer ofte up wat platsen datter Coppen ghenomen heeft, nictemeert tot Andwerpe dan te Ghendt. Kendt dat hy, confessant, te Ghendt bewaerde altemets 't ghelt ende altemets Coppen. Kendt hier te Brugghe, mits dat Coppen hem tzelve annezeyde, dat hy, confessant, in 't Vrie stonck [sic] by Coppen, te wetene: up twee screen van hem, als Coppen uut den asack van eenen lantsman nam drie Keisersdaelders ende twee andere daelders ende ontfinck up den Burch hy, confessant, 't ghelt. Ende stont hy, confessant, oock by Coppen als Coppen up de Mart ghenomen heeft eenen snuoudouck met eenen daeldere ende andere cleene munte, ende ontfinct hy, confessant, dat ghelt oock. Maer en stont by Coppen niet als Coppen by 't West Vleeshuus⁽⁴⁾ nam eenen daeldere, maer ghinck Coppen met Guillame vooren, ende ontfinck die oock naer zyn beste onthouden.

(1) 't Is te zeggen: het oud hof van de kruisboogschutters van Sint Joris, aan het einde van de huidige Sint-Jorisstraat te Brugge.

(2) De Lombard of de Woeker, een instelling waar geld tegen panden werd geleend, was gevestigd aan de Langerei te Brugge.

(3) Blijkbaar wordt hier het Landhuis van het Brugse Vrije, op de Burg te Brugge, bedoeld.

(4) Te Brugge bestonden twee vleeshallen: het Westvleeshuis op het huidige Simon Stevinsplein, en het Oostvleeshuis op de huidige Vismarkt. Vgl. A. DUCLOS, *Bruges, histoire et souvenirs*. Brugge, 1910, blz. 494, 580-581.

[*Aantekening in de marge*]: Ghetermineert per college desen Huben te stellen up een schavot ende te gheeselen, prenten ende branden met eene ghecroonde *b* ende te bannen X jaeren uut den lande ende graefscepe van Vlaendren up zyn rechter hoore. Actum den XXen decembre 1558. Executio factea est den XXIIen decembris 1558.

T. a. p., fol. 39.

10.

1567 maart 13. — *De weeskamer van Brugge staet toe, dat aan Gillis Firmin een bedrag van 10 schelling groot wordt uitgekeerd om hem toe te laten een nieuwe mantel te kopen.*

Actum den XIIen in maerte LXVI, present: burchmeestre van den courpse, Spaers ende Doorne, scepenen.

... By overziendere etc. was gheconsenteert Gille, de zuene van Hughe Fremyn, te mueghen lichten uuyt de handen van d'heer Maerten Lem, commis van den Nieuwe Ghedelfve, de somme van thien scellinghen grooten, ende dat van den X l. X s. gr. gheleyt in handen van den voorn. Lem, hem ende zyn broedere toebehoorende, omme daarmede te coopene eenen mantele, ende dat naerdat Roelant Wauckiers, als voochd van dezelve, ende Tannekyn Fremyn, moye van denzelven Gillis, verclaerst hadden tzelve oirboir te zyne ende dat dezelve van der oude van XXIII jaren impotent es omme zynen cost met cleene mercerye te winnene.

Feriën van de weeskamer van Brugge over de jaren 1566-1570, fol. 19 v. - 20.

11.

1568 juni 4. — *De weeskamer van Brugge machtigt de voogden van Gillis Firmin om aan hun pupil een bedrag van 2 pond groot uit te keren om zich in zyn handel daarmede te behelpen.*

Actum den IIIen in wedemaent LXVIII, present: van Heede, raedt, Brakele ende Peres, scepenen.

... By overziendere etc. waren Jan du Pont ende Roelant Wauckier, als voochden van Gillis, de zuene van Hughe Fremyn by Catheline Caloen, zyne wive, gheautorizeert omme van de somme van thien ponden te mueghen nemene twee ponden grooten, omme daarmede te coopene alle maniere van corte mercerye, daarmede dezelve Gillis hem onderhout ende dat hy, die crepel ende impotent es, te beter zyn costen zal mueghen winnen, ende dat tzelve oirboir ende prouffytelic es.

Feriën van de weeskamer van Brugge over de jaren 1566-1570, fol. 94.

12.

1568 november 15. — *Hubrecht Firmin, mondig geworden door huwelijk, eist dat zyn voogden hem de afrekening zouden voorleggen van hun beheer over zyn goederen. De weeskamer van Brugge verleent aan de voogden uitstel om die eis te beantwoorden.*

Actum den XVen in novembre LXVIII, present: Sproncholf, overziendere, Spaers ende Coste, scepenen.

... Hubrecht Firmyn filius Hughe, zyn zelfs man by huwelicke, heesschere, verzochte Jan du Pont ende Roelant Wauckier, als t'anderen tyde voochden hebbende gheweest van hem, heesschere, betrocken verweerers, ghecondemneert te hebbene hem te doene rekenynghe

bewys ende reliqua van den goede hem verstorven zyne minorityt gheduerende met de kosten van desen.

De verweerers in persooene verzochten dach van VIII daghen omme te antwoorden; twelcke hen gheconsenteert.

Feriën van de weeskamer van Brugge over de jaren 1566-1570, fol. 122.

13.

1568 december 2. — *De weeskamer van Brugge beslist dat Roeland Wauquier, voogd geweest zijnde over Hubrecht Firmin, aan deze laatste rekening zal overleggen van het beheer van de goederen, die de voormelde Hubrecht van zijn vader en van zijn moei heeft geërfd.*

Actum den IIen in december, present : Sproncholf, overziendere, Spaers ende Berghe, scepenen.

... De zake hanghende voor overziendere etc. tusschen Hubrecht Firmyn filius Hughes, heesscher ter eender zyde, ende Roelant Wauckier alzooy hy betrocken es, verweere te andere, omme by den verweere te andwoordene, de verweere in persooene daertoe furnierende zeyde hoe hy noyent eeneghe handelynghe ghenomen heeft van 's heesschers goedinghen van der somme van XI l. gr., danof hem competeerde de heltscheede, ghecommen van zyns moeders successie ende danof hy te vullen betaelt es, ende en weet gheen ander goedinghen; sustinerende daermede vuldaen te hebbene.

Ende den heesschere persisteert ende byzondere verzochte rekenynghe, bewys ende reliqua te hebbene van zyn vaders sterfhuyse ende van den sterfhuyse van Catheline, weduwe Jooris Scheerlync, 's heesschers moye.

Ende de verweere zecht van dezelve oyent eeneghe handelynghe ghehadt te hebbene.

Ende de heesschere ter contrarie alwaer 't zoo dat hy van denzelven gheen handelynghe ghenomen en hadde, zoo hy als voocht tzelve schuldich was danof toezicht te nemene, persisterende midtsdien by zyne ghenomen conclusiën.

Overziendere etc. al ghehoort hebbende, betrocken partie ghecondemneert den heesschere rekeninghe bewys ende reliqua te doene van der successie hem verstorven zoo by den overlydene van zynen vadere als by den overlydene van Catheline vidua Jooris Scheerlync, zyne moye, met de kosten.

Feriën van de weeskamer van Brugge over de jaren 1566-1570, fol. 26 r.-v.

Vlaamse Tapijtwevers in Engeland

Heel wat belangrijks zou te halen zijn uit een doorgezet onderzoek naar de nederzetting van Vlaamse tapijtwevers in Engeland. Zij hebben het meest bijgedragen tot de bekende tapijtweverij te Mortlake, die werkzaam was onder de leiding van Sir Francis Crane en met de toelagen van de Koningen Jacob I en Karel I.

Het ontwerp van de stichting van de « Manufactory » te Mortlake werd door Jacob I bepaald goedgekeurd op 23 augustus 1619 en in 1620 waren aldaar reeds een vijftigtal Vlaamse tapijtwevers aan het werk gezet ⁽¹⁾. Aan hun hoofd stond Philips de Maecht, geboren te Brussel, die overgekomen was uit Parijs, waar hij voor Comans werkzaam was geweest. Naast hem arbeidden twee specialisten: Louis Vermoulen (Vermeulen), afkomstig uit Brussel, die hoofdzakelijk bekwaam was in het weven van gelaten, en Pierre de Craight (de Cracht), die zich hoofdzakelijk toelegde op het weergeven van naaktfiguren.

Gaarne laat ik het aan anderen over de geschiedenis op te halen van de eens bloeiende tapijtweverij te Mortlake ⁽²⁾ en het aandeel te bepalen van de Vlamingen in deze gelegenheid.

Alleen wil ik er op wijzen dat deze medewerking van Vlaamse tapijtwevers aldaar duurde tot in de tweede helft van de xvii^e eeuw.

Daaromtrent heb ik bij mijn verblijf op Windsor Castle (1941-1945) de gelegenheid gehad in de « Royal Archives » aldaar nota's te nemen omtrent deze medewerking, die ik hier gaarne mededeel.

Uit : WARDROBE BILLS, VOL. 1672-1673

N^o 7

Vād Tapetiār

25 March 1672-24 June 1672

Un Quarter

Francisco Poyntz per 78 dies ad xx d per diem 6.10.0

Johani Parez per 78 dies ad xx d per diem 6.10.0

⁽¹⁾ Een Laurens de Maecht, uit Gouda, was reeds in 1614 als tapijtwever werkzaam te Mortlake.

⁽²⁾ Op het einde van de xvii^e eeuw, Koninklijke Manufacture geworden, werd ze overgebracht naar het Soho in Londen.

Johani Opholfens, Sen ^r	per 78 dies ad xx d	per diem	6.10.0
Johani Opholfens, Jun ^r	per 78 dies ad xx d	per diem	6.10.0
David de Mayde	per 78 dies ad xx d	per diem	6.10.0

(Ondertekend) Tho: Townsend, Jun., Lancelot Thorton, And Newport

Nº 8

Vád: Arrasmakers operant Magna Garderoba –
a 24 Junii 1672 usque 28 Septembris 1672

			Un Quarter
Francisco Poyntz	per 83 dies ad xx d	per diem	6.18.4
Johani Opholfens Sen ^r	per 83 dies ad xx d	per diem	6.18.4
Johani Opholfens Jun ^r	per 83 dies ad xx d	per diem	6.18.4
David de Mayde	per 83 dies ad xx d	per diem	6.18.4

(Ondertekend) Tho: Townsend Jun., Lancelot Thornton, And. Newport

Nº 119

Idem

25 March 1673-24 Juni 1673

			Un Quarter
Francisco Payntz	per 78 dies ad xx d	per diem	6.10.0
Johani Parez	per 78 dies ad xx d	per diem	6.10.0
Johani Opholfens	per 78 dies ad xx d	per diem	6.10.0
David de Mayde	per 78 dies ad xx d	per diem	6.10.0

2d July 73

(Ondertekend): Mor Darey, And. Newport, Rob. Nott.

Nº 127

Idem.

25 Dec. 1672-25 March 1673

Francisco Poyntz	per 77 dies ad xx d	per diem	6.8.4
Johañi Parez	per 77 dies ad xx d	per diem	6.8.4
Johañi Opholfens	per 77 dies ad xx d	per diem	6.8.4
David Demaecht	per 77 dies ad xx d	per diem	6.8.4

7 April 1673

(Ondertekend) Tho: Townsend, Lancelot Thornton, And. Newport, Rob^t Nott

N^o 202

Idem.

24 June 1673-29 Sept. 1673

Francisco Poyntz	per 83 dies ad xx d	6.18.4
Johani Paris	per 83 dies ad xx d	6.18.4
Johani Opholfens	per 83 dies ad xx d	6.18.4
David de Mayde	per 83 dies ad xx d	6.18.4

8 Nov. 73

(Ondertekend): Lancelot Thornton, And. Newport, Rob. Nott.

Uit : WARDROBE BILLS, VOL. 1673-1674

N^o 37

Arrasworkers

28 Sept. 1673-24 Dec. 1673

Francisco Pointz	74 dies ad xx d per diem	6.3.4
Johani Parez	74 dies ad xx d per diem	6.3.4
Johani Opholfens	74 dies ad xx d per diem	6.3.4
David de Mayde	74 dies ad xx d per diem	6.3.4
Petro Roudier	74 dies ad xx d per diem	6.3.4

29 Jan. 73

(Ondertekend): Mar. Dary, And. Newport.

N^o 74

Idem.

25 Dec. 1673-25 March 1674

			Un Quarter
Francisco Pointz	per 77 dies ad xx d per diem	6.8.4
Johani Parez	per 77 dies ad xx d per diem	6.8.4
Johani Opholfens	per 77 dies ad xx d per diem	6.8.4
David de Mayde	per 77 dies ad xx d per diem	6.8.4
Petro Roudier	per 77 dies ad xx d per diem	6.8.4
Jacobo Vanderbozen	per 77 dies ad xx d per diem	6.8.4
Mathias Demay	per 77 dies ad xx d per diem	6.8.4

26 Mar. 74

(Ondertekend): Darcy, And. Newport, Rob^t Nott.

N^o 161

Arrasworkers

25 March 1674-24 June 1674

Un Quarter

Francisco Poyntz	per 78 dies ad xx d	per diem	6.10.0
Johani Paris	per 78 dies ad xx d	per diem	6.10.0
Johani Opholfens	per 78 dies ad xx d	per diem	6.10.0
David de Mayde	per 78 dies ad xx d	per diem	6.10.0
Petro Roudier	per 78 dies ad xx d	per diem	6.10.0
Jacobo Vanderbouz	per 78 dies ad xx d	per diem	6.10.0
Matthias de May	per 78 dies ad xx d	per diem	6.10.0

(Ondertekend): Tho. Townsend, And. Newport.

7 Aug. 74

N 192

Arrasworkers

24 June 1674-29 Sept. 1674

Un Quarter

Francisco Poyntz	per 78 dies ad xx d	per diem	6.10.0
Johani Pariz	per 78 dies ad xx d	per diem	6.10.0
Johani Opholfens	per 78 dies ad xx d	per diem	6.10.0
David de Mayde	per 78 dies ad xx d	per diem	6.10.0
Petro Roudier	per 78 dies ad xx d	per diem	6.10.0
Jacobo Vanderbozen	per 78 dies ad xx d	per diem	6.10.0

(Ondertekend): Th. Townsend Jun., Lancelot
Thornton, And. Newport, Rob. Nott.

1 Oct. 74

N^o 12

Vâd. Tapetiâr, etc.

29 Sept. 1674-24 Dec. 1674

Un Quarter

Francisco Poyntz	pro 74 dieb. ad ij sh	per diem	7.8.0
Johani Parez	pro 74 dieb. ad ij sh	per diem	7.8.0
Johani Opholfens	pro 74 dieb. ad ij sh	per diem	7.8.0
David de Mayde	pro 74 dieb. ad ij sh	per diem	7.8.0
Petro Roudier	pro 74 dieb. ad ij sh	per diem	7.8.0
Jacob Vanderbousen	pro 74 dieb. ad ij sh	per diem	7.8.0
Matthias Le May	pro 74 dieb. ad ij sh	per diem	7.8.0

(Ondertekend) Tho: Townsend, Jun., Mar. Dary.

50.0.0

N^o 13

Idem.

From Michâs 1674 to Christmas 1674.

Francis Poyntz cranes allowance

For 75 oz of gold and silver att 5 sh 6 d p. oz.	20.12.6
For 80 oz of silk att 22 d	7.6.8
For 14 oz of fine warpe att 3 sh 6 d	2.9.0
For 30 oz of wosted att 5 sh	7.10.0
For 28 oz Crewel att 5 sh	7.0.0
For 4 oz of packtred att 15 d	0.5.0
For 6 oz of ordinary Thred	0.15.0
For 7 oz of couloured Thred at 3 sh	1.1.0
Extraordinaries, this Quarter	
For charcoale	2.0.0
For sending a painter to Windsor to cope the Duke of Glocester head	2.0.0
For material for scrowing 5 p ^{ces} of Hangings	5.0.0
For 2 daies to Greenwich	1.0.0
For 35 Ells of nex Edges att 22 sh per Ell	3.4.2
For painting for severall broken p ^{ces}	2.0.0
For attending the Duke, the Lord Treasurer and the Capt. to sett for their pictures and getting them from Mr. Lillies	5.0.0
	<hr/>
	67.3.4

Uit : WARDROBE BILLS, VOL. 1674-1676

N^o 58

Arrasworkers. Vâd Tapetiâr, etc.

25 December 1674-25 March 1675

Un Quarter

Francisco Poyntz	p. 77 dies ad 2 sh per diem	7.14.0
Johani Parez	p. 77 dies ad 2 sh per diem	7.14.0
Johani Opholfens	p. 77 dies ad 2 sh per diem	7.14.0
David de Mayde	p. 77 dies ad 2 sh per diem	7.14.0
Petro Roudier	p. 77 dies ad 2 sh per diem	7.14.0
Jacobo Vanderbozen	p. 77 dies ad 2 sh per diem	7.14.0
Antonio Vanderbozen	p. 77 dies ad 2 sh per diem	7.14.0
		<hr/>
(Ondertekend) Tho: Townsend, Jun., Lancelot	27 March 75	53.18.0
Thornton, Mar. Darcy, And. Newport, Rob. Nott.		

N^o 125

Arrasworkers Vâd. Tapetiâr, etc.

25 March 1675-24 June 1675

Un Quarter

Francisco Poyntz	pro 76 diebus ad ij sh per diem	7.16.0
Johani Parez	pro 76 diebus ad ij sh per diem	7.16.0
Johani Opholfens	pro 76 diebus ad ij sh per diem	7.16.0
David de Mayde	pro 76 diebus ad ij sh per diem	7.16.0
Petro Roudier	pro 76 diebus ad ij sh per diem	7.16.0
Jacobo Vanderbozen	per 76 diebus ad ij sh per diem	7.16.0
Antonio Vanderbozen	per 76 diebus ad ij sh per diem	7.16.0

(Ondertekening dezelfde).

3 July 1675

N^o 189

Arrasworkers. Vâd. Tapetiâr, etc.

24 June 1675-9 Sept. 1675

Un Quarter

Francisco Poyntz	pro 85 diebus ad ij sh per diem	8.6.0
Johani Paris	pro 85 diebus ad ij sh per diem	8.6.0
Johani Opholfens	pro 85 diebus ad ij sh per diem	8.6.0
David de Mayde	pro 85 diebus ad ij sh per diem	8.6.0
Petro Roudier	pro 85 diebus ad ij sh per diem	8.6.0
Jacobo Vanderbozen	pro 85 diebus ad ij sh per diem	8.6.0
Antonio Vanderbozen	pro 85 diebus ad ij sh per diem	8.6.0

(Ondertekening dezelfde).

14 dec. 1675

In dezelfde bundel bijgebonden : An Abstract of the Tradesmen Bills from Michâs 1674 to Michâs 1675. Daarin :

N^o 6

Arrasworkers. Vâd. Tapetiâr, etc.

29 Sept. 1675-24 Dec. 1675

Francisco Poyntz	pro 74 dieb. ad ij sh p. diem	7.8.0
Johani Parez	pro 74 dieb. ad ij sh p. diem	7.8.0
Johani Opholfens	pro 74 dieb. ad ij sh p. diem	7.8.0
David de Mayde	pro 74 dieb. ad ij sh p. diem	7.8.0
Petro Rodieur	pro 74 dieb. ad ij sh p. diem	7.8.0
Jacobo Vanderbozen	pro 74 dieb. ad ij sh p. diem	7.8.0
Antonio Vanderbozen	pro 74 dieb. ad ij sh p. diem	7.8.0

(Ondertekend) : And. Newport.

12 Jan. 75 51.16.0

Nº 34

Arrasworkers. Våd. Tapetiâr, etc.

25 Dec 1675-25 March 1676

Un Quarter

Francisco Pointz	pro 78 dieb. ad ij sh p. diem	7.16.0
Johani Paris	pro 78 dieb. ad ij sh p. diem	7.16.0
Johani Opholfens	pro 78 dieb. ad ij sh p. diem	7.16.0
David de Maydo	pro 78 dieb. ad ij sh p. diem	7.16.0
Petro Roudier	pro 78 dieb. ad ij sh p. diem	7.16.0
Jacobo Vanderbozen	pro 78 dieb. ad ij sh p. diem	7.16.0
Antonio Vanderbozen	pro 78 dieb. ad ij sh p. diem	7.16.0

(Ondertekend) : Tho Townsend Jun., And. Newport. 13 May 76

Nº 72

Arrasworkers. Våd. Tapetiâr, etc.

25 March 1676-24 June 1676

Un Quarter

Francisco Pointz	pro 78 dieb. ad ij sh p. diem	7.16.0
Johani Paris	pro 78 dieb. ad ij sh p. diem	7.16.0
Johani Opholfens	pro 78 dieb. ad ij sh p. diem	7.16.0
David de Mayde	pro 78 dieb. ad ij sh p. diem	7.16.0
Petro Roudier	pro 78 dieb. ad ij sh p. diem	7.16.0
Jacobo Vanderbozen	pro 78 dieb. ad ij sh p. diem	7.16.0
Antonio Vanderbozen	pro 78 dieb. ad ij sh p. diem	7.16.0

(Ondertekend) : Tho Townsend, Jun., And. Newport.

Nº 87

Arrasworkers. Våd. Taperiâr, etc.

24 June 1676-29 Sept. 1678.

Un Quarter

Francis Pointz	pro 83 diebus ad ij sh per diem	8.6.0
Johani Paris	pro 83 diebus ad ij sh per diem	8.6.0
Johani Opholfens	pro 83 diebus ad ij sh per diem	8.6.0
David de Mayde	pro 83 diebus ad ij sh per diem	8.6.0
Petro Roudier	pro 83 diebus ad ij sh per diem	8.6.0
Jacobo Vanderbozen	pro 83 diebus ad ij sh per diem	8.6.0
Antonio Vanderbozen	pro 83 diebus ad ij sh per diem	8.6.0

(Ondertekend) : Tho Townsend, Jun., And. Newport.

In WARDROBE BILLS, VOL. RECEIPTS 1693-1701, bevinden zich tal van ontvangstukken, ondertekend door tapijtwevers. Voor 1694-1695 komen daarin voor :

Jan Vandrebanq (voor: van den Bank), Jan van hallfons, David Domaid, P. Roudier, Anthoni van der Bazen, J. Dupont.

Uit WARDROBE BILLS, VOL. RECEIPTS 1700

F^o 15 : February 17th 1700.

Received... for due to me for wages as Yeomen Taylor in the second Office	13.6.8
Ditto Received... due to me for wages as one of the Arrasworkers in the Office above named	16.0.0
	(s.) Elias de Rit
Ditto: Recd... due to <i>John Lennard</i> for wages as one of the Arrasworkers	16.0.0
	(s.) John Kirk

Uit : WARDROBE RECEIPTS. VOL. 1701

F^o 1 : February 17th 1701.

Recd... due to me for wages a Yeoman Taylor in the above mentioned Office	6.10.0
	(s.) Elias De Rit
Ditto... in part of bill N ^o 4, due to me for wages as one of the Arrasworkers in the Office above named	7.16.0
	(s.) Elias De Rit
Ditto for <i>John Lennard</i> for wages as one of the Arrasworkers in the said Office	7.16.0
	(s.) John Kirk

F^o 2 : June 5th 1701. Received then of Ditto the Sume of Twelve pounds thirteenth shillings and four pence being part of Bill N^o 28: due to me for wages as Yeoman Taylor in the Office above named for one half year which Ended at Lady day one Thousand and Seven hundred and one I say received

12.13.4

(s.) Elias De Rit

Ditto then of Ditto the Sume of Fifteen pounds and four shillings in part of Bill N^o 20, due to me for wages as One of the Arrasworkers in the Office above mentioned for One half year which Ended at Lady day One Thousand Seven hundred and One. I say recd 15.4.0

(s.) Elias De Rit

Ditto Receivd of Ditto y Sume of Fifteen pounds and four shillings in p^t of Bill N^o 20, due to *John Lennard* for wages as One of the Arrasworkers in the Office above named for one half year which Ended at Lady day One Thousand seven hundred and One. I say recd for him 15.4.0

Matthew Spinke

Uit : WARDROBE RECEIPTS. VOL. 1703

F^o 4 : May 8th. Received of the Right Hon^{ble} Ralph Earl Montagu Master of Her Mat^y Great Wardrobe by his Deputy Mr Charles Bland the sume of Twenty Three pounds and Thirteen Shillings in part of Bill N^o 4 and full of Bill N^o 47 be each and every one of them who have hereunder Subscribed our Names being for Three quarters of a year's wages as Arras workers in the said Office viz. from Xmas One Thousand seven hundred and One to Christmas One Thousand Seven Hundred and Two. We say recd in all 118.5.0

(Volgen de handtekeningen van) : John van de M(?)ang, Johnny hallfons, David Domaid, Anthony van de bozen, John Perry.

Op 4 juni 1703 ondertekent *John Elrington* een ontvangstbewijs voor 17.17.0 « for wages as an Arrasworker from the 8th of March 1701 to Michmâs One Thousand sevenhundred and Two in the room of *Peter Roudier* ».

Op 10 november 1703 levert *Elias De Rit* een ontvangstbewijs voor 12.15.10 als « taylor » en een voor 17.7.0 als « Arrasworker for 1/2 year » en *Lennard* een ontvangstbewijs voor 15.7.0 als « Arrasworker ».

In : WARDROBE RECEIPTS. BUNDEL 1704

Hier komen betalingen voor betreffende voorgaande jaren.

17 januari 1704 :

John Maxfield, *William Sargeant* en *George Keene* ontvangen elk 7.14.0 « for one quarter of a year Wagges as Arras Workers in the sed Office from Xmas 1701 to Lady's Day 1702 », en 16.2.0 voor het kwartaal van « Lady's Day » tot « Michaelmass ».

Op dezelfde dag ontvangen *John Kirk*, *Matthew Spinke* en *James Longe* elk 5.2.8, tot loon voor het werk van een 1/4^e jaar «as taylors in ye said office».

Op dezelfde dag nog ontvangt 8.1.0 «*Jn^o Lynnard* for waggés as Arras worker in the said office for one quarter of a year which ended at Michmâs 1702 ».

Nog op 17 januari 1704 ontvangen *George Keene*, *John Lynnard*, *John Maxfield*, *William Sargeant* 31.6.0 voor het tijdvak Michaelmas 1703-Michaelmas 1704; en *William Howard*, *David Martin*, *Jos. Russel*, een jaarwedde van 45.12.0 als « arrasworkers wages ».

Op 29 januari 1704 ontvangt *Elias De Rit* 8.1.0 « for wages as Arras worker in the said office for 1/4 quarter ended at Michaelmas 1702 » en verder 31.4.0 « as Arras worker, one year, from Michaelmas 1702 to Michaelmas 1703 ».

Met 8 augustus 1704 is gedateerd een ontvangstbewijs voor 7.18.0 « for a quarter of a year waggés as arras workers from midsummer 1702 to Michaelmas 1703 », ondertekend door : *David Domaid*, *John van hallfons*, *John Brush* voor *Anthony Vanderbozen*, *John Perry*, *John Vanderbanq*, *John Elrington*.

Op « Lady's Day » van hetzelfde jaar ontvangen dezelfde personen elk 15.4.0 voor een half jaar wedde voor 1704.

Uit : WARDROBE RECEIPTS. VOL. 1705

Op 12 juli 1705 ontvangt *Elias De Rit*, die sedert 2-3 jaar ontvanger is geworden, de somme van 15.12.6 voor het herstellen van tapijtwerken, en dezelfde dag tekent hij een ontvangstbewijs voor 5.0.6 « for Canvas and Thread for repairing and lining of six pieces of Tapestry hanging (called the Months) and lining a back cloth in the court of Queens bench at Westminster ».

Men zal hierbij duidelijk merken hoe het aantal Vlaamse tapijtwevers te Mortlake allgerhand vermindert.

LEO VAN PUYVELDE

CHRONIQUE — KRONIEK

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

EXERCICE 1961 — DIENSTJAAR 1961

DIRECTION — BESTUUR

Président - Voorzitter : B. DE GAIFFIER, s.J.

Vice-Président - Onder-Voorzitter : L. VAN PUYVELDE

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

Trésorier - Schatbewaarder : J. SQUILBECK.

CONSEIL D'ADMINISTRATION — BEHEERRAAD

Conseillers sortant en 1961 - Raadsleden uittredend in 1961 :

Vicomte CH. TERLINDEN, G. DE SCHOUTHEETE DE TERVARENT,
AD. JANSEN, J. SQUILBECK, le R.P. DE GAIFFIER, s.J.

Conseillers sortant en 1964 - Raadsleden uittredend in 1964 :

P. BAUTIER, F. L. GANSHOF, CH. VAN DEN BORREN, B. VAN DE WALLE.,
M^{lle} NINANE.

Conseillers sortant en 1967 - Raadsleden uittredend in 1967 :

L. VAN PUYVELDE, MAX WINDERS, Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA,
ET. SABBE, M^{lle} BERGMANS.

MEMBRES EFFECTIFS — WERKENDE LEDEN

TERLINDEN (vicomte CH.), professeur émérite à l'Université de Louvain, Président de la Commission royale d'Histoire, Bruxelles, r. Guimard 15	1926	(1921)
VAN PUYVELDE, LEO, conservateur en chef honoraire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Professeur émérite à l'Université de Liège, Uccle, Avenue de Kamerdelle, 15.	1928	(1923)
BAUTIER, PIERRE, conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux- Arts de Belgique, Bruxelles, Avenue Louise, 577.	1928	(1911)
VAN DEN BORREN, CH., professeur émérite aux Universités de Liège et de Bruxelles, membre et ancien président de l'Académie royale de Belgique, Uccle-Bruxelles, rue Stanley, 55	1928	(1920)
GANSHOF, F.L., professeur à l'Université de Gand, membre de l'Académie royale flamande de Belgique, Bruxelles, rue Jacques Jordaens, 12.	1931	(1928)

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

LEFEVRE, O. Prem. (chan. Pl.), conservateur aux Archives générales du Royaume, Maître de Conférences à l'Université, Louvain, Avenue des Alliés 13	1932	(1925)
VAN DE WALLE, BAUDOIN, professeur à l'Université de Liège, Bruxelles, rue Belliard, 187.	1932	(1926)
DE BORCHGRAVE D'ALTENA (comte), Jos., conservateur en chef honoraire des Musées royaux d'Art et d'Histoire, professeur à l'Université de Liège, Bruxelles, 156 Avenue du Parc	1935	(1927)
DE SCHAETZEN DE SCHAETZENHOF (baron), MARCEL, membre du Conseil héraldique, Bruxelles, rue Royale, 87.	1935	(1925)
LAVALLEYE, JACQUES, professeur à l'Université de Louvain, membre de l'Académie royale de Belgique, Korbek-Lo, 273 chaussée de Tirlemont	1935	(1925)
HOC, MARCEL, conservateur en chef honoraire de la Bibliothèque royale, professeur à l'Université de Louvain. Bruxelles, rue Henri Maréchal, 19.	1935	(1926)
BREUER, JACQUES, conservateur honoraire aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, professeur à l'Université de Liège. Woluwe, Parc Marie-José, 1.	1936	(1929)
CRICK-KUNTZIGER, MARTHE, conservateur honoraire aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, rue de l'Aurore, 18.	1937	(1929)
COURTOY, F., conservateur honoraire des Archives de l'État et du Musée d'Antiquités. Namur, boulevard Frère Orban, 2.	1939	(1926)
ROGGEN, D., hoogleraar te Gent, Lid van de Koninklijke Vlaamse Academie. Elsene-Brussel, Ad. Buyllaan, 105.	1941	(1937)
VAN CAUWENBERGH, Mgr. ETIENNE, bibliothécaire en chef de l'Université de Louvain, Lovenjoul (Korbek-Lo)	1941	(1937)
WINDERS, MAX, architecte, membre associé de l'Institut de France. Anvers, Avenue de Belgique, 177.	1943	(1941)
JANSEN, AD., conservateur adjoint aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Anvers, rue van Schoonbeke, 79.	1946	(1936)
POUPEYE, CAM., Schaarbeek, Boulevard Lambermont, 470.	1946	(1914)
NINANE, LUCIE, conservateur-adjoint aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Uccle-Bruxelles, Chaussée de Waterloo, 1153.	1947	(1932)
DE SCHOUTHEETE DE TERVARENT (Chevalier Guy), Ambassadeur de Belgique, membre de l'Académie royale de Belgique. Bruxelles, 12 rue Emile Claus	1950	(1934)
DE CLERCQ, abbé Carlo, ancien membre de l'Institut historique belge de Rome. Anvers, rue du Péage, 54.	1950	(1934)
SABBE, ETIENNE, archiviste général du royaume. Uccle, 182 avenue Defré	1950	(1937)
BONENFANT, PAUL, professeur à l'Université de Bruxelles, membre de l'Académie royale de Belgique et de la Commission royale d'Histoire. Bruxelles, avenue Em. Van Becelaere, 36	1950	(1935)
DE GAIFFIER, S. J. (le R. P.), membre de la Société des Bollandistes. membre correspondant de l'Institut de France, Bruxelles boulevard S. Michel, 24	1950	(1935)
GREINDL, (baronne EDITH), Maître en Histoire de l'Art et Archéologie, Bruxelles, 165, avenue Winston Churchill.	1950	(1947)
SQUILBECK, JEAN, conservateur-adjoint aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, rue Gachard, 69.	1950	(1941)

BERGMANS, SIMONNE, docteur en Histoire de l'Art et Archéologie. Bruxelles, 100, rue Joseph II.	1951	(1932)
NOWÉ, H., conservateur honoraire des Archives, Musées et Monuments de la Ville de Gand. Gand, Krijgsbaan 1.	1952	(1932)
BRIGODE, SIMON, professeur à l'Université de Louvain et à l'École Nationale supérieure d'Architecture et des Arts décoratifs, Marcinelle, rue Sabatier, 11.	1953	(1937)
DUVERGER, J., hoogleraar te Gent, Lid van de Koninklijke Vlaamse Academie. Sint-Amandsberg, Toekomststraat 23.	1953	(1937)
HALKIN, LÉON-ERNEST, professeur à l'Université de Liège, Liège, 41 rue du Péry.	1953	(1938)
HELBIG, JEAN, conservateur hon. aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire Bruxelles, avenue des Nénuphars, 50.	1953	(1941)
FOUREZ, LUCIEN, vice-président de la Société royale d'histoire et d'ar- chéologie, Tournai, rue Joseph Hoyois, 2 ^e .	1953	(1945)
LYNA, FRÉDÉRIC, conservateur en chef honoraire de la Bibliothèque royale. Membre de l'Académie royale flamande de Belgique. Bruxelles, rue Froissart, 114.	1955	(1934)
BOUTEMY, ANDRÉ, professeur à l'Université de Bruxelles. Bruxelles, avenue Brugmann 575.	1955	(1946)
WILLAERT S. J. (le R.P.), professeur aux Facultés de N.D. de la Paix. Namur, rue de Bruxelles 59.	1955	(1937)
LEBEER, LOUIS, conservator van het Prentencabinet, Hoogleraar aan de Universiteiten te Gent en te Luik, Secretaris van de Kon. Vlaamse Academie, Brussel, Joseph II straat, 102	1958	(1934)

*MEMBRES CORRESPONDANTS REGNICOLES
IN HET LAND GEVESTIGDE BRIEFWISSELENDE LEDEN*

LACOSTE, PAUL, commissaire général du Gouvernement à la promotion du Travail. Bruxelles, Place Louise 1.	1929
HUART, ALB., auditeur militaire, campagne de Sedent. Jambes-lez-Namur.	1931
BERTRANG, A., conservateur du Musée archéologique. Arlon, avenue Nothomb, 50.	1935
DE RUYT, FRANS, professeur à l'Université de Louvain. Bruxelles, 21, avenue Eugène Plasky.	1935
DELFERIERE, LÉON, préfet honoraire à l'Athénée royal. Gerpinnes, 87 ^b . route de Philippeville	1936
CALBERG (M ^{lle}), conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, avenue d'Auderghem, 57 ¹ .	1637
Kan. LENAERTS, R., hoogleraar te Leuven. Leuven, Leopoldstraat, 5	1938
SULZBERGER, S., professeur à l'Université de Bruxelles, Bruxelles, rue Frans Merjay, 101.	1938
LOUANT, A., conservateur des Archives de l'État. Mons, 23, Pl. du Parc	1939
JACOBS VAN MERLEN, LOUIS, président de la Société «Artibus Patriæ», Anvers, rue van Brée, 24.	1940
FAIDER-FEYTMANS (M ^{me}), conservateur du Château de Mariemont.	1941
LEJEUNE-CLERCX, SUZANNE, professeur à l'Université de Liège, Liège, rue du Rèwe, 2bis.	1941

VAN WERVEKE, J., hoogleraar te Gent. Sint-Denijs Westrem, Nieuw-straat, 10a.	1941
DEVIGNE, MARGUERITE, conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Ixelles, 22, rue Alphonse Hoetat.	1942
VERHOOGHEN, VIOLETTE, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, boulevard Général Jacques, 20.	1942
D'ARSCHOT (comte). Bruxelles, 64, avenue Victor Gilsoul.	1943
DE SMIDT (E. BR. FIRMIN), hoogleraar aan de Rijksuniversiteit te Gent. Gent, Zwart-Zusterstraat, 30.	1943
D'ARSCHOT (comtesse). Bruxelles, 64, avenue Victor Gilsoul.	1945
DENIS, VALENTIN, professor aan de Universiteit te Leuven. Leuven, 105, Ruelensvest.	1945
ROBIJNS DE SCHNEIDAUER, directeur au Ministère des Affaires Etrangères. Bruxelles, rue Defacqz, 122.	1945
DE JONGHE D'ARDOYE (vicomte THÉODORE), membre du Conseil héraldique. Bruxelles, Square Frère Orban, 11.	1946
JANSON, CLAIRE, conservateur en chef honoraire aux Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, 3c, rue du Beau Site.	1947
JADOT, JEAN. Bruxelles, avenue Louise, 22.	1947
TAMBUYSER (Chan.), archiviste diocésain. Malines, Vlietje, 9.	1948
D'ANSEMBOURG (Comtesse), château de Hex. Limbourg.	1948
JOOSEN, leraar aan het Koninklijk Atheneum. Mechelen, 137, Koningin Astridlaan.	1950
LALOUX, PIERRE, Président de l'Institut archéologique liégeois, Liège, 2, rue S. Remy	1950
LEMAIRE, RAYMOND, professor aan de Katholieke Universiteit. Heverlé, Beukenlaan.	1950
DE VISSCHER, FERNAND, Directeur de la Revue Internationale des Droits de l'Antiquité. Bruxelles, 157, avenue Winston Churchill.	1951
MASAI, FRANÇOIS, Bibliothécaire à la Bibliothèque royale. Bruxelles, 73, rue de l'Opale.	1951
VAN CAMP, GASTON, conservateur honoraire aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Tervuren, Chemin d'Hoogvorst.	1951
DANTHINE, H., professeur à l'Université de Liège. Liège, 163 rue des Vennes	1951
COLLON-GEVAERT, professeur à l'Université de Liège. Liège, 163 rue des Vennes.	1952
LEFÈVRE, Jos., conservateur honoraire aux Archives générales du Royaume, Bruxelles, Boulevard Général Jacques	1952
NASTER, P., professor aan de Universiteit te Leuven. Leuven, Emiel Mathieustraat, 12	1952
RISSELIN-STEENEBRUGEN, M ^{me} M., conservateur adjoint honoraire aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Uccle, 10 Avenue des Tilleuls	1953
DE KEYSER, P., professor aan de Universiteit te Gent. Gent, Egmontstr., 14	1953
BONENFANT-FEYTMANS, M ^{me} , archiviste de l'Assistance publique à Bruxelles. Ixelles, avenue Em. Van Becelaere, 36.	1955
BRUNARD, ANDRÉE, M ^{elle} , conservatrice du Musée communal de Bruxelles. Bruxelles, rue Joseph II, 69.	1955
HAIRS, MARIE LOUISE, M ^{elle} , docteur en histoire de l'art et archéologie. Liège, rue César Franck 32.	1955

LACOSTE, HENRI, architecte, directeur de l'Académie des Beaux Arts de Bruxelles, membre de l'Académie royale de Belgique. Bruxelles, avenue J. van Hoorenbeke 145.	1955
SPETH-HOLTERHOFF, M ^{me} , graduée en histoire de l'art et archéologie. Bruxelles, avenue Milcamps 43.	1955
VAN MOLLE, FRANS, adjunct-conservator bij het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, Lector aan de Katholieke Universiteit te Leuven, O.L.Vrouwstraat, 54.	1955
A. JANSSENS DE BISTHOVEN, Directeur voor Kunst en Cultuur. Brugge, 10 Sint Jorisstraat.	1958
DELAISSÉ, L., conservateur-adjoint à la Bibliothèque Royale	1958
DHANENS, Mej. E., Inspectrice voor Culturele aangelegenheden der Provincie Oost Vlaanderen. Ekloo, Boelaere, 99.	1958
MAUCQUOY-HENDRICKX, M ^{me} M., conservateur-adjoint à la Bibliothèque Royale. Wesembeek, 27, Drève de la Ferme.	1958
GOOSSENS G., Adjunct-conservator aan de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis. Boortmeerbeek, Bruul 1A.	1958

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU DIMANCHE 26 FÉVRIER 1961

La séance est ouverte à 14.30 heures aux Musées royaux des Beaux Arts à Bruxelles sous la présidence de M. L. Lebeer.

Présents: MM. Lebeer, président, Jansen, secrétaire, Squilbeck, trésorier; M. Bautier, Melle Bergmans, M. Boutemy, le Comte de Borchgrave, M. l'abbé de Clercq, le R.P. de Gaiffier, M. Fourez, Melle Ninane, MM. Sabbe, van de Walle et van Puyvelde.

Excusés: Mme Crick et M. van den Borre.

Le procès verbal de la séance précédente est lue et approuvée.

On entend ensuite le rapport du trésorier. Deux rapporteurs sont désignés: MM. Boutemy et Fourez pour examiner le bilan.

On procède ensuite à l'élection du vice-président pour l'année 1961: par acclamations M. L. van Puyvelde est désigné.

Les membres prennent connaissance de quelques lettres adressées au secrétariat; le président lève la séance vers 15 heures.

Le Secrétaire général,
AD. JANSEN

Le Président,
L. LEBEER

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 26 FÉVRIER 1961

La séance est ouverte à 15 heures aux Musées royaux des Beaux Arts à Bruxelles sous la présidence de M. L. Lebeer.

Présents: MM. Lebeer, président, Jansen, secrétaire, Squilbeck, trésorier; M. Bautier, Melle Bergmans, M. Boutemy, le Comte de Borchgrave, M. l'Abbé de Clercq, le R.P. de Gaiffier, M. Fourez, Melle Ninane, MM. Sabbe, van de Walle et van Puyvelde, membres titulaires; Melles Brunard et Calberg, M. De Ruyt, le Chan. Tambuyser, Mme Speth membres correspondants.

Excusés: Mme Crick et M. Van den Borre membres titulaires; Mme Faider, Melle Hairs, M. Lacoste et Mme Risselin, membres correspondants.

Le procès verbal de la séance précédente est approuvée ainsi que le rapport des activités de l'année 1960.

Le président annonce la nomination de M. van Puyvelde comme vice-président pour l'année 1961 et cède le fauteuil présidentiel au R.P. de Gaiffier, président pour cette année. Le P. de Gaiffier fait ensuite une communication concernant la Parenté de sainte Anne.

Prenant occasion de l'édition du Protévangile de Jacques par le P. Emile DE STRYCKER S. J. (*La forme la plus ancienne du Protévangile de Jacques*, Bruxelles, 1961, dans *Subsidia hagiographica* n. 33) le P. de Gaiffier montre comment, par étapes successives, depuis le II^e siècle jusqu'au XV^e, la légende de la parenté de sainte Anne s'est enrichie peu à peu d'éléments nouveaux. Se limitant à l'Occident, il précise quelles sont ces étapes ou indiquent, chaque fois, la source littéraire où apparaît tel ou tel trait de la légende. Ensuite, il présente une série d'œuvres d'art qui s'inspirent des textes signalés. Il commence par les fresques, récemment découvertes, de Castelseprio et du temple de la Fortune virile à Rome, pour terminer par quelques peintures du XV^e et du XVI^e siècles où est représenté le Trinubium Annae.

Cette communication est suivie d'une discussion à laquelle plusieurs membres prennent part; le Comte de Borchgrave signale quelques représentations qui concernent le sujet.

M. Lebeer prend la parole pour souligner l'importance de la communication du R.P. de Gaiffier et remercie l'orateur ainsi que tous ceux qui ont bien voulu prendre part à la discussion.

La séance est levée vers 17 heures.

Le Secrétaire général,
AD. JANSEN

Le Président,
L. LEBEER

SÉANCE DU SAMEDI 10 JUIN 1961

La séance est ouverte à 15 heures aux Musées royaux des Beaux Arts à Bruxelles sous la présidence du R.P. de Gaiffier.

Présents: le R.P. de Gaiffier, président, MM. Jansen, secrétaire et Squilbeck, trésorier; M. et Mme Bonenfant; M. Boutemy, Melle Greindl; M. Jacobs van Merlen, MM. Laloux et Naster, le Chan. Tambuyser, MM. van de Walle et van Puyvelde.

Excusés: Melles Bergmans et Calberg, le Comte de Borchgrave, MM. de Schoutheete et Fourez, Melle Hairs, MM. Janssens de Bisthoven, Joosen et Lebeer, Mmes Risselin et Speth, Melle Verhoogen, M. Winders.

Le secrétaire attire l'attention des membres sur la Revue et demande une collaboration plus régulière. Il fait part de sa correspondance avec la Bibliothèque d'Anvers concernant l'entretien de la Bibliothèque de l'Académie.

Le président donne ensuite la parole à Madame Faider qui donne une conférence sur: Les Sites gallo-romains de Fontaine-Valmont.

Les fouilles du site gallo-romain de Fontaine-Valmont, poursuivies par le Musée de Mariemont depuis 1955, se déroulent sur le plateau des Castellains – vaste espace triangulaire limité par des routes antiques et en aval duquel, au haut moyen-âge, la Sambre devenait navigable –. Le site se trouve à la limite des anciennes cités des Nerviens et des Tongres et a donné, depuis le XVIII^e siècle, un grand nombre d'objets.

Grâce à la photographie aérienne, ont été décelés successivement les substructions d'un site sacré de deux sanctuaires jumeaux entouré d'une agglomération (fouilles de 1955, 1957

et 1958), un important champ de sépultures à piliers funéraires et enclos (fouilles de 1956 et 1959), un tertre de signalement (fouilles de 1960), et enfin, une villa romaine qui sera fouillée en 1961.

Tous les monuments fouillés ont été édifiés sous le règne de l'empereur Claude (milieu du 1^{er} siècle) et détruits ou pillés durant le troisième quart du III^e siècle au moment des premières invasions franques.

Par sa situation géographique et politique dans l'antiquité, le site des Castellains peut apporter des lumières sur l'histoire sociale, religieuse et économique de la région durant la *Pax Romana*.

Le président remercie Mme Faider et insiste sur l'importance de cette communication.

Plusieurs membres prennent la parole soit pour demander des renseignements complémentaires soit pour faire quelques suggestions.

Le président lève la séance vers 16.30 heures.

Le Secrétaire général,
AD. JANSEN

Le Président,
B. DE GAIFFIER, S. J.

SÉANCE GÉNÉRALE DU SAMEDI 28 OCTOBRE 1961

Présents: Le R.P. de Gaiffier, président, M. Leo van Puyvelde, Vice-président. J. Squilbeck, trésorier. Mlle E. Greind, M. P. Bautier et le comte J. de Borchgrave d'Altena, membres titulaires. Mme Speth-Holteroff et M. P. Lalou, membres correspondants.

S'étaient fait excuser: M. Jansen, secrétaire général, Mlle Bergmans, Mme Crick, M. Lebeer, M. Van den Borren, membres titulaires, Mmes Faider et Risselin, MM. Jadot, Joosens et le Chan. Tambuysen, membres correspondants.

Le président donne la parole au comte Joseph de Borchgrave d'Altena, qui avait choisi un sujet dont l'ampleur aurait découragé tout autre que lui. En effet, pour aborder le thème du Christ en Majesté, il fallait ne pas craindre le risque d'avoir à présenter une foule d'éléments universellement connus avant d'aboutir aux éléments nouveaux, puisque le thème représenté des milliers de fois dans l'art occidental a fait l'objet d'un nombre correspondant de commentaires. Dès le début de la communication, les auditeurs n'auraient plus songé à contester à l'orateur qu'il avait choisi un sujet à peine effleuré antérieurement.

En effet, le commentaire de thèmes rares peuvent révéler une science profonde de l'iconographie, mais les applications resteront nécessairement peu nombreuses. Quand on traite d'un thème fort répandu comme dans le cas présent, on a rarement la possibilité de renouveler le sujet, mais par contre, ce qu'on apporte de neuf présentera un intérêt majeur. L'orateur a été original de plusieurs manières. Tout d'abord, en donnant une force nouvelle à une affirmation acceptée d'avance. Le thème de la *Majestas Domini* est, pour lui, le thème par excellence de l'iconographie chrétienne, réserve faite, bien entendu du Christ crucifié. Les interprétations de la *Majestas Domini* se comptent par milliers.

De plus, ce thème a engendré d'autres. En tout premier lieu celui de la Vierge Marie, qui ne fut représentée à l'origine que comme le trône vivant de son divin fils. Dans la suite apparut à son tour la Vierge en Majesté, qu'il faut distinguer de la *Sedes Sapientiae*.

A propos des châsses mosanes, l'orateur fait remarquer qu'en règle générale leurs petits côtés sont consacrés l'un au Christ et l'autre à sa Mère. L'orateur nous présente une explication fort séduisante. Les châsses étaient placées perpendiculairement à l'autel. Le dessin du retable de Stavelot et les quatre reliquaires de Maestricht le prouvent. Les fidèles voyaient

donc pendant l'office l'image du Christ en Majesté et si l'autel comportait deux châsses, celle de la Vierge.

Une autre caractéristique du thème, contribue également à en rendre l'étude difficile. Il s'agit de sa stabilité. Il apparait au début de l'art chrétien avec tous ses éléments constitutifs. Pendant des siècles on n'y ajoute rien. Il ne subit par contre jamais d'éclipse, puisqu'il se maintient encore dans l'art contemporain. Tout au plus, s'y enrichit-il d'une signification nouvelle par la dévotion au Christ Roi.

A titre de conclusion, en une allusion très fine à l'alpha et à l'omega, éléments habituels du thème, l'orateur déclara qu'à son avis il convenait que notre compagnie consacra une séance au thème qui est le commencement et la fin de l'iconographie chrétienne. L'auditoire ne lui limita pas son approbation et le président commenta la communication et présenta à l'orateur des félicitations particulièrement précieuses puisqu'elles sont décernées par une autorité internationale en matière d'iconographie chrétienne.

Le vice-président demande au trésorier des informations au sujet des publications de l'Académie. Après celles-ci, le trésorier explique comment beaucoup de membres furent involontairement éloignés de la séance. L'imprimeur avait envoyé des convocations portant : dimanche 28 octobre. Admonesté par le secrétaire, il a, pour rectifier son erreur, lancé de motu proprio une nouvelle invitation avec la date rectifiée, mais sans indiquer qu'il s'agissait d'une convocation rectificative. Beaucoup de membres n'auront pas songé à comparer les deux textes et se présenteront ici demain. Ce procès-verbal leur apportera ainsi qu'à l'orateur, les regrets du bureau.

Le Secrétaire général,
AD. JANSEN

Le Président,
B. DE GAIFFIER, S. J.

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU SAMEDI 16 DÉCEMBRE 1961

La séance eut lieu aux Musées royaux des Beaux Arts à Bruxelles à 14.30 heures.

Présents: le R.P. de Gaiffier, président; M. Jansen, secrétaire; Melles Bergmans et Ninane; MM. Boutemy, Sabbe, le Vicomte Terlinden, M. van de Walle.

Excusés: MM. van Puyvelde, vice-président, Squilbeck, trésorier, Mme Crick, le comte de Borchgrave, MM. Fourez, Lebeer et van de Borre.

Après la lecture du procès-verbal le secrétaire expose les difficultés qu'il rencontre pour la publication de la Revue: soit que les articles n'arrivent pas à temps, soit même que les auteurs oublient de renvoyer les épreuves. En outre l'imprimeur réclame une intervention de 40.000 francs par année au lieu de 25.000 francs.

Un des membres propose de ne plus se limiter à l'Histoire de l'Art des Anciens Pays-Bas, le secrétaire répond que cela pourrait entraîner la suppression des subsides.

Le secrétaire expose ensuite le résultat de ses entretiens avec le Directeur de la Bibliothèque de la Ville d'Anvers. L'Académie laisserait sa bibliothèque en dépôt à Anvers moyennant un subside annuel. Un catalogue serait dressé par les services de la Bibliothèque d'Anvers et un exemplaire serait déposé à Bruxelles. Les membres de l'Académie pourrait ainsi obtenir les ouvrages en prêt.

Après quelques échanges de vue la séance est levée à 15 heures.

Le Secrétaire général,
AD. JANSEN

Le Président,
B. DE GAIFFIER, S. J.

SÉANCE GÉNÉRALE DU SAMEDI 16 DÉCEMBRE 1961

La séance est ouverte à 15 heures aux Musées royaux des Beaux Arts à Bruxelles.

Présents: Le R.P. de Gaiffier, président; M. Jansen, secrétaire; Melles Bergmans et Ninane; MM. Boutemy, Sabbe, le Vicomte Terlinden, M. van de Walle, membres titulaires; Mmes Mauquoy et Speth, MM. Joosen et Laloux, le Chan. Tambuysen, membres correspondants.

Excusés: MM. van Puyvelde, vice-président, Squilbeck, trésorier, Mme Crick, le Comte de Borchgrave, MM. Fourez, Lebeer et van den Borre, membres titulaires; Mme Faider, Melle Hairs, membres correspondants.

Le président donne la parole au secrétaire général pour la lecture du procès-verbal qui est approuvé.

Melle Bergmans fait ensuite une communication concernant « Les Portraits des della Faille par Corneille de Zeeu et la Vie au XVI^e siècle à travers les archives ». Le président félicite l'orateur pour ses recherches approfondies. Melle Bergmans ayant exprimé le désir de voir insérer dans le procès verbal un résumé de sa communication et ayant été empêchée de nous l'envoyer à temps nous ajouterons ce résumé au procès verbal dès réception.

Après la séance les membres visitent sous la conduite de Melle Ninane l'Exposition « L'Arbre et la Forêt dans le paysage flamand de Patenier à Permeke » qui groupe dans une des salles du musée d'art ancien 114 dessins et tableaux relevant des collections de ce musée mais dont bon nombre sont rarement exposés.

Le président remercie les auteurs et lève la séance vers 17.50 heures.

Le Secrétaire général,
AD. JANSEN

Le Président,
B. DE GAIFFIER, S. J.

RAPPORT SUR LES ACTIVITÉS DE L'ANNÉE 1961

Le Bureau était composé du R.P. de Gaiffier, président; MM. van Puyvelde, vice-président; Jansen, secrétaire général; Squilbeck, trésorier.

Les séances ont eu lieu aux Musées royaux des Beaux Arts à Bruxelles.

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

Problèmes d'Iconographie par le R.P. de Gaiffier;

Sites gallo-romains de Fontaine-Valmont par Mme Faider;

Le Christ en Majesté par le Comte J. de Borchgrave d'Altena;

Les Portraits des della Faille par Corneille de Zeeu et la Vie au XVI^e siècle à travers les archives par Melle Bergmans.

En outre Melle Ninane a bien voulu guider les membres à l'Exposition: L'Arbre et la Forêt de Patenier à Permeke dans les Collections des Musées royaux.

Le Tome XXIX (1960) paraît avec un certain retard, dû à plusieurs circonstances. Un nouvel accord a dû être fait avec l'imprimeur qui réclame 40.000 francs par tome au lieu de 25.000 francs comme prévu.

Le Volume de 1960 comprend les études suivantes:

Le Triomphe des Vertus chrétiennes. Suite de huit tapisseries de Bruxelles du XVI^e siècle par Melle Calberg;

Brouwer ou Lievens. Etude d'un problème dans le paysage flamand par Erik Larsen;

Juste de Gand et l'École de Harlem par S. Sulzberger;

Considérations sur les maniéristes flamands par L. van Puyvelde;

L'Iconographie de Saint Guillaume et la bannière de la corporation des armuriers de Gand par J. Squilbeck;

Tableaux de Maîtres flamands au Musée de Brukenthal, Sibiu par Theodor Ionesco;

Note sur les peintres hollandais Poelenberg et Breenberg à Florence par P. Bautier;

Documenten in verband met de Brugse Schilders uit de XVI^e eeuw door A. Schouteteet;

Pour un Tricentenaire. Daniel Seghers par Melle Hairs;

Etudes sur les Paysagistes bruxellois du XVII^e siècle par E. de Collatay.

La publication de la Revue présente de grandes difficultés. Je suis heureux de pouvoir saisir cette occasion de remercier les membres qui ont facilité ma besogne. Cependant si l'Académie veut continuer à publier la Revue il faudra un nouvel effort, non seulement financier, mais il faudra aussi une collaboration plus grande de la part des membres. Aussi nous nous permettons de faire appel à vous tous et de vous demander de nous confier des études pour publication. Nous espérons trouver une solution pour la question financière mais avant tout la Revue devrait pouvoir paraître quatre fois par an, ce qui n'est pas possible sans la collaboration de tous les membres de l'Académie.

Depuis quelque temps nous avons entamé des pourparlers avec la Direction de la Bibliothèque de la Ville d'Anvers. Notre bibliothèque resterait en dépôt à Anvers mais un catalogue serait déposé à Bruxelles de sorte que les membres pourront emprunter les volumes de notre Bibliothèque.

Je ne veux pas terminer ce rapport sans remercier tous ceux qui m'ont aidé dans ma tâche: le R.P. de Gaiffier, président, M. Squilbeck, trésorier, tous les membres qui m'ont confié des études pour publication et ceux qui ont accepté de prendre la parole aux séances; la Direction des Musées royaux des Beaux Arts qui nous a permis de tenir nos séances dans cette salle; la Fondation Universitaire, le Ministère de l'Instruction Publique et le Gouvernement provincial d'Anvers qui nous ont octroyé des subsides et vous tous, Mesdames et Messieurs pour votre présence qui pour le Bureau est un encouragement au début de cette nouvelle année académique.

Le Secrétaire général,
AD. JANSEN

BIBLIOGRAPHIE

I.

REVUES ET NOTICES – TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUKKEN

I

ARCHITECTURE — BOUWKUNST

— V.-G. MARTINY, *L'évolution de la profession d'architecte*, extrait de l'*Annuaire S.A.D.Br. de la Société des Architectes diplômés de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles*, Bruxelles, 1960, 15 pp., publie une plaquette sur l'état de l'architecte lié à la société dont il est issu. Partant de l'Égypte ancienne et de la Chaldée, l'auteur retrace le prestige de la profession d'architecte dont le but s'est précisé et qui « doit connaître les limites et les possibilités de chaque technique à utiliser. En outre, l'architecte aura toujours la lourde mission de construire le cadre de la vie de l'homme ».

— La Société Royale le Vieux Liège réédite dans sa collection des *Feuillets archéologiques*, *L'église Saint-Jacques à Liège* par Louis GOTHIER, 27 pp. L'illustration de cette brochure de vulgarisation est particulièrement soignée.

— Une excellente étude concernant l'architecture civile est due à Albert PUTERS, *L'architecture privée dans la région verviétoise (4^e partie: Le style Louis XIV)*, dans *Bulletin de la Société verviétoise d'Archéologie et d'Histoire*, 48^e vol., 1961, pp. 5-96. Puters constate d'abord que le style Louis XIV est méconnu dans cette région car on en ignore en fait les caractéristiques locales. Ce style est une assimilation du Louis XIV français et il se distingue nettement de la Renaissance mosane et du Louis XIII. Passant en revue des éléments tels que corniches, linteaux, bandeaux servant à rythmer la façade, modénatures et matériaux, formes des portes, fenêtres, toitures et frontons, l'auteur détermine les grands caractères de cette architecture. A Verviers, cet art Louis XIV se situe au xviii^e s. et est par conséquent en retard par rapport à la France. Puters publie ensuite un essai de chronologie du style Louis XIV dans la région verviétoise, ce qui complète ce travail. Malheureusement le chapitre dénommé « Coup d'œil sur l'architecture religieuse du style Louis XIV » est superflu et déborde du cadre du sujet proposé. La nomenclature et la description des édifices de style Louis XIV dans la région verviétoise, classés suivant l'ordre alphabétique, sont utiles et claires mais des photos auraient été préférables aux illustrations à la plume.

— Plusieurs études ayant trait à l'architecture ont paru dans le *Folklore Brabançon*. Louis RONKARD, *Le donjon de Terheyden à Rotselaer*, dans *op. cit.*, n^o 149, mars 1961, pp. 119-155, donne d'abord l'état de la question à propos de ce monument. Il le date du xii^e-xiii^e s., en s'appuyant sur des comparaisons architecturales comme le plan cruciforme et même sur la généalogie des anciens seigneurs. La prudence s'impose à propos des déductions à tirer de ce texte dont les données semblent être d'habiles conjectures. On aurait préféré une meilleure interprétation des éléments archéologiques.

M. MARTENS, *Introduction à l'étude des moulins à eau de Bruxelles*, dans *op. cit.*, n^o 149, mars 1961, pp. 5-54, cite, localise et souligne le rôle de ces monuments dans l'économie urbaine.

La publication de nombreux documents fait revivre cet aspect d'une architecture aujourd'hui disparue.

H. CROCKAERT, *La chapelle Notre-Dame du Bon Secours à Uccle-Stalle* dans *op. cit.*, n° 150, juin 1961, pp. 169-195, retrace l'évolution archéologique de ce petit sanctuaire brabançon, de plan basilical, élevé en grès lédien. Les nefs du xiv^e s., bien proportionnées, avaient jadis des voûtes en berceau de bois. En 1693, on a remplacé celle du vaisseau principal par un plafond plat orné d'un décor en stuc. Les bas-côtés, souvent remaniés, ont perdu leur demi-berceau et possèdent actuellement la même couverture que la nef centrale. Un inventaire du mobilier, une liste des confréries et des dévotions ainsi que des plans, coupes, photos et deux gravures des xvi^e et xix^e s., complètent heureusement l'étude. On l'aurait toutefois souhaitée plus précise, par exemple à propos des dates de restaurations et enrichie de références.

Le Vieux Koekelberg, par J. DE MUL., dans *op. cit.*, n° 151, septembre 1961, pp. 356-392, intéresse en fait l'histoire et le folklore local; mais le chercheur peut y glaner l'un ou l'autre souvenir sur quelques vieux hôtels et portes d'immeubles de cette commune bruxelloise.

— E. HELIN, *Les fortifications de Liège et les lieux-dits, La Batterie*, dans *Bulletin de la Société Royale Le Vieux Liège*, t. V, n° 131, octobre-décembre 1960, pp. 468-469, fait une mise au point d'un texte paru dans le même bulletin, n° 125, pp. 358-361. Celle-ci n'affecte que des détails et permet de conclure qu'à la fin du xvii^e s. la place de Liège ne pouvait se défendre que sur les hauteurs qui en constituent la lointaine périphérie.

— Un texte correspondant mal au titre et qui décevra le lecteur est celui de GUILLAIN-MICHEL, *Le château Bon à Vieux-Virton (Saint-Mard)*, dans *Le Pays gaumais*, 21^e année, 1960, n° 2-3-4, pp. 98-117. Le point de vue architectural est inexistant et c'est en fait un historique superficiel des châtelains.

L'hôtel de ville de Virton a cent ans, par A. PETIT, dans la même revue, *op. cit.*, pp. 125-130, présente un intérêt local. Un siècle est un laps de temps restreint pour un monument et pourtant il est souhaitable que des études sérieuses précisent les connaissances sur l'architecture en Belgique au xix^e s.

— L. DESTRAIT, *Eglise de Marche-lez-Ecaussines*, dans *Annales du Cercle archéologique du Canton de Soignies*, t. XIX, 1959-1960, pp. 70-74, cite une série d'archives du dépôt de l'Etat à Mons (Fabrique de l'église Sainte-Waudru, n° 514). Il est toujours utile pour mieux connaître un monument de consulter d'anciens débours. Un deuxième article donnant des détails sur les travaux mentionnés est annoncé. On ne peut qu'espérer sa parution.

— *Quelques piloris de la région d'Enghien*, par H. TEMPERMAN, dans *Annales du Cercle Archéologique d'Enghien*, t. XII, 1^e et 2^e livraisons, 1960, pp. 25-34, est une contribution à l'histoire de la petite architecture. Ces témoins archéologiques de par leur minime importance sont mal conservés. Or cette région du Hainaut en possède plusieurs souvent réduits d'ailleurs à quelques vestiges. Temperman décrit le but d'un pilori qui servait à attacher le condamné mais surtout à affirmer le droit de haute justice du seigneur du lieu. Nous hésitons à admettre certaines dates proposées par l'auteur, notamment celle du pilori de Graty qui semble — d'après la photo publiée — plus récent.

— Une monographie très incomplète est celle de *L'Eglise Notre-Dame à Mariakerke*, par G. LANNOO-LOUF, dans *Mémoires du Cercle Royal Historique et Archéologique de Courtrai*, nouvelle série, t. XXXI, 1959-1960, pp. 257-264. Les notices historiques et archéologiques trop succinctes retracent la vie du monument, sa décoration et son mobilier. Quelques vestiges seraient du xiv^e s., la partie supérieure de la tour, la nef et le chœur auraient été refaits

après 1625, tandis que l'ancienne chapelle des fonts et la sacristie datent de 1758. Toutefois l'auteur n'est pas certain des constructions du xviii^e s. Cette étude peu approfondie contient trop d'incertitudes et elle manque de références à des sources valables; en outre elle ne comporte ni plan ni photo.

— Une publication archéologique vient d'être créée à Louvain: le *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Louvain et environs*, émanation de la Société du même nom nouvellement fondée.

J. HALFLANTS, *La Dyle, frontière entre le roman mosan et le roman scaldéen*, dans *op. cit.*, t. I, 1^e livraison, pp. 39-45, 2^e livraison, pp. 66-72, définit les caractères géographiques et artistiques des deux écoles et explique les causes qui sont à l'origine d'une compénétration de ces styles.

J. HALFLANTS a écrit également quelques brèves notices sur des monuments des environs de Louvain dans *op. cit.*, t. I, 2^e livraison, *De oudste kerk van Brabant: Bertem*, pp. 86-89; *De Sint-Veronakapel te Leefdaal*, pp. 89-93; *De Sint-Lambertuskerk te Leefdaal*, pp. 93-95.

Signalons de J. DE KEMPENEER, *Le château seigneurial de Leefdaal*, dans *op. cit.*, t. I, 2^e livraison, pp. 97-100; *De Kapel van O.L.V. van Gezondheid te Leefdaal*, 3^e livraison, pp. 144-150.

R. VAN HASSELT, *De Stadsverdedigingswerken van Leuven. De oudste stadsmuur*, 1^e partie, dans *op. cit.*, t. I, 3^e livraison, pp. 132-143, commence une étude qui sera analysée lors de la parution de la totalité de l'article.

A. DE VALKENEER

II

LA SCULPTURE ET LES ARTS DÉCORATIFS BEELDHOUKUNST EN KUNSTNIJVERHEDEN

M. Jacques LAVALLEYE n'est pas sceptique au sujet de la valeur démonstrative des méthodes traditionnelles de l'archéologie. Bien au contraire, il y croit fermement et pour mieux les exposer, il emprunte quelques citations à Marcel Laurent, dont le brillant enseignement a fortement contribué à implanter en Belgique la rigueur scientifique dans l'étude de l'art ancien. Cependant, le distingué professeur de Louvain a l'esprit trop ouvert pour ne pas comprendre qu'en la matière, le raisonnement peut être complété par des informations fournies par les laboratoires, dont les moyens d'investigation se multiplient de plus en plus. Il nous cite surtout des exemples se rapportant à la peinture, parce que les efforts ont été orientés principalement vers cette branche de l'art. En effet, les laboratoires subissent à leur façon la loi de l'offre et de la demande. Interrogés souvent sur des tableaux, ils se sont organisés en conséquence. L'auteur pense à bon droit que les investigations devraient s'étendre aux œuvres d'art de toutes les catégories. Il loue ainsi l'auteur d'un compte rendu d'avoir critiqué un livre danois consacré aux épées anciennes, parce qu'on n'y trouve aucune trace d'avis de laboratoire. La question préalable aurait été de savoir si au Danemark on dispose d'un laboratoire spécialisé dans l'analyse des métaux anciens. En outre, au lieu d'un exemple négatif, il aurait peut-être été préférable de citer un fait positif dans le même domaine. Ainsi l'institut royal du Patrimoine artistique de Belgique a-t-il récemment secondé les recherches importantes d'un de nos compatriotes, M. Maurice Janssens, au sujet de la fabrication des épées damassées.

L'auteur s'applique donc avec succès à l'élaboration d'une doctrine de l'archéologie de demain. Les tenants de cette science ont pleinement conscience de ne pas être individuellement infaillibles. Toute théorie nouvelle doit subir l'épreuve de la critique. Nous ne devons

pas par réaction, nous fier aveuglément à des disciplines dont les conclusions semblent plus définitives et moins discutables que les nôtres. Pour mieux nous avertir, l'auteur cite l'opinion à la fois très autorisée et très prudente de M. Paul Coremans. Les sciences exactes conduisent parfois à des erreurs, tout comme les sciences dites humaines. Ce que l'avenir doit nous apporter c'est une collaboration intime et constante entre les archéologues et les laboratoires. Aux premiers revient de bien énoncer les problèmes aux chimistes et aux physiciens, qui ont souvent besoin d'être guidés par des questions pertinentes. L'auteur forme ses élèves à l'accomplissement de ce programme et sa communication étendra son influence sur ce point (*Méthodes actuelles en Archéologie et en histoire de l'art, Bulletin de la Classe des Beaux-Arts, Académie royale de Belgique*, t. xli, 1959, pp. 164-184).

— Toute peine mérite son salaire, dit l'écriture, et de tout temps les artistes éprouvent le souci légitime d'assurer leur existence par leur travail. De cette façon les œuvres d'art font l'objet d'un commerce. Le chanoine Lestocquoy avait déjà résumé cette partie du problème dans le tome III des *Mélanges d'Histoire Sociale*. L'exportation et l'importation des œuvres d'art se greffent sur une activité commerciale d'ordre utilitaire. L'œuvre d'art, a-t-on dit, suit la marchandise. C'est ce que M. Robert DIDIER a compris et exposé sous le titre *Expansion artistique et relations économiques des Pays-Bas méridionaux au Moyen Age* (*Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, t. iv, 1961, pp. 57-75). Sujet extrêmement vaste, peut-on dire, mais l'auteur est parvenu à le traiter en peu de pages. Si nos artistes travaillaient vraisemblablement plus pour l'exportation que pour satisfaire aux commandes de l'intérieur, cette nécessité a fini par déteindre sur leur inspiration. M. Didier y voit l'explication de la sévérité des règles corporatives relatives à la qualité. Cependant, celles-ci existaient avant les exportations et dans des centres qui ne bénéficiaient guère que d'un marché intérieur. Par contre, nous sommes d'accord, avec l'auteur quand il dit que ce fait permettait des imitations et des répétitions. Ainsi en matière de peintures, il existe parfois des répliques se prêtant malaisément à la qualification de copies. Un peintre qui avait réussi une œuvre particulièrement appréciée devait nécessairement être tenté de se répéter parce qu'il savait que normalement les diverses versions ne seraient jamais confrontées.

— Choisi en raison de sa compétence pour rédiger le chapitre de la sculpture (p. 263-280) dans un ouvrage officiel: *Synthese van de Provincie Antwerpen* (Anvers 1961), M. A. JANSEN justifie, pour sa part, ce titre, dont personne assurément n'exigera la traduction française. On peut parler à bon droit d'un exposé lumineux. Toutes les qualités d'une excellente vulgarisation y sont réunies. L'auteur a exploré le sujet jusque dans ses moindres détails et déjà abordé la plupart des problèmes de celui-ci, mais sans jamais oublier l'objectif suprême : situer les artistes dans une évolution de l'école. Aucun arbre n'empêche de voir la forêt.

— L'objectif de M. L. DEVLIEGER relève d'une préoccupation diamétralement opposée et d'ailleurs également légitime. Il s'agit de trouver la solution des problèmes d'importance en apparence secondaire, mais qui réunis en faisceau modifient les grandes synthèses. Il s'agit d'une étude sur une des consoles de l'hôtel de ville de Bruges. (*De 14e eeuwse profeten konsolen van de Brugse Stadshuisgevel, Handelingen van het genootschap « Société d'Emulation » te Brugge*, deel, xcvi, 1960, pp. 237-238).

— *A propos d'une statue de sainte Gertrude*, qui n'est autre que celle de l'église de ce nom à Etterbeek, M^{lle} Monique GIERTS procède à un examen approfondi de l'iconographie de la fondatrice du chapitre de Nivelles. Pour la distinguer de la foule des abbesses élevées sur les autels on donne à sainte Gertrude deux attributs caractéristiques: une coupe et des rats ou des souris, parce qu'elle était invoquée contre les rongeurs. Néanmoins, l'auteur ne conteste pas l'identification de la statue d'Etterbeek. Tout d'abord, il s'agit d'une œuvre

qui échappe à l'influence du folklore, tandis que la légende de souris est certainement une invention populaire. D'autre part, cet attribut iconographique se rencontrerait pour la première fois en 1493, alors que la statue est un peu antérieure. Cependant celle de Curange en Limbourg, sculptée au XIII^e s. nous montre deux rongeurs grim pant le long de la crosse de la Sainte. Cependant le crosseron a été incontestablement renouvelé. Il en est donc probablement de même de la hampe de celle-ci. (*Le Folklore Brabançon*, n^o 144, décembre, 1959, pp. 515-553).

— *Les Rétables de Boendael* méritaient amplement l'abondante illustration que leur a consacrée le comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, dans une magnifique brochure (ss. l. n.d., in 4^o, 16 pp.). Les deux premiers devraient leur forme exceptionnelle au fait de n'être que des compartiments d'une œuvre plus vaste consacrée à l'histoire de saint Adrien. Le rétable placé naguère sur le maître-autel de l'ancienne église représente le martyr de saint Christophe. L'auteur réfute une interprétation que l'on croyait oubliée et qui mettait en avant le nom de saint Sébastien. L'auteur ne manquant pas d'arguments n'a pas eu besoin de rappeler que sa thèse jouissait déjà de l'autorité de H. Wauters, de Joseph Destrée et de l'Inventaire archéologique du Brabant. De cette façon, la majeure partie du texte porte sur un problème d'iconographie. Cependant, la datation est précisée. Tandis que Jos. Destrée avait proposé le premier tiers du XVI^e siècle, l'auteur opte pour un terme plus court: le lustre entre 1520 et 1525. Le terme *post quem* s'impose, parce que l'esprit italianisant imprègne déjà l'œuvre. Par contre, on aurait souhaité voir justifier l'autre limite. En effet, les survivances de certaines conceptions gothiques se manifestent jusqu'au milieu du siècle dans l'art de notre pays. L'auteur estime que le martyr de saint Adrien révèle une forte influence de Jean Borman le Vieux et celui de saint Christophe, celle de son fils. Il serait fort malaisé de réfuter la première assertion, basée sur une analyse pertinente des détails de la première œuvre, puisqu'on nous propose de n'en voir qu'une. Dans le second cas, nous sommes moins convaincu, ce qui nous obligera de discuter la signification d'un style des Borman. Leur nom est attaché fortuitement à quelques œuvres perdues dans une foule d'autres guère différentes et devenues anonymes. Nous ne savons donc pas si Jean Borman est un véritable novateur, s'il a influencé ses contemporains ou s'il est le représentant le plus qualifié d'un style collectif. Son fils est certainement fort inférieur et énoncer son influence reviendrait probablement à user d'une formule commode, mais qui ne désigne guère plus qu'une génération.

— Bien qu'il ait apporté plusieurs fois sa collaboration à notre revue, le R.P. Landelin HOFFMANS se défend d'être archéologue. Son objectif se limite à mettre en valeur les œuvres d'art du couvent des capucins d'Enghien. Aussi en traitant d'un important monument de notre première Renaissance; *Le Mausolée du Cardinal Guillaume de Croy, archevêque de Tolède et Primat d'Espagne* (Eglise des Capucins d'Enghien, ss.d., in 8^o, 80 pp., nomb. ill.) n'a-t'il nullement visé à faire œuvre profondément originale. De fait, son argumentation n'est guère basée sur des éléments nouveaux, mais, par contre, elle témoigne d'une parfaite connaissance du problème de Jean Mone. L'état de la question est exposé avec clarté. La première étape du travail avait consisté à grouper sous le nom du sculpteur lorrain la plupart des sculptures italianisantes de la première moitié du XVI^e siècle, subsistant dans notre pays. De cette façon, il faudra réduire de beaucoup le catalogue des œuvres de Jean Mone. L'auteur y maintient, au moins provisoirement, le monument funéraire de Guillaume de Croy, mais explique fort bien comment il s'agit seulement d'une forte probabilité. On peut toujours espérer une découverte inattendue, comme celle de M. Parmentier qui a tiré de l'oubli le nom de Scherier, auteur du tombeau de Carondelet à Bruges mais dans ce cas l'auteur n'essuierait aucun démenti. Son travail devrait être simplement complété. Dans l'attente, nous disposerons d'une bonne introduction à l'étude des origines de l'italianisme dans nos provinces.

— *Les châsses de saint Domitien et de saint Mengold de la Collégiale Notre-Dame de Huy* sont une pierre d'achoppement pour l'étude de l'histoire de l'orfèvrerie mosane. Tant qu'on ne les a pas vues, on s'imaginerait facilement qu'elles constituent d'excellents documents pour juger du talent de Godefroid de Huy et de ses émules. En fait, ces châsses de martyrs, sont aussi des châsses martyres. Le temps s'est complu à exercer sur elles ses ravages. Jusqu'à présent, on ne manquait pas de nous aviser globalement qu'il subsistait bien peu de témoins de leur état primitif, mais le comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA a fait mieux dans le *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège* (t. XLII, 1961, pp. 25-42). Comme un chirurgien, il a sondé la plaie. A l'aide de nombreuses photographies, il donne les résultats d'un examen clinique. Il faut reconnaître qu'il reste peu de vestiges du travail du XII^e siècle, mais il ne sera plus permis de prétendre que si elles nous étaient parvenues intactes il faudrait reconnaître que leur auteur était un orfèvre bien médiocre. Evidemment, l'auteur s'est attaché principalement à montrer les parties figuratives. Il est dommage qu'il n'ait pas disposé de quelques clichés de plus pour faire apprécier les parties purement ornementales: les crétages, les éléments architectoniques et les encadrements dont il n'a pas négligé l'importance. Heureusement certains clichés, plus grands, nous en donnent divers aspects, mais dans le cas présent les éléments secondaires sont peut-être devenus les éléments principaux, ce qui peut le mieux nous informer sur l'art des orfèvres mosans. L'auteur, selon ses propres termes, n'a pas visé à dire le dernier mot dans les débats, mais il a frisé de très près cet objectif.

— En entreprenant une étude approfondie de la *Châsse de Sainte Gertrude à Nivelles*, M^{me} Claudine DONNAY-ROCHMANS n'ignorait pas que ses prédécesseurs « se sont heurtés » comme elle le dit « à l'écheveau inextricable d'influences et d'échanges, qui caractérise la production artistique de ces régions à cette époque ». Nous aurions donc mauvais gré d'exiger d'une débutante de l'archéologie, qu'elle fasse jaillir subitement la lumière dans d'épaisses ténèbres. Tout au plus, pouvait-elle faire avancer quelque peu le problème et nos lecteurs en jugeront. Cependant on constate un souci d'insister sur les éléments français, quand en dernière analyse l'influence la plus certaine est celle de l'art de l'Artois, qui tient plus de celui des Pays-Bas que de celui de Paris. Il est affirmé assez gratuitement que Jacques de Nivelles était « un orfèvre local, chargé de travaux modestes et de transactions ». La phrase est joliment tournée. Cependant, par transactions il faut sans doute entendre des opérations semi-financières, qui ont fait des grands orfèvres du Moyen Age la préfigure des banquiers, mais dans ce cas, on interprète les faits tels que la détention de capitaux disponibles, comme l'indice d'une intense activité professionnelle, qui a donné accès à la richesse. Seul des deux associés temporaires, Collard a appendu son sceau au document, mais si Jacques lui avait donné une espèce de procuration, il ne faut pas se hâter d'en déduire que celui-ci n'était qu'un contractant secondaire. L'orfèvre nivellois fut chargé d'organiser le séjour de son collègue artisien à Nivelles. Si le chapitre avait pris lui-même l'initiative d'appeler Collard de Douai, il lui aurait assuré le vivre et le couvert. Il semblerait donc que Jacques de Nivelles ait demandé un associé et contracté ainsi la charge d'assurer son confort. D'autre part, cette clause du contrat semble insinuer que le séjour de Collard de Douai ne devait pas durer longtemps, sinon il aurait pris lui-même soin de se choisir une demeure. D'autre part, l'auteur néglige un passage qui semble signifier que le dessin de Jacques d'Anchin a été modifié par l'orfèvre nivellois et le sera encore par la suite. Collard n'est pas cité à ce propos. En outre, puisque les travaux ont duré environ vingt-huit ans, il est douteux que Collard ou Jacques y aient mis la dernière main.

L'auteur insiste sur les médaillons d'émail translucide, déjà remarqués par Joseph Destrée et que l'on a souvent mis en corrélation avec Guillaume Julien. Ces émaux se vendaient sans doute séparément et se retrouvent sur des œuvres exemptes de l'influence parisienne. D'ailleurs on a appliqué sur la châsse des émaux cloisonnés de l'époque pré-romane. Les orfèvres utilisaient donc parfois ce dont ils disposaient.

L'auteur présume que la châsse n'a pas été payée avec les fonds ordinaires du chapitre et cherche des donateurs, quelque peu hypothétiques. La présence sur les versants du toit de fleurs de lys, qui sont un emblème à la fois religieux et héraldique, l'a orienté vers les Capétiens. Des châteaux l'ont fait songer à la maison royale de Castille et des lions rampants à la maison ducale de Brabant. A vrai dire, le lion rampant alternant avec un château risque beaucoup d'être celui d'Aragon et non celui du Brabant. L'auteur propose néanmoins le nom de Marie de Brabant, parce que son mari, Philippe III de France était l'arrière petit-fils d'Alphonse III le Bon. De cette façon, nous ne tenons pas pour réfutée l'explication du Chanoine J. Lestoquoy, selon laquelle les orfèvres auraient utilisé des plaques estampées, dont on aurait fait le commerce. De fait, le cas serait similaire à celui des plaques émaillées. La fleur de lys, le lion rampant, le château sont des passe-partout du symbolisme et de l'héraldique. On les retrouve à la châsse de saint Taurin à Evreux et on n'a pas osé en faire un argument en faveur de la thèse selon laquelle les donateurs auraient été Louis IX et Blanche de Castille.

L'auteur a puisé son argument le plus impressionnant dans le type iconographique de la Vierge. A son avis, au XIII^e siècle, on rencontrerait en Brabant à peu près exclusivement des *Sedes Sapientiae*. Celles-ci sont énumérées mais sans souci de citer exclusivement des œuvres de la fin du siècle, comme l'est la châsse. Pour le reste la comparaison avec des sculptures françaises, telles que la Vierge de la Visitation de Reims, celle du jubé de Chartres ou celle de Fontenay ne constitue pas un argument convaincant. Les comparaisons constituent la partie essentielle de la méthode archéologique, mais nous devons nous garder de la faire tenir pour subjective (*Gazette des Beaux-Arts*, 1961, pp. 182-202).

— A une époque, où l'on élimine de plus en plus les éléments biographiques de l'histoire de l'art, la situation de fortune des artistes et artisans semblerait à premier abord ne pas être de nature à nous intéresser, mais en fait la prospérité de leurs entreprises témoigne nécessairement de leur talent. C'est pourquoi, en examinant *Quelques Aspects sociaux de l'Artisanat bruxellois du métal*, M. J. P. Sosson nous apporte des preuves irréfutables de l'importance à Bruxelles de certains métiers, tels que celui d'armurier ou celui de dinandier. Cette étude vaut donc une longue démonstration (*Cahiers bruxellois*, t. VI, 1961, pp. 98-122).

— C'est un problème de philologie qu'à abordé le R.P. VAN OOTEGHEM, dans une communication à l'Académie royale de Belgique en commentant *Encore l'inscription de l'Evangélique de Hugo d'Oignies*. Le problème ne nous intéresse pas comme tel, mais seulement dans la mesure où il nous éclaire sur la personnalité du moine-orfèvre, auteur de l'Evangélique du trésor des sœurs de N.D. à Namur. Une nouvelle traduction nous est proposée et elle semble avoir été unanimement reçue comme constituant un progrès sur les précédentes. (*Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences Morales et Politiques*, 5^e série, t. XLVI, 1960, pp. 548-557).

— L'attention des archéologues doit toujours être en éveil. Leur route se révèle à chaque instant parsemée de dangers d'erreur. C'est pourquoi la lecture d'une récente étude due à M. Frans VAN MOLLE, s'impose non pas exclusivement à ceux qui s'intéressent à la dinanderie, mais aussi à ceux qui doivent se défendre contre les méfaits des faussaires. Le musée de la Bijloke à Gand avait exposé pendant de nombreuses années une plaque funéraire que l'on savait copiée sur celle de G. van Ruwescure. Cette œuvre était restée longtemps exempte de soupçons. En effet, on pouvait admettre que les graveurs de lames recopiaient parfois des modèles particulièrement réussis, mais en fait, il s'agissait bel et bien d'un faux, dont plusieurs exemplaires se sont glissés dans des collections. Appartenant à l'Institut royal du Patrimoine artistique, M. van Molle était bien placé pour faire appuyer sa thèse par des

analyses métallographiques. Puisse cet essai être le point de départ d'analyses du métal de nos dinanderies anciennes et de recherches sur la technique des graveurs de lames de cuivre (*Namaak van de Koperen Graafplaat van Grielle van Ruwescuere* (†1410), Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine Artistique, t. iv, 1961, pp. 117-129).

— Nos fondeurs de cloches suscitent rarement l'attention des chercheurs. Le fait est regrettable et nous sommes heureux de signaler une notice de M. le Chanoine DE SCHREVEL, consacrée à la famille de Leenknecht ou de Harelbeke (Biekorf, t. LX, 1959, pp. 321-340).

— Une note brève et anonyme du *Connoisseur* (Juin 1961, p. 294) annonce la découverte, par M. Cl. BLAIR, d'un heaume et d'une salade portant la marque au globe impérial surmonté d'une couronne. Que cet armurier se nommât ou non Jacques Voys, peu importe, comme nous l'avons déjà dit. Les arguments se multiplient pour affirmer que le type de casque de joute dit anglais serait en réalité une invention des armuriers belges.

— En marge de la polémique au sujet de la prédominance de l'Ecole dite du Louvre et de l'Ecole d'Anvers, Sir James MANN nous apporte une contribution positive à l'histoire du métier des armuriers d'Anvers. Les pièces dont il nous révèle l'existence et l'origine incontestable, sont gravées et même selon une technique assez spéciale à en juger d'après celles que nous avons eu la possibilité d'examiner et les photographies des autres. Ce fait à lui seul nous ouvre des horizons nouveaux. A vrai dire la polémique actuelle porte sur des armures repoussées et ciselées, mais par contre, l'éminent savant anglais nous apporte une documentation suffisante pour établir des critères pour déterminer dans certains cas les éléments décoratifs qui avaient la préférence des armuriers anversois (*The Master of the Snails and Dragon-flies, Waffen und Kostümkunde, Zeitschrift der Gesellschaft für Historische Waffen und Kostümkunde*, 1961, fasc. I, pp. 14-27).

— Notre collègue trop tôt disparu, Henri Nicaise nous avait déjà appris que P.F. de Wansoul-Noël avait inventé en même temps que Réaumur un procédé pour transformer le verre en une matière susceptible d'être confondue avec la porcelaine. M. Jacques BREUER a repris le sujet dans *Namurcum* (t. xxxiii, 1959, pp. 25-32) sous le titre « Porcelaines » de *Namur ou de Bruxelles - Fabrication Wansoul-Noël*. Ainsi l'interprétation d'un texte latin fort énigmatique est élucidée avec maîtrise.

— Selon M. Josy MULLER, l'auteur d'un *Verre peint symbolisant la charité*, travaillant dans le style anversois, révélerait son origine wallonne par une inscription patoisante. Voulant désigner le mauvais riche de l'Evangile, il aurait écrit rhecès, riche, qui se prononce comme rèche, dans certaines régions. A vrai dire, l'inscription principale est en latin: *Caritas*. Il est donc à présumer que la seconde l'est aussi. Pour notre part, nous pensons qu'il s'agit du nom abrégé d'un personnage historique. En effet, celui-ci porte un chapeau couronné, insigne de la souveraineté, quand le mauvais riche de la parabole n'est pas présenté comme un potentat. On songerait volontiers au roi Hérode. D'autre part, ce qui est décrit comme un coffre sculpté est un four d'où s'échappent des flammes. Pour s'en convaincre, il suffira de consulter une étude publiée en 1950 par le chevalier de Schoutheete de Tervarent dans les *Mélanges Paul Peeters* (Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire, 4^e série, t. 32, 1960, pp. 63-65). D'autre part, le même auteur a étudié dans *Ardenne et Famenne* (t. 3, n^o 4, 1961, pp. 128-131) un autre *Petit Vitrail de saint Hubert aux Musées royaux d'Art et d'Histoire* et a envisagé principalement le thème iconographique.

— L'abondance de la matière et la diversité des problèmes rendent lourde la charge de rédacteur de ce bulletin. Devant la nécessité de négliger pendant un moment un secteur,

nous avons choisi celui de la tapisserie, ce qui constituait le moindre mal, puisque la revue *Artes textiles* donne une bibliographie exhaustive. Cependant les importantes découvertes de M^{me} S. SNEELBALG-PERELMAN ne sauraient être passées sous silence. Tout d'abord un problème de la technique est élucidé en une mise au point sur *Le « retouchage » dans la tapisserie bruxelloise ou les origines de l'édit impérial de 1544* (Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, t. L, 1961, pp. 191-210) et sur les *Peintres retoucheurs des Tapisseries au XVII^e siècle* (Cahiers bruxellois, t. v, fasc. 4, pp. 270-208). Ces précisions seront fort utiles pour l'appréciation et la restauration des tentures anciennes.

Malgré leur grand mérite, ces deux études seront éclipsées par une découverte très importante dont il faut féliciter le même auteur (Jahrbuch der Bernischer Historischen Museum in Bern, t. xxxix et xl, 1959/60, pp. 136-163). Nous apprenons que *La tenture armoriée de Philippe le Bon à Berne* a été commandée par ce duc et achevée pour son fils et successeur par Jean de Haze, tapissier bruxellois de souche lilloise. Dès lors le problème de l'origine des verdure à mille fleurs prend un aspect nouveau. De même, l'histoire des débuts du métier de lissier à Bruxelles est profondément modifiée, dans le sens que son essor serait plus ancien qu'on ne le pensait.

— D'autre part, la *Caisse nationale des monuments historiques* de France a lancé depuis quelques années une série de petites monographies, qui à en juger d'après *Les Tapisseries d'Angers* par M. René PLANCHENAU (Paris, ss.d., in 12^o, non paginé) rendra de grands services. L'auteur ne nous semble pas strictement spécialisé dans les textiles. Il en résulte des avantages certains, tels qu'une excellente tentative de mieux situer la tenture de l'Apocalypse dans l'évolution de l'art médiéval. Une autre tenture très importante nous concerne aussi. Il s'agit de celle de la Passion. En attribuant les cartons à Jean van Rome, selon une théorie encore admise en France l'auteur retarde légèrement puisqu'il ne tient pas compte des doutes émis à ce sujet, mais cela ne signifie pas qu'il ait tort. Il a peut-être réexaminé le problème, mais tant qu'il n'aura présenté des arguments, le doute prévaudra.

— Dans *Sources iconographiques de quelques filets brodés des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, M^{me} M. RISSELIN STEENEBUGEN expose sa découverte de modèles utilisés par des artisans travaillant le filet, selon une technique actuellement dépréciée, mais, qui au xvi^e et au xvii^e siècle jouissait d'une grande vogue. Des dessinateurs, et non des moindres, consacrèrent une partie de leurs efforts à puiser des motifs dans les autres arts textiles et à les transposer dans la manière particulière du filet brodé. La création, la diffusion et l'interprétation de ces modèles constituent des problèmes, qui sont loin d'avoir tous reçu une solution. Le fait que certains de ces filets portent une date et une signature accroît considérablement l'intérêt du sujet. Cette étude intéressante et très documentée en suscitera beaucoup d'autres. Notre connaissance de l'histoire des arts textiles réalisera un progrès, mais comme tous les sujets se compénètrent, on trouvera des indices pour d'autres recherches. L'utilisation des modèles n'est pas un fait exclusif à la dentelle, mais est au contraire, fréquente dans beaucoup de branches des arts appliqués et l'auteur ouvre ainsi une voie qui peut être empruntée par d'autres chercheurs (Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire, t. 23, 1960, pp. 2-29).

— Au cours de sa longue histoire, l'abbaye d'Averbode a beaucoup encouragé les artistes. les archives constituent ainsi pour nous une source précieuse, mais on la croyait épuisée. Le chanoine Trudo GERITS O. PRAEM est cependant parvenu à retrouver le contrat pour la construction d'une chaire de vérité (*Een preekstoel voor de Abdijkerk van Averbode in 1532*, Eigen Schoon en de Brabander, t. XLIII, 1960, pp. 307-313).

— On croyait ne plus avoir à s'interroger sur les armoires de béguines, quand on savait qu'elles sont hautes et étroites et que pour les périodes tardives leur partie supérieure offre des panneaux à clairevoie. M. Henri PAUWELS s'est attaché à retrouver l'origine de ce type de meuble. Il remonte fort haut, en pleine époque romane et semble avoir raison. En effet, la règle des béguines qui ne remonte cependant pas très haut, leur prescrit de prendre leurs repas à une table commune quand elles vivent en communauté et devant leur armoire individuelle, placée dans le réfectoire, quand elles occupent une maisonnette. La prescription suppose que l'on fabriquait déjà antérieurement des armoires adaptables à cet usage. En effet, on codifie des usages plus qu'on ne les impose. De cette façon on peut admettre une évolution qui part d'un mobilier profane pour aboutir à un meuble conventuel (*De Begijnkast, Vorm en Oorsprong*, Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire, 4^e série, 32^e année, 1960, pp. 48-62).

— Nous avons oublié de signaler dans notre bulletin bibliographique de l'an passé, le catalogue *L'Argenterie religieuse liégeoise*, xvi^e-xviii^e s. (Liège, Musée Curtius, 1960, in 8^o, 55 pp. et 10 pl.). Si nous nous excusons auprès des deux auteurs, le COMTE DE BORCHGRAVE et ALTEA et M. J. PHILIPPE, comme auprès de nos lecteurs, nous n'en éprouvons pas de grands regrets. En effet, il s'agissait d'une exposition scindée et présentée en deux phases. Or, le second catalogue: *L'Argenterie religieuse liégeoise* (même musée 1961, in 8^o, 63 pp. et 11 pl) complète le premier notamment par une introduction, due au second des auteurs. Le problème de la pénétration et de l'interprétation des styles français dans la principauté de Liège, y est, à notre avis, traité avec une sagacité et une circonspection dignes d'éloges.

— Cette fois l'exposition coutumière tenue au Musée du Sterckshof à Deurne ne répondait pas à un thème précis. M. P. BAUDOIN visait à montrer des objets appartenant à des collectionneurs de la province d'Anvers. De la sorte, toute tentative d'analyser le catalogue reviendrait à commenter des pièces, ce qui n'est pas notre rôle (Tentoonstelling Kunstvoorwerpen uit Verzamelingen in de Provincie Antwerpen, Catalogus, Deurne 1961, in 12^o, 50 pp., 55 ill.).

— L'exposition « Mille ans de l'art religieux en Limbourg » donnera certainement une haute idée du patrimoine culturel de la province belge et de la province hollandaise de ce nom. Malheureusement le catalogue comporte bien une préface, signée d'ailleurs par la plus haute autorité de la province, M. L. ROPPE, mais non une introduction où l'on aurait exposé l'idée qui a dicté le choix des pièces. Celui-ci nous semble l'œuvre d'une personne fort éclairée sur le sujet. De même on s'interroge vainement sur le nom du ou des auteurs des notices. Le préfacier signale la collaboration du Prof. Dr. J. J. M. TIMMERS, dont certaines théories sont reconnaissables. Nous regrettons la modestie des organisateurs (1000 jaar Kerkelijke Kunst in Limburg, Hasselt, Beguinage 1961, in 8^o non paginé, nombr. ill.).

— Les expositions d'art ancien ont deux buts, favoriser la recherche scientifique et initier le grand public à l'archéologie. A la fois heureusement et malheureusement, les pouvoirs publics y ont découvert un moyen de favoriser le tourisme. De cette façon, les possibilités financières des organisateurs se sont singulièrement accrues, mais ils ont contracté des servitudes, notamment l'obligation de rechercher les effets spectaculaires. On en arrivait facilement à oublier qu'il s'agit d'une application de la méthode de l'histoire de l'art. Malheureusement on n'a pas encore énoncé la doctrine qui devrait guider la sélection des pièces dans les limites d'un thème judicieusement choisi. Le succès et la multiplication des expositions a provoqué une espèce de crise de croissance. Avec le temps, on se dégagera de tout empirisme et on travaillera de plus en plus d'une façon systématique. Ainsi M. D. BOLTEN et M. A. DE SCHRUYVER nous ont-ils apporté cette année la preuve que l'on peut organiser une exposition

en fonction d'une thèse, sans frustrer le grand public d'une satisfaction légitime. En principe, c'est à M. Bolten que revient le mérite d'avoir réussi à donner une idée complète de l'évolution de la dinanderie dans les Pays-Bas, en limitant strictement le nombre des pièces, pour obtenir plus de clarté. M. A. De Schryver a repris le choix de son collègue hollandais, mais certaines pièces n'étaient plus disponibles. De la sorte, l'ensemble était devenu incompréhensible et le conservateur a comblé les lacunes d'une façon très judicieuse et a renforcé la démonstration. Il en résulte un double exemple à proposer aux organisateurs d'expositions et deux catalogues, qui doivent entrer dans la documentation de ceux qui s'occupent des arts du métal. M. Frans VAN MOLLE a apporté à M. Bolten, puis à M. De Schryver une active collaboration. Il a rédigé ainsi des notices de pièces pour le premier catalogue. Il a fourni des renseignements complémentaires pour le second et rédigé l'exposé général de l'histoire de la dinanderie ainsi que plusieurs notices de catégories d'objets. Nous avons appris par ses soins que l'aigle du lutrin de Léau date de 1468 et a été acheté à Anvers et que les fonts baptismaux de Montaignu ont été coulés par Pierre II de Clerck. D'autre part, M. V. VERMEERSCH s'est chargé de la partie du catalogue gantois relative aux lames funéraires et commémoratives. Il faut le louer d'avoir exposé avec circonspection le problème du siège des ateliers de graveurs sur cuivre (*Koper Tentoonstelling van Kerkelijke Geelgieterskunst uit de Zuidelijke en Noordelijke Nederlanden Alsmede de Collectie Verster*, Delft, Museum Het Prinsenhof, 1961, in 12^o, 72 pp., 36 pl. — *Tentoonstelling van Koperen Kunstwerken uit Kerken van Noord en Zuid*, Gand, Musée de la Bijloke, 1961, in 12^o carré, 108 pp., xl pl. aussi en français sous le titre: *Exposition, Art du Cuivre*, même format, même nombre de pages et de planches).

— Une exposition organisée par la ville de Malines pour célébrer les quatre siècles de son histoire, écoulés depuis son élévation au rang de métropole ecclésiastique, devait nécessairement prendre un caractère historique et documentaire. Ainsi le catalogue comporte un exposé critique sur l'institution des nouveaux évêchés des anciens Pays-Bas et d'excellentes notices biographiques sur les archevêques qui se sont succédé depuis Granvelle. Cependant, l'histoire a besoin des documents évocateurs que lui fournissent les arts. De cette façon, l'exposition redevient artistique, avec cette seule réserve que dans certains cas il a fallu, faute de mieux, se contenter d'œuvres médiocres. Cependant, M. DE ROO, inspiré sans doute par la nostalgie de ses belles réussites antérieures dans ce domaine a voulu donner un panorama de l'art à Malines pendant la période envisagée. C'est pourquoi il a fait appel au secrétaire de notre compagnie pour donner une esquisse de l'évolution de la sculpture à Malines. M. A. JANSEN connaît de longue date le sujet. C'est pourquoi il est parvenu à décrire en huit colonnes une production abondante et très variée, sans négliger de présenter des problèmes très complexes avec tous leurs éléments, mais quand on est tenu à une telle concision on réduit le sujet à une espèce d'épure d'ingénieur où une erreur d'un millimètre peut tout fausser. Ici la moindre inexactitude d'expression risquait de déformer la réalité. mais, l'auteur a toujours donné la nuance exacte. Que l'on songe à la difficulté de définir la tendance des sculpteurs malinois à la fin du M. A. au problème des atatuettes et des rétables malinois de l'époque de transition, au rôle de Malines dans l'efflorescence de la Renaissance flamande, à la participation de la ville au mouvement baroque. Le traducteur de l'édition française pour ne pas faire mentir un proverbe italien a commis deux infidélités: Pilier de la célébration pour pilier du transept et statues votives pour statues de dévotion. Gageons que beaucoup de personnes ne s'en apercevront pas tant le sens est clair, mais l'auteur nous a demandé la rectification (*Mechelen, vier eeuwen aartsbischoffelijke stad et Malines, Quatre siècles, cité archiépiscopale*, Malines 1961, in 8^o carré, chaque fois 204 pp., 44 pl.).

— Succès oblige, estime le Crédit Communal, qui non seulement a renouvelé sa tentative d'organiser une exposition, mais se prépare à une action culturelle en vue de laquelle il a

organisé le centre permanent « *Pro Civitate* ». Cette fois le thème était « *Collections de l'Assistance Publique* » (Catalogue, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1961, in 8° carré, 150 pp. nombr. ill.). Tout d'abord M. VAN AUDENHOVE se tourne vers l'avenir en exposant le programme de la nouvelle fondation, tandis que M^{me} A. M. BONENFANT-FEYTMANS et M. L. BOSMAN évoquent le passé de la charité collective jusqu'à son organisation actuelle. M. AVERMAETE et M. PAIS-MINNE assurent une transition en envisageant respectivement les rapports entre l'art et la charité, puis les origines des musées de l'A.P. Le fait que les pauvres souvent démunis de tout étaient parfois possesseurs collectifs d'œuvres précieuses, nous révèle un aspect de l'activité artistique de nos ancêtres. Les aspirations esthétiques faisaient vraiment partie de la vie courante. Rodin ne s'émerveillait-il pas du souci que le passé avait apporté à enjoliver des objets essentiellement utilitaires? Ainsi les écuelles des orphelins d'Anvers sont-elles devenues des documents précieux pour l'étude de la céramique des Pays-Bas. La sculpture était largement représentée, comme il convenait. On sera étonné de lire qu'une statue représente saint Dyonisie, mais on n'hésitera pas à rectifier en saint Denis, Cette amusante erreur corrigée, on approuvera un choix heureux. Il semblerait que le nombre des pièces d'orfèvrerie a été volontairement réduit à quelques pièces, de sorte qu'on en a une idée inférieure à la réalité.

En appendice, M^{me} A.M. BONENFANT-FEYTMANS nous donne un guide sommaire du musée de l'Assistance publique de Bruxelles.

JEAN SQUILBECK

II.

OUVRAGES — WERKEN

AURENHAMMER, HANS, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Vienne, Hollineck frères, fasc. 1 à 4, in 12, 384 pp.

Trouverait-on des termes assez sévères pour blâmer un auteur qui prétendrait donner valablement un compte rendu d'un ouvrage scientifique, après en avoir lu à peine un cinquième? C'est cependant ce que nous devons nous résigner à faire, parce que le présent ouvrage paraît en fascicules et qu'il convient de signaler sans plus de retard aux archéologues un nouvel instrument de travail susceptible de leur être très utile. D'autre part, le proverbe latin: *Finis coronat opus* semble nous prescrire de ne pas louer un ouvrage avant qu'il soit complet. Cependant dans le cas présent, il semblerait y avoir vraiment peu de risques à décerner des éloges enthousiastes à l'auteur. Par contre, subsiste celui de rendre à ses efforts un hommage insuffisant. Une chose cependant nous apparaît dès à présent incontestable. On n'aurait espéré un pareil ouvrage que d'une équipe nombreuse et secondée par de puissants moyens financiers ou d'un archéologue au déclin de sa vie qui aurait récolté des matériaux tout le long de son existence. Peut-être sera-t-il possible, quand l'ouvrage sera terminé de signaler des sources que l'auteur aurait négligées? Vraisemblablement ce ne sera pas nous qui nous arrogerons cette mission, assez stérile, parce que nous préférons envisager l'apport positif des ouvrages. Par acquit de conscience, nous avons examiné plus à fond une notice, celle de saint Adrien, parce que ce martyr a été spécialement vénéralé dans notre pays. Nous remarquons que l'auteur a repéré toutes les peintures consacrées à ce thème ou du moins toutes celles qui offrent une réelle valeur artistique. Par contre, il sera moins bien renseigné quand il s'agira de la sculpture. En ce qui concerne les arts industriels, son information sera amplement suffisante. D'autre part, sa bibliographie semble indiquer que peu d'études traitant *ex professo* de l'iconographie religieuse de notre art national lui échapperont. Pour le reste,

nous pouvons exiger d'un étranger qu'il dépouille les publications de toutes nos sociétés d'archéologie et de folklore. Si on lui en faisait grief, il pourrait nous opposer que nous dispersons nos efforts et que nous ne remédions pas à cet inconvénient de notre esprit quelque peu particulariste par des bibliographies. Seules la Revue d'Histoire ecclésiastique et la nôtre se sont astreintes à un effort dans ce sens.

JEAN SQUILBECK

Das Erste Jahrtausend - Kultur und Kunst im Werdenden Abendland an Rhein und Ruhr, t. III, VICTOR HELBERN, *Tafelband*, Dusseldorf, 1962, in 4^o, xxxv, 104 pp. et 448 pl.

Le mérite d'avoir réhabilité le Moyen-Age revient au XIX^e siècle, mais cependant par une espèce de concession aux préjugés antérieurs, on s'attendait à ne trouver par delà de l'an mille qu'une ébauche de civilisation et d'art. A notre siècle reviendra l'honneur d'avoir découvert la période préromane. De la sorte, la prétendue nuit de mille ans se réduit à une période de plus en plus courte. On en vient même, à contester le caractère dévastateur des grandes invasions barbares, qui furent parfois une immigration semi-pacifique favorable à l'assimilation partielle des populations nouvelles à la civilisation antérieure. Nous sommes redevables de notre nouvelle conception des choses à l'archéologie qui a contraint l'histoire à reviser ses positions. Cependant ce progrès est récent. En 1932, M. Ch. Dawson déplorait encore de devoir constater combien les historiens négligeaient l'étude des premiers siècles du Moyen Age. Six ans après, M. T. Hubert déclarait encore: « Le discrédit, pour ne point dire le mépris, dont l'art du Moyen Age tout entier fut jadis l'objet, s'attache encore à l'art préroman ». Maintenant il ne subsiste plus rien de ces préjugés. La plus forte impulsion semble avoir été donnée aux recherches par la prestigieuse exposition tenue en 1957 à la villa Hügel près d'Essen et précisément le présent ouvrage procède directement de cette initiative, dont il constituera un durable mémorial. Malheureusement il n'est pas encore complet, parce que l'impression des deux volumes de texte est seulement en cours. Il semblerait donc prématuré d'en rendre compte, mais il importe de signaler sans retard une publication, qui ne manquera pas de stimuler les recherches. M.V. Helbern a adopté un plan, qui s'il n'est pas neuf répond admirablement à ce but. Après avoir tracé un aperçu général du sujet dans toute son ampleur, après avoir opéré une sélection judicieuse des documents à illustrer, l'auteur a commenté les planches en examinant cette fois chaque problème particulier en profondeur. La substance de ce volume pris isolément n'est guère moins riche que celle de deux ouvrages qui ont fait légitimement sensation: le *Fruhchristliche Kunst* de W.-F. VOLBACH et l'*Art Byzantin* de D. TALBOT RICE. La comparaison s'impose d'autant plus que ces trois volumes se complètent et que certains de leurs chapitres se complètent parfois. De cette façon, on parviendra tôt ou tard à résoudre le problème de ce que l'Occident doit à Byzance. Il faudra préalablement établir ce que l'Orient a emprunté à l'art paléochrétien et ce que l'Occident lui-même avait gardé de l'héritage antique. L'ouvrage débute précisément avec les témoins de la romanisation de la Germanie.

L'art mérovingien, à en juger d'après le choix des planches, serait encore barbare et fort limité dans ses moyens d'expression. Cependant, M. J. Hubert, estime qu'il s'agit d'une période plus brillante que la suivante, exception faite de quelques années du règne de Charlemagne. Evidemment M. Hubert envisage le cas de la France et l'ouvrage, celui de la région du Rhin et de la Ruhr, mais néanmoins on se demande si le problème ne devrait pas être réexaminé. Par contre, de cette façon l'ouvrage confirme une théorie soutenue par M. Lavedan, selon qui il y a une nette rupture de continuité entre l'art mérovingien et celui du nouvel empire romain.

Plus que jamais le terme Renaissance est justifié pour cette époque. Remarquons cependant qu'on use plus volontiers du terme d'art carolingien, que de celui de style carolingien.

Le fait est peut-être révélateur. Le magnifique album nous donne l'impression que l'art carolingien est difficilement réductible à l'unité. Tout style procède d'une époque de bouillonnement et de tentatives diverses. Quand il s'impose, les artistes trouvent désormais leur voie tracée d'avance. En procédant au choix des planches, M. V. Helbern semble avoir précisément connu le souci de nous montrer une abondance de tendances et une extrême liberté d'inspiration, qui dépassent la notion d'un style. Il faut probablement y reconnaître cette dualité constante qu'H. Focillon attribue à l'art du Moyen Âge. L'art ottonien serait lui aussi difficilement qualifié de style, mais il tend déjà plus à l'unité.

JEAN SQUILBECK

JEAN LEJEUNE. *Les Van Eyck, peintres de Liège et de sa cathédrale*, Liège, Georges Thone, 1956, in 4^o, 214 blz., 114 fig. in de tekst ⁽¹⁾.

Reeds de titel van het werk licht de lezer in, dat J. Lejeune met behulp van de identificatie van stadsgezichten en monumenten in het werk van de Van Eyck's, de hypothese van een verblijf van de twee schilders te Luik zal aantonen en bewijzen.

Bij wijze van inleiding stelt de auteur de vraag of er historische of zelfs kunsthistorische aanwijzingen zijn, die zijn stelling, indien niet zeer waarschijnlijk op zijn minst mogelijk maken. Hij schetst ons de figuur van Jan van Beieren, die in 1390 als verkozene zijn blijde intrede te Luik deed, in 1418 afstand deed van het Prinsbisdom en zich in 1420 als Graaf van Holland en Zeeland liet erkennen. Het is in zijn dienst dat Jan Van Eyck in 1422 in den Haag voor het eerst vermeld wordt. Doch wat heeft de schilder voordien gedaan, waar heeft hij gewerkt, waar is hij gevormd? Verschillende oudere hypothesen worden in ogenschouw genomen. Maastricht, Keulen, den Haag en Luik zijn vermeld geworden. Doch de afwezigheid van geschreven documenten en het ontbreken van Luiks werk uit het begin van de XV^e eeuw leken evenwel weinig gewicht in de schaal te leggen ten voordele van deze laatste. De ontdekking van een paar schilderijen, die onbetwistbaar een Luikse schilderschool vertegenwoordigen, zou er evenwel toe leiden meer in deze richting te zoeken.

In weerwil van hetgene door de historici werd beweerd, was Luik bij het begin van de XV^e eeuw een belangrijk cultureel centrum en verschillende Van Eyck's, waaronder wellicht familieleden van de bekende schilders, werden aangetrokken door de stad der prinsbisschoppen. Zou het dan niet heel natuurlijk zijn dat ook Jan en Hubrecht, die toch uit de streek afkomstig zijn, aldaar hun artistieke opleiding zouden genoten en hun eerste picturale bedrijvigheid uitgevoerd hebben? De historische omstandigheden maken dit zeer waarschijnlijk en het zou in dit geval te Luik zijn, dat Jan Van Beieren Van Eyck zou leren kennen hebben.

Doch wat de geschreven documenten totnogtoe niet kunnen bewijzen, zoekt de auteur te halen uit de kunstwerken zelf.

Drie schilderijen komen hiervoor in aanmerking: de *Madonna in de Kerk* van Berlijn, de *Madonna met Kanselier Rolin* uit het Louvre en de *Madonna met de H. Barbara, de H. Elisabeth en een Karthuizer* uit het Frick Museum te New York.

Omtrent de identificatie van de kerk waarin de Madonna van Berlijn voorgesteld wordt, werden reeds verschillende hypothesen naar voor gebracht. De identificatie van wijlen Prof. Kan. Lemaire, n.l. de Sint-Baafskathedraal te Gent, leek het meest gegrond. J. Lejeune toont echter aan dat de stelling onhoudbaar is en dat in het interieur een binnenaanzicht van de voormalige Onze-Lieve-Vrouw en Sint-Lambertuskathedraal te Luik te herkennen is.

⁽¹⁾ Hoewel een samenloop van omstandigheden belet heeft eerder een recensie over dit werk te laten verschijnen, lijkt het ons dat het boek te belangrijk is en dat de erin behandelde problemen niets van hun actualiteit hebben verloren, om toe te laten het stilzwijgend te laten voorbijgaan.

Dit bewijzen was evenwel niet gemakkelijk, daar het gebouw met de Franse Revolutie gesloopt werd. Voor de argumentatie maakt schrijver gebruik van de archeologische gegevens die te halen zijn uit de bouwgeschiedenis van het monument, enkele voorstellingen van de ruïnes van de kathedraal en een beschrijving van baron J. Van den Steen de Jehay, die opgesteld werd na de sloping, op grond van inlichtingen over de kathedraal die nadien konden bijeengegaaard worden.

Door een grondige ontleding van het voorgestelde kerkinterieur komt J. Lejeune ertoe in het licht van zijn bronnen voor alle vormen een verklaring te vinden, bij zoverre, dat zelfs de zingende engelen en de twee brandende kaarsen op het altaar onder het dokzaal een zinvolle betekenis krijgen.

Al moet men toegeven dat een aantal treffende overeenkomsten met de voormalige kathedraal van Luik, de identificatie van de auteur op een eerste gezicht zeer aanneembaar maken, toch stellen wij enkele afwijkingen vast, die door J. Lejeune niet vermeld of anders geïnterpreteerd worden.

Als steunen tussen midden- en zijbeuk laat de schilder ons vrij ingewikkelde bundelpijlers zien. Van den Steen de Jehay beschrijft deze pijlers aldus: « Chacune de ces colonnes était formée d'un pilier carré, dont les quatre faces étaient presque entièrement cachées par des colonnes rondes adhérentes, et offraient ainsi l'aspect d'un faisceau de colonnes... ». De beschrijving lijkt overeen te stemmen met de voorstelling van Van Eyck. Daar tegenover staat echter de voorstelling van de ruïnes van de kathedraal in een aquarel van Deneumoulin (fig. 21 bij Lejeune). De pijler die op de voorgrond nog gedeeltelijk overeind staat, laat evenwel een veel eenvoudiger doorsnede zien.

Een andere afwijking betreft de bovenlichten van de middenbeuk. Bij Van Eyck zijn deze, overspannen met een rondboog, gevuld met maaswerk. Van den Steen de Jehay (blz. 34) spreekt van « fenêtres à triples lancettes, encadrées dans un arc à plein-cintre ». J. Lejeune interpreteert « lancettes » als « meneaux », d.i. monelen, die vanzelfsprekend maaswerk impliceren, zoals ook bij Van Eyck het geval is. De tekst van Van den Steen bedoelt evenwel zonder de minste twijfel drielichtvensters, drie naast elkander geplaatste vensters zonder maaswerk, naar het type dat ook voorkwam in het westtransept, zoals te herkennen is in de tekening van Dreppe (fig. 24 bij Lejeune). De confirmatie vinden wij in een gravure uit Sauméry, *Les délices du Pays de Liège* (zie fig. 17), en bij Van den Steen zelf, waar hij met nadruk het verschil laat opmerken tussen de vensters van de middenbeuk en deze van de zijkapellen van de zijbeuken (blz. 54): « ces fenêtres (n.l. van de kapellen van de zijbeuken) n'étaient point à lancettes, comme celles de la grande nef, mais d'un style ogival rayonnant, et divisées par des meneaux ». J. Lejeune laat opmerken (blz. 57, voetnoot 4), dat Van den Steen de Jehay in zijn tweede uitgave (*La Cathédrale...*, 1880, blz. 70) uitdrukkelijk zegt dat de vensters van de middenbeuk gevuld waren met maaswerk « de style rayonnant ». Doch wij weten dat deze tweede uitgave nog minder betrouwbaar is dan de eerste en Van den Steen lijkt zelfs op deze plaats uit het oog te hebben verloren wat hij tot tweemaal toe in hetzelfde werk over deze vensters neerschreef (blz. 23 en eenmaal op blz. 70 zelf). Wij laten de twee passussen volgen: « La grande nef recevait le jour par de triples lancettes encadrées dans un arc à cintre plein, d'une grande simplicité, ce qui permet de croire que la construction de cette partie de l'édifice était antérieure à celle des collatéraux » (blz. 23) en: « Des fenêtres à triples lancettes, encadrées dans un arc à plein cintre, la (n.l. het triforium) surmontaient » (blz. 70).

Wat betreft de lichtbogen vermoeden wij bij Van Eyck een analoge afwijking te kunnen vaststellen. Doorheen het bovenlichtvenster, helemaal links, onderscheidt men een rijk versierde lichtboog, die opengewerkt is en voorzien van drie- of vierpassen. Voor zover dit kan nagegaan worden in de aquarel van Deneumoulin (fig. 21 bij Lejeune) lijkt dit niet het geval te zijn geweest aan de kathedraal van Luik. Men ziet de aanzetten van zeer eenvoudige dubbele vroeggotische lichtbogen die aanleunen tegen massieve steunberen. Ook dit wordt

bevestigd door de reeds geciteerde gravure uit Sauméry en de beschrijving van Van den Steen de Jehay (Essai, blz. 8): « les côtés extérieurs de la grande nef, étaient soutenus par de lourds et disgracieux arcs-boutants, à doubles arcs superposés ». Wij geven echter toe dat de aanzetten van de luchtbogen die te zien zijn op de tekening van Dreppe, een rijkere vorm laten vermoeden.

Moet hieruit afgeleid worden dat de door Van Eyck voorgestelde kerk met de voormalige Luikse kathedraal niets te maken heeft? Geenszins. Het is ongetwijfeld het monument dat het dichtst Van Eyck's kerkruimte benadert, doch een getrouwe weergave is het in geen geval.

Uit de identificatie van de kerk haalt de auteur een argument voor een nieuw biografisch gegeven: het verblijf van Van Eyck te Luik. Indien het gaat om Hubrecht Van Eyck, moet de aanwezigheid vóór 1424, en indien het gaat om Jan, moet ze vóór 1422 geplaatst worden.

In het tweede hoofdstuk onderzoekt de schrijver het landschap en het stadsgezicht in de *Madonna met Kanselier Rolin* uit het Louvre. Met behulp van een plan van 1828, gravures met gezichten van verdwenen monumenten, die reconstitutie van de oude topografie van Luik, allerlei gegevens uit geschreven documenten zoekt de auteur ernaar een groot gedeelte van de gebouwen met Luikse te identificeren, de oude loop van de Maas met vertakkingen en eilanden, het tracé van bepaalde straten van Luik en gedeelten van de omgeving van de stad te herkennen. Het gezicht dat door de twee zuilen als een triptiek in drie taferelen wordt verdeeld, toont volgens Lejeune in de grote lijnen de volgende delen van de Maasstad: Outremeuse (het linkerdeel), de Maas met de « Pont des Arches » en het eiland (het midden-deel) en de stad zelf met de imposante massa van de kathedraal (rechterdeel). Doch de schilder heeft de stad niet bekeken vanuit één enkel standpunt. Met het plan in de hand toont ons de auteur hoe Van Eyck zich verplaatst heeft, eerst van Saint-Barthélémy naar een kerk dicht bij de kathedraal gelegen, verder naar de Maasoever kwam om Outremeuse te schilderen, een aantal zaken dicht bij elkander heeft gebracht, enkele kerktorens (Saint-Barthélémy, Saint-Pierre) die buiten zijn gezichtsveld lagen in zijn voorstelling heeft opgenomen.

Nopens deze voorstelling kan hetzelfde opgemerkt worden als voor de *Madonna in de kerk* van Berlijn: Van Eyck heeft het stadsgezicht en de gebouwen naar zijn manier geïnterpreteerd. Wat de kathedraal betreft kan dit vastgesteld worden. J. Lejeune laat opmerken dat aldus een toren van de westgevel geplaatst is op het uiteinde van het westtransept. Doch er is meer. De vensters en galmgaten stemmen niet overeen met deze van het verdwenen gebouw en wij zien dat het groot venster in de gevel van het noordtransept weerom een aanpassing is van Van Eyck, die niet het beeld geeft van de oorspronkelijke afwerking van dit onderdeel van het gebouw.

Uit de identificatie van het stadsbeeld meent de auteur een nieuwe datering voor het schilderij te mogen afleiden. In de « Pont des Arches » en de daarbij aansluitende kaaimuur vindt hij een *terminus a quo*. De brug werd door de stroom vernield in 1409 en door een houten noodbrug vervangen. De nieuwe brug, aangelegd meer stroomopwaarts, werd begonnen in 1424 en voltooid in 1446. Hoewel het schilderij de oude brug voorstelt, moet het volgens J. Lejeune na 1409 uitgevoerd zijn, daar de kaaimuur van Pêcheurie nog in puin is. Wij betwijfelen het zeker niet dat het paneel dateert van na 1409, doch het argument lijkt ons onaanvaardbaar. Waarom immers zou de schilder de brug en niet de kaaimuur « herbouwd » hebben? De interpretatie van dit detail van het schilderij (zie fig. 85 bij Lejeune) is overigens zeer problematisch. Stelt Van Eyck niet eenvoudigweg het einde van de kaaimuur en het begin van de berm van de stroom voor, begroeid met struikgewas?

Dat de brug in haar oude vorm op haar oude plaats afgebeeld wordt bewijst volgens de auteur dat het paneel dateert van voor de eerstesteenlegging van de nieuwe brug in 1424. Schrijver tracht deze datering nauwer te omsluiten aan de hand van de bouwgeschiedenis van de kathedraal. Op grond van documenten zou de nieuwe toren die in aanbouw was tegen de zuidelijke arm van het oosttransept in 1418 hoger opgetrokken zijn dan bij Van Eyck te zien is. Dit laatste argument overtuigt ons niet. Hebben wij niet moeten constateren dat

– en dit precies wat de kathedraal betreft – de schilder er zeker niet op bedacht was een beeld te geven dat volkomen de werkelijkheid dekt?

De datering zou vanzelfsprekend uitstekend passen in de biografie der Van Eyck's. Het schilderij uit het Louvre zou uit de Luikse periode dateren. Doch al zijn er in dit paneel voldoende elementen aanwezig die aanwijzen dat naar alle waarschijnlijkheid het uitgangspunt van de voorstelling de stad Luik is en dat een aantal gebouwen en monumenten met een betrekkelijke nauwkeurigheid werden afgebeeld, toch moet daaruit nog niet met zekerheid afgeleid worden dat het schilderij te Luik *moet* uitgevoerd zijn. Wat dan te denken van Memling die op het schrijn van de H. Ursula een heel gezicht geeft op de stad Keulen en de toren van het stadhuis van Brussel voorstelt? Van Eyck kan immers in zijn latere loopbaan voor een korte tijdspanne naar de Maasoeveren terug zijn gekeerd of gebruik gemaakt hebben van schetsen en tekeningen die hij vroeger gemaakt had, wat meteen zou verklaren waarom Van Eyck de oude « Pont des Arches » in zijn stadsbeeld opgenomen heeft. Het argument « stijl » mag, om terug te keren tot de *Madonna met Kanselier Rolin*, niet over het hoofd gezien worden. Het schilderij staat omwille van zijn volmaaktheid, zijn eenheid, zijn atmosferische gebondenheid te dicht bij de late werken (o.m. de *Madonna met Kanunnik Van der Paele* te Brugge, voltooid in 1436) om het vóór 1418 of 1422 te kunnen plaatsen.

Het derde schilderij dat J. Lejeune onder de loupe neemt is de *Madonna met de Karthuiser* uit het Frick Museum te New York.

De voorgestelde stad met de rivier op de achtergrond rechts van dit paneel is voor een deel dezelfde als deze in de *Madonna met Kanselier Rolin*. De schilder heeft er echter een en ander aan toegevoegd en zelfs gewijzigd, het stadsgezicht aangepast aan zijn nieuwe compositie. Rechts van de H. Elisabeth toont hij ons een deel van een stad waarin de auteur « les remparts de Saint-Léonard » te Luik herkent. De grote kerk met vieringstoren in dit stadsdeel blijft evenwel voor Lejeune een vraagteken. Doch kan ook de rest wel geïdentificeerd worden met dit stadsdeel? De vergelijking met het plan van 1828 is weinig overtuigend en de stadspoor in het schilderij van Van Eyck beantwoordt aan een in de middeleeuwse vestigingsbouw veelvuldig verspreid type.

Het vergezicht aan de linkerkant laat ons een bebost landschap zien, met middenin een soort versterkte burcht met spitse toren: volgens J. Lejeune het Karthuizerklooster, dat in 1360 in de omgeving van Luik in een burcht werd ondergebracht. In de kloostergang van deze instelling werd een kapel gebouwd, die op 25 maart 1417 toegewijd werd aan de H. Drie-vuldigheid, de H. Maagd, de H. Michaël, de H. Paulus en de H. Elisabeth. Het schilderij zou volgens J. Lejeune uitgevoerd zijn voor deze kapel. In het paneel zelf zoekt de auteur zijn argumenten. Eerst de voorstelling van het Karthuizerklooster. Vervolgens de afbeelding van de god Mars en de teksten « Ave Gratia Plena » op het brokaat achter de H. Maagd, die een zinspeling zouden zijn op de wijding van de Kapel, 25 maart, feest van O.-L.-Vrouw Boodschap. Tenslotte dat de twee vrouwelijke Heiligen (de H. Maagd en de H. Elisabeth) aan dewelke de kapel toegewijd was, in het schilderij afgebeeld zijn. Maar hoe dan de aanwezigheid van de H. Barbara verklaren? Van Eyck zou de opdracht gekregen hebben de prior, Dom Bernard, die korte tijd na de wijding van de kapel stierf, af te beelden met de H. Barbara, patrones van de goede dood.

De hypothese is aanlokkelijk, doch steunt, naar wij menen, op te losse gronden. Inderdaad slechts twee van de patronen van de kapel waarvoor het schilderij zou uitgevoerd zijn, worden in het paneel voorgesteld en de verklaring voor de aanwezigheid van de H. Barbara schenkt ons geen voldoening. Anderzijds lijkt ons een vroege datering van het schilderij, d.i. ca 1417, zoals J. Lejeune voorstelt, uitgesloten. Het ligt immers voor de hand dat het stadsbeeld in de *Madonna met de Karthuiser* afhankelijk is van de *Rolin-Madonna* (die wij om hoger vermelde redenen bepaald jonger dateren) en niet omgekeerd. Het creëert ook niet dezelfde diepte, dezelfde sfeer als dat van het paneel van het Louvre en het verwondert ons geenszins,

dat sommige kunsthistorici aannemen dat het schilderij van New York door een andere hand werd voltooid.

In zijn « Conclusions » gaat de auteur verder met zijn gevolgtrekkingen en hypothesen. Tengevolge van zijn vroege datering van het paneel uit het Louvre komt schrijver ertoe ook de traditionele identificatie van de schenker (die opklimt tot de XVIII^e eeuw) in twijfel te trekken. Hij gaat evenwel niet verder in op dit probleem, dat hij in een andere publicatie grondiger zal uitdiepen. J. Lejeune vermoedt ook dat de twee kleine figuren die in de *Rolin-Madonna* het landschap beschouwen, de zelfportretten van Jan en Hubrecht Van Eyck zijn: Hubrecht die, gebogen tussen de kantelen, het stadsbeeld natekent, Jan die, steunend op een staf, zijn broeder gadeslaat. Ook deze hypothese vervalt eenmaal men de vroege datering van het schilderij niet aanneemt, vermits Hubrecht Van Eyck in dit geval sinds ettelijke jaren overleden was toen het paneel tot stand kwam. De gelijkenis die de auteur ziet tussen het hier vermeende (zeer kleine) portret van Jan Van Eyck en het Arnolfini-portret van Berlijn (dat soms als een portret van Jan Van Eyck beschouwd wordt), lijkt ons overigens tot het domein der toevalligheden te behoren.

Al kunnen wij het met de auteur niet in alles eens zijn, toch dwingt hij onze bewondering af om de eerlijkheid en de rijke documentatie waarmede het werk opgebouwd is. Hij brengt ons een aantal nieuwe gegevens die belangrijke aanwinsten betekenen (o.m. ook betreffende de oude topografie van Luik), pakt uit met nieuwe stellingen en stelt oudere hypothesen, die onvoldoende geargumenteed waren – zoals het verblijf der Van Eyck's te Luik – in een heel nieuw daglicht, zodat ze thans zeer waarschijnlijk worden, zet ook hier en daar gangbare en soms ruim verspreide onnauwkeurigheden met de nodige documenten recht. Omwille van deze verdiensten zal deze publicatie van J. Lejeune een voorname plaats innemen in de Van Eyck-literatuur.

H. PAUWELS

Mc CARTHY, MARY, *Pierres de Florence*. Traduction de J. Houbart et préface de Jacques de Lacretelle. Paris et Bruxelles, Editions Sequoia 1960, in 4^o, 138 pp., 128 pl. en noir et 12 en couleurs.

L'ouvrage ressemble vraiment peu à ceux auxquels cette revue consacre habituellement son attention. Nous pourrions le négliger en raison de son caractère d'œuvre de vulgarisation, mais il convient peut-être de s'intéresser à une expérience curieuse. L'auteur, romancière américaine, dont le talent a été amplement consacré par le succès, ne se connaissait aucune vocation d'esthète et encore moins d'archéologue, quand un éditeur lui demanda un ouvrage sur Venise. Nous n'avons aucune peine à nous figurer les buts d'une semblable entreprise. Le prestige d'un talent littéraire devait faire vendre un ouvrage, dont l'attrait principal résidait néanmoins dans ses planches. Le texte, pour autant qu'on s'aventurerait à en prendre connaissance, devait se lire sans tension de l'esprit, à la façon d'un roman. Le succès vint et l'auteur prise au jeu, a renouvelé sa tentative en choisissant comme sujet Florence. L'expérience fut sincère, puisque Mary Mc Carthy a tenu à vivre plusieurs mois dans la cité des fleurs et s'est éprise d'un cadre prestigieux.

À strictement parler, nous n'avons pas à nous intéresser aux stades de cette initiation. Notre rôle est de signaler des idées neuves et de présenter des recherches originales, mais en fait, nous n'avons pas le droit de travailler pour notre propre satisfaction. Nos recherches doivent servir à relever le niveau de la culture des masses. Quand nous viserons à faire de la vulgarisation, nous devons nous résoudre à renoncer à certaines de nos conceptions. Nous n'avons pas le droit d'ignorer les longs détours par lesquels le grand public s'initie à l'admiration des grands chefs-d'œuvre. L'exemple de Mary Mc Carthy nous révèle comment elle s'est intéressée d'abord à l'histoire locale de Florence, et plus particulièrement aux faits

de caractère anecdotique. L'analyse des formes ne devient accessible qu'après une longue initiation.

Chaque année nos compatriotes déferlent en foule en Italie, terre d'élection des arts. Il semblerait donc que le niveau de la culture dans notre pays devrait réaliser un progrès sans précédent. Il n'en est hélas rien, parce que le voyage a cessé d'être un art et une science, pour devenir un banal passe-temps. Cette foule devrait devenir nos alliés pour défendre les causes qui nous sont chères: la recherche scientifique dans le domaine de l'art ancien et la mise en valeur de nos musées. Nous devons donc capter cette force et dans ce but, nous devons nous rendre compte que les profanes suivent un itinéraire inverse du nôtre. Nous sommes captivés par la splendeur des formes, puis nous cherchons leur signification symbolique, pour nous informer ensuite des circonstances de la création de l'œuvre. Il a fallu plusieurs générations, pour établir les méthodes de l'histoire de l'art, mais le commun des mortels n'est pas encore apte à accepter leur austère rigueur. Ainsi proscrivons-nous comme oiseuses des longues biographies des artistes, mais la majorité de nos éventuels lecteurs ne sont pas à un stade plus avancé que ceux à qui Vasari destinait ses «vite» farcies d'anecdotes.

JEAN SQUILBECK

LAFONTAINE, JACQUELINE, *Peintures médiévales dans le temple de la Fortune virile à Rome*. Bruxelles, Etudes de Philologie et d'Histoire ancienne publiées par l'Institut historique belge de Rome, t. VI, Bruxelles 1960, 83 pp. et 22 pl.

Il appartient à la critique de porter un jugement de valeur sur des écrits et non sur la compétence de leur auteur. Cependant, dans le cas présent, il s'agit d'une archéologue, qui sans en être encore à ses premiers essais est au début de sa carrière. Il importe donc de signaler d'heureux débuts. Pour le reste, il n'y a pas moyen de cacher une légère déception. Plusieurs personnes compétentes l'ont à peine dissimulée. Une mise au point est donc nécessaire. Il y a deux manières pour les œuvres d'art d'être importantes pour les archéologues. La plus brillante réside dans la valeur intrinsèque des chefs-d'œuvre. Les fresques du temple de la Fortune virile n'entrent certainement pas dans cette catégorie. De plus, on estime que leurs reproductions auraient pu être meilleures. L'auteur a utilisé les clichés pris à son intention par une amie et c'est peut-être une erreur. D'autre part, des œuvres médiocres en elles-mêmes peuvent constituer un chaînon. L'auteur fait justement remarquer que les fresques appartiennent à une époque pauvre en documents importants, mais ce vide n'est guère comblé. Si l'on avait pu préciser avec certitude la date de ces peintures murales de façon à obtenir un repère incontestable, le résultat aurait été valable, mais précisément l'exposé ne nous mène pas à une conviction absolue. Il faut d'ailleurs louer sur ce point l'objectivité parfaite de l'auteur, qui opte pour une opinion, sans cacher les arguments susceptibles d'en faire adopter une autre.

On constatera une certaine disproportion entre les efforts méritoires de l'auteur et l'intérêt du sujet. Le fait est fréquent dans les dissertations demandées aux étudiants. Généralement les essais, scrupuleusement documentés ne paraissent pas sous leur forme originale. Ainsi le travail de M^{lle} Lafontaine méritait-il d'être publié, mais peut-être sous une forme attirant moins l'attention. En dernière analyse, malgré les apparences, l'auteur est exempté de critiques. Celles-ci viseraient éventuellement le comité de lecture de la collection, et encore ce n'est pas nous qui ferons un reproche à des savants chargés de jeunes éléments d'avoir éprouvé le désir d'encourager les efforts d'une personne manifestement fort douée pour la recherche archéologique.

JEAN SQUILBECK

HAUSER, ARNOLD, *The Philosophy of Art History*. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1959, in 8°, 429 pp.

Devant l'impossibilité d'épuiser un sujet revêtant sans cesse des aspects nouveaux, l'historien de l'art doit opérer une sélection en fonction d'une convention plus ou moins arbitraire. Comme il faut accepter des postulats de base jamais immuables, la conception de l'histoire de l'art répond à des conceptions changeant selon la vogue des systèmes philosophiques. Ayant écrit, avec grand succès une *Social History of Art*, l'auteur devait nécessairement, et non sans excellents arguments, placer l'étude de l'art parmi les sciences sociologiques. Certaines théories de Karl Marx en la matière lui paraissent naïves. Aussi ne s'attarde-t-il pas à les réfuter. La psychanalyse retient plus longtemps son attention, sans lui faire oublier le perpétuel antagonisme entre les partisans du système de Burckhart et de celui de Wölfflin. Son exposé nous rend bénéficiaires des fruits des longues méditations d'un esprit très profond, enrichi d'une vaste érudition. Néanmoins un sérieux effort est demandé au lecteur, parce que l'esthétique constitue un secteur particulièrement hermétique de la philosophie, qui est elle-même hérissée de difficultés. En effet, on n'est pas encore parvenu à un accord sur les définitions de base, comme celle de l'art et celle du beau, absolu ou relatif. Dès lors combien ne sera-t-il pas ardu de trouver les règles pour rédiger une synthèse d'activité artistique, quand on doit nécessairement l'établir en fonction de doctrines flottantes.

En fait, le rôle d'historien de l'art incombe dans sa plénitude à un nombre réduit de personnes. Dans beaucoup plus de cas, on pratique ce qui constitue la science de l'art, qui ne s'élabore pas nécessairement en fonction d'une doctrine philosophique. De fait, théoriquement l'histoire de l'art en tant que science complète et autonome devrait conduire d'une certitude définitive exclusivement ses méthodes particulières. Or, nos recherches exigent souvent le secours des sciences auxiliaires. Cependant, nos conclusions deviendront des éléments de l'histoire de l'art. Nous remplissons souvent un rôle analogue à celui des archivistes, qui en recherchant les documents importants s'adonnent à l'heuristique, travail préliminaire à celui de l'historien proprement dit, qui opérera une sélection en fonction à une idée directrice constituant en réalité la thèse nécessaire. Est-ce à dire que nous avons le droit de négliger un tel ouvrage? Assurément non. Nous devons nous pénétrer d'une idée nette de l'entreprise collective à laquelle nous participons. Il nous incombe de ne jamais perdre de vue l'objectif suprême de nos recherches pour mesurer l'effort que mérite la solution de chaque problème. Captivé par un sujet, un archéologue peut souvent être tenté de s'obstiner dans des recherches d'intérêt secondaire. Par contre, il serait parfois décourageant d'avoir une idée trop nette de l'objectif final. On ne s'occuperait que des chefs-d'œuvre. D'autre part, l'auteur établit une distinction bien claire entre l'art folklorique et l'art populaire. Il y aura lieu d'en tenir compte, parce que de bons auteurs usent souvent à mauvais escient de ces termes et de là découlent de véritables erreurs de jugement. Le sixième et dernier chapitre nous apportera des idées en abondance. Il traite des facteurs opposés: l'originalité et la convention. Nos jugements de valeur sont basés sur le principe que les artistes importants sont ceux, qui par l'originalité de leur talent, ont ouvert une voie nouvelle, qui peut d'ailleurs être dans une certaine mesure une impasse, précisément, quand l'artiste est un grand génie. L'auteur nous signale certains exemples. Jean-Sébastien Bach doit occuper dans l'histoire de la musique une place beaucoup plus importante que celle de son fils Philippe-Emmanuel. Or, celui-ci est cependant beaucoup plus original que son père. Si Michel-Ange était un novateur incomparable, Raphaël l'a été moins que beaucoup de peintres secondaires. Aussi doit-on mettre le peintre du plafond de la Sixtine bien au-dessus du maître d'Urbino, mais il faut reconnaître qu'on peut aussi atteindre un sommet tout en suivant une voie déjà ouverte par des prédécesseurs. L'auteur admet donc une certaine soumission à la convention. Selon lui, le talent poussé à un degré suprême parvient parfois à se hisser au niveau du génie. Cette remarque relevée au hasard parmi des milliers d'autres suffira pour démontrer que

l'ouvrage nous apprendra à approfondir beaucoup d'idées universellement acceptées et à reviser certaines de celles-ci.

JEAN SQUILBECK

Les Fêtes de la Renaissance, II, Fêtes et Cérémonies au temps de Charles-Quint. Paris, Centre national de la Recherche scientifique, 1960, in 8°, 516 pp. et XLVII pl.

Cet ouvrage a été conçu avec un tel soin qu'il comporte même, sous forme d'introduction, son propre compte rendu, dont l'ampleur dépasse celle que nous pouvons donner au nôtre. En ces pages liminaires, M. J. Jaquot dégage la portée générale de l'ouvrage et montre comment les communications présentées au 2d congrès de l'Association des Historiens de la Renaissance en 1957 dans diverses villes belges et les études qui y ont été ajoutées, constituent un tout homogène. Evidemment, M. Jaquot ne nous décharge pas complètement de notre mission d'informateurs de nos lecteurs, parce qu'il ne lui était pas permis d'émettre des jugements. Nous n'userons cependant pas de ce droit, parce qu'avant de passer aux critiques, il faudrait établir le bilan positif de l'entreprise, c'est à-dire, exposer tous les apports nouveaux présentés dans l'ouvrage. Or, ceux-ci sont à peu près inépuisables.

Notre rôle consistera modestement à mettre les archéologues en garde contre la tentation de négliger un ouvrage qui relève à peu près exclusivement du domaine de l'histoire proprement dite. Cependant, la conception de cette science s'est singulièrement étendue depuis cinquante ans. Ainsi sommes-nous en présence d'une magnifique tentative de retracer la physionomie d'une époque, en l'envisageant cependant, assez paradoxalement d'ailleurs, sous un seul de ses aspects: le goût des fêtes somptueuses et spectaculaires. L'histoire ainsi conçue mène directement à l'archéologie et s'en fait la généreuse pourvoyeuse. A l'origine, la science du passé formait un tout indivisible sous le nom de la seconde. La spécialisation a établi des cloisons étanches, qui sont actuellement ébranlées. Deux sciences sœurs en voie d'expansion sont destinées à se compénétrer de plus en plus.

Deux communications seulement relèvent à strictement parler de l'histoire de l'art. M. Léo van Puyvelde a combattu une thèse de Paul Clemen. Ce savant allemand avait quelque peu témérairement affirmé que l'architecture Renaissance avait été introduite dans nos provinces par les artistes chargés d'ornez le parcours des entrées triomphales. L'auteur excipe avec raison de l'esprit médiéval qui prédominait dans les constructions temporaires élevées à Bruges en 1515. Il ne s'est pas limité à cette démonstration, il a esquissé une étude très judicieuse du décor architectural dans les œuvres de nos peintres romanistes.

M. Pierre du Colombier nous a d'autre part proposé une vue d'ensemble sur les triomphes en images de Maximilien. Son étude sera d'autant plus précieuse qu'elle traite de documents fondamentaux auxquels on se réfère sans cesse.

Toutes les autres communications rentrent dans le domaine de l'histoire proprement dite, mais cela est bien loin de signifier que nous n'aurons pas à y puiser largement. Quand le vicomte Terlinden s'attache à pénétrer la psychologie de Charles-Quint, il nous révèle l'orientation qu'a prise l'influence de l'empereur sur les artistes de sa cour.

De même, quand M. Menard étudie l'échec de l'enseignement politique d'Erasmus destiné au jeune Charles-Quint, il nous énonce une conception du monde, qui n'a pas dirigé la volonté du souverain, mais qui a orienté les humanistes. Certains artistes ont probablement exprimé dans leurs œuvres la nostalgie d'un équilibre idéal du monde occidental.

L'auteur d'un compte rendu n'a pas le droit de s'assurer un privilège en ébauchant le travail d'utilisation d'un ouvrage. C'est un droit qui doit appartenir à tous, sans aucun monopole. Cependant, nous pouvons présenter un exemple. Miss S. Williams et M. J. Jaquot ont utilisé avec soin toutes les sources d'information sur les Ommegang anversoises au temps de Breughel et de — van Heemskerke. Leurs recherches étaient nécessairement vouées à

n'aboutir qu'à une longue énumération de thèmes. De leur traduction plastique, il ne reste que de bien vagues traces. Mais par contre, quel n'est pas le parti indirect que l'on pourra tirer de ce riche répertoire de thèmes. A première vue, il n'en est guère de fort originaux, mais une prédilection pour certaines allégories et certains symboles aidera peut-être à reconnaître l'origine flamande de certaines œuvres d'artistes inconnus.

L'ouvrage sera accueilli avec une particulière satisfaction, parce que l'éclosion de l'art Renaissance dans les anciens Pays-Bas abonde en problèmes importants, dont on attend encore la solution. D'autre part, il constitue pour nous une leçon dont nous aurons à tirer un profit pratique. Nous sommes fort individualistes dans nos méthodes de travail. Nous ne travaillons pas assez en équipe. Or, le présent ouvrage montre les excellents résultats que l'on obtient par une coordination des efforts.

JEAN SQUILBECK

A. JANSSENS DE BISTHOVEN, *Musée communal des Beaux-Arts* (Musée Groeninge) Bruges. Les Primitifs Flamands, 1ère section, Corpus de la peinture des Pays-Bas au XV^e siècle, t. 1, 2^e édition. Anvers, De Sikkel, 1959, in 8^o, X, 141 pp. et CCLXVIII pl.

Cet ouvrage constitue déjà une réédition et de plus il a paru entretemps en néerlandais. De cette façon, il reste peu à en dire, sinon parler des additions et des améliorations. En effet, les comptes rendus ont été nombreux et ont abondé en éloges. De plus, cette revue s'adresse à des personnes qui presque toutes s'intéressent à l'art flamand et ont lu cet ouvrage de base. Cependant, nous voudrions signaler ce livre à la minorité de nos lecteurs qui ne seraient pas attirés par le sujet. De ces derniers temps, divers auteurs ont publié des ouvrages sur le musée imaginaire ou sur le musée idéal. M. Janssens de Bisthoven pour sa part, nous présente le musée parfait, qui a réuni tous les éléments accessibles d'une documentation complète en vue de l'étude des pièces de la collection. On pourrait dire aussi qu'il nous présente le musée libéral, qui met à la disposition de tous les chercheurs les éléments d'une étude de la collection. On pourrait tirer de cet ouvrage les éléments essentiels d'un traité de muséographie.

Tout d'abord, dans tout catalogue il est nécessaire de donner le nom de l'artiste ou de son groupe et le titre de l'œuvre. La description matérielle établit l'état actuel de l'œuvre. Cet exposé technique s'apparente à une fiche médicale. Le jour de l'examen est exactement indiqué, de sorte que si le vieillissement se précipitait dans la suite, on pourrait immédiatement se rendre compte du degré d'urgence d'une intervention technique. Après cette description matérielle, qui exige des connaissances peu courantes, vient l'habituelle description des inventaires y compris une explication très poussée de l'iconographie. Les couleurs sont indiquées dans la mesure, où notre langage le permet. Sur ce point l'auteur ne pouvait anticiper sur le progrès qui sera réalisé quand on aura fixé internationalement la terminologie des couleurs et des nuances. Les inscriptions, marques et armoiries sont relevées. Sur ce point nous devons signaler une minuscule lacune. Le triptyque des épreuves de Job comporte trois blasons non identifiés et pour stimuler les recherches, il y aurait eu lieu d'en indiquer les émaux.

Enfin, les œuvres d'art ont leur passé. L'auteur a remonté aussi loin que possible sans s'arrêter à l'entrée dans la collection. Hélas, dans certains grands musées, on doit supputer parfois à quelques décades d'années, l'entrée des pièces dans la collection. Les archives sont négligées. Une œuvre n'est jamais isolée et l'auteur indique les principaux points de comparaison. Une bibliographie abondante suit et mieux encore, quand il y a lieu, nous trouvons des textes d'archives et des opinions d'historiens de l'art.

En fait de programme, il n'y a certainement pas mieux à concevoir et sa réalisation ne comporte aucune négligence. Aussi comme le musée de Groeninge possède des œuvres capitales pour l'étude des primitifs flamands, ce livre est un instrument indispensable et il

le demeurera presque sans terme. En effet, il reste encore beaucoup à découvrir au sujet des primitifs flamands. Il y a en archéologie une espèce de mouvement de va et vient. On doit unir pour distinguer ensuite. Le mérite des premiers archéologues qui s'occupent d'un sujet est de regrouper les œuvres sous le nom d'un maître ou d'un atelier. Actuellement, à notre avis nous en sommes en un point où l'avenir nous fera partager entre plusieurs maîtres, l'œuvre à reconstituer sous les grands noms de l'école. Ce travail ne ruinera nullement celui de M. Janssens de Bisthoven, parce qu'avec un esprit scientifique il donne exactement le degré de certitude. Il met au summum en valeur les œuvres de la collection, précisément parce qu'il s'interdit rigoureusement toute apologie. Il présente le dossier d'une cause. Les œuvres d'art sont en effet, toujours en révision de jugement. Il n'y a qu'à souhaiter que le *Corpus* si heureusement inauguré se développe rapidement. Ce sera un monument précieux à de nombreuses générations d'archéologues. Le Centre des Primitifs Flamands a été très judicieux en confiant la rédaction du premier volume à notre collègue.

M. Janssens de Bisthoven nous présente aussi le musée absolument sincère qui accepte l'examen de ses initiatives en matière de préservation des œuvres d'art. Les reproductions à grandeur réelle dénonceraient immédiatement des restaurations téméraires. Or, il s'agit d'un domaine où une opposition se manifeste. À notre avis, il n'y a qu'une façon d'être connaisseur en matière d'art. On doit souhaiter voir l'œuvre telle que l'a conçue l'artiste. On n'oserait pas ne pas aimer la tonalité vive des primitifs flamands, mais nous estimons qu'il vaudrait mieux l'avouer que de vouloir les entrevoir à travers l'écran jaunâtre de vernis.

JEAN SQUILBECK

DR. A. VAN DER BOOM. *De Kunst der Glazeniers in Europa, 1100-1600*. Amsterdam-Antwerpen, Wereld-Bibliotheek, 1960, 264 pages, 131 figures en noir et 5 en couleurs.

Les dangers qu'ont courus pendant les deux guerres mondiales les verrières d'église en Occident et auxquels elles n'ont généralement échappé que grâce à leur dépose, ont singulièrement accru leur renommée et éveillé l'intérêt de tous les amateurs d'œuvres d'art. Cet engouement s'est manifesté notamment dans une grande entreprise internationale, que patronne l'UNESCO et qui envisage la publication analytique de tous les vitraux médiévaux, parfois même plus tardifs, conservés dans le monde. Dans chacun des pays dont le patrimoine artistique compte encore des verrières anciennes, quelques spécialistes courageux ont assumé la tâche ardue d'étudier à fond ces œuvres pleines de charme mais d'accès souvent difficile. En Hollande, le Dr. van der Boom avait acquis, par un travail de longues années, une expérience exceptionnelle concernant non seulement la peinture sur verre dans son pays, mais également tous les aspects du vitrail à l'échelon international. Le fruit de ses investigations, toujours guidées par un souci d'objectivité scientifique, avait fait l'objet de plusieurs publications fort appréciées. Il venait de confier à l'éditeur son dernier ouvrage, qui représentait vraiment la somme de ses connaissances dans le domaine du vitrail, quand malheureusement la mort l'a surpris.

Dans son introduction, l'auteur nous convie à un rapide tour d'horizon, en prenant comme point de départ les soucis archéologiques qui lestent l'étude des vieux vitraux pour aboutir à la technique moderne du verre-en-béton. Le premier chapitre est consacré aux problèmes d'ordre technique et professionnel, ce qui est indispensable à tout ouvrage de vulgarisation concernant n'importe quelle industrie d'art. Dans le deuxième chapitre se trouve développé ce que les auteurs français appelleraient les problèmes formels et les fonctions spirituelles. Les quatre chapitres suivants comportent l'étude analytique et historique de la peinture sur verre à travers les âges, de ses lointains débuts jusqu'au seuil de l'époque baroque. Cette analyse s'appuie sur les investigations les plus récentes qu'avait permises, dans divers pays d'Europe, la dépose des verrières en temps de guerre. Toutes ces données sont bien

mises en lumière dans le texte de van der Boom et enrichies d'ailleurs d'un apport personnel, qui assure à l'ouvrage une signification beaucoup plus riche que celle d'une simple compilation. La probité scientifique de ce travail, fruit d'un effort considérable, est attestée notamment par 240 références et un registre soigneusement établi.

Le livre posthume d'A. van der Boom mérite une place de choix dans la littérature déjà relativement abondante qui traite de la peinture sur verre en Europe, cet art qui eut un si brillant passé et qui, après un lamentable déclin, a repris un rang très honorable parmi les industries d'art modernes.

J. HELBIG

ONGHENA, M. J., *De Iconografie van Philips de Schone*, Koninklijke Academie van België, Klasse der Schone Kunsten, Verhandelingen, Verzameling in-8°, Boek X, afl. 5, Brussel, Paleis der Academiën, 1959, 1 deel tekst, 436 blz., een deel afbeeldingen met 64 platen.

Tot op heden werden slechts zeldzame grondige studies gewijd aan de iconografie van een bepaalde vorst of belangrijke figuur uit ons nationaal verleden. Nochtans groeit met de dag de belangstelling in deze richting en men vindt hiervan steeds nieuwe getuigen in de menigvuldige tentoonstellingen van de laatste jaren die een of andere personaliteit in het licht zoeken te stellen: Keizer Karel, Margareta van Oostenrijk, Paus Adrianus VI, Kardinaal Granvelle, om er slechts enkele te vernoemen. Ook andere pogingen werden gedaan om iconografisch materiaal bijeen te brengen. Wij denken aan het *Répertoire de documents graphiques relatifs à l'histoire nationale*, dat slechts enkele afleveringen kende of portretencatalogi van bepaalde musea. Het uiteindelijk belang van de iconografie van één figuur, doch dan zo volledig mogelijk uitgewerkt, ligt echter voor de hand. Een dergelijk opzet reikt ook veel verder, veronderstelt veel meer opzoekingen en vergt van de auteur een inzicht in de meest diverse kunsttakken. Doch dan eerst kan men tot een doorgevoerde comparatieve studie overgaan en de waarde van de verschillende documenten afwegen. Met haar *Iconografie van Philips de Schone* is M. J. Onghena hierin volkomen gelukt.

Teneinde het hoofdbestanddeel van het werk – de kritische catalogus van alle bekende portretten van Philips de Schone – volkomen tot zijn recht te laten komen, wordt deze voorafgegaan door een eerste deel, waarvan de titel luidt: Philips de Schone in het kader van zijn tijd. Dit deel wordt ingeleid door een beknopte biografie waarin de grote lijnen van de politiek van Philips worden geschetst.

Uit de verhoudingen tussen Philips en de kunst van zijn tijd (hoofdstuk II) blijkt, dat hij, al evenmin als veel andere vorsten die in de Nederlanden geregeerd hebben, als een maecenas mag betiteld worden. De bestellingen of aankopen van kunstwerken – men noteert vooral glasramen en tapijten in de documenten – gebeurden hoofdzakelijk niet zozeer om de kunst zelf, dan wel omwille van het praalvertoon dat Philips rond zijn eigen persoon en het hof zocht.

Schrijfster onderzoekt eveneens hoe de zestiende eeuwse auteurs ons de vorst uitbeelden. Hun getuigenis is jammergenoeg in veel gevallen tendentius en over de fysionomie van Philips lichten ze ons maar weinig in. Opvallend is het dat de bijnaam « de Schone » pas later voorkomt en eerst op het einde van de XVI^e eeuw van een zeker prognatisme gewag gemaakt wordt.

De auteur stelt vast dat onder de zeer vele bekende portretten er slechts weinig originelen bewaard zijn. De meeste zijn replieken of hernemen een gangbaar prototype, waarvan hoe langer hoe meer afgeweken werd. Wellicht is het portret uit de verz. Reinhart te Winterthur naar het leven geschilderd en het linkerpaneel van het retabel van Zierikzee (Brussel, Kon. Mus. voor Schone Kunsten) en het linkerpaneel van een diptiek te Wenen (Kunsthist. Mus.) lijken in elk geval naar originelen uitgevoerd. Uitgaande van deze drie exemplaren kan men zich een vrij getrouw beeld van de aartshertog vormen. Ook hier is geen prognatisme op te

merken en het is duidelijk dat, zoals de literaire bronnen overigens laten uitschijnen, het epithet « de Schone » eerder slaat op een zekere bevalligheid die van Philips uitging dan op een fysieke schoonheid.

De eigenlijke catalogus omvat niet minder dan 225 nummers, gegroepeerd in drie categorieën: zekere, twijfelachtige en onjuiste portretten. Verder werden de portretten in elke groep gerangschikt per kunstak en dan volgens de voorstellingswijze. Onder elk nummer vindt men de materiële gegevens, een uitvoerige beschrijving, een bespreking van datum, herkomst en auteur, een lijst van de tentoonstellingen waarin het stuk werd opgenomen en een uitvoerige bibliografie. Het opstel van de catalogus is streng wetenschappelijk en zeer kritisch opgevat. De waarde van elke voorstelling wordt besproken en in veel gevallen kon de auteur het prototype aanduiden waarvan het portret een rechtstreekse of onrechtstreekse reëpliek is. Ook de datum van veel portretten kon door vergelijking nauwkeuriger vastgelegd worden. Wat de toeschrijvingen betreft, beperkt M. J. Onghena zich meestal tot het opsommen van de verschillende opinies, daar dit een meer kunsthistorisch probleem is, dat buiten het bestek van haar studie valt.

Naast haar niet te betwisten betekenis als iconografie, zal deze publicatie van M. J. Onghena ook voor de vorsers, die zich inlaten met problemen betreffende de kunst in de Zuidelijke Nederlanden op het einde van de XV^e en het begin van de XVI^e eeuw, in veel omstandigheden een belangrijke aanwinst zijn. Zij moge als model genomen worden voor een reeks gelijkaardige iconografische studies, waarop nog tal van figuren uit onze geschiedenis wachten.

H. PAUWELS

PANTHEON. *Internationale Zeitschrift für Kunst*, XVIIIc jg (1960), Bruckmann, München.

Na een onderbreking van achttien jaar werd in 1960 (XVIII^e jaargang) opnieuw van wal gestoken met Pantheon, *Internationale Zeitschrift für Kunst*, dat tot 1942 verscheen onder de titel Pantheon, *Monatsschrift für Freunde und Sammler der Kunst*.

Met zijn tweemaandelijks afleveringen van ruim 70 bladzijden sluit het tijdschrift door zijn degelijke studies en zijn verzorgde uitgave weer aan bij de traditie van de vroegere jaargangen.

Door de keuze én van de medewerkers, én van de onderwerpen (en zelfs van de taal van de opstellen) staat het op internationaal niveau. De artikels, die alle takken van de plastische kunsten beslaan, handelen, hoewel overwegend, dan toch niet uitsluitend over westeuropese problemen. In de afleveringen van 1960 is de kunst uit onze gewesten ruimschoots vertegenwoordigd (werken van R. Van der Weyden, Q. Metsijs, P. Bruegel, A. Brouwer, e.a. kwamen aan de beurt). Sommige van deze bijdragen zijn overigens van de hand van een paar onzer landgenoten.

Naast de hoofdartikels, die steeds voorzien zijn van een, soms twee résumés, worden kortere bijdragen opgenomen in een afzonderlijke rubriek « Miscellen ».

In de « Personalien » vindt de lezer mededelingen betreffende het op rust gaan of sterfgevallen van vooraanstaande personaliteiten uit de kunsthistorische wereld.

Het tijdschrift is verder voorzien van een boekbespreking, die, aangevuld met de lijst van de ingezonden publicaties, het publiek op de hoogte houdt van enkele recente navorsingen. Anderzijds worden in de « Berichte » velerlei nuttige inlichtingen bezorgd omtrent tentoonstellingen, nieuwe aanwinsten en activiteiten in de musea, enz. Af en toe verschijnt ook een beperkte rubriek over belangrijke veilingen. Uitvoerige indices op het einde van de laatste aflevering vergemakkelijken ten zeerste elke opzoeking.

Pantheon behoort tot die categorie van tijdschriften die, zoals in sommige andere landen, door het royaal formaat en de keurige presentatie – overvloedige zwart-wit afbeeldingen en

een of twee volblad kleurplaten per aflevering – een vrij uitgebreid publiek trachten te bereiken. Niettemin is het duidelijk dat de uitgevers er op gesteld zijn in de eerste plaats het streng wetenschappelijk karakter ervan te eerbiedigen. Het is te hopen dat deze inspanning door een ruime belangstelling zal mogen gesteund worden.

H. PAUWELS

KARL KROMER, *Das Gräberfeld von Hallstatt*, avec des contributions de W. EHGARTNER, A. KLOIBER, F. MORTON et F. STROH. (Association Internationale d'Archéologie Classique), éd. Sansoni, Florence, 1959; t. I, texte, 225 pp. 152 fig., 8 pl. dont 3 en couleurs; t. II, planches, 260 pl et 1 carte; format 41,5 × 31,5 cm.

Peu de sites méritaient autant que Hallstatt (Salzkammergut) de donner leur nom à une période entière de notre protohistoire, tant le nombre et la qualité des objets livrés par la nécropole du Salzberg sont exceptionnels. Toutefois, exhumés au cours du siècle précédent, ils entrèrent aux musées de Vienne et de Linz, sans donner lieu à une publication plus poussée que l'étude de E. von Sacken, en 1868, illustrée de 26 planches et d'un plan, ou que l'esquisse chronologique de M. Hoernes, en 1921. L'«Association Internationale d'Archéologie Classique» ne pouvait donc pas être mieux inspirée pour inaugurer sa série de grandes monographies qu'en demandant à K. Kromer, chef du département de préhistoire du «Naturhistorisches Museum» à Vienne, de publier, avec ses collaborateurs, tout le matériel utilisable provenant de la nécropole, les pièces égarées dans différentes collections de l'ancien et du nouveau monde (par exemple celles dispersées en vente publique à New York et provenant des fouilles de l'archiduchesse de Mecklembourg) étant laissées hors de question. Pour ceux qui pourraient s'étonner de voir l'Association présenter comme première monographie celle d'une nécropole située en dehors du monde classique, J. Bayet, président de l'Association, expose en une courte préface la raison du choix, l'Age du Fer alpin ayant eu de profondes répercussions sur «l'équilibre ethnique et culturel des péninsules méditerranéennes». Archéologues classiques et spécialistes de la protohistoire doivent tous se féliciter du choix extrêmement heureux; en plus, ceux qui ont tenté de s'atteler à la publication de matériaux d'anciennes fouilles, admireront sans réserve le courage de K. Kromer et le résultat de son labeur. Il ne s'agissait en effet pas uniquement de décrire sommairement dans leur contexte les milliers d'objets conservés dans les musées, et de les faire dessiner, en soi déjà une besogne gigantesque dont il faut louer W. Strasil; il fallait tout d'abord déterminer les objets, composer les différents mobiliers de tombes et établir pour cela une critique des différentes versions, existant par exemple dans les carnets de fouilles de J.G. Ramsauer, à qui l'on doit les principales fouilles, de 1846 à 1863, et dans les copies (à variantes parfois considérables) qu'il envoya au musée de Linz et à celui de Saint-Germain-en-Laye, à l'intention d'Alexandre Bertrand. Dans le catalogue des mobiliers, conservés au Naturhistorisches Museum, de Vienne, catalogue occupant la majeure partie du volume de texte, K. Kromer donne, après une courte définition de la sépulture, la notice correspondante du fouilleur, reproduite textuellement, mais le cas échéant, suivie d'un paragraphe de remarques. Aux carnets de croquis de Ramsauer dont trois planches en couleurs reproduisent des feuillets, sont repris les dessins de la disposition de certains mobiliers et des squelettes. Pour chaque sépulture, les objets, avec leur numéro d'inventaire, sont décrits brièvement, avec leurs dimensions et leurs caractéristiques essentielles, dans l'esprit d'une publication de matériaux. Il faut souligner que les notices relatives à chaque tombe sont très clairement présentées et que leur rédaction correspond entièrement aux exigences de l'ouvrage. Il est clair qu'une très grande importance incombe aux illustrations. Les planches ont été conçues comme des fiches de «trouvailles fermées», mais où, pour gagner de la place en général, plusieurs mobiliers ont été groupés sur la même feuille; chaque ensemble a été soigneusement isolé par des lignes de séparation. Tous les objets ont

été dessinés, seule méthode propre à fournir des figures objectives, munies des sections indispensables, la plupart à grandeur nature. Afin de permettre de saisir l'aspect artistique de certaines pièces, les pl. 216 à 225 reprennent une dizaine d'objets de choix et en présentent une magnifique image photographique faisant apprécier le degré de perfectionnement des métiers d'art du monde « barbare ».

Au catalogue des tombes et du mobilier du musée de Vienne dont le matériel anthropologique fut étudié par W. Ehgartner, fait suite le catalogue des mobiliers conservés au musée de Hallstatt et provenant en majeure partie des fouilles de F. Morton, de 1937 à 1939; lors de ces fouilles, certaines constatations d'ordre général concernant le rite funéraire purent être faites: une série de photographies reproduit les squelettes et le mobilier in situ.

Les objets conservés au Museum Francisco-Carolinum de Linz, provenant des fouilles de Stapf et d'Engel, mais inventoriés seulement en 1913 par Ad. Mahr, ont été décrits par F. Stroh; il aurait été souhaitable que ces tombes, numérotées de 1 à 135 (les tombes 136 et 137, de la pl. 257 et 258, non 247 et 248 comme il est dit p. 209, étant à supprimer) eussent été dotées d'un initiale, L par exemple, afin d'éviter des erreurs ultérieures de citation, les numéros faisant double emploi avec ceux du musée de Vienne. Le matériel anthropologique a été étudié par Am. Kloiber.

Parmi les chapitres de caractère général, relevons d'abord celui consacré au rite funéraire. Comme on sait, Ramsauer avait cru relever, à côté de tombes à inhumation et de tombes à incinération, celles-ci en général les plus riches en mobilier, des tombes à incinération partielle, telles les sépultures 14/15, 69 ou 911: dans la plupart des cas, les termes prudents de Ramsauer avaient été remplacés par von Sacken par des affirmations très tranchées et les cas les plus spectaculaires parmi les 13 tombes litigieuses, reproduits sur la planche IV de von Sacken. Bien que Kromer ne nie pas à priori la possibilité d'une incinération partielle, son analyse de chaque cas rend au plus haut point probable le fait qu'il s'agirait de dérangements d'anciennes tombes par des dépôts plus récents; le mauvais état des squelettes ne rendait non seulement des erreurs d'interprétations inévitables, mais dans certains cas les notes de Ramsauer contiennent des indications concernant les différences de niveau des trouvailles, de telle sorte que l'on peut sans réserve adopter le point de vue de Kromer.

En ce qui concerne le groupement chronologique des trouvailles de la nécropole de Hallstatt, K. Kromer rejoint ici dans ses lignes essentielles les conclusions de Hoernes, répartissant les tombes hallstattiennes en deux grands groupes, le groupe ancien de date Hallstatt C, et le groupe récent de date Hallstatt D. A l'encontre de Reinecke qui voulait voir dans la tombe 288 à épée à antennes et dans la tombe 996 à épée de type Mörigen, une phase distincte, Ha B, Kromer, sur la foi des objets accompagnants, considère ces armes comme des types archaïsants, et range les deux sépultures dans le groupe « ancien »; il va de même des sépultures à épingle à tête vasiforme, d'allure Ha B, dont certaines d'après leur contexte, appartiennent même au groupe « récent ». Le même caractère Ha B présentent les fibules à grand arc semi-circulaire.

Parmi les tombes « anciennes » se distinguent les sépultures de guerriers, caractérisées par les longues épées de bronze ou de fer: il est à souligner qu'il n'est pas possible de noter ici quelque différence chronologique, les deux séries apparaissant non seulement dans les mêmes contextes, mais étant également accompagnés des mêmes types de boucliers, sans ailerons ou à ailerons infléchis. Si la vaisselle de bronze, situles du type Kurd, seaux à épaule cannelée, puisoirs à manche thériomorphe ou recourbé, bassins à attaches cruciformes, cistes à cordons rapprochés, etc. sont assez abondants et constituent comme pièces d'importation, d'excellents éléments de synchronisation avec les trouvailles d'Europe Centrale, la céramique s'avère très rare: un tesson polychrome à décor estampé dans la tombe 803, un vase à col tronconique et à épaule ornée de losanges dans la t. 1003, un vase à col tronconique et à épaule décorée d'un décor en pointillé dans la tombe 1017. Il en va de même dans les tombes

anciennes sans armes, où à côté de très nombreux objets de parure et de vaisselle de bronze, la céramique est très peu représentée.

Les tombes du groupe « récent » s'avèrent en général plus pauvres, mais quelques tombes riches y figurent cependant : il est intéressant de noter que la prédominance du rite de l'inhumation ne se constate que parmi les tombes pauvres sans armes, mais la présence d'un des deux rites ne comporte aucune valeur chronologique. Dans les tombes de guerriers, caractérisées en premier lieu par des poignards à antennes à 1 ou 2 tranchants dont certains comptent parmi les plus belles réalisations techniques de l'Age du Fer, apparaissent des casques, un casque à double crête dans la tombe 259, des disques de « Schüsselhelme » de type Laibach dans plusieurs autres ; les disques de tôle, regardés comme des umbos de bouclier par Kromer (peut-être dans certain cas plutôt des éléments de cuirasse, comme l'indiquerait la position de la phalère sur la poitrine dans la tombe Linz 25) sont plus rares que dans la phase précédente. Comme dans quelques rares tombes anciennes, une attache cruciforme dans la tombe 672, un montant de mors à perforation unique dans la tombe 457, les tombes « récentes » ne contiennent qu'exceptionnellement des pièces de harnachement, telle la tombe 196.

Dans les tombes « récentes » sans armes qui contiennent, outre les nombreux types de fibules présents dans les tombes de guerriers, fibules à cymbales, « serpeggianti » et « a navicella », des fibules en lunule, les récipients de bronze sont rares, bien qu'il faille mentionner ici le célèbre bassin à figurine de vache et de veau, de la tombe 671. Deux tombes (733 et 502) contenaient des coupelles de verre, fabriquées probablement (W. DEHN, *Germania* 29, 1951, 28) dans la région à l'est du Caput Adriae.

Si entre les tombes anciennes et les tombes récentes se place un groupe intermédiaire, il s'agit plutôt de tombes « mixtes » c'est-à-dire « récentes » mais comportant des objets de type archaïque, telle la tombe 789 à épée de fer et à poignard à antennes, que de tombes contenant des objets de type spécial ou de transition. Il apparaît à première vue que la matériel « hallstattien » de la nécropole du Salzberg ne se laisse pas subdiviser en quatre ou cinq phases, comme dans le sud de l'Allemagne.

Il a été cependant possible à Kromer d'isoler une série de tombes d'une phase finale du Premier Age du Fer, caractérisées par les fibules de la Certosa et de ses variantes, et de fibules en arbalète ; à ce moment les poignards sont remplacés par des coutelas.

Après le déclin de la peuplade hallstattienne, des tribus celtiques ont pris possession des régions salines : comme sur le Dürrnberg près de Hallein, des tombes à mobilier de La Tène se retrouvent sur le Salzberg de Hallstatt. Selon Kromer, le La Tène ne se manifesterait ici qu'à la phase B, bien qu'il semble que les « Duxer Fibel » à arc court et à très grande spirale puissent remonter à la phase A et que les fragments de coupes de type Braubach qui en Rhénanie apparaissent avec des mobiliers assez tardifs du La Tène initial, pourraient, selon Dehn, remonter plus haut dans le groupe oriental (Bonn. JB 151, 1951, 83 ss) où se trouverait leur lieu d'origine.

Après la phase B à laquelle doit appartenir l'épée à fourreau historié de la tombe 905, suit une phase C assez peu représentée, sauf par des bracelets à oves.

Offrant une vue générale, les types, appartenant aux différents groupes chronologiques ont été groupés sur une demi-douzaine de planches dans le volume de texte.

A part un certain manque de maniabilité par suite des dimensions des volumes, l'ouvrage monumental de K. Kromer et de ses collaborateurs présente les plus hautes qualités qui en font un travail de base de tout premier choix : désormais le chemin vers les trouvailles de la nécropole du Salzberg est complètement ouvert aux investigations ultérieures. Grâce à cet instrument de travail de tout premier choix qu'est la présente monographie.

MARIËN

Civiltà del Ferro, Studi pubblicati nella recorenza centenaria della scoperta di Villanova. Arn. Forni, Bologna, s.d. (1960) (Documenti e Studi a cura della Deputazione di storia patria per la Provincia di Romagna, vol. VI), 640 pp, nombreuses ill. et 2 pll. en couleur.

En 1856 fut découverte non loin de Bologne la nécropole de Villanova qu'aussitôt Giovanni Gozzadini attribua aux Etrusques; en commémoration de cette découverte qui ouvrit un nouveau chapitre dans la protohistoire de la péninsule italique, la Députation d'histoire nationale de la province de la Romagne a fait éditer un somptueux volume d'études consacrées aux questions villanoviennes. Ce recueil comprend les études suivantes dans la partie consacrée aux problèmes généraux :

L. LAURENZI, *La civiltà villanoviana e la civiltà del Ferro dell' Italia Settentrionale e dell' Europa Centrale* (pp. 3-72 et pll. 1-20), esquisse un tableau général des différents groupes appartenant à la phase de transition entre les *terremare* et le villanovien proprement dit, à savoir des sites comme Pianello di Genga, Timmari et Tolfà, puis aux différents groupes régionaux de l'Age de Fer, ceux d'Este, de Golasecca, de l'Isonzo, de Vadena.

P. LAVIOSA-ZAMBOTTI, *Le origini della civiltà di Villanova* (pp. 73-98), passe en revue les différentes théories de Pigorini, de Brizio, de Montelius, de Pallottino enfin qui considère les Villanoviens d'Etrurie comme des Protoétrusques.

G. A. MANSUELLI, *Struttura e economia di Bologna villanoviana* (pp. 99-116), fait remarquer que le complexe des trouvailles bolognaises est pratiquement inédit et que toute étude méthodique d'ensemble devrait commencer par la publication exhaustive des anciennes fouilles, puis tente de déterminer à l'aide de la position topographique des sépultures de Bologne et de leur chronologie la disposition et l'évolution des différents sites d'habitat.

M. ZUFFA, *La questione etrusca in Felsina* (pp. 117-130), attire l'attention sur le caractère artificiel et insoutenable de l'hypothèse de Brizio, interprétant la zone vierge de tombes dans le terrain Arnoaldi comme un fossé de séparation entre les nécropoles des Etrusques inhumants et les Ombro-Villanoviens incinérants.

Dans la seconde partie, consacrée aux nouvelles fouilles, relevons :

G. BERMOND MONTANARI, *Rinvenimenti villanoviani nell'Imolese* (pp. 133-146), décrit des tombes Benacci II « a pozzetto » à Borgo-Tossignano.

L. BERNABO BREA, *Necropoli a incinerazione della Sicilia protostorica* (pp. 147-164), précise la place que prennent dans le contexte italique, la nécropole du Mulino della Badia, près de Grammichele, à tombes « a fossa » et à incinération qui occupent une place particulière dans l'évolution sicilienne à prédominance d'inhumation.

F. BIANCAFIORÉ, *Lo scavo di Altamura (Bari) e l'epoca di transizione nell'Italia protostorica* (pp. 165-250), décrit longuement une fouille à La Croce, près Altamura, à superposition stratigraphique importante pour la succession du Subappennin et du Protovillanovien.

R. BLOCH, *Une nouvelle nécropole villanovienne dans les environs de Bolsena* (pp. 251-264), donne le bref aperçu d'une nécropole d'une trentaine de tombes, premières découvertes villanoviennes dans le territoire volsinien.

G. FOGOLARI, *Sanzeno nell'Anania* (pp. 265-322), décrit les trouvailles faites à Sanzeno, dans le Val di Non, près Trento; ce village « vénétoceltique » à cabanes rectangulaires, en usage du V^e au I^{er} siècle avant notre ère, a livré des objets remarquables, parmi lesquels de petits bronzes à inscriptions « nordétrusques ».

V. FUSCO, *Abitato dell'Età del Ferro nella zona della necropoli di Golasecca* (pp. 323-346), habitat à Castelletto Ticino dont les fragments de céramique viennent compléter très utilement l'image fournie par les milliers de tombes de la région au sud du Lac Majeur.

La troisième partie est consacrée aux problèmes artistiques :

G. BERMOND MONTANARI, *Gancio di cinturone paleoveneto dalla necropoli spinetica di Valle Trebbia* (pp. 349-360) commente une agrafe de ceinturon de la phase Este III B, ornée d'un cervidé.

O. KLINDT-JENSEN, *Una statuetta d'oro di un guerriero celtico*, (pp. 361-366), publie une curieuse fibule à figurine de guerrier dont les éléments ne contredisent en rien les données typologiques de l'armement du La Tène.

R. PINCELLI, *Leoreficerie delle tombe villanoviane di Bologna* (pp. 367-390), recherche le processus de l'«étrusquisation» de la région du Po à travers l'évolution provinciale de la bijouterie villanovienne, depuis la phase de San Vitale à celle d'Arnoaldi.

R. PITTIONI, *Sesto Calende und Klein Klein, ein Beitrag zur Geschichte der Situlenkunst* (pp. 391-404), attribue aux situles de Klein Klein une date très tardive, vers 400 à 300 avant notre ère.

Dans la quatrième partie, consacrée à la linguistique :

G. BOTTIGLIONI, *Reazioni di sostrato ligure nei dialetti italiani* (pp. 409-416), fonde quelques considérations sur l'hypothèse selon laquelle les Ambrones-Umbri seraient des Ligures.

Dans la cinquième partie consacrée aux sciences naturelles, relevons les contributions suivantes :

M. LEONE & C. PANSERI, *Esame di una cuspidi di lancia bronzea reperita a Vetulonia in una tomba del VII. sec.a.C.* (pp. 419-428), donne les résultats d'un examen métallographique.

B. STJERNQUIST, *La decorazione metallica delle ceramiche villanoviane in una nuova illustrazione* (pp. 429-442), étudie les décors de lamelles d'étain riche en plomb, insérées ou collées sur les poteries Hallstatt B et dont l'origine remonterait à la céramique ornée de lamelles d'étain (celui-ci très pur) du Hallstatt A suisse.

Dans la sixième partie, consacrée aux problèmes chronologiques, on notera quelques contributions importantes :

H. MÜLLER-KARPE, *Sulla cronologia assoluta della tarda Età del Bronzo e della prima Età del Ferro in Italia nella zona alpina e nella Germania Meridionale* (pp. 443-460), donne une large vue d'ensemble sur les possibilités de datation absolue du Bronze Tardif.

R. PERONI, *Per una nuova cronologia del sepolcreto arcaico del Foro* (pp. 461-500), revoit à la lumière des trouvailles du Forum, du Forum d'Auguste et de l'Esquilin, la succession chronologique de Gjerstad.

R. SCARANI, *Note per uno studio dei rapporti cronologici fra la tarda Età del Bronzo e le culture successive* (pp. 501-554), établit surtout une carte de répartition des sites en question.

La dernière partie du recueil est consacrée aux problèmes typologiques :

P. BAROCELLI, *Boccale fittile e tazza di bronzo laminato del sepolcreto di cremati di Fontanella Mantovana* (pp. 557-572), met l'accent sur le caractère archaïque des tombes de Fontanella et de Bismantova.

V. GORDON CHILDE, *An Italian axe-mould from Mycenae* (pp. 573-578), décrit une valve cassée de moule de hache, appartenant au même type qu'une hache du dépôt de San Francesco.

S. FOLTINY, *Ein Vollgriffschwert der Urnenfelderzeit von Fumarogo, Prov. Sondrio* (pp. 579-591), signale une épée de type exceptionnel en Italie, mais appartenant à une série Hallstatt A dont l'origine doit être cherchée en Hongrie Septentrionale et en Slovaquie ou dans les Alpes Orientales.

F. RITTATORE, *Bronzi eccezionali della necropoli della Cà Morta* (pp. 593-602), décrit une épée de type Möriegen, un couteau à soie, une pointe de lance et une épingle à nodosités qui seraient tous à attribuer à un seul mobilier.

J. SUNDWALL, *Die Fibeln der Villanova-Nekropolen San Vitale-Savena in Bologna* (pp. 607-621), passe en revue, en contestant les datations basses d'Akerström (voir les datations hautes dans

l'article cité de Müller-Karpe), les différents types de fibules des nécropoles de San Vitale et de Savena.

Un index analytique, un par matière et un autre par auteur, clôturent cet important recueil de contributions aux questions villanoviennes; il faut souligner que la présentation du volume a été particulièrement soignée.

MARIËN

S. KOOIJMAN, *De Kunst van Nieuw-Guinea*, la Haye, Servire (1959?); in-4, 135 p., 23 ill. hors texte, 13 fig. dans le texte, 1 carte.

L'art de la Mélanésie a attiré l'attention ces dernières années. Sur un de ses aspects on trouvera dans le volume que voici une information aussi sûre que présentée de façon agréable. A la lecture on remarque pourtant que l'auteur néglige un peu l'art au sens strict, c'est-à-dire l'esthétique; il ne tente pas non plus de synthèse à ce point de vue. Ce qu'on trouve par contre, et personne ne le regrettera, c'est une étude détaillée de l'usage des pièces décrites, et sans que l'auteur ne formule cette conclusion, il se dégage de l'ensemble du livre l'idée que dans ces communautés de Nouvelle-Guinée, tout ce que nous rattachons à l'art n'était en réalité que des objets rituels (mais que faire des objets de parure et des armes qui, objectivement, présentent le même décor?). L'auteur date autant que possible la disparition du rituel, et par conséquent la mort de la tradition artistique dans les diverses régions de l'île. A bon droit il accorde une place importante à l'architecture; on regrettera d'autant plus qu'il n'ait pas songé à lui consacrer quelques illustrations.

G. GOOSSENS

GEORGES CONTENAU, *Zo leefden de Babyloniers en de Assyriërs ten tijde van Nebukadnezar*; Baarn, Hollandia N.V., 1959, in 8°, 307 p.

Aux volumes précédents de la collection de La Vie quotidienne (RBAHA XXXVII, 1958, p. 227-228) se joint un autre volume, également très bien traduit par Loek Esmeyer, celui du Dr Contenau sur la Mésopotamie. Paru en français il y a 10 ans, sa valeur ne fait aucun doute, il a comblé une lacune de la bibliographie, rien ne l'a égalé depuis, et l'on ne peut pas dire qu'il ait vieilli, sauf évidemment la bibliographie, déjà peu satisfaisante dans l'original. On constate donc avec le plus grand plaisir que dans la traduction néerlandaise la bibliographie a été entièrement remaniée, complétée, mise à jour. A ceci s'ajoute, comme qualité propre, une répartition plus claire de la matière en chapitres, substituant par exemple trois chapitres (« huiselijk leven », « stad en land », « het leven van alle dag ») au chapitre unique qui s'intitulait « La vie sociale ». Il y a là quelques améliorations qu'on voudrait retrouver dans la prochaine réédition française. Mais j'espère que l'éditeur français ne reprendra pas la carte dont l'éditeur néerlandais a prétendu nous enrichir: le tracé des frontières de l'empire d'Assurbanipal vers 660 a.C., nous dit-on, relève de la fantaisie, et se rattache à une tradition vieille de près de 80 ans des atlas historiques allemands.

G. GOOSSENS

L. VANDEN BERGHE, *Archéologie de l'Iran ancien*, avec une préface de R. GHIRSHMAN, Leiden, E.J. Brill, 1959; in 4°, xix et 286 p., 42 fig., 174 pl., 8 cartes (Documenta et monumenta Orientis antiqui, VI).

Qu'on ne cherche pas ici une œuvre littéraire: cet ouvrage vise uniquement à être pratique et à contenir, sous la forme la plus condensée et la plus exacte, l'ensemble des connaissances relatives à son sujet, des origines à la conquête arabe. Il prend la forme d'un

inventaire archéologue où, région par région, on nous expose l'état des monuments à la surface du sol, le résultat des fouilles, et les espoirs que présentent les sites repérés. Une bibliographie, pratiquement complète, suit ces chapitres, ainsi qu'une illustration d'une ampleur devenue rare et qui, entre autres mérites, rend bien compte de l'abondance des ruines sassanides et des reliefs rupestres. Ce tableau topographique de l'archéologie iranienne se trouve complété par un exposé chronologique, beaucoup plus bref, avec énumération des sites ayant livré des témoignages de chaque période, cartes correspondantes et bibliographie.

On notera que L. Vanden Berghe inscrit son sujet exactement dans le cadre des frontières politiques actuelles; du moment qu'il concevait son livre comme un inventaire topographique on voit mal comment il s'y serait autrement pris, mais il a de la sorte délibérément sacrifié toute œuvre d'art iranien produite ou trouvée hors des frontières de l'Iran actuel. Sentant cette faiblesse, il a tenté d'y obvier en joignant à l'appendice chronologique la bibliographie de ces pièces extra-iraniennes. L'ouvrage a gagné en utilité sans perdre en cohérence, mais il y a là une particularité qui échappe longtemps au lecteur.

136 pages de description, 60 pages de bibliographie, 50 gravures au trait, 623 illustrations sur papier couché: c'est une somme de l'archéologie iranienne que L. Vanden Berghe nous a présentée, l'exemple même du livre qui remplace une bibliothèque, et que tous ceux qui s'intéressent à l'Antiquité doivent avoir désormais à portée de main; dans son domaine, un livre de base que l'étudiant doit posséder. Ou plutôt: devrait, car l'étudiant ne s'initiera pas plus à sa matière dans ce livre que l'archéologue ne l'aura sur sa table de travail.

Car quelque chose ne tourne pas rond, le prix qui exclut comme acheteur le public même auquel le livre s'adresse. Seules les bibliothèques peuvent se payer facilement un livre de 110 florins, et pour une bibliothèque ce livre ne vaut pas son prix: elle dispose déjà du monumental « Survey of Persian Art » de A.U. Pope, vieux de 20 ans, mais dont un volume complémentaire n'aurait pas été plus cher que celui-ci. Quelque chose ne tourne pas rond.

G. GOOSSENS

BLANCHE R. BROWN, *Ptolemaic Paintings and Mosaics and the Alexandrian Style* (Monographs on Archeology and Fine Arts, VI); Cambridge Mass., The Archaeological Institute of America, 1957; in-4^o, xvii et 108 p., 2 fig., 40 pl.

Pour apprécier la peinture hellénistique d'Alexandrie nous disposons de 6 panneaux peints dans des tombes, de 6 pavements en mosaïque, de 33 stèles funéraires et de 9 vases décorés. Voici le matériel qui permet de parler de l'art alexandrin et de son influence dans le monde antique. Présentées de la sorte, les prétentions de l'alexandrinisme dans l'histoire de la civilisation paraissent quelque peu ridicules, du moins telle est l'impression qu'on recueille à la lecture de cette monographie exemplaire.

L'auteur n'a en outre aucune peine à démontrer que cette documentation réduite ne présente même aucune unité de style, et que rien ne la distingue de celle fournie par d'autres centres hellénistiques dans l'état actuel des recherches. En réalité les variations locales de l'art hellénistique devant encore être étudiées, nous ignorons s'il y a eu un art alexandrin. En attendant on se montrera très prudent dans l'emploi de ce terme.

G. GOOSSENS

MARTIN VERMASEREN, *Mithra, ce dieu mystérieux* [titre original: Mithras, de geheimzinnige god] (Collection Religion S 201). Paris, Bruxelles, Editions Sequoia, 1960; in-8^o, 158 p., 70 fig., 8 pl.

Cette nouvelle collection comprenant uniquement des traductions de la série néerlandaise des *Elsevier-Pockets*, je suppose que la maison Elsevier assure sous cette forme un plus grand retentissement à ses volumes les mieux venus.

Pour celui de M. Vermaseren sur Mithra, c'est pleine justice. Depuis *Les Mystères de Mithra* de Fr. Cumont il n'a plus paru d'introduction générale à une religion aussi importante, et l'auteur, qui a pris sur lui de refaire la publication des documents mithriaques tout comme Fr. Cumont il y a plus d'un demi siècle, apparaissait comme tout désigné pour la fournir.

Son exposé se fonde sur des documents que Fr. Cumont ne pouvait connaître, notamment les peintures et les textes, d'une importance capitale, du Mithraeum de l'Aventin à Rome. C'est dire que même l'heureux possesseur de l'opuscule de Fr. Cumont y trouvera un complément d'informations indispensables, mais il ne se débarassera pas pour autant de son vieux volume, car Fr. Cumont, qui avait un talent d'exposition que M. Vermaseren n'a point, reste parfois plus clair.

Traduction honnête, un peu heurtée. On doit éviter de désigner les Hittites sous la forme, inconnue en français, de *Chatti* (p. 11). La mention dans la bibliographie, de l'ouvrage de Fr. Cumont sur *Les Mystères de Mithra*, dans la traduction allemande constitue un impair que l'éditeur aurait dû éviter dans un livre publié en français.

La présence d'une carte de la dispersion du culte de Mithra (p. 29), qui ne figurait pas dans l'édition néerlandaise, est une addition des plus heureuses.

G. GOOSSENS

NINA M. DAVIES, *Egyptian Tomb Paintings, From Originals mainly of the Eighteenth Dynasty in the British Museum and the Bankes Collection (The Faber Gallery of Oriental Art)*; London, Faber and Faber, 1958; in-4^o, 24 p., 10 pl.

Ce choix de reproductions en couleurs de peintures égyptiennes dans les collections anglaises apparaîtra comme un utile complément aux recueils existants. Après une introduction générale, qui caractérise la peinture égyptienne, un commentaire très précis accompagne chaque reproduction, et localise autant que possible l'original dans son ensemble primitif.

G. GOOSSENS

LHOTÉ, HENRI, *De Rotstekeningen in de Sahara*, vertaald door J.W. Schotman, voorwoord van H. Kühn; oorspronkelijke titel: *A la découverte des fresques du Tassili*, uitg. A.W. Sijthoff, Leiden 1959, 261 pp., 104 fig., 11 kleurplaten.

In een zeer vlot geschreven reeks kapitels verhaalt Henri Lhote de ontdekking van prehistorische rotsgraveringen en tekeningen in het moeilijk toegankelijke hoogland van de Tassili-n-Azdjers in het noord-oostelijk gedeelte van de Hoggar. De kunstwerken, waarvan sommige uitzonderlijke afmetingen bereikten, moesten in zeer moeilijke omstandigheden gecopieerd worden. In 1956 verzamelde een eerste expeditie materiaal in Tan-Zoemaitak, in Tin-Aboe-Teka, en langs de Wadis Tamrit, Timenzoezin en Jabbaren; in 1957 ging een tweede tocht naar Ti-n-Tazarift, Sefar, Adjefoe en Tin-Aboe-Teka. Dank zij het voorkomen van talrijke overschilderingen, waarbij soms zes stadia te onderscheiden waren kon een relatieve chronologie van twaalf fasen opgesteld worden, waarvan de zes vroegste tot de zgn « Rondkop-periode » behoren, de laatste hiervan met duidelijke Egyptische invloed. Tijdens de daaropvolgende « Rundvee-periode » kunnen connexies met de Egyptische XVIII. tot XX. dynastieën vastgesteld worden; deze Egyptische invloeden zijn nog in het begin van de « Na-rundvee periode » aanwezig. Rond 1200 komen de schilderingen met strijd-wagens voor, die met de invasie van de Zeevolkeren in verband moeten gebracht worden. Uiterst belangwekkend is het hier dat Lhote deze tekeningen te Tin-Aboe-Teka vond, dan verder naar het Z.W. te Ti-m-Missao, op de weg van Tripolis naar Gao, en verder nog te Tademekka, op een paar honderd kilometer van de Niger. Hierdoor wordt het duidelijk

dat de invallers met de strijdwapens een millennium voor de Romeinen de weg tot de Niger uitstippelden die in 19 v.Chr. door Cornelius Balbus moet gevolgd zijn. De historische gegevens, die uit de ontdekkingen van Lhote kunnen getrokken worden, kunnen echter de esthetische waarde van sommige schilderijen, vooral die der oudere « Rundvee-periode » met de beschilderde jagers, niet doen vergeten: men zal zich dan ook nog steeds herinneren welk een weerklank in heel Europa, de tentoonstelling van de afbeeldingen der Saharaexpeditie te Parijs maakte. Het is dan ook des te meer te begroeten dat dit levendige boek met zulk een massa fraaie afbeeldingen en kleurenreproducties opgeluisterd is.

M.-E. M.

P. GLAZEMA et J. YPEY, *Merovingische Ambachtskunst* (série: Het geheim van de spade. Archaeologie als bron van de historie). Baarn, Het Wereldvenster, 100 figg.

Le directeur du « Rijksdienst voor Oudheidkundig Bodemonderzoek », P. Glazema, insiste dans les pages d'introduction sur le fait que ce petit ouvrage est destiné au public éclairé qui s'intéresse aux richesses que les archéologues exhument inlassablement du sol néerlandais; l'éminent chef du service des fouilles y exprime l'espoir que ce recueil de planches puisse répandre une meilleure connaissance de l'archéologie nationale et que le public, conscient dès lors de l'importance de tout document de fouilles, s'empresse de signaler aux services compétents les découvertes fortuites. J. Ypey, chef du laboratoire du « Rijksdienst » consacre quelques pages aux qualités artisanales des objets d'usage journalier du haut moyen âge.

La partie principale de l'ouvrage est constituée d'une centaine de bonnes planches reproduisant des objets de la grande nécropole mérovingienne de Rhenen, des trouvailles du cloître de Saint-Servais à Maestricht et du cimetière mérovingien d'Alphen. Le lecteur parcourt ainsi de façon très agréable et instructive, grâce aux commentaires brefs mais substantiels, une série de documents bien mis en page, le spécialiste y trouvera des reproductions d'objets provenant de fouilles dont la publication exhaustive nous est promise dans trois ou quatre ans. Si le présent ouvrage est suivi de nombreux autres de même qualité, cette attente ne paraîtra pas trop longue.

M.-E. M.

BLAIR, CLAUDE, *European and American Arms (1100-1850)*, Londres, B.T. Batsford 1962, in 4°, 134 pp., 651 ill. en photogravure et 259 dessins.

L'attention s'est portée sur les armures et les armes anciennes dès une époque où l'on dédaignait encore la magnificence de l'art médiéval. De la sorte, cette branche importante de l'archéologie bénéficie encore d'une certaine avance sur les autres, mais celle-ci se manifeste d'une façon assez singulière. On a constitué dans le domaine envisagé une documentation si abondante qu'un seul homme en ferait très difficilement la somme et elle reste disséminée dans des publications souvent difficiles à trouver. Logiquement l'analyse doit précéder la synthèse et il faut se réjouir de constater qu'une foule de problèmes de détail ont été étudiés avec minutie, mais nous sommes malheureusement moins avancés sur le plan de la synthèse. Or, la science a très judicieusement dit E. Meyerson, est la réduction de la diversité à l'unité. Dans le cas de l'histoire, l'unité se décele dans l'enchaînement des faits et en archéologie dans la filiation continue des formes. Cependant, les catégories et les types d'armes abondent de sorte que la science générale des armes se morcelle en plusieurs. En outre, on recherche avidement sous le nom de *curiosa* les cas exceptionnels. D'autre part, nous avons hérité du passé une foule de termes techniques, qu'il nous coûterait d'abandonner. Ceux-ci étant souvent très ambigus, parce que mal expliqués par le contexte de l'époque, les problèmes de terminologie entravent le progrès des recherches. De plus, il s'ajoute la difficulté de la traduction, parce que souvent les sources sont réparties en une douzaine de langues.

De la sorte, il existe un problème de l'avenir des recherches relatives aux armes et armures, qui sont actuellement menées pas guère un quarteron de compétences. Dans ce cénacle international, on estime que la vocation de chercheur en la matière se manifeste dès l'adolescence et on signale à peine deux ou trois exceptions à cette règle. En fait, on dénonce ainsi une entrave à l'expansion des recherches. Dans nos jeunes années, notre curiosité juvénile nous rend réceptifs aux connaissances les plus hétéroclites. A l'âge de notre plein développement intellectuel, nous envisageons les choses sous l'angle de la culture générale et sommes attirés par les connaissances unifiées par un raisonnement. Nous nous rendons compte que les armes et les armures nous apprennent une foule de choses intéressantes, mais le nombre de cas d'espèce nous heurte, parce que nous devons les aborder avant d'être complètement initiés aux notions générales.

En raison du petit nombre de ses adeptes, la science des armes anciennes est qualifiée de spécialité étroite. Rien n'est plus faux. Le sujet ne devrait être totalement étranger à aucun archéologue. Les armes et les armures permettent de dater avec précision un grand nombre d'œuvres d'art. Ainsi remarque-t-on que lorsque l'on a copié les œuvres de nos primitifs, on a presque toujours mis au goût du jour tout ce qui représente l'armement. En retour, il est impossible d'acquérir une autorité dans le domaine envisagé, sans connaître parfaitement l'histoire de l'art. L'évolution des styles peut se manifester dans l'équipement guerrier de jadis.

Ces considérations visent à montrer la reconnaissance que nous devons à M. Blair, pour avoir fait œuvre extrêmement utile. En fait de manuels d'initiation au sujet et de vade mecum, nous ne disposons guère que de l'antique manuel de A.M. Demmin, et de celui de W. Boehm qui a constitué un grand progrès sur le précédent, mais remonte néanmoins à trois quarts de siècle. Certes il existait en outre quelques ouvrages plus récents, tels que ceux de Ch. Ashdown, d'E. Haenel et d'H. Muller, mais s'il s'agit le plus souvent d'ouvrages très estimables, ils n'en restent pas moins trop succincts. Par contre, M. Cl. Blair a donné à son exposé le développement répondant aux besoins de plusieurs catégories de lecteurs. Les aspirants aux recherches historiques ou archéologiques n'auront pas à chercher un autre maître que lui pour les initier à un sujet exclu bien à tort des programmes universitaires. Les chercheurs déjà expérimentés trouveront une possibilité inespérée de combler une lacune de leur formation première et d'acquérir rapidement des connaissances suffisantes pour oser aborder des problèmes où les armes interviennent comme indice chronologique ou d'un autre ordre. Enfin, rares sont les musées où il n'y a pas quelques épées ou quelques arquebuses à décrire dans l'inventaire ou le catalogue et cet ouvrage donnera aux conservateurs tous les éléments nécessaires.

Dans le choix des planches, M. Cl. Blair n'a pas visé à constituer un musée idéal des armes. Il aurait notamment trouvé à la Porte de Hal des pièces plus belles que certaines qu'il a reproduites, notamment un fusil sarde. Il a manifestement accordé une certaine préférence aux collections anglaises, mais personne ne lui en fera grief. Ses efforts pour obtenir des documents provenant d'une foule de pays seront suffisamment méritoires.

Pour ne pas dérouter ses lecteurs, l'auteur n'a donné une bibliographie pas très étendue, mais personnellement il n'a négligé aucun moyen d'information. Il n'hésite pas à prendre l'autorité de trancher parfois, entre deux thèses soutenables. Son érudition ne tend pas, comme c'est fréquent, à un profond scepticisme.

Le plan de l'ouvrage est extrêmement simple et s'imposait. Chaque grande catégorie d'armes emporte un chapitre ou section à commencer par l'épée et dès ces premières pages, nous constatons l'esprit réaliste de l'auteur, qui ne refuse jamais de prendre position quand il estime pouvoir le faire, mais n'hésite à déclarer un problème à peu près insoluble. Par exemple, l'épée du Moyen Age comporte quatre éléments : la lame, les quillons, la fusée et le pommeau et aucun des quatre ne présente une évolution continue. Ainsi les quillons

sont-ils alternativement courts et longs, sans raison apparente. De la sorte, une datation précise est rarement possible.

Le chapitre des armes de hast constituait une difficulté particulière. Charles Buttin distinguait une quarantaine de catégories, qui empiètent les unes sur les autres. Pour une même arme certains useront du terme vouge, tandis que d'autres y reconnaîtront une hallesbarde. M. Blair, à défaut de pouvoir mettre fin à cette anarchie, a adopté la solution actuellement la plus sage en classant toutes les définitions par ordre alphabétique. De la sorte, il donne à la fois le moyen de comprendre les textes anciens et les catalogues de musées. Les armes de jet sont heureusement un sujet plus circonscrit. Les arcs anciens sont devenus rarissimes. Les arbalètes nous sont parvenues en plus grand nombre, et l'auteur nous donne la façon de reconnaître leur type et leur époque.

Les armes à feu constituent le morceau de résistance. Seule l'artillerie en est exclue avec les engins tels que les grenades. L'origine des armes à feu portatives est bien exposée de même que la succession des mécanismes: le serpent, le rouet, la batterie à silex avec toutes ses variantes. Si cela vous entraîne dans le domaine de la technique nous sommes ramenés à l'histoire de l'art par le chapitre final qui traite de la décoration des armes. N'en déplaise à ceux qui parlent de la beauté fonctionnelle des armes, on consacrait souvent plus d'effort à les embellir qu'à leur assurer une plus grande efficacité. Quand Guillaume Longue Épée devant s'excuser de ne pas avoir de terres à concéder à ses nouveaux vassaux, il leur promettait en compensation le prêt d'armures et d'armes richement ornées. La servitude militaire avait jadis ses frivolités. C'est pourquoi les plus fermes amis de la paix et ennemis de la guerre peuvent s'éprendre des armes anciennes sans trahir leurs convictions.

JEAN SQUILBECK

DR. G.T. VAN YSSELSTEYN. *White figured linen damask, from the 15th to the beginning of the 19th century.* La Haye, Van Goor zonen, 1962, 207 p. XVI et 121 fig., la plupart hors-texte.

En ajoutant aux œuvres déjà connues par la voie des publications, le fruit de ses recherches personnelles dans les collections publiques et privées, le Dr. Van Ysselsteyn a pu constituer un copieux catalogue de 425 modèles différents de nappes ou de serviettes damassées, et illustrer ainsi par de nombreux exemples l'histoire du linge de table en lin blanc depuis la fin du moyen âge jusqu'à l'apparition du mécanisme Jacquard.

Dans ce répertoire d'une indéniable utilité, les pièces sont chronologiquement groupées par sujets: compositions héraldiques, scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, épisodes mythologiques, plaisirs de la vie, décors floraux, événements historiques, vues de ville. Pour chacune d'elles sont données les informations essentielles: sujet traité, description, identification des armoiries, relevé des inscriptions, dimensions, compte des fils par centimètre, attribution d'origine et d'époque, lieu de conservation, références bibliographiques.

Ce catalogue est précédé d'un exposé substantiel fait de considérations techniques, historiques, économiques, et d'un bref commentaire des principaux modèles répertoriés. La part la plus large y est réservée comme il se doit à la production des ateliers de Courtrai, principal siège de l'industrie flamande du linge damassé, et à celle des florissants ateliers de Haarlem où s'établirent nombre de tisserands réformés des Pays-Bas méridionaux. Plus sommairement est évoquée l'activité des centres que le rayonnement de l'industrie flamande et hollandaise fit naître en Saxe, en Silésie, en Irlande, en Suède.

Une abondante illustration, un index, une table bibliographique, achèvent de faire de ce bel ouvrage soigneusement édité un excellent instrument de travail.

Sans doute laisse-t-il encore bien des questions en suspens et ne faut-il accueillir qu'avec réserve certaines opinions ou attributions. Il est par exemple bien difficile d'admettre que la précieuse nappe « Annonciation à la Vierge » du Victoria and Albert Museum (cat. n° 116,

fig. 44), si étroitement apparentée par le style ornemental de ses « candellieri » à l'incomparable nappe aux armes de Jean Micault dont une collection américaine et nos Musées royaux d'Art et d'Histoire se partagent les beaux fragments (cat. n° 2, fig. 2), n'appartienne pas comme celle-ci à la seconde décade du XVI^e siècle, et puisse être attribuée à la fin du XV^e siècle.

On peut s'étonner aussi du refus de reconnaître un fabricant de nappes damassées en ce Jacques de Hoochboosch dont les archives de Lille nous apprennent qu'il était « tisserand de nappes » à Malines et qu'il fournit à Charles-Quint en 1528 et 1529 d'importants services de table armoriés et historiés destinés aux banquets de l'Ordre de la Toison d'Or. Appelé sans doute des Flandres à cause de ses mérites pour œuvrer à Malines, la brillante résidence de Marguerite d'Autriche, il est cité maintes fois depuis 1525 dans les archives communales comme tisserand de lin, encore même en 1552 comme juré de ce métier, et il peut difficilement être considéré, ainsi qu'est portée à le croire le Dr. Van Ysselsteyn, comme un agent commissionnaire.

Si nous ne sommes pas toujours d'accord avec l'auteur de cet essai de « corpus » et si nous regrettons qu'il n'ait pas usé plus souvent du point d'interrogation dans certaines attributions encore bien douteuses, nous n'en reconnaissons pas moins ses hauts mérites. Par l'exposé de ses propres opinions et par la documentation considérable qu'elle a réunie et classée, le Dr. Van Ysselsteyn ne manquera pas de susciter un courant nouveau d'intérêt pour ces discrets décors tissés en blanc sur blanc, dont l'étude met les nerfs et les yeux à rude épreuve, mais réserve souvent au chercheur assidu de fort heureuses trouvailles. Puisse son remarquable ouvrage attiser la curiosité des archivistes et des archéologues et les inciter à entreprendre de nouvelles recherches dans le domaine qu'elle a déjà si fructueusement exploré.

M.C.

TABLE DES MATIÈRES DU TOME XXX (1961) INHOUDSTAFEL VAN BOEKDEEL XXX (1961)

ARTICLES — BIJDAGEN

Page-Bldz.

Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA — Madones en Majesté. A propos de Notre-Dame d'Eprave	3
L. VAN PUYVELDE — Vlaamse Tapijtwevers in Engeland	199
A. SCHOUTEET — Documenten in verband met de Brugse schilders uit de XVI ^e eeuw	177
Ph. VERDIER — Un monument inédit de l'art mosan du XII ^e siècle	115

CHRONIQUE — KRONIEK

Académie Royale d'Archéologie de Belgique	
Koninklijke Belgische Academie voor Oudheidkunde	
Liste des Membres — Lederlijst	209
Rapports — Verslagen	213

BIBLIOGRAPHIE

I

REVUES ET NOTICES — TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUKKEN

1. Architecture — Bouwkunst (A. De Valkeneer)	219
2. La Sculpture et les Arts décoratifs — Beeldhouwkunst en Kunstnijverheden (J. Squilbeck)	221

II

OUVRAGES - WERKEN

H. AURENHAMMER - Lexikon der Christlichen Ikonographie (J. Squilbeck) ..	230
L. VANDEN BERGHE - Archéologie de l'Iran ancien (G. Goossens) ..	249
C. BLAIR - European and American Arms (J. Squilbeck) ..	252
DR. A. VAN DER BOOM - De Kunst der Glazeniers in Europa, 1100-1600 ..	241
BLANCHE R. BROWN - Ptolemaic Paintings and Mosaics and the Alexandrian Style (Monographs on Archeology and Fine Arts, VI) (G. Goossens) ..	250
Civiltà der Ferro, studi pubblicati nella recorenza della scoperta di Villanova (Mariën) ..	247
GEORGES CONTENAU - Zo leefden de Babyloniërs en de Assyriërs ten tijde van Nebukadnezar (G. Goossens) ..	249
NINA M. DAVIES - Egyptian Tomb Paintings From Originals mainly of the Eighteenth Dynasty in the Britisch Museum and the Bankes Collection (The Faber Gallery of Oriental Art) (G. Goossens) ..	251
Les Fêtes de la Renaissance II Fêtes et Cérémonies au temps de Charles-Quint (J. Squilbeck) ..	239
P. GLAZEMA et J. YPEY - Merovingische Ambachtkunst (série: Het geheim van de spade. Archaeologie als bron van de historie) (M.-E.M.) ..	252
HAUSER ARNOLD - The Philosophy of Art History, 1959, in 8°, 429 pp. ..	238
Das Erste Jahrtausend - Kultur und Kunst im Werdenen Abendland an Rhein und Ruhr, t. III Victor Helbern (J. Squilbeck) ..	231
A. JANSSENS DE BISTHOVEN - Musée communal des Beaux-Arts (Musée Groeninge) Bruges Les Primitifs Flamands, 1ère section, Corpus de la peinture des Pays-Bas au XV ^e siècle, t. 1, 2 ^e édition (J. Squilbeck) ..	240
S. KOIJMAN - De Kunst van Nieuw-Guinea, la Haye, Service (1959 ²); in-4, 135 p., 23 ill. (G. Goossens) ..	249
KARL KROMER - Das Gräberfeld von Hallstatt, avec des contribution de W. Ehgartner, A. Kloiber, F. Morton et F. Stroh (Association Internationale d'Archéologie Classique) (Mariën) ..	244
JAQUELINE LAFONTAINE - Peintures médiévales dans le temple de la Fortune virile à Rome (J. Squilbeck) ..	237
JEAN LEJEUNE - Les Van Eyck, peintres de Liège et de sa cathédrale, Liège, Georges Thone, 1956 (H. Pauwels) ..	232
HENRI LIHOTE - De Rotstekeningen en de Sahara, vertaald door J.W. Schotman, voorwoord van H. Kühn; oorspronkelijke titel: A la découverte des fresques du Tassili (M.-E.M.) ..	251
MC CARTHY MARY - Pierres de Florence. Traduction de J. Houbart et préface de Jacques de Lacretelle (J. Squilbeck) ..	236
ONGHENA M.J. - De Iconografie van Philips de Schone, Koninklijke Academie der Schone Kunsten, Verhandelingen, Verzamelingen in 8°, Boek X, afl. 5, Brussel, Paleis der Academiën, 1959, I deel tekst, 436 blz. een deel afbeel- dingen met 64 platen (H. Pauwels) ..	242
Pantheon - Internationale Zeitschrift für Kunst, XVIIIc jg (1960) Bruckmann, München (H. Pauwels) ..	243
MARTIN VERMASEREN - Mithra, ce dieu mystérieux (titre original: Mithras, de geheimzinnige god) (Collection Religion S 201). (G. Goossens) ..	250
DR. G.T. VAN YSELSTEYN - White figured linen damask, from the 15th to the beginning of the 19th century (M.C.) ..	254

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 **XXX** (1961) (continué).

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 Anversoises, 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 :

BF 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 — Abonnements :

ALGEMENE DRUKKERIJEN
LLOYD ANVERSOIS

Eiermarkt, 23, Antwerpen
(P.C.R. 1423.41)

Briefwisseling :

DIRECTIE VAN HET TIJDSCHRIFT

Ruildienst en werken voor boekbespreking :

KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR
OUDHEIDKUNDE VAN BELGIE

1, Leeuw van Vlaanderenstraat, Antwerpen

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

MEMBERS OF THE

FLORIDA