

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

publiée par l'
ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

RECUEIL
TRIMESTRIEL

XXXIV * 1965 * 3-4

DRIEMAANDELIJKSE
UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

uitgegeven door de
KON. BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE

DIRECTION — BESTUUR

Exercice 1965-1966 / Dienstjaar 1965-1966

Président: Mlle Simone BERGMANS,

Vice-président: M. André BOUTEMY,

Secrétaire général: M. Ad. JANSEN,

Secrétaire-adjoint: Mlle Mina MARTENS,

Trésorier: M. Jean SQUILBECK,

Conseil d'administration, Vicomte Charles TERLINDEN. Chevalier DE SCHOUTHEETE DE TERVARENT. MM. Ad. JANSEN, J. SQUILBECK, le R.P. DE GAIFFIER. M. B. VAN DE WALLE, Mlles NINANE, S. BERGMANS, MM. L. VAN PUYVELDE, Max WINDERS, comte DE BORCHGRAVE D'ALTENA, MM. E. SABBE, L. FOUREZ, baronne E. GREINDL, M. P. LALOUX, Mlle M. MARTENS, MM. Fr. MASAI et A. BOUTEMY.

SOMMAIRE — INHOUDSTAFEL

	Page-Bldz.
F. MASAI :	
La notion de Renaissance, Equivoques et malentendus	137
A. SCHOUTEET :	
Documenten in verband met de Brugse schilders uit de XVI ^e eeuw	167
E. DUVERGER :	
Een betwist schilderij van Paulus Bril bij een Gents Kanunnik	191
A. THODOSIU :	
Une étude d'Antoine van Dyck dans la collection du Musée d'Art de la République Populaire Roumaine	201
C. BROSSEL :	
Charles van Falens (1683-1733), peintre du Régent et de Louis XV académicien	211
M. BRUNEEL-HYE DE CROM :	
Les portes des demeures privées à Bruxelles des XVII ^e et XVIII ^e siècles	227
Bibliographie	252

La notion de Renaissance

*Equivoques et malentendus **

Vers le milieu du siècle dernier, on ne s'accordait plus, comme au xvii^e et au xviii^e siècles, pour exalter sans réserve la Renaissance: bien des préférences allaient au Moyen Age. Même en dehors du romantisme catholique, nombreux étaient les esprits qui éprouvaient la nostalgie des institutions, médiévales et une admiration sans égale pour les cathédrales gothiques. Toutefois, si les jugements sur la Renaissance commençaient à se nuancer, personne n'ignorait en quoi elle consistait, personne ne contestait ni son importance historique, ni a fortiori son existence.

Tout cela a bien changé depuis que, pour mieux la magnifier d'ailleurs, les Michelet et les Burckhardt se sont appliqués de tout leur génie à mieux caractériser la Renaissance, à mieux définir son opposition au Moyen Age (1). Et sans doute est-ce précisément parce que le problème a été posé en termes

* Ce texte a été présenté en janvier 1966 à la Société belge de logique, dans le cadre d'une enquête sur les concepts historiques, et la substance en avait été antérieurement communiquée à l'Académie royale d'archéologie de Belgique, sous le titre: *Moyen Age et Renaissance. Le problème des subdivisions d'un millénaire d'histoire culturelle*. Je remercie les membres de ces compagnies savantes de m'avoir aidé par leurs suggestions à rendre ces réflexions moins imparfaites.

(1) En 1855, Jules MICHELET publiait le premier tome de son *Histoire de France au XVI^e siècle* (septième partie de l'*Histoire de France*) avec ce titre: *La Renaissance*. Ses conceptions firent fortune, grâce surtout à l'appui qu'elles trouvèrent peu après dans l'ouvrage de Jacob BURCKHARDT, *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*. Bâle, 1860. Pour l'histoire de ce dernier livre et sur ses nombreuses éditions et traductions, on se reportera utilement à Carlo ANGELERI, *Il Problema religioso del Rinascimento. Storia della critica e bibliografia*. Introduzione di Eugenio GARIN. Florence, 1952, p. 38 ss., ou à la préface de la traduction italienne par D. VALBUSA: *La Civiltà del Rinascimento in Italia*, 4^a ed. accresciuta per cura di Giuseppe ZIPPEL, Florence, 1943. Voir également sur cette œuvre et celle de Michelet: J. HUIZINGA, *Le Problème de la Renaissance*, trad. de F.-Ed. SCHNEEGANS (*Revue des Cours et Conférences*, 30 déc. 1938, p. 163-174, et 30 janv. 1939, p. 301-312) p. 301 ss. : Sur l'histoire des conceptions qu'on s'est faites de la Renaissance, voir les recherches de W.F. FERGUSON, *The Renaissance in historical thought. Five centuries of interpretation*, Boston, 1948 (trad. française par J. MARTY, Paris, 1950), et l'ouvrage déjà cité de C. ANGELERI, où l'on trouvera (p. 168-172) une bibliographie extrêmement détaillée des travaux sur la question. Signalons enfin un ouvrage aussi érudit qu'ignoré des spécialistes: Herman BAEYENS, *Begrip en Probleem van de Renaissance*. Bijdrage tot de geschiedenis van het ontstaan en tot hun kunsthistorische omschrijving. Louvain, 1952 (Université de Louvain, *Recueil de travaux d'histoire et de philologie*, 3^e s., 48); il est très regrettable que des travaux scientifiques, destinés par leur nature même à une audience universelle, soient écrits dans des langues dépourvues de tout rayonnement.

d'opposition, et d'opposition de valeurs, entre le Moyen Age et la Renaissance. La discussion s'est ainsi chargée d'éléments passionnels qui l'ont progressivement obscurcie. Tandis que pour certains la Renaissance est près de s'identifier avec l'Antéchrist, pour d'autres elle représente quelque chose comme l'aurore des temps messianiques. « Ne nous enlève pas la Renaissance », fait dire Huizinga à ces « rêveurs » qu'il oppose à l'historien critique, « ne nous enlève pas la Renaissance: nous ne pouvons nous en passer. Elle est devenue pour nous l'expression d'une attitude à l'égard de la vie. Nous voulons, dès que l'envie nous en prend, pouvoir vivre en elle et par elle. Il ne t'appartient pas ce mot Renaissance, ô questionneur! C'est une façon de comprendre la vie, un soutien, un bâton de voyage pour l'humanité et non seulement un terme technique à l'usage de l'historien. » (1)

A cette affirmation, de nature sentimentale et pour ainsi dire religieuse, répondent naturellement des dénégations de même origine. Auxquelles sont venus s'ajouter, depuis une ou deux générations, les doutes des esprits que cabrent les croyances et les conformismes. Si bien qu'à présent la notion de Renaissance ne représente plus pour beaucoup qu'une convention de langage, d'une utilité plus ou moins discutable, ou un véritable mythe qu'il y a lieu de combattre. Même parmi les historiens il en est qui dénie résolument toute valeur objective au concept (2), et l'on va jusqu'à insinuer qu'il est possible d'établir en quelles circonstances, suspectes d'ailleurs de subjectivisme et de partialité, le terme a été forgé et mis en circulation. C'est notamment ce que Lucien Febvre a tenté de faire dans un article, au titre provocant: « Comment Jules Michelet inventa la Renaissance? » (3).

L'intérêt de cette dernière étude n'est guère contestable. Elle aide à saisir comment le cheminement des travaux et l'évolution de sa vie affective ont de concert mené le célèbre historien français en cette sorte de carrefour d'où il lui devint possible d'apercevoir au Quattrocento une physionomie suffisamment caractérisée pour le distinguer des siècles antérieurs. Mais, lorsqu'il dut imposer un nom propre à la période de l'histoire ainsi individualisée, est-ce en raison de son expérience personnelle que Michelet choisit le terme de Renaissance? Sur ce point, à vrai dire capital pour la thèse, il faut résolument contre-

(1) HUIZINGA, *Op. cit.*, p. 164. Cet excellent essai fait bien saisir la manière dont « le problème de la Renaissance » s'est compliqué de tous les autres qui se posent à la conscience de notre temps.

(2) Voir en particulier Johann NORDSTRÖM, *Moyen Age et Renaissance*, traduit du suédois par T. HAMMAR, Paris, 1933.

(3) Lucien FEBVRE, *Comment Jules Michelet inventa la Renaissance (Studi in onore di Guido Luzzato, vol. III, Milan, 1950, p. 1-11)*.

dire Lucien Febvre. Il a méconnu un fait, pourtant signalé bien avant lui, et dans un ouvrage consacré justement au concept de Renaissance ⁽¹⁾, un fait prouvant que le célèbre historien n'eut, sur ce point, aucun effort de création à produire; il lui suffit en effet de s'inspirer du titre porté par un livre avantageusement connu de tout le public français de son temps. Paul Lacroix, l'éditeur de cet ouvrage qui réunissait la collaboration de nombreux érudits dont plusieurs de grande réputation, l'avait intitulé: « Le Moyen Age et la Renaissance ». Bien plus, à la première page, Lacroix justifiait le choix de ce titre en déclarant qu'il y avait introduit « deux dénominations adoptées dans toutes les langues, et employées tous les jours » ⁽²⁾.

La thèse de Febvre appelait cette mise au point. Convenons-en toutefois, l'essentiel n'est pas de savoir si c'est Michelet ou un autre historien de son temps qui « inventa » la Renaissance, c'est de savoir s'il s'agit bien effectivement d'une invention. Or, pour répondre à cette question, l'article de Lucien Febvre présente une certaine utilité, en ce sens qu'il souligne, un peu trop

⁽¹⁾ Adolf PHILIPPI, *Der Begriff der Renaissance*. Leipzig, 1912, p. 100.

⁽²⁾ Effectivement le terme de Renaissance, pris absolument, était déjà courant avant le livre de Lacroix, comme il ressort à l'évidence de la diligente enquête menée par H. BAEYENS, *Op. cit.*, p. 108 ss. Peut-être ne sera-t-il pas superflu néanmoins de reproduire, dans leur teneur exacte, les explications que Paul Lacroix fournissait à la première page de son monumental ouvrage: « Le Moyen Age proprement dit commence dans les ténèbres de la barbarie, à la chute de l'empire d'Occident, en 476... jusqu'à la prise de Constantinople. La Renaissance que l'on fait ordinairement [remarquons cette réserve] commencer à cette dernière époque, et qui ouvre alors une ère nouvelle, se développe avec éclat jusqu'à la fin du seizième siècle. Cependant ces deux dénominations de *Moyen Age* et de *Renaissance*, inventées pour mieux caractériser les époques intermédiaires qui séparent les temps antiques des temps modernes, sont aujourd'hui employées dans une acception moins explicite et plus générale. On entend surtout par *Moyen Age* la plus belle période de la féodalité, celle qui prend naissance avec le onzième siècle, et qui, sous l'influence des croisades et de la chevalerie, donne une physionomie si originale et si pittoresque aux mœurs des nations européennes; on entend surtout par *Renaissance* le grand mouvement des idées qui s'éveillent au milieu du xv^e siècle, et qui s'attache avec ardeur aux sciences, aux lettres et aux arts, pour transformer le monde féodal. Nous n'avons donc pas le projet de ramener à un sens plus rigoureux ces deux dénominations, maintenant adoptées dans toutes les langues, et employées tous les jours avec une acception qui s'éloigne peut-être de leur véritable origine et de leur signification primitive ». *Le Moyen Age et la Renaissance*. Histoire et description des mœurs et usages, du commerce et de l'industrie, des sciences, des arts, des littératures et des beaux-arts en Europe. Direction littéraire: Paul LACROIX. Direction artistique: Ferdinand SÉRÉ. Dessins fac-simile par A. RIVAUD (Paris, 1848-1851, 5 vol., in-4^o), vol. I, p. 1. Un sixième volume était prévu. Il ne parut pas, mais l'ouvrage de Paul LACROIX, *Sciences et Lettres au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance*. Paris, 1871-1877, 4 vol. in-4^o, en tint lieu en même temps qu'il fournit les remaniements souhaités aux volumes publiés vingt ans plus tôt. - Notons encore qu'à côté du millénaire d'histoire appelé par lui le « Moyen Age », Michelet distinguait, dans les mêmes termes que Lacroix, un « Moyen âge proprement dit », comprenant les trois siècles allant « de l'an 1000 à l'an 1300 » (Michelet, *op. cit.*, p. 6). Mais il est évidemment impossible d'entreprendre ici, sur la notion solidaire de « Moyen Age », une réflexion semblable à celle qui sera consacrée à la « Renaissance ». On en trouvera bien des éléments dans le travail de Luigi SORRENTO, *Medio Evo, il termine e il concetto*, dans *Annuario della Università Cattolica del Sacro Cuore...* 1930-1931, Milan, 1931, p. 45-95.

involontairement sans doute mais de façon néanmoins efficace, l'opportunité de bien distinguer entre le concept de Renaissance, avec une majuscule en français, pris au sens de période historique, et celui de renaissance avec une minuscule, nom commun, à la signification plus générale de renouveau. C'est évidemment la première acception, celle de Renaissance comme nom désignant une période de l'histoire, qui peut seule être considérée comme une invention. C'est même ce que déclarait déjà très explicitement Paul Lacroix dans le texte allégué. Il y présente, en effet, les « deux dénominations de *Moyen Age* et de *Renaissance* » comme « *inventées* pour mieux caractériser les *époques* intermédiaires qui séparent les temps antiques des temps modernes ».

Il s'ensuit que l'on pourra par exemple contester avec Gilson ou Nordström le bien-fondé de la périodisation ou de la dénomination de Michelet, de Lacroix et de leurs contemporains sans, pour autant, se croire obligé d'affirmer que la critique artistique s'est fourvoyée depuis Vasari, en prétendant opérer une distinction objective entre les styles gothique et Renaissance ! Il est clair que le style Renaissance existe indépendamment du nom que l'on pourra donner au siècle qui l'a créé et pratiqué.

Cette première et bienfaisante distinction rend d'autres libertés aux historiens. Ils pourront notamment admettre une renaissance carolingienne au ix^e siècle ou, au xii^e siècle, cette autre renaissance que Charles Haskins a étudiée dans un livre désormais classique, et ne pas devoir renier par le fait même la Renaissance de Michelet et de Burckhardt, car de soi le phénomène de renaissance n'est pas nécessairement singulier, unique au cours de l'histoire, comme l'est par définition la période de même nom. Il n'est pas certain, du moins a priori – nous verrons plus loin ce qu'il y a lieu d'en penser en fait – il n'est pas évident, dis-je, qu'il faille relier entre elles les diverses renaissances qu'à pu connaître l'Occident au cours des siècles.

Dénonçons aussi ce jeu futile qui consiste à rechercher des précurseurs aux humanistes et aux artistes des xv^e et xvi^e siècles dans les périodes antérieures. Des précurseurs ont sans doute existé, tel écrivain du ix^e ou du xii^e siècle peut avoir positivement influencé tel humaniste du xv^e ou du xvi^e siècle, mais c'est là une pure question de fait qu'il faut laisser à la critique comparée le soin d'élucider sans parti-pris et sans jamais perdre de vue le mot de Harnack : *Analogie ist keine Genealogie*. A priori, je le répète, des ressemblances quelconques entre deux renaissances et entre les productions de deux renaissances n'autorisent pas à conclure au contact, à l'action de l'une sur l'autre. A fortiori la démonstration de l'existence d'une renaissance, même étendue à de nombreux domaines identiques, en un moment du passé, par exemple au xii^e siècle, ne

suffit pas à donner le droit de contester son originalité à une autre renaissance, qui a pu se produire dans ces mêmes domaines deux siècles plus tard, ni n'oblige à considérer la première comme solidaire ou, pour mieux dire, comme le véritable début de la seconde. Est-ce parce que, pour créer leur « humanistique », les copistes italiens du xv^e siècle se sont indubitablement inspirés des réalisations de la réforme des écritures opérée sous Charlemagne, ou est-ce parce que les enlumineurs italiens du xv^e siècle se sont servi des motifs ornementaux de leurs prédécesseurs bénéventains que nous pouvons faire remonter au ix^e siècle le début de la Renaissance ? Personne ne propose rien d'aussi déraisonnable en paléographie ou en histoire de la miniature, car chacun sait qu'il y eut solution de continuité entre les deux époques : l'âge gothique sépare trop manifestement la caroline et même la bénéventaine de l'humanistique. En d'autres domaines pourtant des confusions sont commises couramment qui n'ont guère plus d'excuses.

S'il nous provoquait donc, l'article de L. Febvre possédait par là même une certaine vertu, celle de fournir à notre enquête un point de départ solide. Il nous a révélé une dangereuse équivoque dans l'emploi du mot « Renaissance » et nous a fait plus nettement comprendre que la signification de période historique n'est pas la première de ce terme.

*
* *

L'idée première de la « Renaissance » ne fut pas une notion chronologique, ce n'est pas une période de l'histoire qui se trouva premièrement visée par ce terme, mais une réalité d'ordre éthique, une manière de juger le passé récent qu'on dépréciait, et le passé lointain qu'on appréciait ; c'était surtout une façon d'envisager l'édification de l'avenir, par opposition au présent. La notion est apparue d'abord au service d'un idéal d'action ; c'était, en quelque sorte, le programme d'un mouvement, et c'est par dérivation seulement que les contemporains de Michelet et de Burckhardt se sont cru autorisés à faire de cet idéal la caractéristique d'un siècle, d'un temps, et que d'autres après eux ont prétendu faire de la Renaissance le tout d'une période de l'histoire, la marque spécifique des manifestations les plus diverses de la vie culturelle, voire sociale et économique, d'une époque historique déterminée.

Une première indication, déjà suffisante, du sens initial du terme est fournie par le fait que jamais avant le xix^e siècle, il n'est employé de façon

absolue, sans aucun déterminatif. Toujours on parlait, jusqu'au siècle dernier, de « renaissance des *lettres* », de « renaissance *des arts* », jamais de « Renaissance » tout court.

Au surplus, cet emploi de la métaphore « renaissance » avec un déterminatif est lui-même relativement récent en français. Il ne serait pas antérieur à 1692. Le Dictionnaire de l'Académie l'ignore encore en 1694, c'est seulement le Dictionnaire de Trévoux qui, pour la première fois en 1704, parle de la « renaissance des beaux arts ». De son côté Fénelon dans sa *Lettre sur les occupations de l'Académie française* (1714) parle de la « résurrection » des lettres et des arts qui a commencé en Italie et a passé en France. L'usage est définitivement codifié comme suit dans le *Dictionnaire* de l'Académie en 1718: « Renaissance, subst. fém. Seconde naissance renouvellement. Il n'a d'usage qu'au figuré. *Depuis la renaissance des lettres* » (1).

Même accompagnée d'un déterminatif, l'expression « renaissance des lettres », « renaissance des arts » n'est donc entrée dans l'usage que sous Louis XIV (2). Antérieurement c'est à une autre figure qu'on avait recours pour désigner ce grand mouvement dans les arts et les lettres, celle de « restitution ». Traduction du latin *restitutio*, cette métaphore est d'origine juridique, elle signifie très exactement le recouvrement de droits antérieurs à l'exil, comme en témoigne au reste le contexte des écrits où l'expression se rencontre. Il s'agissait donc, non d'une renaissance quelconque, mais d'un renouveau consistant dans le rétablissement d'une situation qui avait existé antérieurement, bref d'une restauration.

Mais il n'y a pas lieu de s'attarder d'avantage à étudier l'usage de l'expression dans notre langue, c'est vers l'Italie qu'il convient de diriger au plus tôt l'enquête, car c'est évidemment d'au-delà des Alpes que cette conception comme cette terminologie nous sont venues. Au demeurant les bons guides ici non plus ne manquent pas (3). Franco Simone en particulier est d'un précieux

(1) Ces informations et celles qui vont suivre immédiatement, sont tirées d'une étude, courte mais substantielle, de J. PLATTARD, « *Restitution des bonnes lettres* » et *Renaissance*, parue dans les *Mélanges G. Lanson*, Paris, 1922, p. 128-131.

(2) J. PLATTARD déclare n'avoir rencontré qu'une fois antérieurement cette image de renaissance qui devait éclipser les autres, c'est sous la plume d'Amyot, affirmant de François I^{er} qu'il « avait heureusement fondé et commencé de faire *renaître* et florir en ce royaume les bonnes lettres » (*Op. cit.*, p. 130).

(3) On trouvera une bibliographie raisonnée dans l'excellent travail de Carlo ANGELERI. Les études relatives à l'histoire du concept même de Renaissance y sont plus spécialement inventoriées, p. 9. n. 1 et p. 168-172. Voir également la thèse, si bien informée, de H. BAEYENS.

secours pour pénétrer dans les idées, dans « la conscience » des humanistes à ce sujet (1). C'est en définitive au début du xiv^e siècle qu'il faut faire remonter cette prise de conscience ou, plus exactement, cette claire détermination de restaurer la romanité (2). Car c'est bien de cela qu'il fut question dans le principe: ni Pétrarque, ni aucun des pionniers de la Renaissance n'a prétendu qu'une période nouvelle avait déjà véritablement succédé au moyen âge, comme estimeront pouvoir l'affirmer les humanistes et les critiques d'art du xvi^e siècle, ou comme le proclament les historiens modernes. Ce que les premiers représentants de la Renaissance constatent, au contraire, c'est l'existence de ce qu'ils estiment une décadence générale, contre laquelle ils entendent réagir pour restaurer un « âge d'or » antérieur. La Renaissance n'est pas pour eux comme pour nous un fait, un phénomène historique, ni a fortiori une période de l'histoire, c'est un idéal, un programme d'action visant à transformer le présent qu'ils déplorent, à lui substituer la restauration d'un état de choses plus ancien qu'ils regrettent. Et n'est-il pas naturel que cette réaction de la romanité, ce réveil du sentiment national se soit produit juste à l'heure où, nous pouvons le constater, l'Italie avait perdu toute consistance politique et morale, au moment où, comme pour rendre la décadence plus manifeste aux yeux de tous, la Papauté elle-même avait déserté la Ville Eternelle, était passée à la nation ennemie et s'était installée dans l'exil d'Avignon? C'est bien assurément, pour reprendre la suggestive expression de Toffanin, au terme d'une période qui fut « il secolo senza Roma » (3), que devait apparaître ce sursaut de romanité. La prise de conscience de l'affligeante réalité contemporaine, regardée comme le dernier effet de l'écroulement de l'Empire romain, devait forcément provoquer chez les humanistes de la péninsule, c'est-à-dire chez les Italiens demeurés fidèles aux grands souvenirs, la détermination de

(1) Franco SIMONE, *La coscienza della Rinascita negli umanisti* (*La Rinascita*, 18, 1939, p. 839-871; 19, 1940, p. 163-186); cf du même: *Le Moyen Age. La Renaissance et la critique moderne* (*Revue de littérature comparée*, 18, 1938, p. 411-435).

(2) D'intéressants compléments aux recherches de Plattard et de Simone ont été donnés par B.L. ULLMANN, Rome, 1955, en particulier (p. 13) le signalement d'un poème de Benvenuto Campesani de Vicence, datant donc d'avant 1323, année où mourut cet humaniste (deux ans seulement après Dante!). Le morceau est suggestif à la fois par son sujet et par son titre: « Versus... de resurrectione Catulli poeta Veronensis » (à propos de la découverte d'un manuscrit du poète latin).

(3) Giuseppe TOFFANIN, *Storia dell' Umanesimo*, vol. I: *Il secolo senza Roma*, Bologne, 1952. Ceci soit dit, sans préjudice des réserves qu'appellent les thèses du fougueux érudit concernant la liaison qu'il voit entre l'humanisme et le catholicisme et que favorisent seulement certaines contingences historiques, telle que l'incrédulité des milieux averroïstes, indifférents à la renaissance de la rhétorique et de la poésie, à côté de cercles humanistes aspirant à la fois à la réforme de la religion et des Lettres. Il n'y a pas plus de motifs d'unir humanisme et christianisme qu'il n'y a lieu de confondre catholicisme et aristotélisme.

travailler à la « renaissance », à la « restauration » de Rome et des valeurs dont elle présentait à leurs regards l'incomparable incarnation.

Qu'il y ait eu de l'outrance, voire de l'injustice dans les jugements portés par Pétrarque et ses disciples sur le Moyen Age, ne peut plus être aujourd'hui contesté. Mais nous ne sommes pas autorisés pour autant à douter du mouvement de renaissance, créé par ces humanistes, car le problème de l'existence du mouvement de la Renaissance ne dépend pas du bien-fondé des jugements sur lesquels il fut fondé. Reconnaître la Renaissance comme mouvement n'implique pas du tout que nous adoptions les opinions de ses représentants sur le Moyen Age. Cela signifie simplement que l'on admet le fait de la condamnation du Moyen Age et l'exaltation de l'Antiquité par Pétrarque et ses amis, car *c'est en définitive ce sentiment et la résolution consécutive de rompre avec le Moyen Age qui constituent la Renaissance en son principe, en son essence.*

Le premier devoir de l'historien se réduit donc à constater l'apparition de ce mouvement. Il pourra ensuite rechercher l'influence de ce courant d'opinion et d'action dans les générations ultérieures et dans les régions où rayonnèrent les œuvres des humanistes et des artistes italiens. Quant à savoir si le mouvement fut d'une ampleur telle qu'il mérite de donner son nom à une période, à un ou à plusieurs siècles de notre histoire, c'est une autre question, parfaitement indépendante, qui exige d'autres constatations encore et qui admet sans doute des appréciations plus nuancées, car il va de soi qu'un courant d'opinion, si puissant soit-il, n'entraîne jamais tous les esprits ni chacun au même degré absolument.

Une première constatation s'impose du reste à l'historien: à l'origine l'ambition de la Renaissance s'étendait à tous les domaines, y compris la restauration de la grandeur politique de Rome et de l'Italie. Lorsque les rêves d'un Pétrarque ou d'un Cola di Rienzo s'évanouirent, le programme littéraire, artistique, éthique subsista à peu près seul. Dès le temps de Lorenzo Valla cette restriction se dessinait déjà clairement; mais, en revanche, ces points du programme apparaissaient comme passablement avancés: « hoc tempore excitentur et *reviviscant* ». Commentant les jugements du célèbre humaniste, F. Simone écrit fort pertinemment: « une fois tombé l'espoir d'une renaissance de l'empire politique de Rome que Pétrarque avait longuement attendu, l'espérance de la renaissance de la langue latine ne disparut pas. Au contraire, elle augmenta encore de valeur parce que sur elle se trouva reportée toute la gloire de Rome, car il est maintenant affirmé clairement

que *ibi romanum imperium est ubicumque romana lingua dominatur*» (1). Le programme de la Renaissance va ainsi se spiritualisant. Ce n'est plus tant à un impossible rétablissement matériel de la romanité que l'on visera désormais qu'à une restauration de la « civilisation » antique, de l'« humanité », contre la « barbarie » « gothique », depuis mille ans triomphante. Faut-il le souligner ? Ainsi débarrassé de ses attaches locales, nationalistes, le mouvement devenait apte à gagner les régions transalpines. Et de fait l'Allemagne, les Pays-Bas, la Hongrie, la Pologne, la France rivalisent bientôt avec l'Italie pour réaliser les objectifs du mouvement de la Renaissance ainsi définis, ainsi sublimés.

Il n'est pas expédient de retracer ici une histoire qui est du reste présente à tous les esprits. Pour notre propos, il faut plutôt souligner combien la notion de Renaissance est essentiellement relative, comment elle exigeait un déterminatif. Ce fut initialement la renaissance de Rome, de son Empire et de sa langue qu'on se proposa. Progressivement l'objectif s'épura, visant la restauration du latin, du grec, de la culture antique en général, puis tout effort fait pour civiliser, « humaniser » l'homme (« humanisme », « humanités »), pour donner à la vie et à son cadre plus d'élégance, plus de style, ou du moins un style plus conforme aux conceptions, aux modèles tirés des lettres, des arts et de la sagesse antiques.

*
* *

Quand on a compris que la Renaissance commença par être un mouvement d'opinion et un programme d'action, il n'est plus malaisé de définir ses caractéristiques principales.

Un mouvement novateur, que ce soit dans le domaine des arts ou dans celui de la pratique sociale, ne s'oppose jamais à un passé révolu. Il naît au contraire de l'hostilité à un passé tout proche, mieux : à un passé dont la persistance dans le présent est justement ce qui provoque l'opposition. Ne soyons donc pas étonnés de ne constater aucune agressivité de la Renaissance envers l'art roman par exemple en architecture ou en calligraphie. C'est aux styles gothique et byzantin, c'est au latin scolastique, c'est à l'enseignement des universités, en un mot c'est à des réalités contemporaines que s'en prennent Pétrarque, Valla et leurs émules.

(1) SIMONE, *La coscienza...*, p. 851-852. La citation est tirée de la préface au Livre I des *Elegantiarum latinae linguae libri*.

On a fait justement remarquer la valeur littéraire et les diverses qualités de la langue de nombreux écrits latins du XII^e siècle. Mais, si exacte qu'elle soit, cette observation est sans pertinence ici, car il est évident que les humanistes des XIV^e et XV^e siècles ne se sont pas plus opposés à ces devanciers, qu'ils ne se sont insurgés contre l'empire de Charlemagne sur le plan politique. C'est le latin réellement barbare des techniciens qu'étaient devenus les maîtres de l'Ecole, celui de ces traductions littérales, « juxtalinéaires » de l'arabe, de l'hébreu et du grec qu'incriminent les humanistes. Dans les beaux-arts il n'en ira pas autrement, c'est contre l'ogive et l'art « gothique » en général, ce n'est pas contre le plein cintre, commun aux âges roman et romain, que les artistes de la Renaissance réagissent.

De tout ceci il faut conclure que la Renaissance et le Moyen Age ne se distinguent pas d'abord comme deux périodes de l'histoire. En réalité il y eut une époque, qu'on peut continuer d'appeler le Moyen Age, et au sein de laquelle naquit un mouvement, le mouvement de la « Renaissance », qui visa à renverser l'ordre ou plutôt ce qu'il estimait le désordre contemporain, pour restaurer un ordre antérieur, l'ordre romain ou, plus précisément, ce qu'il concevait comme tel. Ce n'est pas, du moins pour commencer, la manière dont la Renaissance a succédé au Moyen Age, en tant que période historique, qu'il convient donc d'étudier, mais d'abord comment le mouvement de Renaissance a pris naissance et développement dans le moyen âge même.

*
* *
*

Le temps nous fait évidemment défaut pour entreprendre cette intéressante enquête sur le mouvement de Renaissance au Moyen Age. Quelques observations néanmoins sont indispensables, si nous voulons apprécier exactement les origines, la nature, l'ampleur et le retentissement des idées de la Renaissance.

Au Moyen Age, comme on l'a noté, « l'idée de sauver une vieille et noble civilisation ne fut jamais étrangère aux meilleurs esprits » (1). Inutile de rappeler ce que la civilisation doit sous ce rapport à un Cassiodore ou à un Boèce, puis à un Alcuin et aux autres érudits de l'époque carolingienne, dont la volonté de transmettre ou de retrouver le patrimoine antique n'a jamais été

(1) L.-E. HALKIN, *Apologie pour l'humanisme chrétien de la Renaissance*, Liège, 1945 (*Présence de l'Eglise*, 4), p. 9.

méconnue. Remarquons plutôt qu'à côté de ces activités, déployées dans le domaine des études humanistes, il y en eut d'autres, de prime abord fort différentes et qui, pour ce motif, risquent de ne pas apparaître comme des maillons de la même chaîne. Je songe particulièrement ici à l'œuvre d'un Willibrord ou d'un Boniface et plus généralement à ces artisans, souvent inconnus, de la christianisation des Celtes et des Germains. Tous furent déjà d'authentiques représentants du mouvement de renaissance de l'antiquité, même s'ils n'en eurent certainement pas tous pleine conscience.

C'est qu'en effet – et c'est une vérité essentielle, à ne jamais perdre de vue – l'Antiquité fut multiple: si elle se montre de préférence à nous, depuis le Quattrocento justement, sous des formes païennes et classiques, elle apparut d'abord à ses admirateurs du haut moyen âge sous les traits du christianisme et du cénobitisme. En d'autres termes, ce que l'élite intellectuelle de ce temps-là voulait restaurer, c'était l'Empire romain catholique, la chrétienté qu'avaient constituée les Pères de l'Eglise avec la collaboration des empereurs romains, de Constantin à Théodose et à Justinien. Longtemps la culture de la grammaire et des lettres latines ne fut guère qu'un auxiliaire, un moyen d'assurer la transmission et l'intelligence de la pensée catholique, l'exact accomplissement du culte chrétien.

Cet humble degré du savoir ne peut être oublié, car c'est par lui que les hommes du moyen âge eurent accès aux autres valeurs de l'antiquité, à la connaissance de la langue et de la littérature latines, à l'histoire ancienne de Rome et, de proche en proche, à tous les « arts libéraux » des Anciens. L'esthétique aussi, celle des architectes et des mosaïstes de Ravenne (qu'on songe à la chapelle d'Aix), mais également celle des peintres et des sculpteurs naturalistes (qu'on songe aux évangélistes de l'Ecole du Palais, aux fresques, aux intailles, aux ivoires tellement appréciés des époques carolingienne ou othonnienne), tous ces modèles trouvèrent des admirateurs et des émules dès la fin du VIII^e siècle. Il n'est pas difficile non plus de reconnaître dans les chefs-d'œuvre de la littérature latine des XI^e et XII^e siècles ou dans les monuments de l'architecture (cathédrale d'Autun par exemple) et de la sculpture romane (portail de Reims par exemple) l'existence d'une volonté d'assimiler les leçons des anciens maîtres. C'est plus tard, lorsque le cintre se brise en ogive, quand la minuscule antique, conservée sous le module de la caroline, se mue en écriture gothique et que toutes les formes, mêmes sculptées, s'étirent, quand la société s'enrichit de la classe bourgeoise et se laïcise, lorsque l'Empire germanique s'effondre comme s'est écroulé le premier Empire romain d'Occident, quand les parlars populaires se constituent en langues de l'élite, quand

les écoles s'ouvrent au savoir des Arabes, c'est en un mot lorsque les éléments non-romains paraissent prendre le dessus dans un Moyen Age désormais « gothique », qu'il y a lieu surtout de rechercher la continuité du mouvement de renaissance. Il faudra montrer l'importance que revêt à cet égard le réveil du droit romain et l'efflorescence du droit canonique, l'importance de la législation écrite et, dans les républiques italiennes surtout, l'influence croissante des chanceliers et des notaires.

Il conviendra pourtant de ne pas méconnaître qu'à travers les traductions de l'hébreu et de l'arabe, c'est la science et la philosophie des anciens Grecs que l'on chercha et retrouva. Ce gigantesque travail de restauration absorba les forces de plusieurs générations d'intellectuels, au détriment incontestable de la poursuite des études humanistes, naguère si florissantes encore à Chartres par exemple ou dans les monastères d'Allemagne et d'Angleterre. La grammaire et la rhétorique furent délaissées au profit trop exclusif de la dialectique, puis de la physique. Mais si ces excès, si l'habitude d'écrire un latin farci de termes techniques et barbares, corrompu au contact des traductions trop littérales de l'arabe ou du grec et par l'habitude de penser en langue vulgaire, explique et justifie dans une notable mesure les doléances et la réaction des humanistes à partir de Pétrarque précisément, il ne faut pas perdre de vue que la récupération du corpus et, qui plus est, de l'esprit aristotéliens furent des pas de géant accomplis dans la voie de la restauration, de la renaissance des valeurs antiques. Seulement cet effort, dans le domaine de la philosophie et de la science, n'a pu être réalisé que moyennant un abandon prolongé des disciplines « humanistes ». Ajoutons que chez beaucoup d'esprits le savoir scolastique avait engendré une outrecuidance pédantesque, un réel mépris de l'art et singulièrement de l'art de bien dire et de persuader, si prisé au contraire des écrivains latins de l'âge classique, et l'on comprendra alors la réaction des humanistes italiens. Ils supportaient de plus en plus impatiemment l'orgueilleuse dictature intellectuelle des universitaires transalpins et le mépris de ces parvenus barbares, de Paris ou d'Oxford, pour les orateurs, les historiens et les poètes antiques qui constituaient toute la gloire de leur patrie à eux Italiens et demeuraient à leurs yeux les maîtres de la plus authentique « humanité », c'est-à-dire de la « civilisation » pour parler un langage moderne.

Ces faits et bien d'autres qu'il serait loisible d'accumuler, expliquent comment le mouvement de Renaissance, qui existait en somme depuis le ^{vi}e siècle, prit à partir du ^{xiv}e le caractère nettement critique, revendicatif, conscient et révolutionnaire qu'auparavant il n'avait jamais présenté à ce point. Mais cet aspect relativement nouveau ne doit pas nous dissimuler un fait

plus profond, à savoir que le Moyen Age tout entier fut constamment entraîné, dans le domaine culturel, par un vaste mouvement de renaissance des valeurs antiques. Toujours, même aux siècles apparemment les plus étrangers, les plus indifférents à ces valeurs, l'élite intellectuelle fut véritablement hantée par la nostalgie de l'Antiquité. Il y a simplement lieu de remarquer que toutes les générations ne s'employèrent pas à restaurer les mêmes édifices du passé; les unes, les premières, s'activèrent à réédifier la chrétienté, l'Eglise antique, d'autres ensuite accordèrent leurs soins à la langue et aux lettres latines, tandis que les successeurs devaient au contraire négliger rhéteurs païens et chrétiens, S. Augustin autant que Cicéron, pour tenter plutôt de déchiffrer ces grimoires informes où les monuments de la science hellénique étaient entrevus par l'arabe à travers des traductions dépourvues d'art.

Du point de vue supérieur de l'histoire pourtant, tous ces intellectuels d'Occident contribuèrent à l'œuvre commune, à la renaissance des valeurs antiques. Si bien que nous pouvons regarder la majeure partie des dissensions entre scolastiques et humanistes comme un malentendu, une regrettable incompréhension mutuelle entre travailleurs d'une même entreprise. Ultérieurement du reste, entre humanistes, entre partisans résolus et conscients de la même Renaissance, les querelles seront à peine moins fréquentes ou moins âpres. Sans doute une explication en est-elle à chercher dans le heurt des intérêts et des individualités, mais au-dessous de ces antagonismes, inévitables entre les hommes, il n'est pas malaisé de découvrir des causes plus permanentes et plus sérieuses de désaccord. A la principale d'entre elles j'ai déjà fait allusion plus haut, à savoir la complexité même de l'Antiquité que tous admiraient et s'accordaient à vouloir restaurer. Si pour les uns, pour Pétrarque par exemple, il fallait surtout prendre pour maîtres Cicéron, Platon et Augustin, pour d'autres les modèles étaient Quintilien, Aristote ou Epicure. Si les uns escomptaient un renforcement du spiritualisme chrétien de ce contact avec l'Antiquité, d'autres en attendaient au contraire le retour à une conception plus païenne, plus naturaliste de l'existence.

Si donc, d'une part, le mouvement de Renaissance fut continu dans le temps, à travers tout le Moyen Age et les siècles qui suivirent, il fut en revanche aussi, d'autre part, discontinu, disparate, voire contradictoire, comme l'étaient déjà entre elles les valeurs antiques. Le mouvement fut extrêmement puissant, irrésistible même, au point que, durant un millénaire, nul intellectuel n'y échappa sans doute complètement. Mais le point d'impact de l'impulsion ne fut pas le même à chaque génération ni chez tous les individus, car ce n'étaient pas les mêmes idées, les mêmes goûts, les mêmes réalisations des Anciens qui

avaient le pouvoir de les enthousiasmer, et tous étaient loin de s'accorder sur le tri ou sur la synthèse qu'il y avait lieu d'opérer entre les divers éléments du patrimoine antique. Néanmoins le contraste est surtout frappant entre les générations et les milieux différents. Ces oppositions sont même telles qu'elles suffiraient à « faire époque » dans l'histoire culturelle et l'Occident. Si bien qu'à la condition de garder une nette conscience de l'évolution organique de notre passé, elles y rendent légitime la distinction de phases différentes, tout comme on le fait entre les divers âges d'un même individu. Et le problème de la périodisation de notre histoire n'aurait peut-être point soulevé tant de controverses, si on l'avait d'abord circonscrit, en étudiant séparément les rapports d'opposition comme de continuité entre la Renaissance et le Moyen Age en général et, d'autre part, entre la Renaissance et l'époque immédiatement antérieure, à savoir la période gothique seulement. Ainsi posée, la question ne devait pas être insoluble, car à maints égards le Quattrocento s'oppose avec une netteté évidente à l'âge gothique. Opposition qui suffirait à expliquer la conscience d'innover qu'avait manifestement certaines élites du temps en Italie.

La grande restauration de l'Antiquité, celle que nous nommons par excellence la « Renaissance », n'a donc été sans doute que l'étape ultime, l'achèvement d'un mouvement séculaire de restauration. Commencé humblement par les rudiments du savoir, il se développe, se diversifie, finit par s'étendre de proche en proche à tous les domaines de la civilisation. Mais lorsque les derniers éléments de l'antiquité furent retrouvés et assimilés, je veux dire ceux qui, par leur nature même, étaient les derniers à pouvoir l'être, parce qu'ils supposaient le recouvrement préalable des autres, les Occidentaux se trouvèrent infiniment plus proches des Anciens que leurs devanciers. Quand les humanistes eurent retrouvé non seulement les recettes de la grammaire et de la rhétorique, comme les lettrés carolingiens déjà, non seulement les doctrines philosophiques comme les docteurs de l'université médiévale, mais le goût et l'esprit mêmes de l'Antiquité, lorsque les penseurs et les artistes eurent redécouvert le sens intime des œuvres antiques et jusqu'aux sources de leur inspiration, ils se sentirent naturellement et, somme toute, assez légitimement différents de leurs prédécesseurs de l'âge « gothique ». Les scolastiques étaient, par exemple, très doctes mais pédants, passablement démunis de sens critique et fort étrangers à la sensibilité des Grecs et des Romains. La philologie, l'histoire de la langue latine et, bientôt, la connaissance scientifique du grec éduquèrent le sens du relatif, du mouvant, aiguïsèrent l'esprit de finesse, firent découvrir et généralisèrent le sens de l'histoire, je veux dire du devenir créateur.

Parallèlement les artistes retrouvèrent le contact esthétique avec leurs confrères antiques : ils purent enfin les comprendre et les goûter dans leur plénitude.

L'une des conséquences, bien soulignée par E. Garin ⁽¹⁾, fut de mettre un terme à cette façon médiévale de récupérer l'antique, en l'absorbant, en se l'assimilant. Désormais la pensée, la vie, l'art de l'antiquité seront compris, respectés et appréciés en eux-mêmes, avec leur valeur spécifique objectivement perçue.

On ne saurait assez insister sur la nouveauté de pareille conquête. Quoique terme d'un effort millénaire, cette renaissance ne peut être confondue à la légère avec les étapes antérieures, car, à l'encontre des autres, une nouveauté qui affecte la sensibilité même des hommes, transforme leur comportement et oppose bientôt les générations.

C'est ici qu'apparaissent les conséquences de « grosses équivoques », dénoncées par F. Chabod dans un article de l'Encyclopédie italienne ⁽²⁾, en particulier la confusion courante entre la « réalité de fait » et la « réalité d'idée », c'est-à-dire entre la manière effective de vivre ou de penser des hommes et l'idée qu'ils s'en font. Le second aspect prime, et plus que jamais, à la Renaissance. Or il est dangereusement méconnu lorsque, par exemple, l'on prétend réfuter la thèse de Michelet et de Burckhardt en démontrant que, loin d'accuser une pénurie de fortes personnalités, le Moyen Age peut à cet égard rivaliser sans peine avec la Renaissance italienne. Certes, ni les saints ni les aventuriers n'ont manqué au Moyen Age. Mais, si César Borgia n'est pas nouveau, Machiavel l'est, par l'intérêt qu'il porte au condottiere et par l'idée qu'il s'en fait. Ce n'est pas la réalité du « Prince » qui est nouvelle, c'est la théorie qui en est élaborée ⁽³⁾.

Par là s'explique sans doute que tant d'historiens, plus attentifs aux « faits » qu'aux idées ou aux goûts d'une époque comme la Renaissance, déclarent n'apercevoir aucune modification notable par rapport à une situation antérieure.

⁽¹⁾ Voir sur ce point particulier les réflexions de E. GARIN, *Dal Medioevo al Rinascimento*, Florence, 1950, p. 61 ss.; mais c'est toute l'œuvre, abondante et variée, de l'éminent professeur d'histoire de la philosophie à l'Université de Florence qu'il conviendrait d'appeler à l'aide pour préciser la notion de Renaissance.

⁽²⁾ F. CHABOD, *Rinascimento* (art. de l'*Enciclopedia italiana*, t. 29, Milan, 1936, p. 346-354).

⁽³⁾ Cette importance du « mythe » pour opérer la distinction entre Moyen Age et Renaissance a été soulignée à un congrès des études humanistes par V. LEONTOVITSCH (voir sa communication: *Bisanzio e la sua influenza nel diritto e nella poesia*, dans les actes: *Umanesimo e scienza politica*, Milan 1951, p. 278-283).

Il serait assurément possible de prolonger semblables considérations. Celles-ci suffiront peut-être à faire éviter les principales d'entre les équivoques qui vicient le plus souvent les jugements portés aujourd'hui sur la Renaissance. La correction majeure consistera à mieux distinguer ce qui concerne le *mouvement* de renaissance et ce qui a trait à la *période* dite Renaissance, c'est-à-dire les siècles que les historiens modernes ont cru pouvoir grouper sous l'enseigne de ce mouvement de renaissance, parvenu à la réalisation de ses objectifs ⁽¹⁾.

*
* *

Les conséquences de toutes ces équivoques sont encore aggravées par l'effet des postulats inconsistants sur lesquels s'appuient trop souvent les jugements des historiens. Qu'il me soit permis de les dénoncer à leur tour, ne fût-ce que de façon sommaire.

Le plus grossier, mais non le moins grave ni le moins répandu, consiste à supposer qu'une période de l'histoire n'a le droit de porter le nom de Renaissance qu'à la condition de présenter partout, c'est-à-dire dans toutes les contrées et dans tous les domaines, les effets d'un renouveau général et simultané. Aussi fondée qu'on la suppose, l'extension du nom d'un mouvement à l'époque où il s'est produit ne saurait cependant impliquer rien de pareil. Il

(1) Si un livre comme celui de Nordström est relu à la lumière des distinctions ici proposées, on n'éprouve aucune difficulté à faire leur juste place aux *faits* qu'il croit le plus ruineux pour la conception traditionnelle de la Renaissance opposée au Moyen Age, car les uns relèvent du *mouvement* de renaissance au cours du Moyen Age et les autres sont des survivances du Moyen Age à l'*époque* de la Renaissance. Malheureusement la confusion se retrouve un peu partout, souvent même dans les entreprises qui visent à définir et à magnifier la Renaissance, notamment dans les *Atti del III Convegno internazionale sul Rinascimento, Firenze 1952*, qui avait pour thème: *Il Rinascimento, significato e limiti*. Florence, 1953. Par exemple, le rapport de B. BARBADORO, *Il problema politico* (p. 149-166), qui est consacré tout entier à l'évolution des idées politiques durant la période de la Renaissance à Florence. En ce domaine la continuité du mouvement de restauration des conceptions, tant impériales que républicaines, de l'antiquité aurait dû être soulignée, car c'est de leur avortement précoce dans l'Italie des XIV^e et XV^e siècles qu'est née (à la *période* de la Renaissance, mais non comme un élément du *mouvement* de renaissance) la conception de l'équilibre européen de l'âge *moderne*. Dans la période Renaissance, il faudra toujours essayer de démêler les survivances spécifiquement médiévales, les éléments récupérés par le mouvement de restauration des valeurs antiques et les valeurs volontairement ou accidentellement créées, nouvelles en tout cas, qui, le cas échéant, devaient connaître leur plein développement dans les périodes ultérieures. Mêmes remarques au sujet de la contribution, d'ailleurs suggestive, de A. PINCHERLE au « problème religieux » (p. 171-205) et de la discussion qui la suivit. Ce qu'elles ont tenté d'analyser, ce sont les diverses aspirations religieuses de l'*époque* de la Renaissance, non pas précisément celles qui résultent du *mouvement* de renaissance. Voilà pourquoi notamment la restauration du polythéisme antique, assurément d'un rayonnement plus circonscrit, est négligée au profit de mouvements spirituels d'origine et souvent de nature spécifiquement médiévales.

faut se garder de confondre entièrement ce type de désignation avec celles qu'on tire d'un point de repère simplement chronologique: « antiquité », « Moyen Age », « Temps Modernes », « Grand Siècle », etc. S'il est bien évident que tous les événements, tous les personnages, toutes les œuvres, aussi disparates qu'on les puisse supposer, sont indistinctement à retenir lorsqu'on veut évoquer la physionomie d'un âge déterminé, quand on veut retracer exactement le passé du xv^e siècle par exemple ou du xvi^e, il n'en va plus de même lorsqu'il s'agit de juger ces mêmes faits sous le rapport de leur représentativité, de leur appartenance à une période désignée par le nom d'un mouvement comme celui de Renaissance. A moins de voir abusivement en cette expression un simple synonyme de tel ou tel millésime, nous ne sommes pas autorisés à regarder tous les événements, toutes les œuvres du xv^e ou du xvi^e siècle comme autant d'expressions de la Renaissance. Thomas a Kempis et Machiavel appartiennent à cette époque, s'ensuit-il que le *Prince* et l'*Imitation de Jésus-Christ* présentent obligatoirement deux facettes de la Renaissance? Rendons-nous compte du fait que, dans leur acception spirituelle, les expressions Moyen Age et Renaissance ne sont pas seulement des termes chronologiques.

Rien ne permet de mieux mesurer l'écart entre le Moyen Age et la Renaissance, ainsi entendus, que certaines comparaisons entre les manifestations de leurs sensibilités, telles qu'elles apparaissent par exemple dans deux bibliothèques typiques, celle des ducs de Bourgogne et celle des Médicis de Florence. Alors qu'à la cour de nos Valois la faveur des mécènes et les plus grands talents demeurent au service des livres de piété ou de compilations médiévales dépourvues de toute valeur historique, écrites en langue vulgaire, copiées en écriture gothique, les Médicis recherchent les meilleurs manuscrits des écrivains grecs et latins, les font transcrire dans une écriture nouvelle (« humanistique ») et orner par des enlumineurs qui ont renouvelé au contact des antiques le répertoire ornemental. En pareils cas on constate l'existence, on mesure même de l'œil, avec la sûreté du contact intuitif, l'écart entre deux périodes de l'histoire. Et pourtant il est perçu dans des œuvres strictement contemporaines!

On touche ainsi du doigt l'une des difficultés auxquelles se heurte l'historien: celui-ci n'apprécie d'ordinaire les événements que par référence au temps, mesure de l'histoire. Mais si les termes employés évoquent non des différences purement chronologiques, mais connotent en outre des oppositions de style, d'esprit, si la cour de Paris ou de Bruxelles est médiévale, tandis que les élites de Florence ou de Naples appartiennent déjà à la Renaissance, la ligne de démarcation n'apparaît plus à l'historien avec une netteté suffisante, du

moins dans son optique habituelle. Or il est inévitable que, dans une histoire continue, les tendances les plus nouvelles se dégagent lentement d'un milieu qui vieillit insensiblement et, surtout, de façon inégale selon les régions et les classes de la société. A bien des égards le Moyen Age n'a été clos qu'en 1789. Et même n'a-t-on pas pu affirmer qu'il survit aujourd'hui dans certains milieux (1)?

Nous sommes en mesure de comprendre également à présent l'une des causes des désaccords constatés entre historiens de disciplines différentes. Si l'historien de l'architecture n'hésite pas à suivre Vasari et à placer une coupure majeure de sa matière vers le moment où fut édifiée la coupole de Brunelleschi à Florence, si le paléographe n'hésite pas davantage à faire commencer une époque nouvelle avec l'apparition de l'écriture humanistique de Poggio Bracciolini au début du xv^e siècle, on devine pourquoi l'historien de l'économie par exemple se montre plus réservé pour admettre un tournant décisif en son domaine à la même époque. Manifestement, c'est parce que l'évolution n'est pas rigoureusement synchronisée dans tous les domaines. Et s'il en va de la sorte, c'est précisément parce que les divers champs de l'activité humaine ne sont pas étrangers les uns aux autres comme de simples voisins, mais sont hiérarchisés, ordonnés, comme les diverses générations d'une même famille, comme les éléments d'une série de causes. Les uns sont nécessairement antérieurs aux autres, parce qu'ils en sont précisément la source.

Et dans la chaîne causale, il convient encore de bien déceler la place respective de chaque maillon selon sa nature. D'après celle-ci, en effet, le point de départ réel d'un changement, lorsqu'il se situe en un autre domaine, sera un événement plus ou moins reculé dans le passé. Dès lors, quiconque reconnaît l'importance primordiale du facteur économique en histoire ne peut plus s'étonner de ne pas apercevoir de liens qui uniraient la révolution des arts dans l'Italie du xv^e siècle à une révolution économique strictement con-

(1) Georg WEISE, *Il duplice concetto di Rinascimento* (*Rivista storica italiana*, 68, 1956, p. 5-36 et 129-164), p. 5-6, dénonce justement cette sorte d'« axiome, plus ou moins tacitement admis, que la Renaissance, soit comme phénomène historique, soit comme période chronologiquement circonscrite dans le temps, peut être renfermée dans une formule unique et globale qui corresponde à un contenu spirituel homogène, ainsi qu'à une évolution rectiligne et logique ». A vrai dire, pourtant, cette pénétrante étude ne semble pas avoir évité toute confusion entre le concept de Renaissance-époque et celui de Renaissance-mouvement de restauration des valeurs antiques. N'est-ce pas ce qui explique, par exemple, le rapprochement du réalisme nordique d'un Jean van Eyck ou d'un Conrad Witz et celui de Piero della Francesca dans un « même moment de l'évolution » (p. 19). Là où l'auteur mérite d'être pleinement suivi, c'est lorsqu'il essaie de préciser les caractères propres à l'époque et refuse de ne voir dans la Renaissance (cf. p. 36) qu'une période de transition entre le Moyen Age proprement dit et les temps modernes proprement dits (cf. D. CANTIMORI, *La periodizzazione dell'età del Rinascimento* dans *X^o Congresso internazionale di scienze storiche. Relazioni*, Rome, 1955. vol. IV, p. 317 s.).

temporaire. C'est le contraire qui devrait étonner. Il est sans doute de bonne méthode de rechercher quels changements économiques peuvent avoir provoqué un tel bouleversement culturel, car il semble nécessaire d'admettre a priori que des changements si profonds ont eu des causes économiques proportionnées. Si parfois on n'a pas été en mesure de les apercevoir, c'est tout simplement parce qu'on n'a pas osé les rechercher assez loin dans le passé, alors que la priorité de l'économique lui permettait justement de se situer fort loin avant les répercussions qu'il peut avoir eues en d'autres champs de l'activité humaine. Sans entrer dans plus de précision, il me semble donc que l'économiste peut se rassurer sur ses méthodes, comme sur l'importance de sa spécialité pour l'étude de la Renaissance (période) : sans l'avoir prémédité, c'est en recherchant les causes économiques de la renaissance (phénomène) du grand commerce et de l'industrie, dans les communes italiennes à l'époque des croisades, et de l'expansion de l'Occident en Méditerranée orientale, qu'il a reconnu les fondements, les conditions économiques de la Renaissance. Ce n'est pas en étudiant l'économie même de la Renaissance (période), par exemple en se penchant sur les conséquences de la découverte de l'Amérique. Celles-ci sont immenses sans aucun doute, mais pour l'âge moderne. Elles n'expliquent pas les réalisations décisives de la Renaissance, qui sont du reste notoirement antérieures au voyage de Christophe Colomb ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Armando SAPORI, faisant rapport sur *Il problema economico au III Convegno intern. sul Rinascimento* de Florence en 1952 (voir *Il Rinascimento, significato e limiti*. Florence, 1953, p. 107-132), soulignait l'importance des bouleversements économiques qu'on observe en Italie du XI^e au XIII^e siècle. La période des croisades et de l'expansion des communes est certainement celle qui posa les fondements économiques du *Quattro-* et du *Cinquecento*, mais peut-on s'autoriser de ce fait pour considérer cette époque comme partie intégrante de la Renaissance? Déjà, dans la discussion qui suivit sa communication, il fut reproché à Saporì d'avoir « plutôt traité la renaissance de l'économie que l'économie de la Renaissance » (cf. C. Violante, dans les *Atti*, p. 134). C'est parfaitement exact. Pourtant n'est-ce pas ce qu'il avait de mieux à faire, s'il voulait étudier des faits économiques utiles à l'explication de la Renaissance, et non pas simplement des faits économiques contemporains et plus ou moins consécutifs de la Renaissance, mais préparant l'époque suivante? C'est ce que pensèrent d'autres historiens avant Saporì, notamment H. Koht, lorsqu'il voulut montrer l'influence du capitalisme individualiste du XIII^e siècle sur la Renaissance, voir: *Le Problème des origines de la Renaissance* (*Revue de Synthèse historique*, 37, 1924, p. 107-116). Comme le déclarait celui-ci, « la Renaissance, c'est au fond la vie intellectuelle d'une société nouvelle » (*op. cit.*, p. 116). N'est-il pas évident que, pour comprendre l'apparition de cette vie intellectuelle, il faut rechercher non les changements éventuellement survenus au cours de la période même, dans le domaine de l'économie, mais les innovations plus anciennes qui furent capables d'avoir de telles conséquences pour les « superstructures » de la société? Que l'on compare à ces travaux ceux qui, au contraire, prétendent étudier l'économie de la Renaissance, par exemple le rapport présenté dans les *Actes du colloque sur la Renaissance organisé par la Société d'histoire moderne et présidé par MM. Febvre, Renaudet, Coornaert, Sorbonne: 30 juin-1er juillet 1956* (Paris, 1958, p. 37-54), par M. MOLLAT. Déjà le titre dubitatif (*Y a-t-il une économie de la Renaissance?*) montre assez qu'il n'émane pas d'une claire conscience des distinctions à opérer entre l'étude de la renaissance de l'économie (pour expliquer

Pour dissiper complètement ce nœud de malentendus, après le cas de l'économiste voyons encore rapidement celui du théologien. Il est exactement inverse: alors que l'économiste préférera placer une grande coupure historique au XI^e-XII^e s., l'historien de l'Eglise et de la théologie descendra volontiers jusqu'au XVI^e siècle pour situer la coupure correspondante en son domaine. Après tout ce qui vient d'être dit, sera-t-il excessif d'affirmer que les deux points de vue sont non seulement compatibles mais qu'ils convergent bien réellement, en dépit d'une absence totale de synchronisme? La raison en est évidemment que l'ébranlement, ressenti d'abord dans l'économique et le social, ne s'est communiqué que lentement aux autres parties constitutives de l'édifice, et que la superstructure ecclésiastique a été tout naturellement la dernière à s'effondrer, très partiellement d'ailleurs (ce que la contre-Réforme a consolidé est peut-être seulement maintenant en train de se lézarder définitivement!).

Une incursion dans le domaine des sciences et de la philosophie achèvera de vous faire saisir l'importance de cette mise au point. On a souligné à l'envi le synchronisme entre les sommes scolastiques et les cathédrales gothiques d'une part, entre le renouveau de la rhétorique romaine et la renaissance de l'idéal esthétique de l'antiquité d'autre part. Ce faisant on a constaté un fait, on n'a nullement découvert son explication. Peut-être le synchronisme fut-il même passablement fortuit. Voici en tout cas ce qui apparaît, me semble-t-il, à un examen moins superficiel des faits: si l'intérêt porté aux informes traductions de l'arabe, de l'hébreu et du grec en latin a contribué à ruiner les effets du renouveau grammatical et rhétorique des lettres latines qu'on observe au XII^e siècle, et si de la sorte la réaction et l'anti-arabisme des humanistes italiens depuis Pétrarque s'expliquent suffisamment, il est plus évident encore que cet engouement pour la science arabe, en particulier pour Averroès, a pour cause, non une désaffection envers l'antiquité classique, mais au contraire l'estime vouée aux monuments les plus prestigieux de la pensée hellénique. La grammaire et la rhétorique cèdent pour un temps peut-être la place qu'elles détenaient dans la culture, mais c'est au profit des autres « arts libéraux », arts non moins authentiquement grecs d'origine et souvent pratiqués avec une

l'infrastructure de la Renaissance-période) et l'étude des phénomènes économiques, observables à l'époque de la Renaissance, mais qui expliquent l'Age moderne. Ajoutons qu'il n'en va guère différemment du rapport de F. CHABOD, *Y a-t-il un Etat de la Renaissance?* (*op. cit.*, p. 57-78). Quant à celui de A. CHASTEL (*Y a-t-il une esthétique de la Renaissance?*) et aux observations complémentaires de P. FRANCASTEL (*op. cit.*, p. 13-34), si l'impression qu'on en retire est différente, c'est évidemment parce que l'art de la Renaissance est précisément le phénomène de la période qui a servi à la caractériser, à lui fournir son nom comme ses traits distinctifs.

indépendance d'esprit renouvelée de la plus pure tradition antique. Ceci pour expliquer comment les historiens de la Renaissance ont été amenés à croire que le mouvement scientifique des xv^e et xvi^e siècles avait été dirigé essentiellement contre la philosophie et la science de l'âge gothique, alors qu'en réalité, dans le domaine de la pensée, la Renaissance peut réellement passer à bien des égards pour l'achèvement de ce grand effort de retour aux sources grecques qu'on discerne dans les écoles médiévales dès la fin du xi^e siècle ⁽¹⁾. Erreur de jugement encore une fois, attribuable à la poursuite déraisonnable du synchronisme entre des événements historiques et leurs causes ou leurs conséquences. C'est le triomphe de la libre pensée averroïste qui constitue la première et la principale manifestation de la révolution moderne en philosophie. Il est, par ailleurs, normal qu'elle précédât la renaissance littéraire, au point que celle-ci ait pu paraître essentiellement dirigée contre l'arabisme et le scientisme des universitaires « gothiques ».

J'en ai dit assez, je crois, pour faire saisir les raisons du désarroi que l'on remarque chez les historiens des diverses disciplines, lorsqu'ils se penchent sur le problème de la périodisation de notre histoire et en particulier lorsqu'ils prétendent répondre à la question de la nature, voire simplement de l'existence de la période dite Renaissance. La moins influente n'est certainement pas cette sorte de postulat, aussi implicite que général, en vertu duquel on voudrait que les causes et les effets soient enfermés dans les étroites limites d'une même période historique. Or, à moins de prévoir des amplitudes immenses mais alors inutiles, il est évident que les causes premières comme les effets les plus éloignés seront naturellement situés en dehors des bornes assignées à une période dans une subdivision de l'histoire qui n'excède généralement pas deux ou trois siècles.

Il existe enfin une cause de confusions qu'il faut d'autant plus soigneusement dénoncer qu'elle se situe à la source même des périodisations en histoire. Celles-ci en effet, prenons-y garde, ne sont pas établies pour toutes les époques du passé à l'aide des mêmes critères, mais pour telle période on adopte un critère esthétique, par exemple la « Renaissance » ⁽²⁾, tandis que pour d'autres

(1) Cette continuité entre la scolastique et la Renaissance a été opportunément soulignée par P.O. KRISTELLER, *Umanesimo e Scolastica nel Rinascimento italiano*, dans *Humanitas*, 7, Brescia 1950, p. 988-1015.

(2) C'est pourquoi les historiens d'art n'échappent pas, comme ceux de l'économie ou ceux de la médecine par exemple, à la nécessité de cette périodisation. Même ceux qui veulent l'éviter, tel Louis RÉAU (voir *Histoire universelle des arts, des temps primitifs jusqu'à nos jours*, vol. III, Paris, 1936, p. V) n'y parviennent qu'en substituant l'expression d'« art italianisant » à celle d'« art renaissant » et celle d'« art français » à la dénomination d'« art médiéval » (et d'« art moderne »

époques on utilisera des critères d'autre nature: « Antiquité » « Siècle de Périclès », « Bas-Empire », « Cinquecento », etc. Les vues étant prises de points de vue différents, faut-il s'étonner que souvent elles se recourent partiellement, au lieu de se juxtaposer comme devrait le faire et le ferait une division logiquement agencée? Voilà pourquoi, en définitive, Moyen Age et Renaissance ne se distinguent pas avec toute la netteté que l'on souhaiterait. En effet, comme j'espère vous l'avoir bien fait voir, le mouvement de renaissance est apparu dès le haut moyen âge et s'est développé tout au long de ce millénaire de notre histoire. D'autre part, des éléments caractéristiques du Moyen Age, comme la féodalité ou l'intolérance, domineront bien des régions, persisteront en bien des milieux à travers l'époque de la Renaissance et au-delà. Tout cela est certain, mais ne peut continuer à faire difficulté à nos yeux, puisque les critères qui ont servi à définir et d'abord à dénommer les périodes historiques, ne sont pas rigoureusement identiques ni même analogues. On en juge mieux dès que, au lieu d'opposer des termes qui ne se distinguent pas entre eux comme les espèces d'un même genre, on s'avise d'en mettre en regard qui répondent à cette exigence de la division logique. Lorsque, au lieu de parler de Moyen Age et de Renaissance, nous disons « gothique » et « Renaissance », l'opposition n'éclate-t-elle pas avec toute la franchise, la netteté souhaitable? Si l'opposition apparaît alors c'est justement parce que la distinction a été opérée selon les règles de la logique, c'est parce que la division des âges a été faite selon un même et unique point de vue, en l'occurrence celui du style (1).

d'autre part). Mais c'est là pur artifice sophistique, car ces expressions n'ont de sens qu'à la condition de se référer à l'expérience intuitive de l'opposition entre le style « Renaissance » et le style « gothique ».

(1) Pour compléter ces réflexions il me paraît utile de traduire les sentiments qu'éprouvait naguère un artiste italien, devant les discussions d'historiens aux prises avec notre problème: « Dans une réunion qui se tint il y a quelques années dans la splendide villa médicéenne de Poggio à Caiano, j'ai assisté à un débat sur les limites qu'il convenait d'assigner dans le temps à ce grandiose phénomène de vie intellectuelle et artistique que tout le monde entend désigner par le terme de Renaissance. Les diverses discussions firent apparaître qu'il était très malaisé de fixer ces limites. Certains en voyaient la continuation jusqu'à la fin du xvi^e siècle; il y en avait d'autres qui ne se contentaient pas de ces limites et qui les déplaçaient dans les deux directions, et il y en avait finalement qui allaient jusqu'à soutenir que depuis la chute de l'Empire romain jusqu'à la Révolution française des « valeurs » renaissance étaient toujours demeurées présentes – quoique d'une certaine façon cachée – dans la vie spirituelle de l'Europe. A la vérité cela compliquait singulièrement la question, au point qu'on n'arrivait plus à se comprendre. En guise de compromis et pour la commodité du langage, il fut convenu que la période de la Renaissance s'étendrait de la naissance de Pétrarque à la mort de Michel-Ange.

Tandis que cette discussion avait lieu entre écrivains, philosophes, philologues, érudits de toute discipline, moi, qui me trouvais dans cette compagnie en ma seule qualité d'artiste, de peintre, je regardais tout autour de moi la grande salle dont l'architecture était due à Giuliano di San

*
* *
*

Le terrain me semble suffisamment débarrassé des équivoques et des postulats. A présent chacun pourra bâtir sans trop de peine, en se servant des pierres apportées par les diverses générations de chercheurs, par les innombrables études consacrées à la Renaissance. Il lui suffira d'opérer un tri préalable, et d'ailleurs aisé, parmi les matériaux destinés pêle-mêle à deux édifices. Est-ce un élément simplement relatif à la restauration des valeurs antiques? Il sera utilisé dans l'histoire du *mouvement* de renaissance. Est-ce, par contre, un fait dénotant de surcroît une opposition aux manières gothique, byzantine ou médiévale en général, c'est dans l'étude des caractères distinctifs de la Renaissance, comprise comme période de l'histoire, qu'il faudra l'incorporer, si du moins il se situe entre le *xiv^e* et le *xvi^e* siècle.

Il est hors de propos de vouloir entamer ici ce travail de mise en place des matériaux accumulés par l'érudition ou par la réflexion philosophique. L'esquisser même nous entraînerait trop loin. Il faut plutôt conclure. Or, parvenus à ce point, j'ai des raisons de soupçonner ceux mêmes d'entre vous qui m'ont suivi avec le plus de bienveillance, de ne pas échapper complètement à un sentiment de déception ni à un doute fondamental. En prétendant éliminer équivoques et postulats de l'étude de la Renaissance, n'ai-je pas omis l'essentiel, ces vertus, en quelque sorte magiques, du concept, que plusieurs générations de penseurs se sont appliquées à y découvrir? N'ai-je pas de la sorte laissé échapper l'essentiel pour m'attarder à l'examen d'accidents sans conséquence ni importance véritables? Sincèrement je ne le crois pas, car avec Delio Cantimori j'estime que toutes les conceptions philosophiques de la Renaissance qui nous ont été proposées, constituent des mythes plutôt que

Gallo, et les fresques, à Francubigio, Andrea del Sarto, Pontormo, et je méditais à ma façon moi aussi sur le sujet qui occupait tout ce monde. Il m'apparaissait à l'évidence que la culture littéraire, philosophique, historique, etc., pouvait être d'un grand secours pour s'orienter et pour fixer une vérité, mais, pour ma part, il me semblait que l'art – l'architecture, la sculpture, la peinture – considéré dans ses productions majeures tellement abondantes, singulièrement en Italie depuis le Moyen Age jusqu'à l'époque moderne, était sans doute le miroir où devait s'être le plus clairement réfléchi la réalité dont il s'agissait, que l'art était le fruit dont on pouvait le mieux extraire l'essence de la chose soumise à l'examen. » (Ardengo SOFFICI, *L'Essenza del Rinascimento*, dans la *Rinascita*, 1941, p. 113-114). Cette dernière réflexion de l'artiste italien est intéressante à bien des égards, mais elle omet de prendre en considération que si l'art peut fournir un point de référence solide à l'étude de la Renaissance, c'est précisément parce qu'il a servi de critère de base à la définition de cette période, et l'art peut dès lors servir à la distinguer efficacement de l'époque « gothique ». Là où la véritable difficulté commence, c'est lorsqu'on essaie de démêler les différences entre la période de la Renaissance, en tous ses éléments, et le Moyen Age, considéré lui aussi en toute sa complexité et en toute son étendue.

des représentations ou des jugements historiques (1). C'est même sans doute la raison dernière de leur intolérance réciproque et des controverses inextricables qu'elles ont engendrées.

Toutes ces conceptions sont des mythes, disons-nous avec Cantimori. Mais en quoi sont-elles mythiques? Par leur prétention commune à vouloir définir la période historique en question comme s'il s'agissait d'une réalité parfaitement homogène, justifiant par ses caractères spécifiques l'appellation de Renaissance. C'est pourquoi d'ailleurs je ne puis suivre Cantimori jusqu'au bout, lui-même acceptant trop de se placer sur le plan des mythes qu'il critique. Son entreprise de démythification eût été plus pleinement efficace, me semble-t-il, s'il avait accordé une attention particulière aux humbles débuts du concept, à son histoire première et authentique, s'il n'avait pas écarté d'emblée comme dépourvue d'intérêt et rangée également parmi les mythes, l'idée qu'en son principe la Renaissance était un simple mouvement de restauration.

Certes il y eut jadis une déformation, une stylisation classicisante de la Renaissance. Toutefois cette conception demeurait, malgré tout, la plus proche de celle qu'avaient les partisans du mouvement de renaissance, arrivé à son dernier stade, disons à partir de Pétrarque, en gros (2).

(1) Voir Delio CANTIMORI, *Sulla storia del concetto di Rinascimento* (*Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Ser. 1, vol. 2, 1932, p. 229-268).

(2) Au moment où Jacob Burckhardt achevait son brillant essai, sortait de presse un ouvrage dont l'érudition plus modeste devait se trouver forcément un peu éclipsée par l'éclat de l'astre bâlois: Georg VOIGT, *Die Wiederbelebung des Klassischen Altertums oder der erste Jahrhundert des Humanismus* (Berlin 1859). L'ouvrage a connu une diffusion considérable cependant. Sa première partie a même été traduite en français par LE MONNIER sous le titre: *Pétrarque, Boccace et les débuts de l'humanisme en Italie* (Paris 1894). Il faut rendre justice au travail de Voigt comme à toutes les recherches patientes qui ont été faites depuis, concernant les progrès de la connaissance des Anciens. Il convient même de leur reconnaître une importance primordiale s'il est vrai, comme le pensaient ces érudits, que la Renaissance y a trouvé non seulement son expression mais la source de son inspiration. Dans cette perspective, les monuments de science historique, élevés par un R. SABBADINI (*Scoperte dei codici latini e greci nei secoli XV^o XVI^o*, Florence, 1905-1914, 2 vol.) ou par un A. DELLA TORRE (*Storia dell' Accademia platonica*, Florence, 1902), et les monographies que d'innombrables et consciencieux travailleurs ont accumulées depuis cent ans sur les personnalités marquantes et les courants d'opinion du Quattrocento et du Cinquecento, trouvent leur pleine justification: ces recherches constituent la base obligée de tout jugement fondé, de toute interprétation autorisée de la Renaissance. Les plus perspicaces d'ailleurs parmi les philosophes qui se sont intéressés à la période, ne s'y sont pas trompés, comme l'attestent les travaux d'un B. Croce ou, plus près de nous, ceux de P.O. Kristeller ou de E. Garin, que ne rébute aucune des plus humbles besognes de l'érudition historique. Au demeurant il est possible de renvoyer à telles pages de P.O. KRISTELLER (*Changing views of the intellectual history of the Renaissance since Jacob Burckhardt*, dans le recueil *The Renaissance. A reconsideration of the theories and interpretations of the age*, ed. by Tinsley HELTON, Madison, 1961, p. 27-52), où est soulignée la place qui revient aux « *studia humanitatis* » dans la Renaissance même et aux recherches érudites modernes dans son interprétation. Ce philosophe déclare même en conclusion: « I am even inclined to think that it is more important to edit a text or to write a good monograph on a neglected author than it is to formulate an additional theory or opinion on Renaissance thought as a whole » (p. 46).

La vérité est surtout qu'il existe un préjugé, généralement répandu de nos jours, qui fait méconnaître le rôle absolument primordial, joué par l'érudition chez les humanistes et même chez les artistes qui ont été les derniers et les plus conscients animateurs du mouvement de renaissance. On oublie trop, en effet, et peut-être oublie-t-on volontiers que « le trait de la Renaissance (période, s'entend) qui reste le plus original, le plus caractéristique, c'est l'influence des érudits » ⁽¹⁾. L'excuse est qu'à notre époque et depuis longtemps déjà l'érudition revêt souvent la forme de la pédanterie... Mais c'est précisément contre les pédants de la scolastique que Pétrarque et ses émules ont créé « l'érudition humaniste... qui, se mettant entièrement au service du texte et de l'auteur, ne fait valoir rien d'autre » ⁽²⁾, à la différence de « l'érudition pédantesque... qui, à propos d'un texte, met en valeur, non le texte et la pensée de l'auteur, mais le savoir de l'éruddit » ⁽³⁾. La méthode, alors nouvelle, des humanistes explique « l'existence dans la Renaissance, d'un lien profond entre érudition et rénovation » ⁽⁴⁾. Cette érudition se fit renaissance précisément parce qu'en s'effaçant, l'homme y a découvert le secret pour évoquer *objectivement*, pour ressusciter les idées, les sentiments et les goûts d'hommes et de temps révolus.

C'est en somme ce qu'avait déjà judicieusement noté Abel Lefranc, il y a un demi siècle: « Retenez, je vous prie, disait-il, ce point de vue essentiel, que l'humanisme n'est pas seulement l'imitation de l'antiquité; de simple modèle qu'elle était, l'Antiquité, comme on l'a dit, est devenue principe de vie et de renaissance, grâce à la conception des *litterae humaniores*, c'est-à-dire grâce à l'affirmation hardie que l'étude des lettres antiques rendra l'humanité plus civilisée, plus noble et plus heureuse, plus semblable à ce qu'elle était dans les cités antiques, où l'être humain se développait en liberté ». Puis, alors qu'il venait de passer en revue les diverses définitions proposées de la Renaissance

⁽¹⁾ Fernand ROBERT, *L'Humanisme. Essai de définition*, Paris, 1946, p. 37.

⁽²⁾ *Op. cit.*, p. 39.

⁽³⁾ *Ibid.*

⁽⁴⁾ *Op. cit.*, p. 37. C'est ce qu'ont méconnu aussi des ouvrages, d'ailleurs estimables et utiles, comme le livre de George Clarke SELIERY, *The Renaissance, its nature and origins*, Madison, 1950, avec cette conséquence regrettable que la Renaissance n'y paraît plus discernable de ses sources et antécédents médiévaux, du reste incontestables, ni non plus de ses conséquences, voire même de courants plutôt antagonistes. - P.O. KRISTELLER, dans *Umanesimo e Scolastica nel Rinascimento italiano (Humanitas*, 5, Brescia, 1950, p. 988-1015), a particulièrement mis en relief l'importance de l'humanisme dans la Renaissance, c'est-à-dire des études de grammaire et de rhétorique, mais traitées avec une ampleur, un *style* surtout, absolument nouveaux. Cet excellent connaisseur de la Renaissance estime, et à juste titre me semble-t-il, que c'est par le style précisément, même dans le domaine intellectuel, que la Renaissance se distingue le mieux du Moyen âge dont elle constitue pour le reste un simple développement.

en France, le même historien formulait comme suit la sienne propre: « La Renaissance en France, c'est je crois, la transformation des mœurs, des idées et des sentiments, qui s'est accomplie, au cours du xvi^e siècle, sous l'influence des lettres antiques, en partie par l'intermédiaire de la civilisation italienne et de la culture des peuples du Nord. Grâce à la méthode et à l'esprit critique, grâce au sentiment de la beauté, cette transformation a abouti à une élimination plus ou moins complète de l'idéal du Moyen Age; elle a réalisé finalement, un idéal de culture libre et rationnel, analogue à celui de l'antiquité, en rendant la conception générale de la vie, de la nature, de l'art et du monde indépendante du christianisme. L'élément chrétien cesse, dès lors, d'occuper une place prépondérante dans la civilisation, quand il ne se trouve pas directement contredit ou systématiquement omis. Le libre examen gagne tout ce que perd la théologie. L'humanité s'aperçoit qu'elle vaut par elle-même. En somme, la Renaissance est un mouvement d'émancipation, qui suppose une diminution de l'idéal chrétien; voilà le grand changement qui nous explique toute l'évolution de la littérature depuis le xvi^e siècle » (1).

Si on supprime ses limitations à la France et à la littérature, qui constituaient l'objet particulier du cours pour lequel elle fut écrite, cette définition reste l'une des plus valables tentatives faites pour caractériser la nouveauté de la Renaissance comme période de l'histoire. Et tout ce qu'on a pu écrire depuis, pour démontrer que ces innovations se préparaient ou même s'étaient parfois trouvées réalisées au Moyen Age, ne saurait infirmer cette conclusion: les faits mis ainsi en évidence prouvent simplement que l'époque de la Re-

(1) Abel LEFRANC, *La civilisation intellectuelle en France à l'époque de la Renaissance. Diverses définitions de la Renaissance* (*Revue des Cours et Conférences*, 26 mai 1910, p. 481-494), p. 493 et 494. - Ainsi que l'a bien remarqué, de son côté, J. HUIZINGA (*Le problème de la Renaissance*, dans la *Revue des Cours et Conférences*, 30 janv. 1939, p. 311), l'erreur fut de développer « la théorie de Burckhardt de l'individualisme et de la découverte du monde », sans prendre garde qu'on en arrivait ainsi à « isoler entièrement l'idée de Renaissance de son fondement, le réveil des études Classiques ». A partir de travaux comme ceux que Paul Sabatier avait consacrés à S. François d'Assise ou Emile Gebhart à l'« Italie mystique », on ne se représenta plus la Renaissance « comme un accroissement intellectuel, mais plutôt sentimental, les yeux et l'âme s'ouvrant à toutes les splendeurs du monde et du moi. La théorie de Burckhardt de l'individualisme et de la découverte du monde était développée jusque dans ses dernières conséquences. L'importance du renouveau de la culture antique dans le fait de la Renaissance avait passé à l'arrière-plan. Que Laurent Valla ait attendu le salut et la régénération du retour à une pure latinité, que Politien ait écrit des vers dans le latin le plus vivant, le plus charmant que l'on ait écrit depuis Horace, que Platon ait été glorifié à Florence comme le nouveau Sauveur, ces traits de la Renaissance et bien d'autres semblaient être parfaitement accessoires. Que s'était-il donc passé? L'idée de Renaissance une fois identifiée avec l'individualisme et l'esprit profane avait dû être toujours plus étendue jusqu'à perdre toute son énergie. En réalité cela ne signifiait plus rien. On ne trouvait plus une seule grande figure du moyen âge qui par un côté au moins ne pût rentrer dans la définition de la Renaissance ».

naissance est le résultat d'un long travail de restauration, de renaissance, à partir, non pas d'un Moyen Age tout récent, gothique et scolastique – en cela résidait l'erreur qu'il convenait de dénoncer, – mais à partir de l'écroulement de l'Etat civilisé antique et de ces bouleversements qui, du III^e au VI^e siècles, forgèrent l'asservissement des hommes en les rivant à leur condition, en favorisant un retour offensif de la barbarie et en imposant une orthodoxie d'Etat (1).

Ainsi donc la constitution d'une critique véritablement scientifique en philologie et en histoire a procuré aux hommes le sens du relatif et de l'objectivité historique. C'est par là qu'ils ont enfin compris que sous les apparences de l'être il y avait le devenir. Et, pour qui sait l'apprécier, cette découverte du devenir apparaîtra sans doute comme la plus précieuse, la plus enrichissante, de l'humanité moderne.

Somme toute, ne serait-ce pas à cette source, ouverte par les humanistes, que les hommes auraient puisé les valeurs authentiquement nouvelles, qu'on essaie d'exalter mais parfois avec tellement de maladresse depuis un siècle? J'incline d'autant plus à le croire qu'en créant la critique philologique et historique, c'est, me semble-t-il, l'instrument de sa libération la plus radicale que l'homme se forgeait, celui qui devait lui permettre de s'affranchir de la contrainte sociale, du plus pesant des déterminismes, celui de son passé.

En réalité nous pouvons hardiment souscrire, je crois, à cette conclusion de Halvdan Koht: « C'est la Renaissance elle-même qui s'est créé son propre

(1) A remarquer que cette opinion rejoint celle des humanistes, à commencer par celle de Pétrarque lui-même, qui datait de la conversion des empereurs au christianisme le grand tournant de l'histoire, tandis que Flavio Biondo plaçait en 410 le commencement de Moyen Age. Cf. Wallace K. FERGUSON. *The Reinterpretation of the Renaissance* (dans le recueil *Facets of the Renaissance*, Los Angeles, 1959, p. 1-18), p. 3. - Il ne paraît pas expédient de trop préciser cette division de l'histoire (bien que la date de la prise de Rome par les Goths ait encore de quoi séduire les historiens, voir par ex. E. DEMOUGEOT, *De l'unité à la division de l'Empire romain, 395-410*, Paris, 1951). Néanmoins il n'est guère douteux que l'Occident ne s'enfonça dans les « ténèbres » du moyen âge au V^e siècle, pris au sens large, « le terrible, l'affreux V^e siècle » (G. WALTER, *Le Mémorial des Siècles. Le Ve siècle*, Paris, 1964, p. 12), tandis que la multiplication des monastères à partir du VII^e doit déjà être considérée comme une promesse d'affranchissement. Vu la dureté des temps, en effet, ces lieux représentent des oasis d'indépendance économique et spirituelle. Quant à l'expansion exubérante des communes, des universités, du capitalisme et du sentiment religieux à partir du XI^e siècle, ce ne sont plus les ténèbres « gothiques », mais les premières étapes de la pleine émancipation, la préparation de la Renaissance prochaine, par la réalisation de ses conditions les plus immédiates. On comprend toutefois – et c'est ce qui a contribué à égarer la critique – que les premiers humanistes de la Renaissance, lesquels avaient à accomplir l'ultime effort, ressentirent ce qu'il restait à parfaire et surtout à corriger dans leur époque, celle que nous appelons l'époque gothique, mais qui était déjà singulièrement éloignée du temps des Goths et de cette recrudescence de barbarie que l'on peut constater en Occident à l'époque des grandes invasions germaniques.

nom; et il est inspiré par la tendance qui apparaît dans toute l'œuvre littéraire et artistique de ce temps: faire revivre, ressusciter l'esprit et le style de l'antiquité » (1). Seulement il convient, avec le même historien, de prendre garde au fait que les humanistes, artisans de cette restauration des valeurs antiques, n'avaient pas nécessairement conscience de la portée véritable ni surtout des causes exactes de leur mouvement. De sorte qu'au fond, dans la Renaissance, il s'agit moins d'une «résurrection» que d'une «insurrection» (2). A moins de dire, ce qui serait sans doute plus exact encore, qu'une certaine insurrection contre l'état de choses franco-gothique suscita la volonté de restaurer un idéal romano-italien, entrevu par l'histoire et la littérature antiques, et qu'à son tour ce travail de restauration confirma les esprits dans leur révolte et leur fournit finalement l'arme spirituelle de leur ultime affranchissement.

Il est impossible toutefois d'accepter cette conclusion sans rencontrer une objection que ne manqueront pas de faire les censeurs des conceptions de Michelet et de Burckhardt, car, par un détour, n'est-ce pas finalement aux conclusions de ces historiens que nous aboutissons également? En effet, à eux déjà la Renaissance-période était apparue comme s'identifiant essentiellement avec la liberté.

Après de longs cheminements, où nous avons méthodiquement évité cette notion séculaire, c'est elle aussi que nous finissons par admettre (3). Mais avec

(1) H. KOHN, *Le Problème des origines de la Renaissance*, p. 107.

(2) *Op. cit.*, p. 108. Il existe, en effet, une manière étriquée de définir l'humanisme qui ne convient même pas aux humanistes de la Renaissance, ainsi que l'a bien fait voir A. RENAUDET, *Autour d'une définition de l'humanisme (Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* VI, 1945, p. 7-49). Précisons toutefois que ce critique ne me paraît pas avoir évité l'excès contraire, en acceptant, à la suite de Gilson, d'englober dans la corporation des humanistes les Pères de l'Eglise et même tous les écrivains chrétiens qui, au moyen âge, n'ont pas fait, comme S. Pierre Damiani, profession explicite d'obscurantisme. Je ne contesterai pas que chez S. Bernard il existe un art d'écrire le latin ou que, dans la prose rébarbative et technique de Duns Scot, ne soit coulé en forme scolastique un naturalisme d'origine authentiquement grecque. S'ensuit-il cependant qu'il faille reconnaître en ces auteurs, typiquement médiévaux, autre chose que des étapes dans la restauration de la pensée ou de la sensibilité antique? Peut-on sérieusement prétendre les introduire dans une société plus étroite, groupant Pétrarque, Valla, Erasme et Machiavel? Ceci est donc compatible avec une origine médiévale du sentiment et de l'idéal de renaissance. Le prétendre n'est pas plus paradoxal que de reconnaître dans la Réforme une aspiration d'origine médiévale. C'est pourquoi je crois qu'il y a beaucoup à retenir des conceptions de Burdach, de Buonaiuti ou de Frugoni, voyant un rapport de filiation entre la Renaissance des humanistes et la transfiguration spirituelle de l'eschatologisme joachimite et franciscain. Voir Arsenio FRUGONI, *Medioevo e Rinascita. sentimenti secolo medioevale* (*Humanitas*, 6, 1951, p. 737-740).

(3) L'impression d'un retour à l'essentiel des vues de Burckhardt est celle que Tinsley HELTON (voir *The Renaissance. A reconsideration of the theories and interpretations of the age*, Madison, 1961, p. IX ss.) retirait également des discussions qu'il avait organisées à Wisconsin-Milwaukee en 1959, pour commémorer le centenaire des publications mémorables de Voigt et de Burckhardt. Elle se ren-

plus d'assurance peut-être et en même temps plus de nuances. Grâce à une étude du mouvement de renaissance, menée sans confusion avec celle de la période dite aussi de la Renaissance, il nous est devenu plus facile d'apercevoir pourquoi et comment cette époque de la Renaissance fut celle de la libération de l'homme. Si la liberté fut alors rendue, en principe du moins, aux hommes en l'étant aux plus évolués d'entre eux, un millénaire après l'asservissement de l'Occident à l'absolutisme totalitaire et à la barbarie, ce n'est pas subitement, mais au terme d'un opiniâtre labeur de restauration qui, accompli avec une conscience de plus en plus lucide et enthousiaste, restitua aux Occidentaux successivement toutes les conditions de la liberté, ses conditions économiques, ses conditions sociales et finalement ses conditions intellectuelles.

Cette conclusion n'est-elle point quand même par trop paradoxale? Peut-on croire que la Renaissance a apporté à l'humanité l'émancipation, quand on voit cette période s'abîmer dans les guerres de religion et engendrer deux siècles d'absolutisme?

Pour apprécier justement la période de la Renaissance et ne pas la confondre avec le siècle qui l'a suivie immédiatement, nous devons nous rappeler notre propre expérience. Ne nous a-t-elle pas enseigné à quel point la liberté demeure une conquête précaire, exigeant d'être sans cesse recommencée et méritée, en particulier dans l'usage, à la fois prudent et généreux, qu'on en fait?

Tout bien pesé, par conséquent, je crois que les historiens du xix^e siècle ont été bien inspirés lorsqu'ils ont employé le terme de Renaissance pour caractériser la période de notre histoire qui a pour centre le xvi^e siècle. Les objectifs que le mouvement séculaire de renaissance s'étaient assignés, se trouvent alors si largement réalisés que la période méritait bien de recevoir comme son propre nom le terme qui, dès le xiv^e siècle, exprimait l'idéal des humanistes italiens et auquel adhéra progressivement toute l'élite intellectuelle de l'Europe. Nous n'avons vraiment aucune raison ni d'abandonner cette périodisation ni les termes utilisés pour dénommer les périodes ainsi distinguées, à la condition expresse toutefois de ne pas laisser se scléroser ces concepts, mais de garder

contre aussi dans le livre récent d'un médiéviste comme Deny HAY: *The Italian Renaissance and its historical background*, Cambridge, 1961. C'est du reste l'opinion qu'exprime de son côté le spécialiste de l'historiographie de la Renaissance, W.K. FERGUSON dans: *The Reinterpretation of the Renaissance (The Facets of the Renaissance)*, Los Angeles, 1959, p. 1-19). A noter en outre que ces ouvrages récents procurent de quoi compléter la bibliographie, déjà citée, de C. ANGELERI, dans *Il problema religioso del Rinascimento*, Florence, 1952, et celle de H. BAEYENS, *Begrip en Probleem van de Renaissance*, Louvain, 1952.

au contraire toujours bien vivante la conscience de leur origine et des limites qu'exige un emploi judicieux.

Enfin, pour ce qui est du nom de renaissance appliqué au mouvement qui devait triompher si pleinement à l'époque de la Renaissance, le choix n'en fut pas moins heureux. Pour les valeurs que le mouvement se proposait de rétablir, et que le plus souvent il parvint effectivement à instaurer, les dix siècles du moyen âge ou tout au moins les derniers d'entre eux, c'est-à-dire la période gothique proprement dite, apparaissent comme une période de décadence suffisamment caractérisée pour justifier l'appellation de renaissance, donnée à la réaction qu'ils suscitèrent.

FRANÇOIS MASAI

Documenten

in verband met de Brugse schilders

uit de XVI^e eeuw

XIII. PAULUS ZOETAERT, DE OUDE

Op 24 juni 1468 werd Paulus Zoetaert, de oude, als leerling van de Brugse meester-glazenmaker, Jan van Lent, in het ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers ingeschreven. Of onze Paulus zijn volledige leertijd aldaar heeft doorgemaakt is niet zeker, ja zelfs zeer onwaarschijnlijk. Enerzijds is Jan van Lent reeds omstreeks 1472 gestorven ⁽¹⁾, en anderzijds is Paulus Zoetaert later geen meester-glazenmaker, maar wel meester-schilder geworden. In deze laatste hoedanigheid werd hij op 7 augustus 1487 in de gildeboeken van de beeldenmakers en de zadelmakers ingeschreven. Na dus aanvankelijk bij de glazenmaker Jan van Lent in de leer geweest te zijn, zal onze Paulus ongetwijfeld nog verscheidene jaren bij andere meesters, nu waarschijnlijk schilders, gewerkt hebben, hetzij als leerling, hetzij als gezelschap. Ten slotte is Paulus Zoetaert de oude nog ongeveer vijftwintig jaar als meester-schilder te Brugge werkzaam geweest tot hij in 1521 of 1522 het tijdelijke voor het eeuwige verwisselde ⁽²⁾. Zijn echtgenote, Geertrui Huelincx, heeft haar man ruim tien jaar overleefd: ze stierf in december 1532 en werd op de Onze-Lieve-Vrouweparochie te Brugge begraven ⁽³⁾.

⁽¹⁾ Jan van Lent staat in het obituarium van de beeldenmakers en de zadelmakers ingeschreven tussen de schilders Joris de Hane en Pieter Bramaert, die beiden in 1472 of 1473 zijn gestorven. Vgl. C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, Brugge-Kortrijk, z.j. (1913), blz. 197 a.

⁽²⁾ In het obituarium van de beeldenmakers en de zadelmakers staat het overlijden van Paulus Zoetaert de oude geregistreerd tussen dat van de schilder Egbert Gerards en dat van de befaamde meester Gerard David, die onderscheidenlijk in 1521 en 1523 zijn gestorven. Vgl. C. VANDEN HAUTE, *op. cit.*, blz. 200 a; A. SCHOUTEET, *De zestiende eeuwse schilder en graveur Marcus Gerards*, Brugge, 1941, blz. 4; R.A. PARMENTIER, *Bronnen voor de geschiedenis van het Brugsche schildersmilieu in de XV^e eeuw*, in *Belgisch Tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis*, dl. XII (1942), blz. 7.

⁽³⁾ Wat haar sterfdatum betreft zie: Brugge, parochiaal archief van de Onze-Lieve-Vrouw, *rekeningen van de kerkfabriek*.

Bij zijn opneming als meester-schilder bij de beeldenmakers en de zadelmakers staat uitdrukkelijk aangegeven, dat onze Paulus de zoon was van de huidvetter Antoon Zoetaert. Deze laatste mag waarschijnlijk vereenzelvigd worden met de gelijknamige persoon, waarvan in de hiervolgende akten onder nrs. 1-4 spraak is. Dit vermoeden wordt nog in hoge mate versterkt door het feit, dat onze Paulus Zoetaert voogd geweest is over de minderjarige kinderen van Pieter en Bartholomeus Zoetaert. Zoals bekend is, behoorden de voogden steeds tot de naaste maagschap van de betrokken minderjarigen ⁽¹⁾. De zoëven genoemde Pieter en Bartholomeus Zoetaert waren dus nauw met onze schilder verwant; zij waren voorzeker zijn broeders, want Antoon Zoetaert uit de navolgende documenten had vijf kinderen, namelijk: Antoon, Mattheus (= Bartholomeus?), Pieter, Paulus en Barbara. Zo de huidvetter Antoon Zoetaert terecht een en dezelfde persoon is als Antoon Zoetaert uit onze bescheiden, dan stamt onze schilder uit een welgestelde familie. Dit sluit nochtans niet in dat ook Paulus Zoetaert welgesteld is geweest. Vader Zoetaert is inderdaad nogal vroegtijdig overleden en zijn weduwe, Catharina geheten, bleef met vijf minderjarige kinderen achter. Vrouw Catharina is naderhand nog hertrouwd met een zekere Arnoud vanden Kerckhove. Het vaderlijk versterf diende overigens niet zonder meer onder de weduwe en de vijf kinderen verdeeld te worden, maar ook om gedurende de jaren van hun minderjarigheid in de levensbehoeften van de kinderen te voorzien. Wat Paulus Zoetaert van den huize uit zal meegeregen hebben was dan ook niet aanzienlijk. Dat wil niet zeggen, dat Paulus Zoetaert onbemiddeld was, want wij weten dat hij een huis in eigendom heeft bezeten. Dit huis werd door hem zelf bewoond en stond aan de oostzijde van de Frerenstraat, thans Jozef Suvéestraat genaamd, te Brugge.

Toen Paulus Zoetaert de oude op 7 augustus 1487 als meester in het ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers werd opgenomen, was hij reeds gehuwd, wellicht pas een paar jaar, want op dit tijdstip had hij al een zoontje, genaamd Arnoud, dat slechts een half jaar oud was. Daar dit kind geboren werd vóór zijn vader het meesterschap had verworven, zou het later geen aanspraak hebben kunnen maken op de voordelen, die aan de zogenaamde vrijmeesterszons waren voorbehouden. Daarom betaalde Paulus Zoetaert bij zijn opneming als meester tevens een bepaald bedrag om de hoedanigheid van vrijmeesterszoon voor zijn zoontje te verzekeren.

Uit zijn huwelijk met Geertrui Huelincx heeft Paulus Zoetaert de oude

⁽¹⁾ Vgl. L. GILLIODTS-VAN SEVEREN, *Coutume de la ville de Bruges*, dl. I, Brussel, 1874, blz. 83.

nog een andere zoon gehad, diezelfde voornaam als zijn vader voerde en daarom Paulus Zoetaert de jonge genoemd wordt. Beide zonen hebben de voetstapen van hun vader gevolgd: ze zijn later op hun beurt vrijmeester-schilders te Brugge geworden. Het ligt voor de hand, dat zij hun vakkennis thuis bij hun vader zullen geleerd hebben. Daarenboven is Paulus Zoetaert de oude ook nog de leermeester geweest van Antoon Steppe en Joost vander Beke, die onderscheidenlijk op 6 juli 1512 en 2 februari 1515 als zijn leerlingen ingeschreven werden. Wat er later van Antoon Steppe geworden is, weten wij niet. Daarentegen zijn wij goed ingelicht over de verdere levensloop van Joost vander Beke, die in 1503 te Brugge werd geboren en aldaar omstreeks 1565 overleed na er gedurende ruim twintig jaar met succes als meester-schilder werkzaam geweest te zijn ⁽¹⁾.

Voor zover ons bekend is, heeft Paulus Zoetaert de oude slechts éénmaal deel uitgemaakt van zijn ambachtsbestuur: hij was eerste vinder gedurende het dienstjaar 1505-1506.

Wat zijn artistieke bedrijvigheid aangaat kunnen geen de minste bijzonderheden vermeld worden ⁽²⁾.

A. SCHOUTEET

1.

1445 mei 4. — *Ten overstaan van scepene van Brugge doen Antoon Zoetaert en zijn echtgenote, Catharina, aan Barbara, de weduwe van Jan van Bastelare, overdracht van het vierde deel van een rente, groot 51 schelling 6 denier groot tornoois 's jaars, gaande uit twee huizen, staande in de Noordzandstraat te Brugge.*

Wy, Jan vanden Handvate ende Cornelis van Meerendre, scepenen in Brucghe in dien tiden, doen te wetene allen lieden dat camen voor ons als voor scepenen Anthonis Zoetaert ende joncvrauwe Kateline, zyn wyf, ende ghaven halm ende wettelike ghifte joncvrauwe Baerbele, Jans weduwe van Bastelare, van den rechten vierendele van een ende vichtich scellinghen ende zesse penninghen grooten tornoois eeuwelic cheins elkes jaers, licghende an twee husen met datter toebehoort, te gader staende in de Noordsandstrate, metten cameran der bachten, metten hove ende lande datter toebehoort, toebehorende Rombout Neerync, nasten tsvoors. Rombouds huse of een zide, ende Clais Cools weduwe huus, dat men heet *Ter Blaeuwer Scute*, of ander zide, dewelken voorseiden eeuweliken cheins men ghelt ten tweenten terminen bin den jare, te wetene: die eene helt telken Sinte-Bavendaghe, ende die ander helt telken alf maerte in elc jaer eeuwelike gheduerende. Ende es te wetene dat desen voors. eeuweliken cheins de voors. twee husen, cameran, hove ende lande datter toebehoort, van den landcheins

⁽¹⁾ Over Joost vander Beke zie: R.A. PARMENTIER, *Bronnen voor de geschiedenis van het Brugse schildersmilieu in de XVIe eeuw*, in *Belgisch tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis*, dl. XX (1951), blz. 155-174.

⁽²⁾ Over Paulus Zoetaert de oude, zie: C. VANDEN HAUTE, *op. cit.*, blz. 12 a, 39 a, 51 b, 53 a, 62 b, 76 a, 77 a, 200 a.

diere te vooren hutegaet sculdich es te vryene ende die te betaelne, zonder cost, quets jof last van den voorseiden husen, cameran, hove ende lande eeuwelike t'allen daghen. Ende Anthonis Zoetaert ende joncvrauwe Kateline, zyn wyf voors., die wedden aldaer ende beloveden der voors. joncvrauwe Baerbele, Jans weduwe van Bastelare, 't rechte vierendeel van den voors. een ende vichtich scellinghen ende zesse penninghen grooten tornoois eeuwelic cheins elkes jaers, licghende an de voors. twee husen, cameran, hove ende lande, staende ende licghende ter voorseider stede ghelike ende in der manieren dat voors. es, te wetten te waerne ende te warandeerne, ghelike dat boven verclaerst es, te haren vryen eghindomme joncvrauwe Baerbele, Jans weduwe van Bastelaers voors., jehens elken meinsche.

In kennessen van desen dinghen hebben wy, scepenen voors., dese lettren huuthanghende beseghelt met onsen zeghelen.

Dat was ghedaen in 't jaer mcccc vive ende veertich up den vierden dach van meye (1).

Fonds van de gilden en de ambachten, ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers: charters.

2.

1454 september 24. — *Willem Berthelmeeus en Adriaan van Nokerhout, als voogden van Antoon, Matheus, Pieter. Paulus en Barbara, de vijf minderjarige kinderen van wijlen Antoon Zoetaert en diens echtgenote Catharina, doen bij de weeskamer van Brugge aangifte van het vaderlijk versterf van hun pupillen.*

Den xxiiii sten dach van septembre in 't jaer mccccliiii Willem Berthelmeeus ende Adriaan van Nokerhout, als vooghdn van Thuenekine, Meeukine, Pierkine, Pauwelkine ende Baerbelkine (2), Anthuenis Zoetaerds kindren die hy hadde bi ver Cathelinen, zynen wive, brochten ten papiere vóór den overzienre ende scepenen de groote van der voors. kinder goede, hemlieden verstorven van den vader, ende zyn dese naervolghende parcheelen,

Eerst, drie cameran met datter toebehoort, staende d'een neffens den andren in 't straetkin *Bachten Mandekine*, an de oostzyde van der voors. strate, naesten 's voors. Anthuenis Zoetaerts twee cameran wylen waren, an de zuudzyde, ende Willem Wyts cameran ende plaetse van lande, an de noordzyde of ander zyde, up 's abdts ende 's covents land van den Eechoute in Brugghe, met xxviii s. parisis ende twee pond was elkes jaers gaende ute desen voors. drie cameran met datter toebehoort metgaders den voors. tween cameran die wylen waren 's voors. Anthuenis Zoetaerds, daerneffens staende, ende metsgaders 's voors. Willem Wyts plaetse van lande daer bachten liggende, ten rechten landcheins, daerof dat 's voors. Willem Wyts plaetse van lande jaerlicx ghelt xiiii s. parisis ende één pond was, ende de voors. vyf cameran de andre xiiii s. parisis ende één pond was.

Item, xxiiii ghemeten lands lettelt meer of min, met alle den huusen ende boomen diere up staen ende toebehooren, liggende ende staende in de prochie van Sinte-Lauwereins-ten-Blocke ende bin den ambochte van Maldegheem in eene jehenoode die men heet *Ten Moerhuuse*, ghemeene ende onverdeelt metten here Janne Zoetaert, priestre, in één sticke lands, groot zynde lxxiii ghemeten ende een alf ghemet lands, met vi d. parisis jaerlicx gaende ute den ghemete.

(1) Een resumé van deze akte publiceerde W.H.J. WEALE, *Inventaire des chartes et documents appartenants aux archives de la corporation de Saint Luc et Saint Eloi à Bruges*, in *Le Beffroi*, dl. I, Brugge, 1863, blz. 116.

(2) Deze Barbara Zoetaert trad in de echt met de zwartledertouwer Pieter de Brune. Op 22 juni 1464 verleende deze laatste aan de bovengenoemde voogden ontlasting van hun beheer over het vaderlijk versterf van zijn vrouw. Zie: Brugge, stadsarchief, *register van wezengoderen van Sint-Donaas-zestendeel over de jaren 1448-1469*, fol. 86.

Item, vi ghemeten lands lettel meer of min, metten boomen diere upstaen ende toebehooren, liggende ende staende in de prochie ter Capelle ⁽¹⁾, zuudwest van der kerke, ghemeeene ende onverdeelt metter vors. kinder moedere ende metten vors. here Janne Zoetaert, priestre, in één stic, groot zynde xxiiii ghemeten lands lettel meer of min, met al zulken landsculden ende lasten als jaerlicx ute den vors. vi ghemeten lands gaen.

Ende mids dezen hare vors. kindren met haer te houdene ende hemlieden te ghevene eten, drincken, cleedren, coussen, scoens, linen, wullin, huutgaen, ingaen ende alle haerlieder bedurste, tamelike ende redelike naer de betaempte ende bedurste van den voors. kindren, voord der vors. kindren deelen van huusen ende cameran te houdene staende ghehaefdich ende wel te ghereicx van weeghen ende van daken jeghens windt ende water, voord ghelden ende betalen alle de landcheinsen, landsculden ende lasten die jaerlicx ute der vors. kindren deelen van huusen, cameran ende lande gaen, zonder cost of last van den voors. vooghden ende kindren, mids heffende ende hebbende alle de bladinghen, baten ende proffiten die jaerlicx commen ende vallen zullen van der vors. kindre goedinghen, alsolanghe als de vors. kindren in hare houdenesse wesen zullen.

Ende hierjeghens zo blivet ver Catheline vors. in alle andre manieren van goedinghen, huusen, erven, land, rente, juweelen ende catheylen, muebel ende onmuebel, voord in allen baten ende lasten van insculden ende van huutsculden, hoe ghedaen die zyn of wesen moghen, bleven bachten der voors. dood.

Alzo dit al claerlike blyct bi der verdeelinghe ghescreven den xixen dach van septembre anno liiii, scepenen zeghelen: Onghereede, Rauleder.

*Register van wezengoederen van
Sint-Donaas-zestendeel over de jaren 1448-
1469, fol. 86.*

3

1464 november 12. — *Antoon van Nokerhout en Pieter de Brune, als voogden over Antoon, Matheus, Pieter en Paulus, de vier minderjarige kinderen van wijlen Antoon Zoetaert en diens echtgenote, Catharina, doen bij de weeskamer van Brugge aangifte van het moederlijk versterf van hun pupillen.*

Den xiien dach van novembre anno lxiij de voors. Anthuenis van Nokerhout ende Pieter de Brune ⁽²⁾, als voochden van de voors. Thuenkin, Meeukin, Pierkin ende Pauwelinkin, brochten ten papiere tguend dat den voors. vier kinderen toecommen ende verstorven es bi der dood van huerlieder moedere, ende es tguend dat hiernaer verclaerst staet.

Eerst, zo behoort de voors. vier kinderen metgaders der voors. Baerbele, huerlieder zustere, 's voors. Pieters Brunen wyf, xiii ghemeten lands, luttel meer of min, liggende in xxiii ghemeten landts, ghemeene met here Janne Zoetaerdt, priestere, met allen den huusen ende boomen diere up staen ende toebehooren, liggende in diversche parcheelen, danoff dats legghet xix ghemeten lx roen landts binnen den ambochte van Ghistele ende in de prochie van Capelle, metten noordwesthende an de Ghistelleet, metten noordoosthende an Jan filius Jacob Riquarts landt, metten zuudoosthende an 's voors. Jan filius Jacob Riquaerts landt, ende metten zuudwestsyde an Jacop Loys filius Boudins; voord iii ghemeten i lyne lxxii roen landts

(1) Capelle is de volksbenaming van Sint-Pieterskapelle, nu een gemeente bij Gistel. Vgt. K. DE FLOU, *Woordenboek der toponymie van westelijk Vlaanderen...*, dl. VII, Brugge, 1927, kol. 122.

(2) Pieter de Brune werd op 22 juni 1464 in de plaats van Willem Berthelmeus als voogd aangesteld. Zie: Brugge, stadsarchief, *register van wezengoederen van Sint-Donaaszestendeel over de jaren 1448-1469*, fol. 86.

neffens der kerkelant van Capelle, an de noordoostsyde an der kinderen Luuc Gandolfs lande, an de zuudwestsyde voorhoofdende an de Ghistelleet, ende metten noordwesthende an den Heerewech: item, noch i lyne xcvi roen in den Zevencotehouc, voorhoofdende metten noordoosthende an den Herewech, metten westhende an Matheus de Langhe land, ende metter oostsyde an wilen Anthuenis 's Heeren landt, met al zulken lasten ende sculden als er jaerlicx utegaet.

Ende over de catheylyghe goedinghen, commende van der voors. dood onder hem v kinderen, de somme van xx lb. gr. tournoois.

Ende hierjeghens zo bleef Arnoud vanden Kerchove, als besittere bleven naer de voors. dood zinen wive was in allen anderen parcheelen van goedinghen, huusen, lande, renten, in zelve ghelde, catheylen, muebel ende onmuebel, voort in allen baten van insculden ende in allen lasten van uitsculden, hoeghedaden die wesen moghen, bleven bachten der voors. dood, van welken uitsculden de voors. Aernoud bewedt heift den voors. voochden ende kinderen scadeloos te houdene ende te quitene jeghens elken meinsche.

Alzo dit al claerlike blyct bi der verdelinghe ghescreven den xxiiii dach van laumaent anno lxi, scepenen zeghelen: Jacop de Deckere, Cornelis de Bood.

Ghaven de voors. voochden te kennene, dat bi consente hemlieden verleent den viii dach van novembre anno lvii, scepenen zeghelen: Jacop Metteneye, filius sher Jooris, ende Roland de Vos, de drie cameren hiervooren verclaerst ten biwesene van Willem filius Clais van Duvenede, Jacop Philips, de kersghietere, ende Matheus Stommelin, vrienden ende maghen, vercocht hadden.

Item, dat zy noch bi eenen anderen consente, hemlieden verleent den viii dach van maerte anno lxi, ten biwesene van Aernoud vander Beke, Lodewyc van Kessele ende Matheus Stommelin, vrienden, ghemindert hadden der voors. kinderen ghelt de somme van xii lb. gr., scepenen zeghelen: Jacop de Vos, Jacop de Witte.

Ende noch bi eenen anderen consente, hemlieden verleent den viii dach van octobre anno lxi, scepenen zeghelen: Onghereede, Wulf, ten biwesene van Anthuenis van Nokerhout, Anthuenis uuter Wulghe ende Jooris Mynheere, vrienden ende maghen, ghemindert hadden der voors. kindren ghelt de somme van vi lb. gr. tournoois.

Ghaven voort te kennene dat zy metten ghelde, commende van den voors. drien consenten, ende noch van tguend dat zy daertoe ghedaen hebben commende van der bladinghe, ghelost hebben xxx lb. par. erveliker renten 's jaers, gaende daerinne ghelast stonden de parcheelen van ervachticheden hierboven verclaerst.

Ende es te wetene dat midts desen xiii ghemeten zo zyn de voors. vi ghemeten hierboven ghelegghen daerute ghedaen ende begrepen in de voors. xiii ghemeten landts.

Aldus ne hebben de voors. kinderen nu gheen ghereet ghelt, anders dan de voors. parcheelen van ervachtichede hierboven verclaerst.

Dit zyn de leenen Thuenkin toebehoorende:

Eerst een leenkin ghehouden van den abdt van Sinte-Quintins ende noch een ander leenkin, beede groot zynde de rechte helft van den xviii deele van den coventiende, ligghende in 't oosthende van Jan Gheerolfs poldere, ende de helft van drie xvii deele in de coventiende an 't westhende van denzelven poldere. Item, de helft van den xii deele in de vlastiende oost van Speghelsweghe ende de helft van den xlviii deele van de vlastiende te Moerkerke.

Dis es 't leen Meuken toebehoorende:

Een leen ghehouden van den voors. abdt van Sinte-Quintins, groot zynde de heltschede van den xii deele in de vlastiende oost van Speghelinsweghe, ende de helft van den xlviii deele in de vlastiende van Moerkerke, staende alle ter bester vrome.

Ghaven de voors. voochden te kennene dat zy rekeninghe ende bewise ghedaen hebben voor vrienden ende maghen van allen ontfanghe ende uutghevene tot desen daghe, van re-

paraciën ende houdensse daerinne begrepen, ende dat de voors. kindren t'achter zyn heer Janne Zoetaert, huerlieder oom, ende van dat hy hemlieden gheleent heeft ter voors. lossinghe, vi lb. i s. vi d. gr., die hy altemet verhalen zal an de bladinghe.

Present te desen overbringhene de voors. heer Jan Zoetaertd.

T.a.p., fol. 86 r.-v.

4

1467 oktober 7. — *Adriaan van Nokerhout en Pieter de Brune, voogden over de minderjarige kinderen van wijlen Antoon Zoetaert, doen bij de weeskamer van Brugge afrekening van het beheer over het ouderlijk versterf van hun pupillen.*

Den viien dach in octobre anno lxxvii ghaven te kennene Adriaen van Nokerhout ende Pieter de Brune, voochden, dat zy rekeninghe ende bewys ghedaen hebben voor vrienden ende maghen van alle d'ontfanghe ende uutghevene tot desen daghe, van reparaciën ende houdensse daerinne begrepen, ende dat de vors. kindren t'achter zyn van dese drie jaren, boven de vi lb. gr. die zy den here Janne Zoetaert, haerlieder oom, sculdich zyn, de somme van xiii lb. xiii s. vii gr., ende commen dese vors. resten ende sculden alleene up de drie kinderen, te weetene: Meulx, Pierkin ⁽¹⁾ ende Pauwelkin, mits dat Anthuenis Zoetaert corts commen was te huwelike state, ende consent ter camere ghenomen by den vors. voochden te vercoopene ende wettelic te buten te gane, als 't blyct by den consente ghepasseert up den darden dach van aoust in jaer m cccc ende lxxv onder scepenen zeghele: Jan Caneele ende Willem Hardync.

Present te deser overbringhene heer Jan Zoetaert, huerlieder oom, ende Berthelemeus filius Berthelemeus, huerlieder oom van der moeder zyde, ende Meulx Zoetaert selve, die de rekeninghe van den dardele anneghaet, etc.

T.a.p., fol. 86 v.-87.

5

1491 januari 13. — *In vervanging van Adriaan Floreins, overleden, wordt Paulus Zoetaert aangesteld tot voogd over Hansken, de minderjarige zoon van Pieter Zoetaert.*

Pauwels Zoetaert, juravit voochd in de stede van Adriaen Floreins, doot, cum Jacop vanden Biese, voochd te voren, van Hannekin, Pieter Zoetarts zuene. Actum xiii janvier anno xc.

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1485-1497, fol. 175, nr. 6.

6

1493 augustus 24. — *Ten overstaan van schepenen van Brugge erkennen Beatrijs, weduwe van Bartholomeus Zoetaert, alsmede Paulus Zoetaert en Jan Govaerts, als voogden over de kinderen van de vornoemde Bartholomeus, de som van 5 pond 11 schelling 16 denier groot van het ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers te Brugge ontvangen te hebben in aflossing van een rente van 6 schelling 11 denier groot en 14 miten 's jaars, waarmede twee huizen aan de zuidzijde van de Noordzandstraat te Brugge waren bezwaard.*

(1) Deze Pieter Zoetaert is zeer waarschijnlijk in het jaar 1536 overleden. Zie: Brugge, stadsarchief, register van wezengeoderen van Sint-Janszestendeel over de jaren 1520-1553, fol. 247.

Wy, Jacop Gheerolf ende Willem Havic, scepenen in Brugghe in dien tyden, doen te wetene allen lieden dat camen voor ons als voor scepenen Beatrice, Berthelmeeus Zoetaerts weduwe, over haer zelve, ende voort Pauwels Zoetaert, als voocht, midsgaders Jan Godevaerts, zynen medevoocht, van Cornelye ende der andere diere toebehooren, 's voors. Berthelmeeus Zoetaerts kindren die hy hadde by der voors. Beatrice, wylen zynen wive, over ende in den name van den voors. kinderen, kenden ende lyeden in den name als boven ontfanen hebbende van Jacop Spronc, als deken ende gouverneur van den ambochte van den schilders in Brugghe ten zelve tyden, de somme van vyf ponden elleven scellinghen ende zesse penninghen grooten als over de oflossinghe ende zuverynghe van zesse scellinghen elleven penninghen grooten ende veertien miten ervelike renten elkes jaers, die de voors. weduwe ende kinderen jaerlicx tsamen hadden ligghe ghemeeene in een ende twintich scellinghen grooten ghelycker renten, gheassigneert ende verzekert up twee huusen ende up 't land daer dezelve huusen up staen met al datter toebehoort, toebehoorende den voors. ambochte van den schilders, te gader staende ende ligghe d'een neffens den anderen an de zuudzyde van der Noordzandstrate by tschilders cappelle, naesten Maertin Boillets huuse tsmeits an de westzyde of een zyde, ende den huuse toebehoorende den naercommers van Wouter Brooloos, gheheeten *De Blauwe Scute*, an de oostzyde of ander zyde, van welker somme van vyf ponden elleven scellinghen ende zesse penninghen grooten, commende ter causen ende over de oflossinghe ende zuverynghe vooren verhaelt, de voors. weduwe ende voochden, elc over ende in de name als vooren, hemlieden aldaer wel ghepaeyt ende vernoucht hilden ende den voors. twee huusen ende land den voors. ambochte, Jacop Spronc ende elken anderen wien 't angaen mochte, daerof quyte scholden.

In kennessen van desen dinghen hebben wy, scepenen voors., dese lettren uuthanghende beseghelt met onsen zeghelen.

Dit was ghedaen in 't jaer duust cccc drie ende tneghentich up den viere ende twintichsten dach van ougst.

Fonds van de gilden en de ambachten, ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers: charters (1).

7

1493 september 4. — *Ten overstaan van scepenen van Brugge erkennen Pieter de Brune alsmede Paulus Zoetaert en diens echtgenote, Gertrude, de som van 12 pond groot van het ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers te Brugge ontvangen te hebben in aflossing van een rente van 14 schelling 1 denier groot 's jaers, waarmede twee huizen aan de zuidzijde van de Noordzandstraat te Brugge waren bezwaard.*

Wy, Jan Boyman ende Anthuenis Janszuene, scepenen in Brugghe in dien tyden, doen te wetene allen lieden dat camen voor ons als voor scepenen Pietre de Brune, over hem zelve, ende voord Pauwels Zoetaert ende Gheertruud, zyn wyf, over hemlieden, kenden ende lyeden ontfanen hebbende van Jacop Spronc, als deken ende gouverneur van den ambochte van den schilders in Brugghe ten zelve tyden, de somme van twaelf ponden grooten als over de oflossinghe ende zuverynghe van veertien scellinghen ende eenen pennync grooten ervelicke ende eeuwelicke renten, midsgaders ooc alle de achterstellen die tote den daghe van heden ter causen van derzelve rente ghevallen ende verschenen mochten wesen, wylen ghemeeene ligghe in een ende twintich scellinghen grooten tsjaers ghelycker renten, gheassigneert ende bezet up twee huusen ende up 't land daer dezelve huusen up staen met al datter toebehoort, toebehoorende den voors. ambochte, Jacop Spronc ende elken anderen wien 't angaen mochte, daerof quyte scholden.

(1) Van deze en van de volgende akte gaf W.H.J. WEALE een résumé in *Le Beffroi*, dl. I, blz. 294.

rende den ambochte van den schilders, staende te gadere d'een neffens den anderen te voorhoofde in de Noordzandstrate an de zuudzyde van der voors. strate by den scilderscappelle, naesten Maertin Boillets huuse tsmeits an de westzyde of een zyde, ende den naercommers huuse van Wouter Brooloos, gheheeten *De Blaeuwe Schute*, an de oostzyde of ander zyde, van welker somme van twaelf ponden grooten, commende ter causen ende over de zuverynghe vooren verhaelt midsgaders alle de voors. achtestellen van dien, de voors. Pietre ende Pauwels Zoetaert midsgaders Gheertruud, zyn wyf, hemlieden aldaer wel ghepaeyt ende vernoucht hilden ende den voors. ambochte van den scilders in Brugghe haerlieder voors. husen, Jacop Spronc ende elken anderen wien 't angaen mochte, daerof quyte scolden.

In kennessen van desen dinghen hebben wy, scepenen voors., dese lettren uuthanghende beseghelt met onsen zeghelen.

Dit was ghedaen in 't jaer duust cccc drie ende tneghentich up den vierden dach van septembre.

Fonds van de gilden en de ambachten, ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers: charters.

8

1496 juni 30. — *In vervanging van Jan Govaerts wordt Hendrik Bouwins aangesteld om samen met Paulus Zoetaert voogd te zijn over de minderjarige kinderen van Bartholomeus Zoetaert en diens echtgenote Beatrijs.*

Heyndric Bouwins, andtschoewerkere, juravit tutor in de stede van Jan Ghoverts, verlaten, midts Pauwels Soetaert, schildere, te voren voochd, van Corneelkin, Maykin ende d'andre Bertelmeeux Soetaerts kindren ex Beatrys, uxor. Actum xxx in junio anno xcvi, Danneels, Assene ende Dhondt, scepenen.

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1485-1497, fol. 25 v., nr. 4.

9

1497 maart 6. — *In de plaats van Paulus Zoetaert wordt Pieter Bogaerts aangesteld tot voogd over de minderjarige kinderen van Bartholomeus Zoetaert.*

Pieter Boghaerts juravit tutor in de stede van Pauwels Zoetaert, verlaten, midts Heyndricx Boeuwins, antsoenwerckere, te voren voocht van Neelle ende de andere Bertelmeeux Soetens kindren per Beatrice, uxor. Actum vi in maerte anno xcvi, present: Deckere, overzienne, Ridtsaert ende Vive, scepenen.

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1485-1497, fol. 27, nr. 9.

10

1522 december 19. — *Geertrui Huelinx, weduwe van Paulus Zoetaert de oude, en haar twee zonen, Arnoud Zoetaert en Paulus Zoetaert de jonge, sluiten een overeenkomst betreffende de verdeling van de nalatenschap van wijlen hun echtgenoot en vader.*

Woestyne, Valenchiennes, xix [december xv^c xxii]. - Gheertruid ⁽¹⁾, de weduwe van Pauwels Zoetaert, de scildere, als besitteghe van den sterfhuuse van denzelven Pauwels, hueren man was, over huer zelven, voort Aernoud Zoetaert en de Katheline, uxor ⁽²⁾, ende Pauwels Zoetaert ende Katheline, uxor ⁽³⁾, tselfs Pauwels ende Gheertruid kindren, over hemlieden, kennen in 't vriendelike gheaccordeert zynde ter causen van derzelve verstervenesse in deser manieren, te [wetene]: dat dezelve weduwe besitteghe bleven es in tselfs Pauwels sterfhuuse in baten ende lasten, voort huer behoudende de rechte heltscheede van den huuse daerinne hy, Pauwels, te wuenen plach in de Frerenstrate, metten belegberte ende lasten sicut chaertre, daerjehens de voors. Aernoud ende Pauwels ooc hebben zullen t'huerlieder vryen eyghindomme de wederheltscheede van denzelven huuse, zonder meer, mids 't inbringhen die zy t'hueren huwelike jehens elcanderen ghedaen hebben, dezelve weduwe daarmede quyte sceldende ende voort van allen anderen heessche etc.

*Protocol van Cornelis vanden Leene,
klerk van de vierschaar van Brugge, over
de jaren 1520-1539, blz. 125.*

XIV. ARNOUD ZOETAERT

Arnoud Zoetaert is de oudste zoon van de Brugse schilder, Paulus Zoetaert de oude, die wij hierboven hebben behandeld. Op 7 augustus 1487 was hij pas een half jaar oud. Toen hij de leeftijd van twintig jaar had bereikt, werd hij op 3 juni 1507 als vrijmeester-schilder in het ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers opgenomen, en werd aldus onder andere gildebroeder van zijn vader. In deze corporatie trad hij slechts éénmaal op de voorgrond: gedurende het dienstjaar 1512-13 maakte hij als tweede vinder deel uit van het ambachtsbestuur ⁽⁴⁾. Een lange carrière was onze Arnoud overigens niet toebedeeld; hij overleed inderdaad in het derde decennium van de 16^e eeuw, meer bepaaldelijk omstreeks 1526 ⁽⁵⁾, zodat hij wellicht niet eens veertig jaar oud is geworden.

Arnoud Zoetaert was gehuwd met Jozine Casenbroot, de dochter van Pieter Casenbroot de oude en de zuster van Donaas en Pieter Casenbroot de jonge, alle drie eveneens schilders te Brugge. Vrouw Jozine is nog geruimen tijd vóór haar man overleden. Op 17 april 1517 was zij reeds enkele maanden

⁽¹⁾ De familienaam van vrouw Geertrui wordt medegedeeld in *Belgisch tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis*, dl. XVII (1947-48), blz. 126.

⁽²⁾ De woorden *ende Katheline, uxor*, werden naderhand boven de schrijfregel bijgeschreven; ze komen niet met de waarheid overeen, want wij weten uitdrukkelijk dat Arnoud Zoetaert niet met een zekere Katelijne, maar met Jozine Casenbroot gehuwd was. Zie de hiernavolgende bijdrage over Arnoud Zoetaert.

⁽³⁾ De woorden *ende Katheline, uxor*, werden ook hier naderhand boven de schrijfregel bijgeschreven.

⁽⁴⁾ Vgl. C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, Brugge-Kortrijk, z.j. (1913), blz. 39 a, 53 a, 58 a.

⁽⁵⁾ Arnoud Zoetaert staat in het obituarium van de beeldenmakers en de zadelmakers ingeschreven op de tiende plaats na Gerard David (+ 1523) en op de zevende plaats vóór Jan Provost (+ 1529). Vgl. C. VANDEN HAUTE, *op. cit.*, blz. 200 b.

gestorven. Twee kinderen zijn uit deze echt gesproten: Joost en Paulus. De eerstgenoemde zou later het beroep van zijn vader en van zijn beide grootvaders voortzetten en meester-schilder te Brugge worden. Wat er van de andere geworden is, weten wij niet, tenzij dat hij op 14 juli 1536 nog als minderjarige onder voogdij stond ⁽¹⁾.

Zoals wij elders reeds lieten opmerken, zal Arnoud Zoetaert naar alle waarschijnlijkheid door zijn vader in de geheimen van de schilderkunst zijn ingewijd. Het ontbreken van nagelaten werk laat ons niet toe een oordeel over zijn kunstenaarstalent te vellen. Het enige wat wij overigens in verband met zijn artistieke bedrijvigheid konden vernemen, beperkt zich tot het uitvoeren van schilder- en decoratiewerk voor het stadsbestuur van Brugge bij gelegenheid van de Blijde Intrede van aartshertog Karel van Oostenrijk op 18 april 1515 ⁽²⁾ en de Blijde Intrede van de Rooms-Koning, Keizer Karel V, op 24 juli 1520 in deze stad.

A. SCHOUTEET

I

1515. — *Vergoedingen door het stadsbestuur van Brugge aan Arnoud Zoetaert uitgekeerd voor het uitvoeren van schilder- en decoratiewerk ter gelegenheid van de Blijde Intrede van aartshertog Karel van Oostenrijk, de latere keizer Karel V, op 18 april 1515 te Brugge.*

Ander huutgheven ende betalinghe ter causen van den costen ghedaen ter eerster ende blyder incomste van onsen harden gheduchten heere ende prince den eerdshertoghe Kaerle, prince van Castillen etc. ende grave van Vlaendren, dewelke gheschiede binnen deser stede den ... ⁽³⁾ dach van der maent van april xvc vichtiene naer Paesschen.
... Van scilderien.

Arenout Zoetaert ende zyne medeghezellen van ghenomen t'hebbene de vierde bestedynghe, te wetene: de *Ciborie* by 't huus *ter Croone* ende de *Brugghe* up de plaetse *ter Crane*, omme xxiiii lb. gr. Voort, omme 't maken van neghen wapenrocx van den neghen leden: ii lb. i s. viii d. gr. Ende xv s. gr. by hemlieden ghewonnen in 't besteden van der scilderien.

Stadsrekening van Brugge over het dienstjaar 1514 sept. 2 - 1515 sept. 2, fol. 121 v.-122.

⁽¹⁾ Vgl. R.A. PARMENTIER, *Bronnen voor de geschiedenis van het Brugsche schildersmilieu in de XVIe eeuw, in Belgisch tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis*, dl. XVII (1947-48), blz. 126.

⁽²⁾ Een gelijktijdig relaas van deze blijde intocht, rijk met platen versierd, verscheen nog in 1515 te Parijs in druk, onder de titel: *La triumpante et solennelle entrée faicte sur le nouvel et joyeux advènement de trèshault, très puissant en très excellent prince monsieur Charles, prince des Hespaignes, archiduc d'Austrice, duc de Bourgogne, comte de Flandres etc. en sa ville de Bruges l'an mil V cens et XV le XVIIIe jour d'April après Pasques, rédigée en escript par maistre Remy du Puys, son très humble indiciaire et historiographe*. Een herdruk van dit interessante relaas werd in 1850 bezorgd door de Société d'Emulation de Bruges.

⁽³⁾ De dag is in het hs. niet ingevuld. De gebeurtenis had plaats op woensdag 18 april 1515. Zie: Brugge, stadsarchief, *register van de hallegeboden over de jaren 1513-1530*, fol. 52. Zie ook: *La triumpante et solennelle entrée...*, titel en passim.

1517 april 16. — *Pieter Casenbroot, schilder, en Jan de Moor, kleermaker, als voogden van de twee minderjarige kinderen van Arnoud Zoetaert en wijlen Jozine Casenbroot, doen bij de weeskamer van Brugge aangifte van het moederlijk versterf van hun pupillen.*

Den xvien dach van april in 't jaer duust vyfhondert ende zeventiene naer Paesschen Pieter Casenbroodt, Pieters zuene, de schildere, ende Jan de Moor, de sceppere, als voochden van Jooskine ende Paukine, Aernoud Zoetaerts kynderen die hy hadde by Joozyne Casenbroots, zynen wyve, brochten ten pampiere van weesen, volghende haerlieder eedt, de groote van den voorn. kynderen goedinghen, hemlieden toecommen ende ghebuert by der doot van huerlieder moedere, ende es in ghelde de somme van acht ponden achtien schellynghen ende zeven penninghen grooten, dewelke viii lb. xviii s. ende vii d. gr. waren ten overbryngene van desen ondre ende in den handen van den voorn. Aernoud Zoetaert, als vadere, metter houdenesse van zynen voors. kynderen ende met weddinghe ende stedekiesinghe; ende ghebrake an den voors. Aernoudt Zoetaert als van den voors. penninghen hierof yet, zo heift ghewedt ende belooft Pauwels Zoetaert, ooc schildere, dat ghebreck over hem te vulcommene ende te vuldoene, ooc metter stedekiesinghe, te wetene: de voors. Aernoud, als principael, ende de voors. Pauwels Zoetaert, als zyne boorghe, up de Vlamyncbrugge in SynterNiclaeuszestendeel, omme aldaer pandinghe ende alle manieren van wettelicheden te ghenieutene, als 't blyct by der weddinghe danof wesende in daten van den derden dach van april in 't jaer duust vyfhondert ende zestiene vóór Paesschen, scepenen zeghelen daeran hanghende: Ledenaert Gheerolf ende Jacop van Houplines, clerc: Jacop van Oost.

Register van wezengoederen van Sint-Nikolaaszestendeel over de jaren 1514-1538, fol. 61.

1520. — *Vergoedingen door het stadsbestuur van Brugge toegekend aan de schilder Arnoud Zoetaert voor het uitvoeren van decoratiewerk ter gelegenheid van de Blijde Intrede van de Rooms-Koning, Keizer Karel V, op 24 juli 1520 te Brugge, alsmede premies door deze schilder gewonnen bij de aanbesteding van het voornoemde werk.*

Ander hutgheven ende betalinghe ter causen van den costen ghedaen ter blyder incomste van onsen harden gheduchten heere ende prince, ghecoren conync van den Romeynen etc., dewelcke gheschiede binnen deserstede den xxiiiien dach van der maent van hoymaent xv^c ende twintich laetstleden.

... Van scilderien.

... Item, Franssoys de Wyntre van anghenomen te hebbene te scildren te tweeste staige, staende an de Peperstrate. ... Item, noch Aernoudt Zoetaerds van nederstellen: vi s. viii d. gr.

Item, Aernoudt Zoetaerds van anghenomen t'hebbene de derde stage metten reken ende cieragen, staende thenden de Roostrate, gheheeten *Den Torre*, omme xiiii lb. ix s. gr. Denzelven ghewonnen van nederst te stelle: vi s. viii d. gr.

... Adriaen Govaerts dewelcke anghenomen heift te zevenste staige ... Aernoudt Zoetaert ende Jan Hents van ghewonnen t'hebbene elc een kanne wyns van neirsens, comt: ii s. viii d. gr.

... Item, Adriaen Govaerts over Adriaen van Theimseke dewelcke anghenomen hadde de dienste staige ... Aernoudt Zoetaert van eerst nederst te stellene: vi s. viii d. gr.

Stadsrekening van Brugge over het dienstjaar 1519 sept. 2 - 1520 sept. 2, fol. 148 r.-v.

1520. — *De regering van het Brugse Vrije keert een premie uit, gewonnen door de schilders Arnoud Zoetaert en Willem Cornu bij de aanbesteding van decoratiewerk, dat uitgevoerd werd bij gelegenheid van de Blijde Intrede te Brugge van de Rooms-Koning, Keizer Karel V, op 24 juli 1520.*

Betalinghe ghedaen van zekere kosten by den Lande ghesupporteert omme de blyde compste van den coninc uut Spaingnen binnen der stede van Brugge in der manieren hernaer volghende:

... Betaelt diversschen schilders die 't voornomde werc van schilderien (dienende ter staigen, tooghen, figueren, tannee ende anderssins van 's voorseyts Landsweghe gheordonneirt ter blyder compste van den coninc), inghestelt ende verneirdert hebben, te wetene: Aernoud Zoetaert ende Guillame Cornu, onder hem beeden, van instellene, zes kannen wyns van zestien grooten de kanne: viii s. gr. ... Aernoudt Zoetaert vier kannen en alf: vi s. gr.

Brugge, Rijksarchief, fonds van het Vrije, nr. 259: *rekening van het Vrije over het dienstjaar 1519 sept. 1 - 1520 aug. 31*, fol. 101 v., nr. 2.

1522 maart 27. — *In vervanging van Jan de Moor, overleden, wordt de schilder Paulus Zoetaert aangesteld als voogd over Joost en Paulus, de twee minderjarige kinderen van Arnoud Zoetaert en wijlen Jozine Casenbroot.*

Pauwels Zoetaert, schildere, juravit tutor in stede van Jan de Moor, overleden, met Pieter Casenbroodt, te vooren voochd van Jooskin ende Paukin, Arnoudt Zoetaerts kinderen by Jozyne, uxor. Actum den xxviii dach van maerte xv^c xxi, present: Jan Adoorne ende Matheeus de Voocht, scepenen.

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1519-1531, fol. 217 v., nr. 7.

1522 december 19. — *Arnoud Zoetaert, eigenaar geworden door erfenis van zijn vader van het vierde deel van een huis aan de oostzijde van de Frerenstraat te Brugge, draagt dit vierde deel over aan zijn broeder Paulus.*

Idem scepenen [Woestyne, Valenchiennes], idem dach [xix decembre xv^c xxii]. - Desselve Aernoud [Zoetaert] ende Katheline, uxor ⁽¹⁾, als by verdeelinghe gherecht zynde in 't deel van den naervolghenden parcheele, [gaf] ghifte idem Pauwels [Zoetaert], zyn broedre, van den rechten vierendeele van eenen huse met zynen toebehoorten, staende te voorhoofde in de Frerenstrate by den cloostre van den Freren Minueren, an de oostzyde van derzelve strate, naesten Jooris Baillius huse tslootmakers, noord una, ende den huse toebehoorende Joos vander Strale, zuud altera, wel verstaen zynde dat de voors. Joos vander Strale ten eeuweghen daghen duer zyn voors. huse ontfaen ende leeden zal vooren ten straten ute al 't watre dat commen ende vallen zal van tsvoors. Jooris huse ende den huse daerof van den iiii deele ghifte gheghe-

(1) Of Arnoud Zoetaert na de dood van Jozine Casenbroot met een zekere Catharina hertrouwd is, blijkt weinig waarschijnlijk. Het is dan ook best mogelijk, dat er hier een vergissing begaan werd.

ven es al up zynen cost zonder dat belet of benomen te werdene in toecommenden tyden in eenegher manieren, up 's disch land van Sint-Salvatorskercke in Brugge met IIII s. IX d. par. al gheheel landcheins solvit den voors. dissche, sicut chaertre, cum garant ende clausele etc.

*Protocol van Cornelis vanden Leene,
klerk van de vierschaar van Brugge, over
de jaren 1520-1539, blz. 125.*

7

1526 mei 17. — *In de plaats van Pieter Casenbroot, overleden, wordt de schilder Joost de Smet aangesteld als voogd over de twee minderjarige zonen van Arnoud Zoetaert.*

Joos Smit, schildere, juravit tutor in stede van Pieter Casenbroodt, overleden, met Pauwels Zoetaert te voeren voochd van Jooskin ende Paukin, Arnoudt Zoetaerts kindren by Jozyne Casenbroodts, uxor. Actum den xviii in meye xxvi, present: Thente, raedt, Breydele ende Valenchiennes, scepenen.

*Weeskamer van Brugge, aanteken-
boek van eedsafleggingen door voogden over
de jaren 1519-1531, fol. 227 v., nr. 1.*

XV. PAULUS ZOETAERT, DE JONGE

Ongeveer twaalfjaar nadat zijn broeder Arnoud zich als vrijmeester-schilder te Brugge gevestigd had, verwierf Paulus Zoetaert de jonge op 16 oktober 1519 het vrijmeesterschap als schilder in het ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers. Geboren in het jaar 1496, was hij op dit ogenblik ongeveer drieëntwintig jaar oud. Men noemde hem de jonge, in tegenstelling met zijn vader, Paulus Zoetaert de oude, die eveneens vrijmeester-schilder te Brugge was ⁽¹⁾.

In het genoemde ambacht maakte Paulus Zoetaert de jonge driemaal deel uit van het bestuur, namelijk: gedurende de dienstjaren 1528/9, 1537/8 en 1540²41 ⁽²⁾, telkens als eerste vinder. Daarenboven werd hij omstreeks 2 september 1542, bij de aanvang van het dienstjaar 1542/3, tot tweede gouverneur of penningmeester van het ambacht aangesteld. Reeds op 19 mei 1543 werd hij in deze laatste hoedanigheid vervangen door de klederschrijver Rogier de Pau, omdat hij korts te voren was overleden ⁽³⁾.

⁽¹⁾ Over Arnoud Zoetaert en Paulus Zoetaert de oude, zie onze vorige bijdragen nrs. XIII en XIV.

⁽²⁾ In een akte d.d. 10 juni 1541, waarbij de beeldenmakers en de zadelmakers een huis aan de Sint-Maartensplaats te Brugge van de hand doen, treedt Paulus Zoetaert de jonge op als plaatsvervanger van de ambachtsdeken. Zie Brugge, stadsarchief, *protocol van Pieter de Smet, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1539-1546*, blz. 190: « Dat camen Pauwels Zoetaert, als stedehouder van Andries Lauwereyns, jegenwoordich deken van den beeldmakers ende zadelaers met datter annecleift binnen deser stede van Brugghe...».

⁽³⁾ Over Paulus Zoetaert, de jonge, zie: C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, Brugge-Kortrijk, z.j. (1913), blz. 62 b, 67 a, 71 b, 72 b, 74 a, 201 a.

Paulus Zoetaert de jonge schijnt met een zekere Catharina getrouwd geweest te zijn ⁽¹⁾. Of hij kinderen heeft gehad, weten wij niet. Karig zijn ook onze inlichtingen betreffende zijn financieel vermogen; wij weten dat hij in 1522 eigenaar werd van de helft van het huis, waarin zijn vader tot dan toe had gewoond en stond aan de oostzijde van de Frerenstraat te Brugge ⁽²⁾. Al even schaars zijn onze gegevens betreffende de faam en de bedrijvigheid van Paulus Zoetaert de jonge als schilder. In dit verband weten wij slechts, dat hij in 1528/9 door het stadsbestuur van Brugge werd belast met het verven van ladders en emmers, die bij de brandbestrijding werden gebruikt, in 1536 of 1537 twaalf wapenschildjes schilderde voor het ambacht van de huidenvetters te Brugge, en in 1538 een Sacramentsvaan schilderde voor de parochiekerk van Wenduine.

A. SCHOUTEET

1.

1528 sept. 2 - 1529 sept. 2. — *De stadsregering van Brugge betaalt 8 schelling 11/2 denier groot aan Paulus Zoetaert voor het schilderen van ladders en emmers.*

... Ende Pauwels Zoetaert, ooc schildere, van diverssche leeren ende emmers gheschildert t'hebbene, by quictantie: viii s. i d. obolus gr.

Stadsrekening van Brugge over het dienstjaar 1528 sept. 2 - 1529 sept. 2, fol. 102, nr. 1, rubriek: « Van allerande wercken ».

2.

1534 december 9. — *Naar aanleiding van een gerechtelijk onderzoek ten laste van een zekere Antoon Troch, legt Paulus Zoetaert, schilder, de hiervolgende verklaring af.*

Informatie preparatoire ghehoort ten laste van Anthuenis Troch, den temmerman, ende Beatrice, zyn wyf. - ix decembre xvcxxxiv, present: Bruneel ende Spryngheel, scepenen.

... Pauwels Zoetaert, de scildere, oudt xxxviii jaren, verkende by eede up alle de pointen van de belastinghe niet wetende anders dan dat t'synent een tinne platteel verloren es gheweist, leden ontrent zes weken of twee maenden, maer by wat middele en weet hy niet; ende wuent Anthuenis Troch ende zyn wyf in zyn ghebuerte, ende en weet hy van hemlieden niet dan duecht ende eere; ende men zecht dat Jan Verburen ⁽³⁾, die jeghen hemlieden woorden ghehadt heift, met een vraukin, t'synent wuendende, dese mare ghestrooyt heift.

Brugge, Rijksarchief, Découvertes nr. 203 ter: *Crimineel informatieboek van de stad Brugge over de jaren 1532-1538*, fol. 73 v.

⁽¹⁾ Vgl. onze bijdrage over Paulus Zoetaert, de oude, doc. nr. 10.

⁽²⁾ Vgl. onze bijdrage over Arnoud Zoetaert, doc. nr. 6.

⁽³⁾ Bedoeld is: « Jan vander Buren, de goudtslaghere, oudt ontrent XXVIII jaren », die eveneens in verband met deze zaak door het stedelijk gerecht werd onderhoord.

3.

1536 sept. 2 - 1537 sept. 2. — *De Brugse stadsregering betaalt 5 schelling groot aan Paulus Zoetaert voor het schilderen van emmers.*

... Ende Pauwels Zoetaert van gheschildert t'hebbene diverssche hemmers ten Freren: v s. gr.

Stadsrekening van Brugge over het dienstjaar 1536 sept. 2 - 1537 sept. 2, fol. 72, nr. 1, rubriek: «Van allerande wercken».

4.

1536 okt. 1 - 1537 okt. 1. — *Uitgaven door het ambacht van de huidvetters te Brugge voor het vervaardigen van vier nieuwe metalen gestoelten.*

Item, betaelt Aelbrecht Oosterlync over 't maken van vier nieuwe motalen stoelen, de somme van III l. gr. per quitantie met ooc noch II s. gr. als dezelve stoelen besteit waeren es: II s. gr.

... Item, betaelt Pauwels Zoete, schildere, voor 't schilderen van XII wapens an de voors. stoelen, per quitantie: II s. gr. ⁽¹⁾.

Brugge, Rijksarchief, fonds van de ambachten, nr. 108: *huidvettersambacht, rekening over het dienstjaar 1536 okt. 1 - 1537 okt. 1, fol. 9, nr. 4; fol. 9 v., nr. 2.*

5.

1538. — *De kerkfabriek van Wenduine betaalt 109 pond 4 denier groot aan de schilder Paulus Zoetaert voor het schilderen van een Sacramentsvaan.*

Item Pauwels Zoetaert, schilderare in Brugghe, van een nieuwe vane van den Heleghen Sacramente: c IX lb. III gr ⁽²⁾.

Brugge, Rijksarchief, fonds van het Vrije, nr. 13799: *rekeningen van de kerkfabriek van Wenduine 1536-1564, rekening over het dienstjaar 1538.*

6.

1542 juni 23. — *Andries vander Eecke, de schipper, en Paulus Zoetaert, de schilder, worden aangesteld tot voogden over Catharina, de minderjarige dochter van Pieter Vellebier en Margaretha de Brune.*

⁽¹⁾ Deze twee posten werden reeds gepubliceerd door W.H.J. WEALE, in *Le Beffroi*, tom. II (Brugge, 1864-65), blz. 271.

⁽²⁾ Van deze post wordt melding gemaakt in P. VERDUYN, *Geschiedenis van Wenduine*, 2^e uitg., Brugge, 1960, blz. 50. - In verband met deze vaan behelst dezelfde rekening nog de volgende posten: «Item, van ghelaghe te Brugghe by de kercmeesters verteert als men de nieuwe vane besteide te schilderen: III lb.; Item, betaelt van root ende groen damast an de nieuwe vane verbesicht: XL lb.; Item, van freinien an dezelve vane verbesicht: XXIII lb. 1½ gr.; Item, Tannekin 't wyf Adriaen Bloc over 't maken van dese vane: X lb.»

Andries vander Eecke, scippere, ende Pauwels Zoetaert, schildere, juraverunt tutores van Kathelyne, Pieter Vellebiers dochtre by Margriete sBrune, uxor. Actum den xxiiii in wedemaent XLII, present: Rade ende Roode, scepenen, clerc: Queestere.

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1531-1545, fol. 283, nr. 8.

XVI. JOOST ZOETAERT

Van Joost Zoetaert mag meer dan van enig ander Brugs schilder gezegd worden, dat hij uit een kunstenaarsmidden stamde. Niet alleen zijn vader, Arnoud Zoetaert, zijn grootvader, Paulus Zoetaert de oudere, en zijn oom, Paulus Zoetaert de jongere, waren schilders, maar dat waren eveneens zijn grootvader van moederszijde, Pieter Casenbroot de oudere, en diens twee zonen, Donaas en Pieter Casenbroot de jongere. Ook zijn vrouw, Barbara Provost, dochter van de Brugse schilder Hugo Provost, behoorde tot een kunstenaarsgeslacht, waarvan verschillende leden het schildersberoep in de 16^e eeuw te Brugge hebben uitgeoefend, met als stamvader de welbekende schilder Jan Provost ⁽¹⁾.

Al vroeg heeft Joost Zoetaert zijn beide ouders verloren. Zijn vader was amper veertig jaar oud, toen hij omstreeks 1526 ter ziele ging, en zijn moeder overleed nog ongeveer tien jaar vroeger, stellig vóór 17 april 1517. Samen met zijn jongere broeder, Paulus, heeft onze Joost aldus zijn jeugd grotendeels zonder ouders doorgebracht ⁽²⁾.

Over zijn opvoeding en zijn vakopleiding tasten wij volledig in het duister. Wanneer Joost Zoetaert op 18 oktober 1533 als vrijmeester-schilder in het ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers te Brugge werd opgenomen ⁽³⁾, was hij blijkbaar reeds getrouwd. Uit zijn huwelijk met Barbara Provost kennen wij inderdaad drie kinderen: Paschine, die omstreeks 6 augustus 1552 de echtgenote werd van de te Londen geboren schilder Laurens Rave, zoon van de Brugse schilder Jan Rave ⁽⁴⁾; Anna, die op 29 mei 1550 van haar grootmoeder, Anna Cools, weduwe van Hugo Provost, een rente van tien schelling groot

⁽¹⁾ Vgl. C. VAN DEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, Brugge-Kortrijk, z.j. (1913), passim. Over Hugo en Jan Provost in het bijzonder, zie: R.A. PARMENTIER, *Bronnen voor de geschiedenis van het Brugsche schildersmilieu in de XVIe eeuw*, in BTOK (= Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis), tom. XII (1942), blz. 193-213; tom. XI (1941), blz. 97-110.

⁽²⁾ Zie onze bijdrage over Arnoud Zoetaert.

⁽³⁾ Vgl. C. VAN DEN HAUTE, *op. cit.*, blz. 70 a.

⁽⁴⁾ Vgl. R.A. PARMENTIER, *Bronnen voor de geschiedenis van het Brugsche schildersmilieu in de XVIe eeuw*. XXXVI. *Jan en Laurens Rave*, in BTOK, tom. XVIII (1949), blz. 191-195.

mocht ontvangen ⁽¹⁾; en Oste, omstreeks 1543 geboren en in 1555 reeds gestorven. Joost Zoetaert zelf overleed kort vóór 5 augustus 1552, terwijl zijn echtgenote hem verscheidene jaren heeft overleefd ⁽²⁾.

Van 1533 tot 1552, hetzij dus ongeveer negentien jaar, is Joost Zoetaert als vrijmeester-schilder te Brugge werkzaam geweest. Gedurende deze periode zien wij hem geregeld te Brugge optreden. Vooreerst vervulde hij enkele bestuursfuncties in het ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers. Voor het dienstjaar 1536/7 was hij tweede vinder, voor het dienstjaar 1543/4 was hij eerste vinder, en voor de dienstjaren 1545/6 en 1547/8 oefende hij respectievelijk het ambt uit van tweede en eerste gouverneur of penningmeester ⁽³⁾. Verder zien wij hem verschillende malen te Brugge optreden in zaken van publiek-rechterlijke aard. Aldus zien wij hem op 7 maart 1540 optreden als borg voor de betaling van 2 pond 10 schelling groot door zijn gildebroeder, Lancelot Blondeel. Zo wordt hij op 10 september 1543 aangesteld, samen met Gillis vander Schraghe, als voogd over de twee minderjarige kinderen van Jan Luton, die met zijn schoonzuster, Anna Provost, getrouwd was. In deze hoedanigheid van voogd verschijnt hij eveneens op 23 juni 1544. Op 23 december van hetzelfde jaar stelt hij zich borg, samen met de zadelmaker Jan Lanchet, voor de som van veertien pond acht schelling groot, die Jan Feron en de bekende Brugse schilder Ambrosius Benson ⁽⁴⁾, krachtens vonnis van schepenen van Brugge, aan Oste vanden Bussche moeten betalen. Enkele maanden later, op 10 juli 1545, worden door het ambachtsbestuur van de beeldenmakers en de zadelmakers sommige personen aangesteld om het ambacht te vertegenwoordigen. Onder deze personen noteert men onze Joost Zoetaert. Op 5 oktober van hetzelfde jaar worden Joost Zoetaert en Gillis vander Schraghe ook nog aangesteld tot voogden over Maarten en Johanna, de twee minderjarige kinderen van Hugo Provost en echtgenote Anna Cools. Deze twee kinderen zijn dus de broeder en de zuster van Barbara Provost, de echtgenote van onze schilder.

⁽¹⁾ Vgl. R.A. PARMENTIER, *Bronnen...*, in BTOK, tom. XII (1942), blz. 202. De akte, naar dewelke hier verwezen wordt, draagt in de uitgave van R.A. Parmentier verkeerdelijk de datum van 18 en 19 mei 1550.

⁽²⁾ In een akte d.d. 1552 augustus 5 wordt Barbara Provost reeds als weduwe van Joost Zoetaert vermeld. Zij wordt in de documenten verder nog aangetroffen op 6 augustus 1552, 20 februari en 3 november 1559, 22 juni en 29 juli 1560. Vgl. R.A. PARMENTIER, *Bronnen...*, in BTOK, tom. XII (1942), blz. 202, 203, 206, 207, 209, 211. - Over het afsterven van Joost Zoetaert, zie ook C. VANDEN HAUTE, *op. cit.*, blz. 201 b.

⁽³⁾ Vgl. C. VANDEN HAUTE, *op. cit.*, blz. 71 a, 83 b, 84 b, 95 b, 201 b.

⁽⁴⁾ Over Ambrosius Benson zie: W.H.J. WEALE, *Les peintres de la famille Benson à Bruges*, in *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, tom. LVIII (1908), blz. 149-155; R.A. PARMENTIER, *Bescheiden omtrent Brugsche schilders van de 16e eeuw*, in *Handelingen van het Genootschap Société d'Emulation te Brugge*, tom. LXXX (1937), blz. 87-129.

Joost Zoetaert wordt nog op 6 augustus 1548, samen met de klederschrijver Rogier de Paeu, tot voogd aangesteld over Pieter, de minderjarige zoon van Pieter de Brune en Louise Brouckman. Op 31 juli 1549 wordt Joost Zoetaert, samen met drie andere Brugse schilders, door Lancelot Blondeel aangewezen, om schilderwerk te keuren. En wanneer de Brugse schilder, Willem Benson ⁽¹⁾, op 14 juli 1550 enkele personen aanstelt om hem in zijn zaken te vertegenwoordigen, is Joost Zoetaert onder dit getal ⁽²⁾. Zijn geregelde aanwezigheid te Brugge, laat vermoeden dat Joost Zoetaert geen reizen naar het buitenland heeft gedaan noch opdrachten in vreemde steden uitgevoerd.

Een oordeel uit te spreken over het talent, de schilderstrant en de kunstzin van Joost Zoetaert is vooralsnog niet mogelijk, omdat er tot nog toe geen werk van hem kan nagewezen worden. Niettemin zijn wij goed ingelicht over een opdracht voor het schilderen van vijf grote stukken, waarmede hij door de Spanjaard, Pedro de Porres, werd vereerd. In een contract, dat op 5 januari 1547 voor de te Brugge verblijvende Spaanse notaris, Pedro de Paredes, werd verleden, ging Joost Zoetaert de verbintenis aan de vijf volgende taferelen binnen de eerstvolgende acht maanden te leveren. 1^o Een kruisdraging, van 9 1/3 el hoog bij 13 el breed. 2^o Een kruisiging, met de twee moordenaars, van dezelfde afmetingen. 3^o Een gevangenneming en 4^o een Ecce Homo, ieder van 9 1/3 el hoog bij 5 el breed. 5^o Ten slotte een kruisafdoening van 6 el hoog bij 8 el breed. De overeengekomen prijs bedroeg voor de eerste twee stukken: 10 pond groot, voor de twee volgende stukken: 7 pond groot, en voor het vijfde stuk: 8 pond groot, hetzij samen het aanzienlijke bedrag van 42 pond groot. Bij de aflevering moesten de stukken gekeurd worden door de Brugse schilder Ambrosius Benson. Onder de getuigen die bij het verlijden van het contract tegenwoordig waren, fungeerden er twee voor de ene partij en twee voor de andere. Voor Pedro de Porres waren dat de Spanjaarden Diego de Tor-domar en Juan de Aguero, en voor Joost Zoetaert de Brugse schilders Ambrosius Benson en Maximiliaan Frans ⁽³⁾.

Uit de omstandigheden, dat Joost Zoetaert belangrijke opdrachten kreeg,

(1) Over Willem Benson zie: W.H.J. WEALE, *op. cit.*; R.A. PARMENTIER, *Bescheiden...* in *Hand. Soc. Emulation*, tom. LXXXI (1938), blz. 27-44; A. SCHOUTEET, *De zestiende eeuwse Brugse schilder Willem Benson. Een aanvulling*, in *Hand. Soc. Emulation*, tom. XC (1953), blz. 143-154.

(2) Vgl. A. SCHOUTEET, *Documenten in verband met de Brugse schilders uit de XVIe eeuw IV. Lancelot Blondeel*, in BTOK, tom. XXVII (1958), blz. 178, 184; R.A. PARMENTIER, *Bromen...*, BTOK, tom. XII (1942), blz. 199, 200; ID., *Bescheiden...*, in *Hand. Soc. Emulation*, tom. LXXX (1937), blz. 109, 110; ID., *Bescheiden...* in *Hand. Soc. Emulation*, tom. LXXXI (1938), blz. 30.

(3) Over Maximiliaan Frans zie: C. VANDEN HAUTE, *op. cit.*, blz. 65 a, 75 a, 201 b; W.H.J. WEALE, *Maximilien Frans. peintre. 149*-1547*, in *Le Beffroi*, tom. IV (Brugge, 1872-73), blz. 93-97.

zoals deze van Pedro de Porres, en gedurende de dienstjaren 1545/6 en 1547/8 als penningmeester van zijn corporatie werd aangesteld, zou men een zekere welstand en zin voor deugdelijk financieel beleid bij onze schilder kunnen vermoeden. De documenten spreken echter een enigszins andere taal. Dat hij aanvankelijk een zekere welstand heeft gekend is goed mogelijk, want hij was eigenaar van twee huizen, staande in de Peerdestraat te Brugge. Op deze huizen werd echter in 1543 wettelijk beslag gelegd wegens achterstallen van een losrente van twee pond groot 's jaars. Of de huizen ingevolge dit beslag verkocht werden ten einde de achterstallige rente te vereffenen blijkt niet. Maar zoveel is zeker, dat de zaken er voor Joost Zoetaert niet op verbeterden, want toen hij in 1552 overleed, liet hij niets dan schulden na. De armzalige toestand, waarin hij zijn gezin achterliet, zullen dan ook wel de oorzaak geweest zijn waarom Oste, het zontje van onze schilder, in 1553 terecht kwam in de Bogardenschool, een Brugse instelling waarin zogoed als uitsluitend arme, verlaten en behoeftige weeskinderen werden opgenomen ⁽¹⁾.

A. SCHOUTEET

1.

1543 augustus 18. — *De stadsregering van Brugge kondigt de verkoping aan van twee huizen, toebehorende aan Joost Zoetaert, waarop wettelijk beslag is gelegd wegens achterstallige schuld.*

Actum ter clocke xviii ougust anno xliiii, present: d'heeren Jan Claysseune ende Philips van Steelandt, scepenen.

... Voort, dat alle deghuene die coopen willen twee huusen met hueren toebehoorten, staende ten voorhoofde in 't Peerdestraetken an 't Peerdebrusken, toebehoorende Joos Zoetaert, te wetten afghewonnen by decrete by Pietre van Gael, als hoor van meester Jan Pinnoc, voor d'achterstellen van ii lb. gr. 's jaers losrenten den penninc xviii.

Register van de hallegeboden over de aren 1542-1553, fol. 65.

2.

1543 september 10. — *Gillis vander Scraghe, de mutsenmaker, en Joost Zoetaert, de schilder, leggen hun eed af als voogden over Oste en Jozine, de twee minderjarige kinderen van Jan Luton en vrouw Anna Provost.*

Gillis vander Scraghe, mudsenreedere, ende Joos Zoetaert, schildere, juraverunt tutores van Ostkin ende Jozinekin, Jan Luton kindren by Tanne Provoost, uxor. Actum eodem die [xen in septembre xliiii], presentibus ut supra [Gomaer, raedt, Theimseke ende Bambeke, scepenen].

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1531-1545, fol. 209, nr. 6.

⁽¹⁾ Over de Bogardenschool zie vooral: L. GILLIODTS-VAN SEVEREN, *Inventaire diplomatique des archives de l'ancienne école Bogarde à Bruges*, 3 dln. (Brugge, 1899); en *Een beschrijving van de Bogardenschool te Brugge omstreeks 1555 door Zeger van Male*, uitgegeven door A. SCHOUTEET (Brugge, 1960).

1547 januari 5. — *Ten overstaan van de Spaanse notaris te Brugge, Pedro de Paredes, sluiten Pedro de Porres, Spanjaard, en Joost Zoetaert, schilder te Brugge, een overeenkomst: binnen een termijn van acht maanden zal de schilder vijf schilderijen leveren tegen betaling van tweeënveertig pond groot.*

En la villa de Brujas, ques en el condado de Flandes, a çinco días del mes de henero ano del señor de mill e quinientos e quarenta e siete anos, estilo espanico, por ante mi, Pedro de Paredes, notario y escrivano publico de la magestad etc., e de los testigos yusso escritos, pareçieron presentes el señor Pedro de Porres, de la una parte, e Jos Soutart, pintor, vezino desta dicha villa, de la otra parte, los quales se conçertaron e combinieron e ygualaron en esta manera. Quel dicho Joos Soutart a de pintor çinco panos de lienços, de tela nueva e suerte e fina, segund conviene, a la tal obra e pintura, aqui de yuso declarada, los quales çinco panos a de ser pintados de muy buenas colores en perfiçion desta suerte siguiente.

En los dos dellos an de estar pintados a saber, en el uno, encomio Christo llebaba la cruz a cuestas, aconpanado de mucha conpana de gente, asi armada como otramete, y, en el otro, como esta en la cruz entre dos ladrones, asi vien aconpanado de mucha gente de armeria, e los otros autos disçirnientes a las tales dos ystorias, los quales lienços a de ser cada uno de a nuebe anas e un terçio de cayda y de treze anas de ancho e, per cada uno de los dichos lienços, a de dar e pagar al [sic] dicho Pedro de Porres al dicho Joos Soutart a diez libras de gruesos, moneda de Flandes.

Y otros dos lienços en que, en el uno, ha de estar pintado el prendimiento, con mucha gente de armeria, y, en el otro, el exçe homo, asi vien aconpanado de mucha gente de armeria, y pintados en ellos la historias a la dicha historia disçernidas e an de ser de a nuebe anas e un terçio de cayda e de çinco anas de ancho, y el dicho Pedro de Porres dara por cada uno destas pieças a siete libras de gruesos.

Y el quinto lienço a de ser del disçendimiento de la cruz con las istorias a la dicha ystoria disçerniente, y a de ser de seis anas de caida y de ocho anas de ancha, y a de dar por el dicho pano el dicho Pedro de Porres al dicho Joos Sutart ocho libras de gruesos de la dicha moneda.

E si de caso este ultimo lienço el dicho Pedro de Pores quisiere que sea de mas o de menos anchor y cayda, se le a de pagar al respeto, todos los quales lienços an de ser muy vien pintados y echos, segund una memoria e patron quel dicho Joos tiene e a presentado al dicho Pedro de Pores, e asi hechos y acavados de pintor an de ser visitados, vistos e mirados por Ambrosio, pintor, y el dicho Ambrosio podra tomar otro pintor en su conpania, los quales en sus conçiençias diran e declararon sy les pareçe questan vien echos e mereçen tanto quanto el preçio e preçios que lleba por ellos e, si les pareçiere que no mereçen tanto quanto el preçio de cada uno dellos, como es dicho, que, lo que dixeren e declararen, el dicho Jos Sutart se obliga de le rrebatir de lo prinçipal al dicho Pedro de Porres, todo lo que por los dichos pintores fuere mandado, los quales dichos çinco lienços los ha de dar e librar bien pintados y puesto en horden e perfiçion, en la manera que de suso dicho es, el dicho Joos Sutart, para de la data desta carta en ocho meses primeros siguientes.

Y el dicho Pedro de Pores se obliga de le dar e pagar, al dicho Joos Sutart, lasuma de libras de gruesos arriba contenida, para el tiempo de la librazon de la dicha obra.

E para en pago e desquento de lo que la dicha suma, el dicho Joos Sutart conoçe e confiesa aver rreçevido del dicho Pedro de Porres la suma de seis libras de gruesos, moneda de Flandes, a condiçion, que si la dicha obra no fuere adelante, por enconbeniente alguno, que se obliga el dicho Joos Sutart de las bolber luego que le fuere pedido, sin dilaçion alguna, las quales ambas las dichas partes, ellos e cada uno dellos, ansi tener, quardar e conplir, cada uno lo que le toca y atane, obligan a sus personas e vienes, avidos e por aver, e por esta presente carta dan todo, entero poder, conplido, a todos e qualesquier juezes e justiçias, de qualquier fuero e juridiçion que sea, ante quien esta carta pareçiere e della fuere pedido conplimiento

de justicia, a cuys juizi● y juzgado se someten, rrenunçiendo, como rrenunçian, su proprio fuero e juridición, el domiçilio e la ley sit conbenerit juridicione omni judicium.

En testimonio de lo qual otorgaron este publico instrumento ante mi, el presente escrivano, y testigos de juso escritos.

Que fue fecha e otorgada en la villa de Brujas, dia e mes e ano suso dichos testigos presentes, llamados e rrogados, Diego de Tordomar e Juan de Aguero e Ambrosio Benson e Maximilian Franq, pintores, vezinos de Brujas.

Paso ante mi [getekend:] Pedro de Paredes.

*Fonds van het Spaanse Consulaat,
register van Pedro de Paredes, notaris,
over het jaar 1547, fol. 4 v.-5 v. (1).*

4

1548 augustus 6. — *Joost Zoetaert, de schilder, en Rogier de Paeu, de klederschrijver, worden aangesteld als voogden over Pieter, de minderjarige zoon van Pieter de Brune en echtgenote Louise Brouckman.*

Joos Zoetaert, schildere, by provisiën, ende Rogier de Paeu, cleerscrivere, juraverunt tutores in stede van Jasper Brouckman ende Pauwels Zoetaert, beede overleden voochden van Pier, Pieter de Brune zuene by Loyse Brouckmans, uxor. Actum den vien in ougst xv^c XLVIII, present; Theimseke, overziendere, Eede ende Wintere, scepenen.

*Weeskamer van Brugge, aanteken-
boek van eedsafleggingen door voogden over
de jaren 1545-1558, fol. 239 v.. nr. 10.*

5.

1552 juni 4. — *De schuldeisers van Joost Zoetaert, alsmede van andere, alhier nader aangegeven personen die gestorven zijn, worden van stadswege verzocht binnen de eerstkomende zes weken hun vorderingen ter kennis te brengen van de klerk der met schulden bezwaarde boedels.*

Actum ter clocke Syncxavont den vierden dach van wedemaent xv^c LI, present: d'heeren Chaerles van Greboval ende Remeeus Ommejaghere, scepenen.

... Voort, die eeneghe schulden weten te heesschene ... ten sterfhuusen van Christoffels Verkercke, Gheeraert de Keysere, Michiel Vareecke, Laureins Gryp ende Joos Zoetaert, alle becommert ghestorven, dat die hemlieden commen doen bescriven by Jacop Raes, clerc van den becorderden deser stede ende huerlieder schulden te kennen gheven binnen zes weken eerstcommende up onghewarandeert te zyne van huerlieder schult.

*Register van de hallegeboden over
de jaren 1542-1553, fol. 440 v., nr. 4.*

6.

1553 juni 4 - 1555 oktober 17. — *Aantekeningen betreffende Oste Zoetaert, zoon van de schilder Joost Zoetaert, als leerling van de Brugse Bogardenschool.*

(1) Wij bedanken dr. J. Marechal, conservator van het Rijksarchief te Brugge, voor de hulp welke hij bij de uitgave van deze Spaanse tekst heeft verleend.

't Naervolghende zyn de drie burssalen volghende de voorn. fundatie van edele ende weerde vrouwe Jozine van Praet ⁽¹⁾.

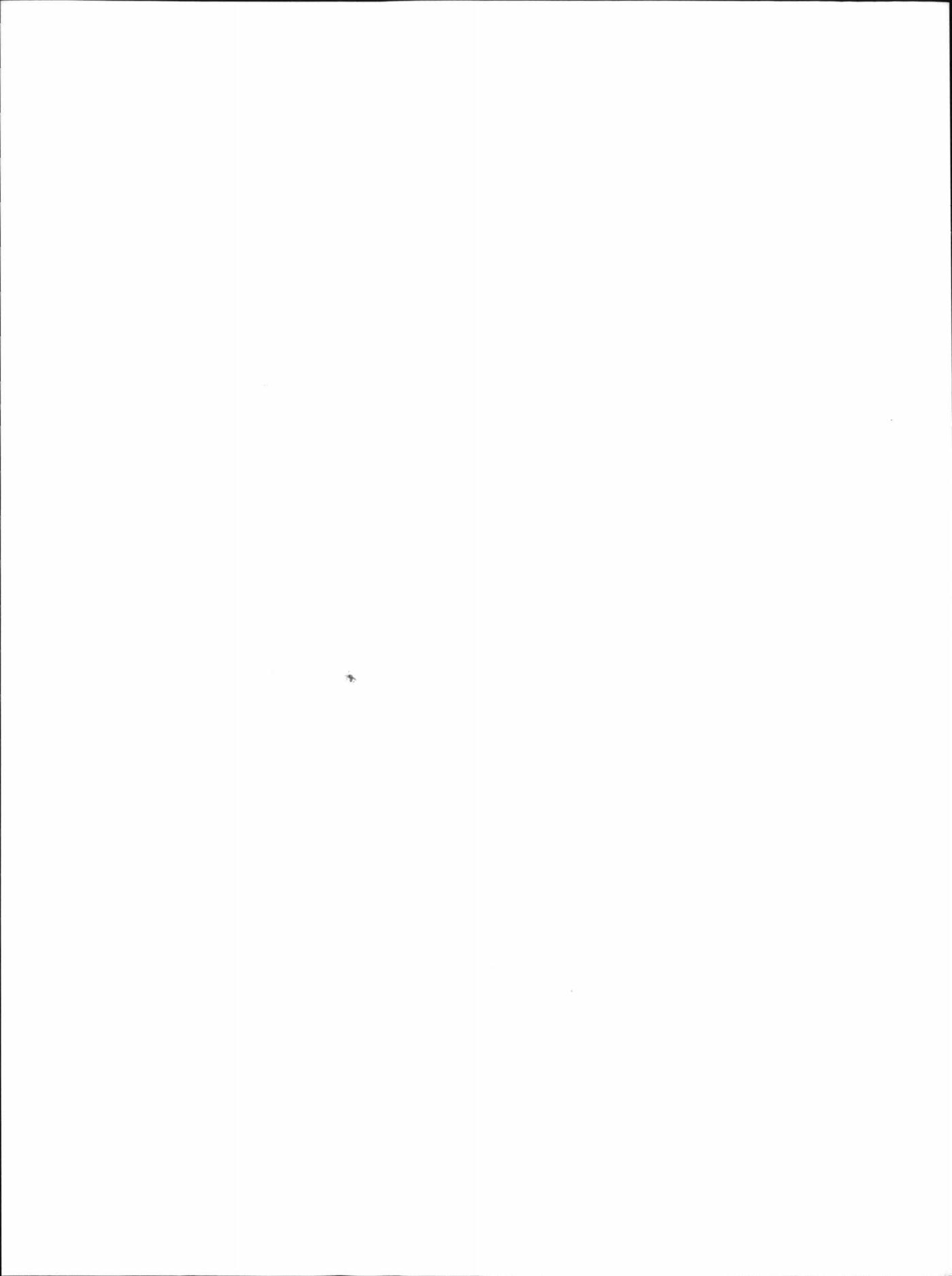
... Ostkin Zoetaert, filius Joos, scilder deser stede, oudt x jaren, es ontfæen in de platse van Franske Beck 4en juny 1553 ⁽²⁾.

Ostkin Zoetaert overleedt deser weerrelt bin der scole 17en octobre 1555.

Fonds van de Bogardenschool, register van de bursalen over de jaren 1539-1642, fol. 39, nr. 4.

(1) Mevrouw Jozine van Dranouter, weduwe van Lodewijk van Vlaanderen gezegd van Praat, had een stichting gedaan voor het onderhoud van drie arme kinderen in de Bogardenschool. Zie: *Een beschrijving...*, *op. cit.*, blz. 149-150.

(2) Frans Beck, op 22 januari 1552 in de school opgenomen, was op 19 november van hetzelfde jaar overleden.



Een betwist schilderij van Paulus Bril bij een Gents Kanunnik

In de xvii^e eeuw was de handel in schilderijen zeer toegenomen. Bepaalde schilders waren zelfs in dienst van die handelaars en copieerden, dag in dag uit, werken van gevraagde meesters (1). Ja, reeds tijdens het leven of kort na de dood van bepaalde schilders, kwamen oude en soms ook goede copieën van hun doeken en panelen op de markt (2). Maar de kunstverzamelaars konden er niet altijd genoeg mede nemen; zij eisten veelal originele waar voor hun geld! Herhaaldelijk rezen in de xvii^e eeuw dan ook moeilijkheden over de al dan niet echtheid van een schilderij (3). Immers, niemand zal het betwijfelen dat in vroeger eeuwen, en nu nog, de kunsthandelaars een copie uit onwetendheid of wanneer het hun baat kon bijbrengen weleens deden doorgaan voor een echt stuk. Gaf dit in sommige gevallen aanleiding tot een proces, dan is het duidelijk dat de kunsthandelaars het hier niet altijd zo nauw opnamen. Nog in 1756 verhaalde de Hollandse koopman in schilderijen Gerard Hoet het volgende: Eenigen tyd geleden was ik te Amsterdam, alwaar over een stuk van Rembrandt door twee brave schilders, en te gelyk kunsthandelaars, geoordeelt wierd; den eene prees het voor extra schoon, en den andere groete het voor een bedroefde prul. Zie daar een voorbeeld, waar van ik' er meer zoude kunnen aantoonen. Wat heeft al dat vitten in? Laat ieder zyn oordeel vry hebben (4). Ook de Gentse kanunnik Maximiliaan della Faille legde een klacht neer tegen Abraham de Cooge, koopman in schilderijen en plateelschilder te Delft (5), die een vals stuk van Paulus Bril voor echt zou verhandeld hebben.

(1) Cfr. J. DUVERGER, *Grootheid en Verval*, in *Kunstgeschiedenis der Nederlanden*, Antwerpen-Utrecht, 1956, dl. III, p. 20.

(2) Cfr. A. BREDIUS, *Iets over oude copiën*, in *Oud-Holland*, XXIX (1911), p. 62.

(3) Cfr. A. BREDIUS, *Copie of origineel in de 17e eeuw*, in *Oud-Holland*, XLII (1925), p. 275-276.

(4) Cfr. G. HOET, *Aanmerkingen op het eerste en tweede deel des Nieuwen Schouburgs der Nederlantsche Kunst-schilders en schilderessen door Johan van Gool*, Den Haag, 1756, p. 71-72.

(5) Op 11 juni 1632 werd Abraham de Cooge, «geboortich van Alckmaer», lid van de Sint-Lukas-gilde te Delft (Cfr. F.D.O. OBREEN, *Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis*, vol I, 1877, p. 28; - A. BREDIUS, *Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts*, Bd. V, Den Haag, 1918, p. 1511-1514). Hij komt herhaaldelijk in de Delftse archieven voor als kunstschilder of als kunstverkoper. In de dertiger jaren was hij ook bedrijvig in de tulpenhandel en nog in 1661 was hij lid van de «Blommisten Camer» te Delft. In sommige

De doeken en panelen van de Vlaamse landschapschilder Paulus Bril (1554-1626), die vooral te Rome heeft gewerkt onder het pontificaat van niet minder dan negen pausen ⁽¹⁾, waren blijkbaar zeer gewaardeerd door de Antwerpse curieux. In de inventaris van het sterfhuis van Nicolaas-Cornelis Cheeus, uit 1622, wordt een « lantschap gedaen bij Pauwels Bril » geschat op de hoge som van 120 gulden ⁽²⁾. In de inventaris van Rubens, van 1640, wordt eveneens een landschap van P. Bril met een *Historie van Psyche* geëstimeert op 650 florijnen ⁽³⁾. Ook de schilders Abraham Mathys ⁽⁴⁾ en Jeronimus Wildens ⁽⁶⁾, de zilversmid Jan Gillis ⁽⁵⁾ en vele andere collectionneurs uit de Scheldestad bezaten één of meerdere stukken van die meester.

De waardering die men koesterde voor het werk van Paulus Bril deed de verkoopprijs ervan in sterke mate stijgen. Tussen 2 januari en 11 februari 1675 stuurde Willem Forchoudt 150 schilderijen naar Wenen voor een totale waarde van 2425 gulden. Vier doeken werden toen zeer hoog geschat: nl. een « groot stuck van Fransiskus Floris daer 't manna regende », 288 gulden, een « conterfeit-sel van A. van Dyck, 120 gulden », een *Boerendans* van de Fluwelen Breughel op 120 gulden en een *Landschap*, toegeschreven aan P. Bril, eveneens 120 gulden ⁽⁷⁾. Zelfs A. Félibien beweerde dat P. Bril « se mit en si grande estime qu'il vendoit ses tableaux ce qu'il vouloit, à des marchands de son país qui en faisoient trafic, et les répandoient de tous côtez » ⁽⁸⁾.

documenten wordt hij ook vermeld als plaatsnijder (A. BREDIUS, *Künstler-Inventare... o.c.*, Bd. IV, p. 1442 en Bd. VII, p. 36-38). Hij was ook bedrijvig geweest als plateelschilder en zou, volgens C.H. DE JONGHE (*Oud-Nederlandsche majolica en Delftsch aardewerk. Een ontwikkelingsgeschiedenis van omstreeks 1550-1800*. Amsterdam, 1947, p. 182) « een figuur van grote betekenis in de opkomst van het Delftsch geweest » zijn.

- (1) Cfr. J. DENUCÉ, *Na Peter Pauwel Rubens. Documenten uit den kunsthandel te Antwerpen in de XVIIe eeuw van Matthijs Musson*. Bronnen voor de Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst, V. Antwerpen, 1948, p. XCV.
- (2) Cfr. J. DENUCÉ, *De Antwerpsche « Konstkamers »*. Inventarissen van kunstverzamelingen te Antwerpen in de 16e en 17e eeuwen. Bronnen voor de Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst, II. Antwerpen, 1932, p. 32. - In dezelfde inventaris worden zeven *landschappen* van Jan Breughel, een *O.L. Vrouw* van Gerard David, een *Heilige Matheus* van Frans Pourbus, een « *Bataille* » van Sebastiaan Francx, een *Boerenskermis* van Jan Mostaert, twee *Landschappen* van Jacques Xaverys en een *Diana en Acteon* van Hans Wiericx geschat tussen 120 en 500 gulden. Voor de overige 123 schilderijen uit het bezit van N.-C. Cheeus wilde men slechts 100 gulden of minder per stuk geven (IDEM, p. 30-35).
- (3) IDEM, p. 70.
- (4) IDEM, p. 131.
- (5) IDEM, p. 156 en 166.
- (6) IDEM, p. 307.
- (7) Cfr. J. DENUCÉ, *Kunstuitvoer in de 17e eeuw te Antwerpen. De Firma Forchoudt*. Bronnen voor de Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst, I. Antwerpen, 1931, p. 141-144.
- (8) Cfr. A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Londres, 1705, t. III, p. 241. - In verband met de waardering die men in het verleden koesterde voor schilderijen van Paulus Bril, zie ook: H.-W. VON LÖHNEISEN, *Die ältere Niederländische Malerei. Künstler und Kritiker*, Eisenach-Kassel, 1956, p. 129-136.

Het hoeft ons dan ook niet te verwonderen, dat de Gentse curieux Maximiliaan della Faille een werk van deze meester wilde bezitten. Hoeveel hij juist betaalde voor dat « stuck schilderije representerende *eene rotsse met een ingaende straet daerinne coykens, geytkens ende 3 à vier figuerkens met een kleijn verschie* » (Doc. 1), konden we niet achterhalen. In elk geval zal het niet weinig geweest zijn! Onze collectionneur heeft evenwel niet veel geluk gehad met zijn nieuwe aanwinst. Talrijke kunstenaars en kooplieden in schilderijen uit Antwerpen en Brussel, zoals Jan Wildens⁽¹⁾, Jacques Backereel⁽²⁾, Jan Boets⁽³⁾, Augustijn Thyssens⁽⁴⁾, Jacques Horremans⁽⁵⁾, Jan Boeckhorst⁽¹⁾ en Jan-Karel de Witte⁽⁷⁾ verklaarden eenparig dat « tvoors. stuck geen origineel en is geschildert mette eijgen handt van Pauwels Brill » (Doc. 1).

Augustijn Thyssens, schilder te Antwerpen en eigenaar van een prachtig kunstkabinet, zou Abraham de Cooge, daarenboven, uitgemaakt hebben voor « eenen deepmaecker⁽⁸⁾ en bedrieger ». Achteraf loochende hij dat. Hij zou enkel gezegd hebben, « dat alle degene die copen ende voor principale vercoppen, als zy contrarie weten, deepmaeckers ende bedrieghers zijn ». A. Thyssens weigerde evenwel een antwoord te geven op de vraag van de notaris « oft hy den voors. Cooge was houdende voor een man met eeren » (Doc. V). Ook Jan Boets, wiens doeken en panelen door Forchoudt en Musson naar Wenen en Parijs werden verzonden, ontkende achteraf te hebben gezegd, « dat het alte-mael schelmen ende dieven zyn die zeggen, dat seker stuck schilderye by den

-
- (¹) Cfr. A. VON WURZBACH, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, Wien-Leipzig, 1906, Bd. II, p. 892.
- (²) De Antwerpse kunstschilder Jacques Backereel werd in 1597 geboren (Doc. I). Reeds in 1612 was hij leerling bij Tobias van Haecht (Cfr. A. VON WURZBACH, *o.c.*, Bd. I, p. 41) en in 1645 werd hij meester in de Antwerpse St.-Lukasgilde.
- (³) Jan Boets of Boots wordt terloops vermeld in het Lexikon van A. VON WURZBACH (*o.c.*, Bd. I, p. 138). In 1653 verklaarde hij 49 jaar oud te zijn (Doc. I). Het is niet uigesloten, dat hij omstreeks 1663 in Italië verbleef (cfr. J. DENUCÉ, *Na Peter Pauwel Rubens... o.c.*, p. 288). Talrijke schilderijen van J. Boets werden door de Forchoudts naar Wenen verstuurd. Hij werkte ook voor rekening van Matijs Musson.
- (⁴) Augustijn Thyssens werd te Antwerpen geboren in 1597 (Doc. I). Hij is ongetwijfeld te vereenzelvigen met de gelijknamige schilder, die in 1649 vermeld wordt in verband met het proces van J.H. Eversberch (Cfr. J. DENUCÉ, *Na Peter Pauwel Rubens... o.c.*, p. 78-79). Hij overleed te Antwerpen op 13 juni 1675 (Cfr. J. DENUCÉ, *De Antwerpsche « Konstkamers »... o.c.*, p. 264).
- (⁵) De Antwerpse glasschilder Jacques Horremans, geboren in 1613 (Doc. I), bleef onbekend aan A. von Wurzbach. Hij overleed in de Scheldestad op 3 mei 1678. Hij bezat een prachtige verzameling kunstwerken (Cfr. J. DENUCE, *De Antwerpsche « Konstkamers »... o.c.*, p. 270-272).
- (⁶) Cfr. A. VON WURZBACH, *o.c.*, Bd. I, p. 122-123.
- (⁷) Jan-Karel de Witte, geboren in 1621 (Doc. I), was koopman in schilderijen te Brussel. Omstreeks 1640 verstuurdte hij « 4 oft 5 cassen schilderey » naar Parijs, zoals blijkt uit een schrijven van Maria Forchoudt aan haar man te Parijs (Cfr. J. DENUCÉ, *Kunststuitvoer... o.c.*, p. 31).
- (⁸) De juiste betekenis van dit woord ontsnapt ons vooralsnog. Of houdt het soms verband met het Engels woord « deep » (d.i. geslepen)?

voors. Cooge vercocht voor desen aen den heere Canoninck La Faille tot Gendt, zoude wesen van Pauwels Bril ». Hij weigerde eveneens te bevestigen, dat Abraham de Cooge een eerlijk man was (Doc. VI)!

Het verzet tegen die verklaringen kwam van uit Nederland! Vooral het oordeel van Jan Wildens, landschapschilder uit de school van Rubens, had Maarten Kretzer, een bekend Amsterdams « Gentleman-dealer, aldus A. Bredius, mit dem auch Rembrandt zu tun hatte » ⁽¹⁾, ten zeerste verwonderd. Hij beschouwde Wildens immers als een eerlijk man, die zich wellicht heeft laten misleiden door anderen. Zijn hoge ouderdom zou hem ook belet hebben, aldus M. Kretzer, « zoo naeuw te zien als ik vertrouwe hy in zijne jonge jaeren heeft cunnen doen » (Doc. III). Dat Jan Wildens het oeuvre van Paulus Bril van naderbij kende, is zeer goed mogelijk. Tussen 1613 en 1618 was hij immers in Italië geweest, waar Bril toen volop aan de arbeid was.

De Antwerpenaren zouden, daarenboven, hun Noorderburen uitgemaakt hebben voor « Hollantse botterykken » en hiermede konden zij geen vrede nemen. Volgens Maarten Kretzer waren zijn kollega's uit de Scheldestad ofwel « gepassioneerde persoonen wiens consientie is afgebrant ende andermans welvaren benijden ende zoeken te verhinderen », ofwel te dwaas « om te oordeelen na de waerheyt van de kunst van Paulo Bril ». Samen met andere liefhebbers en schilders zou M. Kretzer zich sterk maken om te bewijzen, dat bedoeld schilderij « is een oprecht originael gedaen met de eygen hant van Paulo Bril, gedaen in den tijt als wanneer hij zijne handeling al vrij verbeterd hadde ». Daarenboven bezwoor hij de Gentse Kanunnik Della Faille voorzichtig te werk te gaan en zich niet te laten opmaken door « onkundige oft wangunstigen » lieden (Doc. III).

Welke partij tenslotte gelijk gekregen heeft, konden we niet achterhalen. In elk geval had Abraham de Cooge, van bij het begin der moeilijkheden, opdracht gegeven aan Hans Siebrechts, koopman in schilderijen te Antwerpen, om het geld en de juwelen aan kanunnik Della Faille te restitueren indien men binnen de drie maanden tot de bevinding kwam dat de drie schilderijen geen originelen waren (Doc. II).

Niemand heeft er tot op heden aan gedacht die Gentse kanunnik Maximiliaan della Faille ⁽²⁾ te rekenen tot de belangrijke curieux uit de xvii^e eeuw.

⁽¹⁾ Cfr. A. BREDIUS, *Künstler-Inventare... o.c.*, Bd. I, p. 230.

⁽²⁾ In 1642 werd hij tot kanunnik benoemd van de Sint-Baafskathedraal te Gent. Hij overleed op 4 april 1655.

Nochtans heeft Maximiliaan della Faille, licentiaat in de rechten, immer een grote voorliefde betuigd voor de schone kunsten. Hij liet een prachtige balustrade in wit en zwart marmer aanbrengen aan de kapel van Sint-Lieven en van Sint-Sebastiaan in de hoofdkerk te Gent. Ook het schilderij de Marteling van Sint-Sebastiaan was op zijn kosten uitgevoerd door Gerard Honthorst voor de kathedraal. Hij schonk, daarenboven, een lezenaar voor het hoofdaltaar, een schrijn voor de relieken van de Heilige Hypoliet en twee kandelaars voor de kapel van het Heilig Sacrament. Voor zijn rekening liet hij de koorafsluiting van de Sint-Pieterskerk te Gent gedeeltelijk met marmer opsmukken en aan de Jezuïeten gaf hij een som gelds voor de aankoop van een zilveren kruis voor de Sint-Ignatiuskapel van hun kerk ⁽¹⁾.

Het valt nauwelijks te betwijfelen, dat die Gentse kanunnik ook een privaat kunstkabinet bezat. Niemand kan het hem ook kwalijk nemen, dat hij zekerheid wilde hebben betreffende de originaliteit van zijn laatste aanwinst; vooral gezien in het licht van de bevoorrechte plaats, die Paulus Bril innam in de Antwerpse kunsthandel en kunstverzamelingen van de xvii^e eeuw. Nochtans is het opvallend, dat Maximiliaan della Faille zich wendde tot schilders en kooplieden uit Antwerpen en Brussel, en niet uit Gent, om een beslissend oordeel te krijgen over de echtheid van zijn schilderij.

E. DUVERGER

Bevoegdverklaard Navorsers N.F.W.O.

BEWIJSSTUKKEN

Doc. I

1653 21 juli. — *Verklaring van Augustijn Thyssens, Jan Boets, Jacques Horremans, Jan-Karel De Witte, Jan Boeckhorst, Jan Wildens en Jacques Backereel betreffende een schilderij door Abraham De Cooge verkocht aan Maximiliaan Della Faille.*

Den XXI July 1653, ten versoecke van d'Eerweerdige Heere Maximiliaen della Faille, canoninck van Sinte Baeffs tot Gendt.

Compareerden Augustijn Tyssens, coopman in schilderyen oudt 56 jaeren, Jan Boots, constschilder oudt 49 jaeren, Jacques Hooremans, gelaesschilder oudt 40 jaeren, Johan Bockhorst, oock constschilder oudt 46 jaeren, Jehan Wildens, oudt omtrent 68 jaeren, Jacques

⁽¹⁾ Zie Doc. VII. - Zie ook: E.A. HELLIN, *Histoire chronologique des évêques et du chapitre exempt de l'église cathédrale de S. Bavon à Gand; suivie d'un recueil des épitaphes modernes et anciennes de cette église*, Gent, 1772, p. 167-168.

Backereel, oudt 56 jaren, beyde oock constschilders, Jan-Carlo de Witte, coopman ende schilder woonachtich tot Brussel wesende jegenwoordelyck binnen dese stadt oudt 32 jaeren, alle my notario bekendt. Ende hebben verclaert ende geattesteert waerachtich te zijn, eedt presenterende des versocht zynde, dat de voorseide Jacques Horemans op den 15en ende 16en deser maent hun affirmanten binnen dese stadt gethoont heeft zeker stuck schilderije representerende eene rotsse met een ingaende straet daerinne coykens, geytkens ende 3 à vier figuerkens met een kleijn verschiet, wesende een seshien stuyvers maet, luttel min oft meer, met een ingaende Hollantsche ebbenhouten lijst, zijnde een doecxken op paneel geplackt, ende van hun affgevraecht hebbende wat hun opinie oft jugement was van tselve stuck hebben alsdoen alle de voorseide affirmanten verclaert gelijk zij als nu alnoch eentsaementlijck verclaeren dat vvoors. stuck geen origineel en is geschildert mette eijgen handt van Pauwels Bril. Consenterende etca. Actum t'Antwerpen ter presentien van Guilliam van den Bosch ende Jan van Cantelbeeck als getuijgen.

[get.] J. Le Rousseau, notarius
Augustijn Thijssens,
Joannes Boets
Jaques Horremans
Jean-Carel de Witte
Jehan Boeckhorst
Jean Wildens
Jacques Backereel

Stadsarchief Antwerpen, *Notaris J. Le Rousseau*, N 2476, f^o. 640.

Doc. II

1653, 21 juli. — *Hans Siebrechts, koopman in schilderijen te Antwerpen, belooft in opdracht van Abraham De Cooge het geld en de juwelen te restitueren, die Maximiliaan Della Faille had gegeven in ruil voor een schilderij van P. Bril en voor twee werken van A. Brouwer.*

Den eenentwintichsten july 1653 compareerde Hans Siebrechts, coopman van schilderijen inwoonder deser stadt my notario bekendt, ende heeft gelooft zoo hij gelooffde mits desen als principael aen d'Eerweerdige Heere Maximiliaen della Faille, canoninck van Sinte Baeffs tot Gendt, te restitueren alsulcken penningen ende juweelen als deselve heere canoninck gegeven ende betaelt heeft aen Abraham de Coge, tot Delft woonachtich, voor de vercoopinge ende levering van een stuck lantschap van Pauwels Bril ende twee stucxkens schilderije van Adriaen Brouwer. Alle dewelcke deselve Abraham de Cogge aen den voors. heere canoninck voor origineel vercocht heeft, voor het presteren van dwelck dezelve heere canoninck den voors. De Coge alhier civilyck heeft doen in hachten nemen, ende dat met alle de interesten ende oncosten daeroppe alreede gevallen ende noch te vallen ingevalle de voors. drie stucken schilderijen bevonden ende gejugeert zullen worden geen origineel te wesen (zoo gepretendeert wort van wegen des. voors. canoninck), welcke juge zal moeten geschieden bij persoonen hun des verstaende, bij partijen ter weder zyden te kiezen, ten contentement van den voors. heere canoninck, binnen drie maenden naestcommende. Binnen welcken tijt de comparant aen den zelve heere canoninck contentement ende satisfactie van hetzelve origineelschap zal geven oft bij faute van dyen de voors. restitutie metten interest ende costen als voore doen, sonder langer vuytstel ofte dilaij. Verbindende daer vore de comparant als principael zijnen persoon ende goeden present ende toecommende, sonder argelist. Ende is mede gecompareert de voors. Abraham de Coge ende heeft geloofd ende gelooffde mits desen den voorseide Hans Siebrechts van de voorseide zijne gelofte altijt te indempneren, costeloos ende schadeloos te ontheffen

onder verbintenis als naer rechte. t'Antwerpen in de herberge genaempt Den Hert, ter presentien van Jor. Alexander van Hamme langeroede deser stadt ende Guilliam van den Bosche als getuygen hier toe versocht.

[get.:] Hans Siebrechts
Abraham de Cooge
A. van Hamme als gethuyge,
Guilliam van den Bossche
J. Le Rousseau, notarius.

Stadsarchief Antwerpen, *Notaris J. Le Rousseau*, N 2476, f^o 609r^o-v^o.

Doc. III

1653, 20 september. — *Brief van Maarten Kretzer, kunsthandelaar te Amsterdam, aan Maximiliaan Della Faille.*

Amsterdam, 20 septembris 1653.

Mijn Heere De la Faille,

Eerwaardige ende zeer discrete heeren, voor dezen hebbe noit aen Uwer Eerwaerdege geschreven par faulte van occasie. Ende dat mij verstoute deze letteren Uwer Eerwaerde toe te zenden is vermits mij over eerige daegen van zeker konsthandelaer van Delft, genaemt Abraham de Koge, is verthoont zeker stuk schilderij tgene hij mij verklaerde aen Uwer Eerwaerde te hebben verkocht gehadt ende zijne betalinge van ontfangen. Oock hoe Uwer Eerwaerde hem daer naer tot Antwerpen hadde laten arresteren, overmidts Uwer Eerwaerde door enige schilders waert bericht, dat Uwer Eerwaerde met den coope van 't voornoemde stuk waert bedrogen, ende dattet geen oprecht origineel van Paulus Bril en was.

't Is nu zulx dat ik ter liefde van de waerheyte zonder insicht van eenigh particulier profijt (des zy der kender aller harten mijn getuyge) niet hebbe in deze gelegentheit connen stil-sitten om Uwer Eerwaerde ront uyt te zeggen, dat de perssoonen die Uwer Eerwaerde zulx bericht ende zulx hebben verklaert (niettegenstaende datse haer uytgeven voor konstryke schilders, gelyk se in de attestatie die zij Uwer Eerwaerde hebben verleent hun verklaren te zijn) zijn of gepassioneerde perssoonen wiens consentie is afgebrant ende andermans welvaren benijden ende zoeken te verhinderen, ofte dat se puer bot ende onkundigh zijn om te oordeelen na de waerheyte van de kunst van Paulo Bril.

Ik, beneffens eenige andere liefhebbers ende schilders hebben een contra verklaringe den voornoemde De Koge verleent, ende dat met zoo wis ende zekere fondement, dat wij ons sterke willen maken tegen de Brabantse attestanten om zoo veel als't hun belieft, dat wij zullen bewijzen ende goet macken door krachtige getuygen, zelfs voor Roomen, dat het zelve stuk dat ze zoeken te brantmerken ende midtsdien haer geloofsgenoot Abram de Koge voor een bedrieger en oneerlijk man te doen passeren, is een oprecht originael gedaen met de eygen hant van Paulo Bril, gedaen in den tijt als wanneer hij zijne handeling al vrij verbeter hadde. Mij noit(?) dat dien eerlyke heer Jehan Wildens hem van die andere perssoonen heeft laeten misleyden, also ik achtte zijnen hoogen ouderdom hem belet zoo naeuw te zien als ik vertrouwe hy in zijne jonge jaeren heeft cunnen doen, ende derhalven oock meer te excuseren is als andere.

Dus verre, waerde heer, heeft mijn gemoet mij gedrongen mijne vrijheyte tot voorstant van de gheoppresserde waerheyte te verklaeren, niet om Uwer Eerwaerde daermede te nodigen iets te doen ten gevallen van mij, maer purlijck om Uwer Eerwaerde te gemoet te voeren, dat Uwer Eerwaerde believe de voorzichtigheyt te gebruyke, dat Uwer Eerwaerde zich van eenige

onkundige oft wangunstigen niet en late verrukken omme te atteneren tegens de onschuldige naekte waarhey tgeen Uwer Eerwaerde namaels mochte berouwen. Want het is lichter imants eere te bezoedelen, als de onnoselhey wederomme die luyster voor de werelt te doen hebben die men hem benomen heeft.

Uwer Eerwaerde verschone mijn vrijmoedigh schryven tgeen niet is geschiet tot anderen eynde als om Uwer Eerwaerde te verzekeren, dat Uwer Eerwaerde van Abram de Koge hebt gecocht een stuk oprecht origineel van Paulo Bril, tgeen wij Hollantse botterykken, gelyk men ons bij Uwer Eerwaerde genoemt heeft, aennemen willen tegens de geintituleerde constryke attestanten te doen blyken met de waarhey tot schande van hun ende alle nijdige onroerende ende partijdige menschen.

God de Heere wil Uwer Eerwaerde lange in gesontheyt sparen ende meer en meer laeten toenemen in kennesse ende liefde tot de kunst, opdat de vrome kunsthendelaers ende fraye schilders by Uwer Eerwaerde tot recht gekent zijnde, de bedriegers ende verleyders geen gehoor by Uwer Eerwaerde en mogen verkrygen.

Uwer Eerwaerde onbekende doch dienstgenege
[get.:] Marten Kretzer
Liefhebber van de edele schilderkonst ende konstbeminner.

[Op den rug leest men:]

Eerwaardige Hooghachtbaere ende Zeer Discrete Heer
Mijnheer Maximiliaen della Faille,
Canoninck van Sente Bavo,
Gent.

Stadsarchief Gent, *Nota's
Vander Haeghen.*

Doc. IV

1653, 2 november. — *Verklaring van Abraham de Cooge, koopman in schilderijen te Delft.*

Certificere ick Jacques le Rousseau, openbaer notaris by Zyne Majesteys Raede geordonneert in Brabant geadmitteert residerende t'Antwerpen, dat ick op heden date deser, ter presentie van de naergenoemde getuygen, ten versoecke van Augustyn Thyssens ende Jan Boots, ingesetene deser stadt, mitsgaeders van Jan-Carel de Witte, residerende tot Bruessel, aen Abraham Cooge tot Delft woonachtich, tegenwoordelyck binnen dese stadt wesende, gethoont hebben eenen origineelen wisselbrieff gedateert den veerthiensten augusti lestleden in Delft by den voors. Cooge geschreven ende onderteeckent ende gedirigeert aen wylen Jan Wildens, constschilder alhier was. Ende denselven Cooge afgevraecht oft hy begeerde te houden staen de iniurien die hy metten voors. brieff aen den voors. Thyssens, Boots ende De Witte hadde naergeschreven, ende dat deselve Cooge geantwoordt heeft dat hy de voors. iniurien nyet en begeerde te houden staen mits hy door clapperyen ende quaede tongen geabuseert was geweest ende dat hy de voors. Thyssens, Boots ende De Witte was houdende voor mannen met eeren. Dwelck geschiet is t'Antwerpen, den tweeden novembris van den jare 1653 ter presentien van Jan le Rousseau, oock notaris, ende Jan van Cantelbeek, clerck myns notaris, als getuyge hier toe versocht.

[get.:] J. Le Rousseau, notarius.

Stadsarchief Antwerpen, *No-
taris J. Le Rousseau, N 2476, f^o 776.*

Doc. V

1653, 2 november. — *Verklaring van Augustijn Thyssens, schilder te Antwerpen.*

Certificere ick Jacques Le Rousseau, openbaer notaris residerende t'Antwerpen..., dat ick op heden date deser ter presentien van de naergenoemde getuygen ten versoecke van Abraham Cooge, coopman residerende tot Delft, my getransporteert hebbe ten huysse ende nestens der persoon van Augustyn Thyssens, ingesetene poorter deser stadt, ende hem affgevraecht oft hy wilde houden staen de iniurien die hy den voors. Cooge in presentie van diversche personen hadde naergeseght, te weten: dat den voors. Cooge was eenen deepmaecker ende bedrieger. Waerop de voors. Thyssens antwoorde, dat hy ontkende sulcx den voors. Cooge naergeseght te hebben, maer dat hy geseyt heeft dat alle degene die copen ende voor principale vercopen als zy contrarie weten deepmaeckers ende bedriegers zyn. Ende hebbende ick notaris denselven Thyssens oock affgevraecht oft hy den voors. Cooge was houdende voor een man met eeren ende heeft daerop nyet geantwoordt. Dwelck geschiede t'Antwerpen ter presentien van Jan van Nis ende Jan van Cantelbeeck, beyde clercken als getuygen hier toe versocht. Den tweeden novembris van den jaere 1653.

[get.:] J. Le Rousseau, notarius.

Stadsarchief Antwerpen, *Notaris J. Le Rousseau*, N 2476, f^o 776v^o.

Doc. VI

1653, 2 november. — *Verklaring van Jan Boets, schilder te Antwerpen.*

Certificere ick ut in precedents my getransporteert hebbe ten huysse ende nestens der persoon van Jan Boots, inwoonder deser stadt, ende hem affgevraecht oft hy wilde houden staen tgene hy hem in presentie van diversche personen hadde laten verluysden, te weten: dat het altemael schelmen ende dieven zyn, die zeggen dat seker stuck schilderye by den voors. Cooge vercocht voor desen aen den heere Canoninck La Faille tot Gendt zoude wesen van Pauwels Bril. Waerop de voors. Jan Boots heeft geantwoordt, dat hy expresselyck ontkende sulcx geseght te hebben. Ende hebbende ick notario denselven Boots oock affgevraecht oft hy den voors. Cooge was houdende voor een man met eeren ende heeft daerop nyet en geantwoordt. Dwelck geschiede t'Antwerpen ut in precedents.

[get.:] J. Le Rousseau, notarius.

Stadsarchief Antwerpen, *Notaris J. Le Rousseau*, N 2476, f^o 777.

Doc. VII

Na 1655, 4 april. — *Uittreksel uit het testament van kanunnik Maximiliaan Della Faille.*

Extractum ex registro testamentorum R.R.D.D. Canonicorum exempte ecclesie cathedralis Sti. Bavonis Gandavensis in quo folio 45 verso et sequentibus inter alia habentur sequentia.

Testamentum D. Maximiliani della Faille pbri. thesuararii exempte ecclesie cathedralis Sti. Bavonis qui obiit.

... Altari maioris ejusdem ecclesie cathedralis lego pulpitem meum argentum quo uti soleo in missa necnon capsulam seu thecam (?) argenteam cum reliquiis Sti. Hijpolitus martijris.

Volo etiam extrui in sacello meo in dicta cathedrali ecclesia sepimentum marmoreum pro epitaphio eidemque sacello. In super dono picturam Sti. Sebastiani in altari ibidem collocatam.

Confraternitati Beate Marie at radios quinquaginta florenos venerabilis vero Sacramenti lego duo candelabra argentea, que emi oc argentifabro Rogiers ad accendendum lumen ante idem venerabile.

Exstruis etiam volo sepimentum marmoreum in choro dicte parochialis ecclesie Beate Marie in Monte Blandinio juxta illud quod confici jussit A. Sersanders cum inscriptione quod in memoriam piorum parentium ibidem sepulturum poni jusserimus etca.

Parochiali ecclesie de Vosselaere lego centum florenos pro comparanda pictura.

Sacello Sti. Ignatii ab avunculo meo exstructo in ecclesia patrum Societatis Jesu jus civitatis lego quadrigentas libras flandricas pro cruce argentea ad ornamentum ejusdem sacelli...

Rijksarchief Gent, *Archief van Sint-Baafskerk.*

RÉSUMÉ

CONTESTATION A PROPOS D'UN TABLEAU DE PAUL BRIL CHEZ UN CHANOINE GANTOIS.

Le commerce de tableaux avait pris un grand essor au xvii^e siècle. De nombreuses copies des maîtres les plus recherchés apparurent sur le marché et occasionnèrent de fréquentes discussions quant à l'authenticité des œuvres vendues. Vers 1653 Abraham de Cooge, commerçant de tableaux à Delft, vendit une toile de Paul Bril, paysagiste apprécié, et deux pièces d'Adrien Brouwer au chanoine gantois Maximilien della Faille. L'authenticité du tableau de P. Bril, représentant un rocher et des vaches, des chèvres et trois à quatre personnages dans une rue et avec une vue dans le lointain, fut contesté par des artistes et marchands d'Anvers et de Bruxelles. Ces contestations provoquèrent de violentes protestations en Hollande, notamment de la part de Martin Kretzer, marchand à Amsterdam. L'issue donnée au litige nous reste malheureusement inconnue. Le chanoine Maximilien della Faille fut sans aucun doute un grand mécène et collectionneur d'objets d'art à Gand. Néanmoins il est curieux de voir qu'il fit appel à la compétence des peintres et marchands d'Anvers et de Bruxelles pour s'assurer de l'authenticité de sa dernière acquisition.

Une étude d'Antoine van Dyck dans la collection du Musée d'Art de la République Populaire Roumaine

En décembre 1959 la Galerie d'art occidental a acquis la toile intitulée « Tête de femme » que son ancien propriétaire avait identifiée comme étant une étude du peintre flamand Pierre Paul Rubens, faite en vue de la composition « L'Annonciation » qui se trouve au Statsmuseum à Vienne.

L'étude représente une tête de femme vue dans un léger raccourci qui met en évidence le profil sur un fond sombre. Le mouvement élancé est souligné par le buste et par la calligraphie des formes anatomiques. Les cheveux en désordre accentuent le dynamisme du mouvement par le rythme des mèches et des boucles. La palette richement nuancée donne une vibration harmonieuse et agréable à l'ensemble. Les zones les plus éclairées (près de la tempe, de l'oreille et sur le nez) sont soulignées par des taches saturées de couleur jaune-ivoire qui s'allient à quelques tons de rose, rose violacé et bleu-violacé. Dans les parties faiblement éclairées la pâte est moins consistante.

La couleur rougeâtre alterne avec des tonalités violacées et violacées-rougeâtres. Les traits de pinceau deviennent plus recherchés. Les pommettes sont d'un rose prononcé contrastant avec le rouge-vif des lèvres. Le front et l'orbite de l'œil sont d'un violet tirant sur le lilas. Dans la zone du cou et du buste, les couleurs bleus-verdâtres et gris-verdâtres dominent, mises en valeur par des bandes d'un violacé-rougeâtre, jaune-verdâtre et vert-rougeâtre. Les cheveux forment la partie la plus sombre du tableau. La couleur marron-rougeâtre en pleine lumière devient dans l'ombre d'un brun intense (le brun de van Dyck); et pourtant la richesse des couleurs et des nuances n'y manque pas. Des tons transparents bleus-verdâtres s'harmonisent avec d'autres tons oranges verdâtres, rougeâtres et verts-rougeâtres. La peinture est soulignée par des accents d'un rouge foncé, placés près des narines, des oreilles et dans les cheveux. Le fond sombre est brun rougeâtre d'où transparaissent des tons bleus-verdâtres.

En effet, on ne peut nier d'un seul coup la paternité de Rubens quant à cette œuvre, car le dessin, le coloris et en général la qualité artistique de la peinture portent l'empreinte du grand peintre flamand.

Pourtant, la première impression que nous laisse cette étude nous fait penser plutôt à van Dyck qui, bien qu'il fût fortement influencé par son maître Rubens, marque ses œuvres de certains traits strictement spécifiques à son propre style.

Le rapprochement entre l'ange de « l'Annonciation » de Rubens et la « Tête de femme » du Musée d'Art de la République Populaire Roumaine se limite à la position de la tête et à une légère ressemblance des visages, les autres éléments étant totalement différents. Le cou de l'ange est très long et mince, tandis que, dans l'étude acquise par notre musée, il paraît court et fort. De même, dans le tableau de Rubens, les cheveux sont longs et abondants, tandis que, dans celui qui fait l'objet de cet article, ils sont courts et traités d'une autre manière. Dans le portrait de femme, les formes anatomiques sont fortement marquées, tandis que chez l'ange c'est la chair qui est mise en valeur.

En examinant les œuvres de van Dyck, nous trouvons une ressemblance saisissante entre la tête de Saint Jean l'Évangéliste du tableau « Saint Jean l'Évangéliste et Saint Jean Baptiste » (Berlin – Kaiser Friedrich Museum) et le portrait acquis par le Musée d'Art de la République Populaire Roumaine. Rappelons que ce tableau de van Dyck a été exécuté d'après le Saint Jean l'Évangéliste de Rubens (Musée d'Anvers) dans un style personnel. La position de la tête et des épaules est à peu près la même. Chez van Dyck la tête représentée de profil a un raccourci plus prononcé, alors que chez Rubens elle est tournée de trois quarts vers la droite. Chez Rubens, saint Jean tient sur les genoux le livre de la main gauche, tandis que chez van Dyck, il le tient de la main droite sur le genou droit.

Quant aux formes anatomiques, le Saint Jean de Rubens a presque les mêmes caractéristiques que l'ange de « l'Annonciation ». En opposition avec cette dernière œuvre, la tête de saint Jean l'Évangéliste chez van Dyck reflète en une très grande mesure les traits du personnage représenté dans le tableau qui se trouve au Musée d'Art de la République Populaire Roumaine. La ligne sinueuse que la mandibule décrit en laissant deviner les parties proéminentes du maxillaire, le menton, la musculature tendue du cou, la ligne délimitant le profil du cou et le placement des zones d'ombre et de lumière semblent être de la même main. Les petites différences, telles que: le raccourci



Antoine van Dyck. – Tête de femme – Toile 0,350 × 0,280

Musée d'Art de la République Populaire Roumanie

moins accentué, la bouche entr'ouverte et le profil inversé, montrent qu'il ne s'agit pas d'une copie fidèle, mais d'une solution originale de la présentation du raccourci en prenant pour modèle l'œuvre de Rubens.

En étudiant une autre toile de Rubens – « Dieu le Père et Jésus avec St. Paul et St. Jean » (Weimar Museum) – nous observons que le contour du buste de Saint Jean rappelle celui de la femme de notre tableau. Outre ce détail, l'identité de l'ensemble des figures (le raccourci, le profil et les autres éléments) nous permet de déduire que notre tableau en est une interprétation faite par van Dyck, détail que l'artiste a employé, par la suite, pour sa composition du Musée d'Anvers, à quelques modifications près. Les différences du langage plastique et de la compréhension des formes anatomiques entre l'œuvre de Rubens et les deux autres sont concluantes. Il faut rappeler que van Dyck se sert aussi, dans sa composition de Saint Jean l'Évangéliste, d'éléments d'une autre peinture – « La Crucifixion » (Musée du Louvre). La tête du personnage de droite est presque identique à celle de Saint Jean l'Évangéliste de la première variante (Saint Jean l'Évangéliste – Hamburg, Auguste Neuerburg) mais représentée dans la position inverse.

La mante à riches plis, l'aspect monumental du personnage et l'ensemble de cette composition ont servi comme point de départ pour la peinture de van Dyck. Donc, nous pouvons déduire que l'artiste, avant d'aboutir à la composition finale, s'est inspiré de nombreux autres travaux et a fait des études libres afin de donner à son œuvre un caractère original. Le plus important pour nous c'est que van Dyck peint les figures le profil tourné vers des directions opposées, comme c'est le cas de notre toile.

Envisageons aussi l'hypothèse que le tableau du Musée d'Art de la République Populaire Roumaine soit exécuté par un autre artiste sous l'influence de van Dyck et que, grâce à son talent remarquable et à son habileté technique il soit arrivé à une interprétation personnelle de celui-ci. Dans ce but il faut analyser chaque détail du tableau qui fait l'objet du présent article ainsi que des autres œuvres de van Dyck. Une interprétation en un style strictement spécifique à l'artiste est difficile à réaliser, même si les œuvres de van Dyck sont minutieusement étudiées.

On sait que souvent les artistes impriment d'une manière plus ou moins accentuée aux personnages qu'ils représentent le caractère de leur propre figure. Chez van Dyck cette particularité est très visible, notamment dans la première période de son activité. Ce trait se retrouve dans notre portrait.



Antoine van Dyck. – Tête de femme (radiographie)

Ayant fait cette parenthèse, passons à la comparaison de certains menus détails, mais qui permettent de résoudre en partie le problème de l'identification du tableau en cause. Dans la toile « Silène ivre » (la Galerie de Dresde), la ligne du profil, le front et le contour du nez légèrement recourbé sont très proches de ceux du portrait de femmes acquis par notre musée.

L'œil, la tache que fait la pupille, les lignes qui délimitent les paupières et l'accent mis sur le blanc de l'œil, sont traités presque de la même manière.

A peu près dans le même style sont représentés la barbe, la narine et l'ombre située entre la barbe et la lèvre inférieure.

Dans une autre toile – « La Vierge avec l'Enfant Jésus et un Ange musicien » (Londres - A.L. Nicholson, 1922), il faut remarquer, outre les éléments mentionnés, une manière analogue de dessiner les cheveux et l'oreille.

Des détails semblables à ceux de l'étude « Tête de femme » peuvent être observés aussi dans la composition « Jupiter et Antiope » (Münich, D. Heinemann) : le contour du profil, le front, la bouche, le nez et le menton. Il y a des similitudes, aussi dans la manière de traiter les cheveux, de mettre en valeur le cou, de continuer les lignes du maxillaire inférieur et du menton et de marquer la tache d'ombre allant de la partie inférieure du cou à la poitrine.

Un autre détail spécifique à van Dyck est la bouche entr'ouverte qu'on rencontre assez souvent dans les œuvres de cette période (« Sainte Madeleine » – Richmond Sir Herbert Cook – « Tête d'étude » – Vienne, Gemäldegalerie im Kunsthistorischen Museum - etc.) qui met en évidence les dents, surtout au coin de la bouche, par une tache pâteuse, détail qui se retrouve aussi dans notre œuvre.

Dans les toiles de Rubens ou dans celles de ses élèves, les dents sont dessinées avec plus de précision et particulièrement celles de devant.

Un autre trait important c'est la pâte dense employée par van Dyck dans l'éclairage et le coup de pinceau. Dans la toile de van Dyck « Homme enfilant son gant » (portrait exécuté en 1620, qui se trouve dans la Galerie de Dresde), nous observons que les mains ont la même distribution de la couleur dans les zones éclairées et dans celles baignées d'ombre que dans notre tableau. On remarque aussi le même éclairage des couleurs. La pâte et le coup de pinceau peuvent être observés encore dans de nombreuses autres études et toiles de l'artiste.

Si nous comparons au point de vue chromatique notre tableau avec d'autres peintures de la même période exécutées par Rubens ou par ses élèves,

nous observons l'emploi de la même pigmentation et du même mélange de couleurs, ce qu'un copiste ou un imitateur d'une autre école ou époque obtient difficilement. Le fait que dans la carnation, les tons froids dominant est un élément de plus en faveur de l'attribution de cette toile à van Dyck, dont le coloris possède cette particularité.

L'étude de Jordaens intitulée « Trois enfants », exécutée vers 1618, qui se trouve à Leningrad au Musée de l'Ermitage, a une conception compositionnelle proche de celle de la peinture acquise par le Musée d'Art de la République Populaire Roumaine. Le buste du premier enfant est interrompu de la même manière que dans notre tableau, (placé sur le fond sombre, il ne descend pas jusqu'à la limite inférieure de la toile).

Étant donné que Jordaens exécute cette étude environ à la même époque où van Dyck réalise son œuvre « Saint Jean l'Évangéliste » ainsi que les études préliminaires, nous pouvons croire qu'ils ont élaboré les esquisses mentionnées en même temps et que van Dyck s'est inspiré de Jordaens en ce qui concerne la manière de segmenter le buste.

Le support de notre tableau – toile au grain très fin – est fréquemment employé au XVII^e siècle en Flandre. Mentionnons que la toile est fixée sur une plaque de bois et, qu'après un examen détaillé, les spécialistes de notre atelier de restauration ont déduit qu'elle avait été initialement fixée sur un châssis et plus tard collée sur bois. Les peintres restaurateurs ont remarqué aussi que les marges du tableau sont coupées, ce qui fait supposer que « Le Portrait de femme » du Musée d'Art de la République Populaire Roumaine est découpé dans une toile plus grande où se trouvaient probablement dessinées plusieurs études de têtes isolées, comme dans le tableau de Jordaens.

La comparaison de la radiographie de notre tableau avec une radiographie du portrait « Le chapeau de paille » (Londres – Galerie Nationale) – œuvre exécutée par Rubens en 1625 (environ sept ans après l'étude « Tête de femme ») – a donné des résultats assez intéressants. En premier lieu on peut remarquer la similitude de l'éclairage des couleurs, mais le coup de pinceau est tout à fait différent. Rubens modèle chaque partie du visage, exprimant vigoureusement les formes anatomiques jusqu'aux moindres détails. Ainsi l'ensemble puissamment construit forme la base de la composition. Une couche très fine de couleur modifie le modelé. De cette manière l'artiste a réussi à donner l'apparence de la vie, à faire vibrer chaque partie du corps humain.

Dans l'étude attribuée à van Dyck, le coup de pinceau dans les couches inférieures est beaucoup plus large et ne respecte pas toujours la forme ana-



Antoine van Dyck. – Tête de femme (monogramme AV)

tomique. Il y a pourtant des rapprochements dans la réalisation de certains détails (bouche, menton, etc.), mais la vigueur et l'art spécifiques de Rubens y manquent.

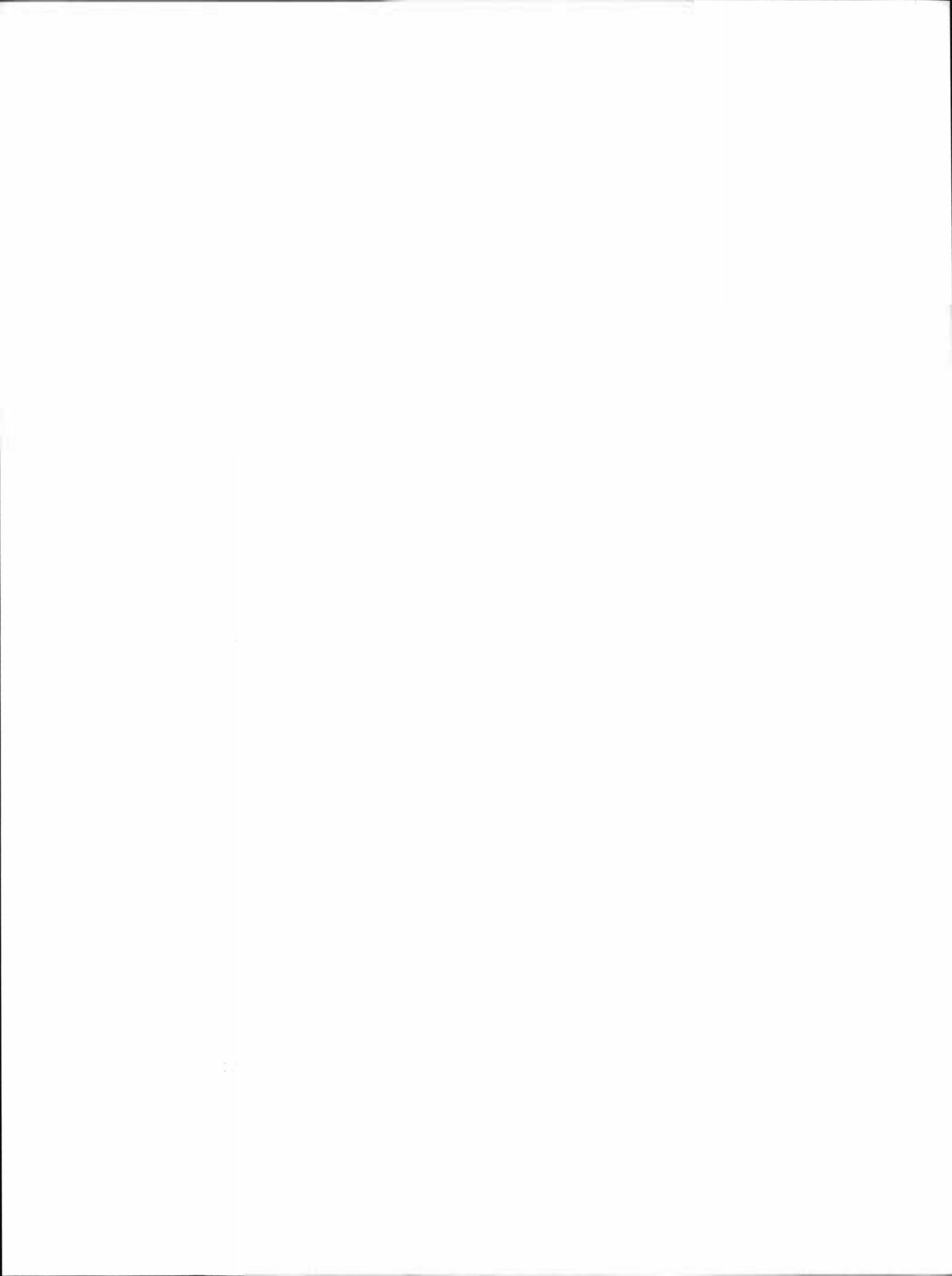
Pourtant, le style est propre à l'école flamande du xvii^e siècle. Quelques radiographies des œuvres d'autres écoles de la même période démontrent la solidité de ces affirmations.

A la partie inférieure du buste, il y a quelques initiales dont nous pouvons distinguer un A suivi d'un point et un V très bien précisé, situé à droite de la première lettre. La lettre V est inscrite dans un creux légèrement visible qui rappelle l'initiale D employée dans certaines signatures par van Dyck. Celle-ci commence par un accent puissant, sur une portion de quelques millimètres. Devant la lettre V sont placés deux points sous forme de taches intenses – éléments qu'on rencontre aussi dans les signatures de van Dyck. L'examen de celles-ci aux rayons infra-rouges a démontré qu'il ne peut être question de

taches accidentelles, mais d'une signature partiellement effacée. Les initiales sont tracées avec de la pâte brune.

En conclusion, presque toutes les œuvres qui ont servi à l'étude du tableau acquis et ayant des traits communs avec celui-ci, aussi bien de Rubens que de Jordaens, et de van Dyck, furent exécutées vers la même année 1618. Etant donné que la plupart des éléments, y compris la signature, plaident en faveur de van Dyck, on peut attribuer cette étude au grand peintre flamand Antoine van Dyck et la considérer comme étant exécutée vers 1618.

ANATOLIE TEODOSIU



Charles van Falens

(1683-1733)

Peintre du Régent et de Louis XV Académicien

Charles van Falens, Anversois émigré en France à l'âge de 20 ans, eut un succès très grand à l'époque de la Régence et de Louis xv. Cet engouement fut suivi de critiques acerbes et souvent injustifiées.

En Belgique, toute la peinture du xviii^e s., classée sous l'épithète de la décadence, suscite généralement une sorte de mépris. C'est là une période que « l'historien cherche à franchir d'un pas rapide » a écrit A.J. Wauters (1). Chez d'autres historiens de l'art, le siècle entier est passé sous silence.

Il faut aller en France pour trouver un meilleur accueil à nos nationaux, du moins à ceux qui firent carrière en France. A. Michel appelle notre beau peintre de fleurs J. Van Dael « le poète sensuel de la tulipe et de la rose ». On sait qu'avec Balthazar Ommeganck, il était le favori de l'impératrice Joséphine. Quant à J.B. Suvée, avant de connaître les faveurs de l'Empire, il eut celles de Louis XVI qui comptait cinq de ses œuvres dans ses collections.

Louis Réau nous cite encore des noms: « La Wallonie nous a donné le charmant graveur Liégeois, Gilles Demarteau, qui interprète si fidèlement, en manière de crayon, de sanguine ou de pastel, les dessins de Boucher ou de Le Prince, le Tournaisien Piat-Joseph Sauvage, spécialiste des grisailles en trompe l'œil, qui jouent à s'y méprendre, les bas-reliefs, le peintre de genre Léonard Defrance, sorte de Boilly liégeois et le paysagiste bruxellois Demarne. Les Flandres délèguent à Paris, le Brugeois Suvée, qui devint, après la Révolution, directeur de l'académie de France à Rome. La province absorbe quelques uns de ces étrangers, le portraitiste bruxellois François-Joseph Lonsing, qui se fixe à Bordeaux et y devint le peintre attitré de la société bordelaise, depuis le maréchal de Mouchy jusqu'à l'architecte Louis » (2).

Un auteur belge, J. du Jardin s'en prend particulièrement à van Falens, coupable d'avoir abandonné les traditions artistiques de son pays et d'avoir eu

(1) A.J. WAUTERS, *La peinture flamande*. 3^e éd., Bruxelles 1883, pp. 374 et 386.

(2) LOUIS RÉAU, *La peinture française au XVIIIe* Paris. 1925-1926, vol. I, p. 83.

un attrait irrésistible pour Paris où, « ses qualités de coloriste du Nord furent amoindries » (1). La remarque est d'autant plus injustifiée qu'on ne connaît aucune œuvre de van Falens avant son arrivée à Paris. Cet ostracisme pour les peintres qui n'ont pas suivi ce que d'aucuns considèrent comme une tradition nationale obligatoire a attiré de la part de A. Michel cette remarque : « Les historiens flamands se montrent en général sévères pour ces transfuges » (2).

LES ÉTAPES DE SA VIE

D'après son acte de baptême dont la cérémonie eut lieu le 24 novembre 1683, dans l'église Ste-Walburge à Anvers, il était le fils légitime de Jean-Baptiste *van Valens*, bourgeois d'Anvers et capitaine de la garde bourgeoise de la ville. Sa mère se nommait Maric-Anne de Kogel (3).

Vers l'âge de 13 ans, il entra en apprentissage chez un peintre assez connu, spécialiste des chevaux, Constantin Francken, à ce moment doyen de la corporation. Cette spécialité fut sans doute à l'origine de l'orientation future de l'élève. Les registres des *Liggeren* indiquent que la cotisation d'apprenti de van Falens, dont le nom était orthographié Falcs, fut payée entre le 18 septembre 1696 et le 18 septembre 1796 et qu'elle se montait à 2 gulden 16 (4).

D'après A. Jal, van Falens se rendit à Paris vers 1703. Il était déjà réputé comme peintre assez habile et il fut reçu maître à l'académie Saint-Luc en 1705 ou 1706. Pour son admission, il peignit une scène de chasse qui semble avoir impressionné les académiciens, car elle fut mise en place d'honneur dans la salle d'assemblée. Nous savons par le guide touristique de l'époque, publié par Desallier d'Argenville, que le tableau figurait à côté d'un Saint-Jean l'Évangéliste de Ch. Le Brun, d'un Saint-Paul d'Eustache Le Sueur, d'un sujet d'architecture de Le Maire et d'un autoportrait de Pierre Mignard. Desallier nous dit que van Falens est « un Flamand qui a peint joliment les chasses et les altes » (5).

Le groupe des peintres flamands se concentrait à Paris dans le quartier de Saint-Germain des Prés. Une des personnalités les plus vues du groupe était Jean Jacques Spoede, peintre et marchand de tableaux, qui devint recteur de

(1) J. DU JARDIN, *L'art flamand*, vol. III, 1897, p. 46.

(2) A. MICHEL, *Histoire de l'Art*, vol. III, Paris, 1926, p. 386.

(3) A. JAL, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, 2^e éd. Paris 1872, verbo Falens.

(4) PH. ROMBOUTS et TH. VAN LERIUS, *De liggeren*, La Haye, tome II, p. 596.

(5) DESALLIER D'ARGENVILLE, *Voyage pittoresque de Paris*, 3^e éd., Paris, 1767, pp. 18, 19 et 457.

l'académie Saint-Luc. Spoede fut le protecteur et l'ami d'Antoine Watteau que ses contemporains appelaient « Vateau, peintre flamand » Le quartier de Saint-Germain était très curieux à l'époque. On y vendait dans des échoppes les peintures, œuvres originales ou copies d'auteurs connus. L'industrie des copies était très florissante et elle avait pour siège de véritables ateliers exploités par les marchands. De grands artistes travaillèrent dans ces ateliers, au début de leur carrière ⁽¹⁾.

Nous savons par un grand amateur et écrivain d'art de l'époque, Pierre-Jean Mariette, que van Falens fut un de ces copistes. « Un des principaux talents de cet artiste était de copier les tableaux des peintres de son pays et surtout ceux du maître (Ph. Wouwerman) dont il s'était rendu le sectateur » ⁽²⁾.

Le mariage de van Falens eut lieu le 16 juillet 1716, à l'église Saint Thomas du Louvre. Il le fit entrer dans des milieux artistiques très en vue. Il épousa la fille de Sébastien Slodtz, anversois d'origine, sculpteur des bâtiments du Roi. Le parrain et la marraine de la mariée étaient le sculpteur F. Girardon et la femme du peintre Houasse. Un des témoins du mariage était le sculpteur René Chauveau. L'acte porte « Charles Valens, maître peintre et bourgeois de Paris », mais le marié signa : « Carel van Falens ». Dix enfants naquirent du mariage et aux actes de baptême, nous ne voyons plus de variations dans le nom qui devient définitivement « van Falens ». ⁽³⁾ Quant à son prénom, si nous avons retenu celui de Charles, c'est parce qu'il figure dans les actes officiels en France, où il a fait sa carrière.

L'ascension du peintre se poursuit. Il entre chez le Régent, Philippe d'Orléans, qui le charge de la restauration de ses tableaux et principalement de ceux qu'il avait acquis de don Livio Odescaldi. En relatant ces fonctions, Mariette fait le procès des restaurations sans attaquer spécialement le peintre qui travaillait pour le Régent : « Je mets cela au nombre des malheurs qu'a éprouvé la peinture, car cela n'a pu se faire qu'en écurant les tableaux et aux dépens des glacis et des dernières touches qui, dans cette opération pressée, sont nécessairement obligés de disparaître » ⁽⁴⁾.

En 1724, van Falens arrive au sommet des honneurs.

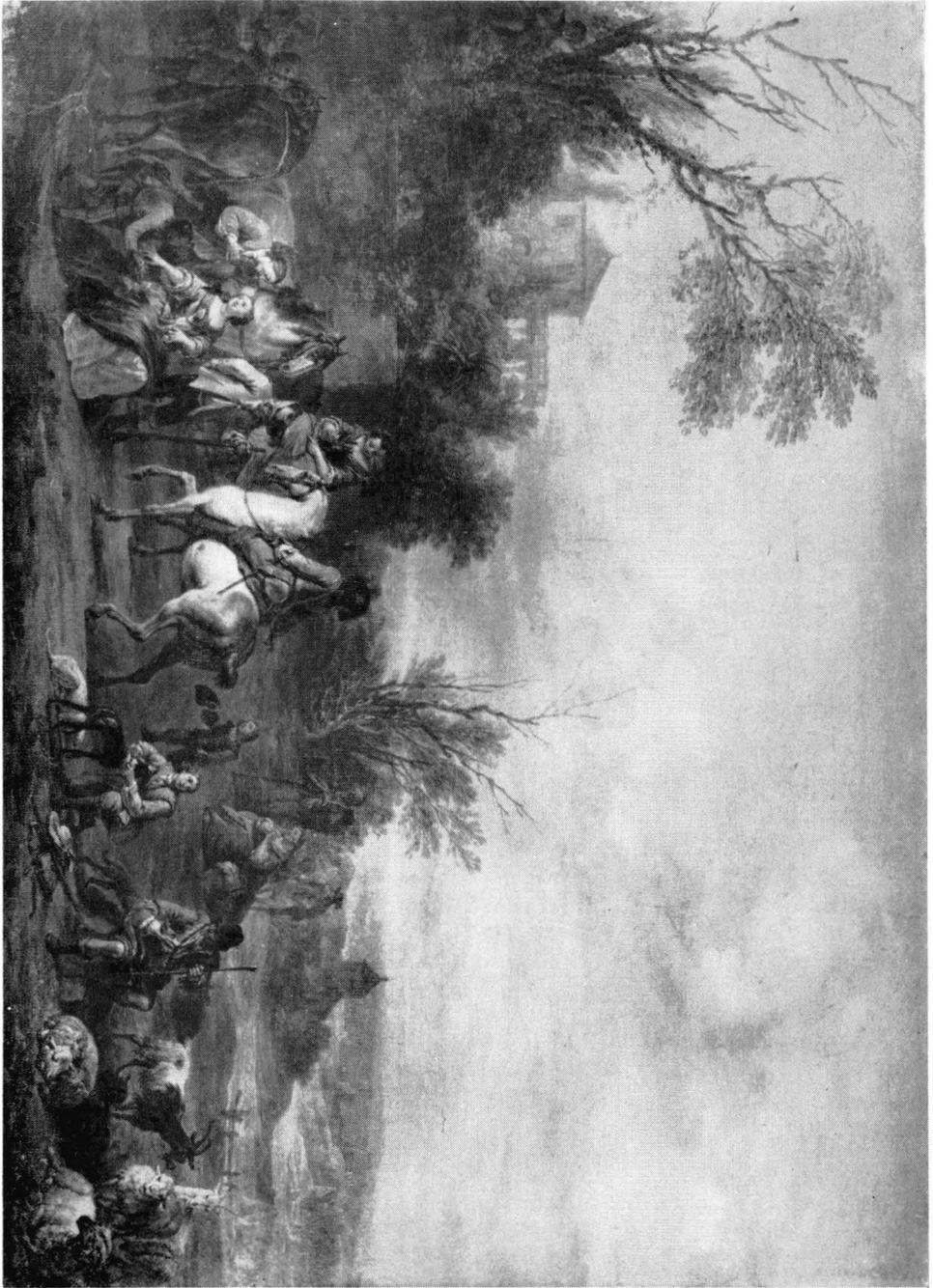
Tout d'abord, il fut nommé peintre du roi Louis xv. Les actes de baptême de ses nombreux enfants sont précieux pour suivre sa carrière et, dans celui du

⁽¹⁾ R.H. WILENSKY, *Flemish painters*, Londres 1960, vol. I, p. 668.

⁽²⁾ P.J. MARIETTE, *Abécédaire*, Ed. P. de Chennevières et A. de Montaiglon, Paris, 1853-1854, vol. II, p. 232.

⁽³⁾ H. HERLUISON, *Actes d'état-civil d'artistes français*, Paris, 1873, p. 137.

⁽⁴⁾ P.J. MARIETTE, *loc; cit.*



26 octobre 1724, nous voyons pour la première fois son titre de « peintre ordinaire du Roy », qui ne figurait pas encore l'année précédente.

Nouvel honneur, l'admission à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Le procès-verbal de l'institution porte: «Aujourd'hui samedi 25 de novembre 1724, le sieur Charles van Falens, Peintre né à Anvers, a présenté trois tableaux de ses ouvrages. L'Académie, après avoir pris les voix à la manière ordinaire, a agréé la présentation. Sur ce qu'il s'est offert de faire des tableaux pour sa réception à l'Académie, la Compagnie a accepté sa demande; il ira chez Monsieur de Boullongue, Directeur de l'Académie, pour recevoir sujets pour ses tableaux de réception » (1).

La réception à l'Académie eut lieu le 29 novembre 1726. Le procès-verbal dit: «Aujourd'hui vingt neuf novembre, l'Académie s'est assemblée à l'ordinaire, au lieu de demain samedi, à cause de la fête de St André. Réception de M. van Falens. M. Charles van Falens d'Anvers, *peintre dans un talent particulier*, a fait apporter deux tableaux qui lui avaient été ordonnés pour sa réception, représentant des retours de chasse et, les voix ayant été prises aux fèves, l'Académie l'a reçu en qualité d'académicien; ensuite ayant été tiré de la même manière pour le présent pécuniaire qui a été modéré à cent livres, il a prêté serment entre les mains de M. de Boullongue directeur » (2).

Notre peintre mourut jeune. Le procès-verbal de la séance de l'Académie du 30 mai 1733 annonce sa mort, sans panégyrique, comme de coutume (3). L'acte d'inhumation est rédigé en ces termes: « Le 27 mai 1733, Charles van Falens, peintre ordinaire du Roy et de son Académie royale de peinture et de sculpture, époux de Marie-Françoise Slodtz, âgé de 49 ans ou environ, décédé hier en son appartement de la Cour du Vieux-Louvre, à 11 heures du matin, a été inhumé » (4). Le domicile au Louvre allait de pair avec la qualité de peintre du roi.

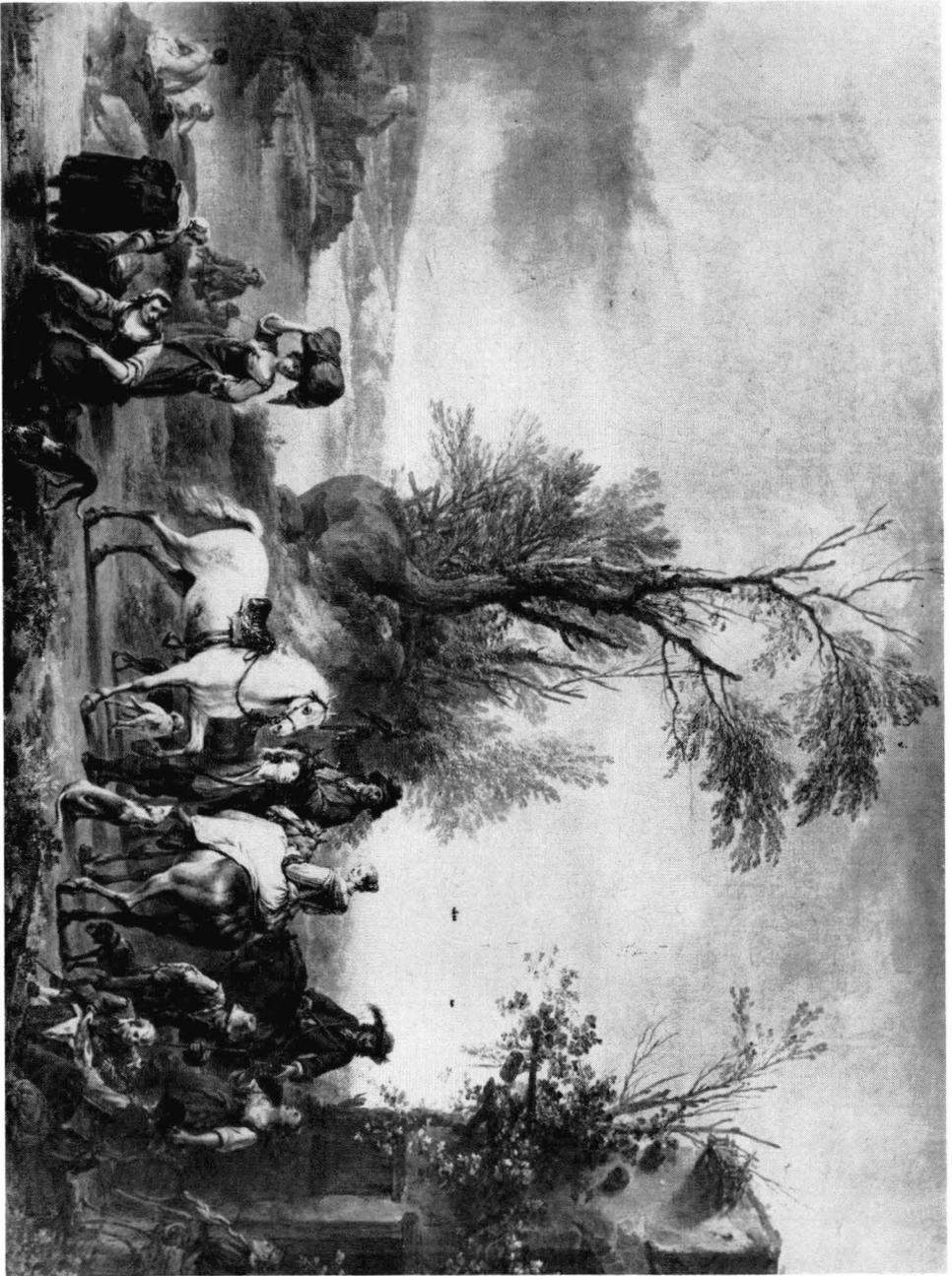
Le Mercure de France publia la nouvelle du décès dans les termes suivants: « Le 27 du mois dernier, l'Académie Royale de Peinture fit encore une perte considérable en la personne de Charles van Falens, natif d'Anvers et disciple de C. Franc, établi à Paris depuis longtemps où il est mort, âgé de 49 ans. Il n'a fait que de petites figures, des animaux et du paysage, dans le goût

(1) *Procès-verbaux de l'Académie de peinture et de sculpture*, publiés par A. DE MONTAIGLON, Paris, 1851-1852, vol. IV., p. 385.

(2) *Id.* vol. V, p. 17.

(3) *Id.* vol. V, p. 120.

(4) A. JAL, *op. cit.*, verbo Falens.



de Berghem et de Wouvreman. Ses tableaux sont d'une composition admirable et d'un coloris charmant ».(¹).

Desallier, dans sa description de l'Académie signale une salle où figuraient tous les portraits des académiciens et qui faisait suite à celle qui contenait les tableaux de réception. Le portrait de van Falens semble s'être égaré (²).

LE GROUPE DE LA JEUNE PEINTURE

Influences de Wouwerman et de Watteau sur van Falens.

L'excellent animalier.

Le peintre de la société de la Régence.

Les procès-verbaux de l'Académie, malgré leur concision un peu sèche, sont intéressants à compiler; ils nous permettent de suivre les nouvelles tendances qui s'imposèrent au moment de la Régence et continuèrent sous le règne de Louis xv.

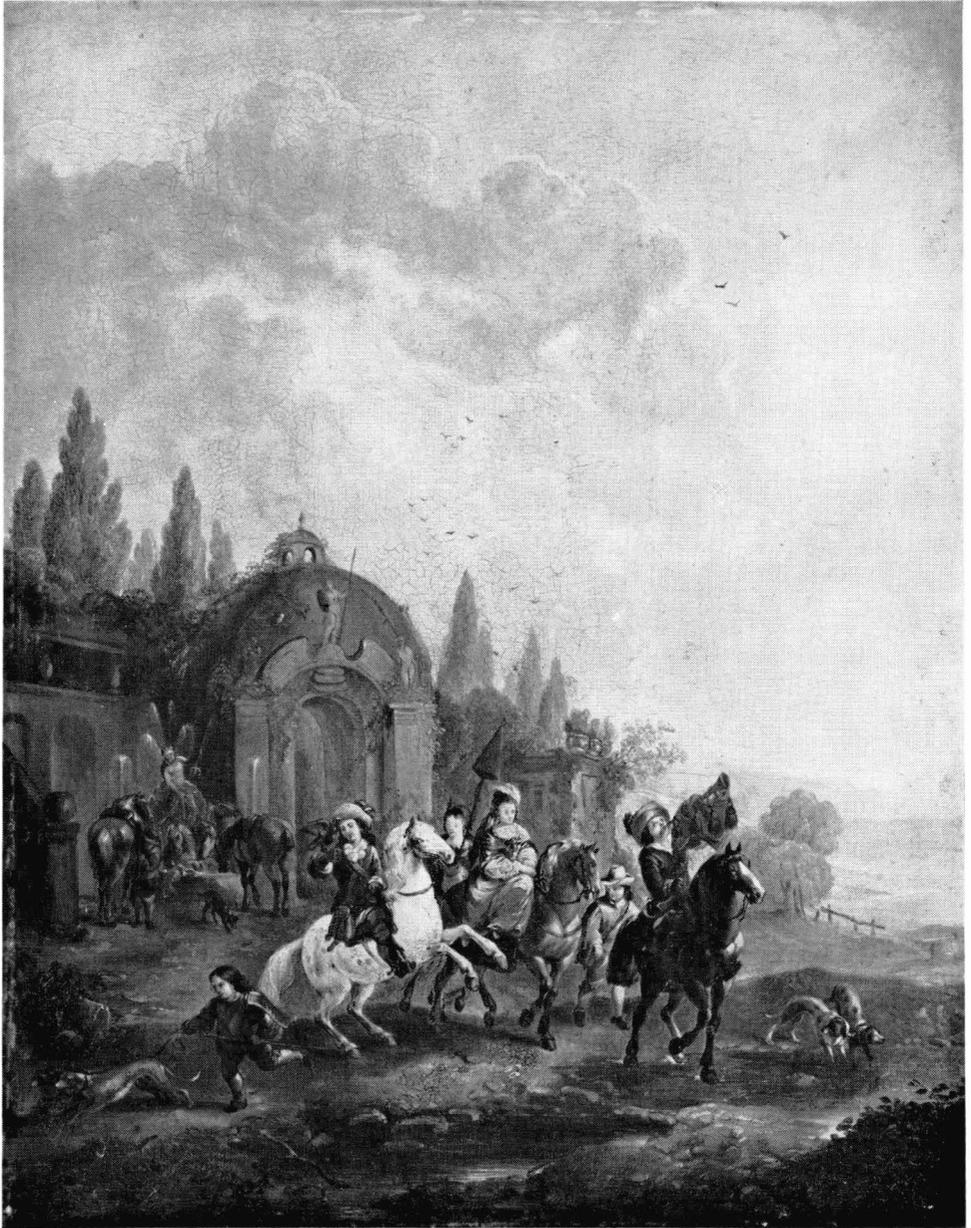
Antoine Watteau fut le chef de file et nous voyons aujourd'hui en lui l'inspirateur du mouvement. Il fut élu académicien, le 28 août 1717 avec comme morceau de réception son « Embarquement pour Cythère » que les procès-verbaux appellent « une feste galante ». Dans la suite, pour les peintres de la jeune école, cette classification alternera ou sera sous-entendue dans les mots « un talent particulier » ou « un genre particulier ». Les mots de « talent particulier » ou « un genre particulier ». Les mots de « talent particulier » ne s'appliquent pas uniquement à van Falens comme on l'a écrit parfois.

Entrèrent successivement à l'Académie, en 1718, Nicolas Laneret qui avait présenté lui aussi « une feste galante » et en qui l'Académie voit « un talent particulier », en 1725 François Octavien avec sa « Foire de Bezons », en 1726 Charles van Falens, dont les morceaux de réception sont deux scènes de chasse et qui, avec Octavien est aussi classé comme peintre « dans un talent particulier ». Ce même vocable désignera encore Jean-Baptiste Pater, reçu en 1728 pour sa réjouissance de soldats, et la même année, Bonaventure de Bar avec une foire de campagne.

L'Académie appréciait aussi les graveurs du genre nouveau. En 1735, Nicolas de Larmessin avait eu comme morceau de réception la reproduction

(¹) *Mercur de France*, Juin 1733, p. 1198.

(²) DESALLIER ■'ARGENVILLE, *op. cit.*, p. 48.



de tableau de Lancret: « Les amours du bocage » et, en 1736, Jean Moyreau, pour son entrée dans la compagnie, présenta les gravures « des deux tableaux ordonnés à feu M. van Falens pour sa réception » (1).

La vogue de la jeune école fut d'assez courte durée. Vers 1750, elle déclinait déjà. On cite cette phrase de Diderot: « Je donnerai dix Watteau pour un Teniers ». Le goût du public se manifeste dans ses achats de gravures. Une annonce du graveur J.Ph. Le Bas, parue dans le *Mercur de France* de décembre 1749 sur quatre pages, en consacre deux à une liste d'œuvres de Teniers; les deux autres donnent la liste des reproductions de quelques Hollandais du xvii^e s et d'autres œuvres de Lancret, Oudry, Boucher, Chardin, Drouais. La liste comprend quatre van Falens. Ces estampes étaient vendues au prix de trois livres la pièce (2).

Après 1800 la défaveur s'accroît. Gault de Saint-Germain, un des principaux critiques de l'époque napoléonienne et de la Restauration, s'exprima en ces termes: « Le mérite de Watteau est presque perdu pour nous. On ne le considère que comme le peintre des petits maîtres et des merveilles de son temps, aussi ridicule pour nous que le bon genre du jour le sera dans l'avenir ». J.B. Pater n'est pas mieux traité: « Son goût ne peut être généralement adopté, par l'éloignement où il se trouve de nos mœurs et de notre costume ». Quant à Lancret c'est « un peintre de modes ». « On trouverait de la grâce dans ses figures, si toutefois la grâce peut se rencontrer avec la tournure guindée et les ajustements bizarres qui caractérisent les poupées et les pantins de Lancret ». Quelques artistes sont cités parce qu'ils « ont marqué dans les travaux ou expositions publiques, sans aucune influence sur le goût » Nous voyons les noms de Lancret, van Falens, Oudry, Desportes et d'autres encore (3).

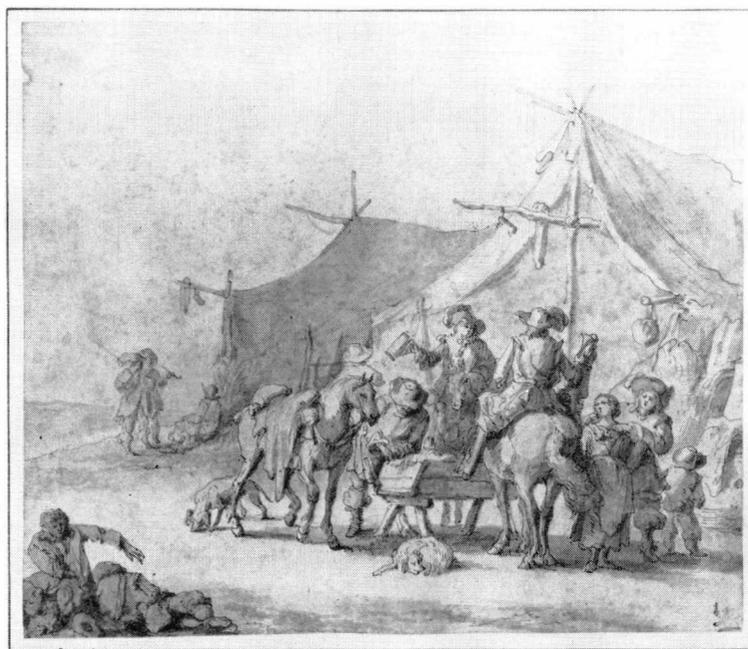
Gault de Saint-Germain a cherché à définir l'influence de Ph. Wouwerman et son appréciation semble cette fois assez juste. Il range parmi ses imitateurs ses deux frères, Pierre et Jean, Jean van Bredael, Jean van Huchtenberg et Charles van Falens. Parmi ces différents peintres « Jean van Breda (Bredael), né à Anvers en 1683, mort en 1750, est sans contredit celui de tous qui a le plus approché de la manière de Wouwerman ». Quant à van Falens, il y a chez lui « choix, sujets et disposition dans le goût de Wouwerman » (4).

(1) *Procès-verbaux de l'Académie*, vol. IV et vol. V, aux années indiquées.

(2) *Mercur de France*, Décembre 1749, vol., I p. 164 et s.

(3) P.M. GAULT DE SAINT GERMAIN, *Les trois siècles de peinture en France*. Paris 1808 pp. 161-164. 304 et 343. *Guide des amateurs de tableaux*, vol. I, Paris, 1818, p. XXXIII.

(4) *Id.*, *Guide des amateurs de tableaux*, vol. I, p. 181. 182 et 320.



Toute l'œuvre de Ph. Wouwerman ne se retrouve pas chez van Falens. Le grand peintre hollandais a peint les genres les plus divers, paysages, chasses, exercices d'équitation, marchés de chevaux, forges de maréchaux-ferrants, camps de soldats, batailles, attaques de bandits, cours de fermes, châteaux, vues de villes. Ce sont les paysages, les chasses et l'équitation dont le peintre flamand s'est inspiré et il a choisi les formes les plus heureuses de l'existence. S'il a parfois copié, n'oublions pas que la copie était d'usage courant à l'époque ; mais il ne faut pas perdre de vue qu'il a souvent gardé son originalité propre. Personne n'a pu prouver qu'il fut un faussaire. Qu'il eut fait des copies pour des marchands au début de sa carrière, ce n'est pas douteux. S'il faut lui adresser des reproches, il faut en même temps faire le procès des plus grands noms de la peinture.

On a voulu résumer l'influence de Ph. Wouwerman sur notre peintre en ne parlant que de la présence des chevaux blancs que le maître hollandais a popularisés. Procédé vieux comme le monde pour accentuer la luminosité et

que l'art persan, hindou ou chinois ont employé bien avant lui, qu'on trouve chez Rubens et Jordaens et chez les Hollandais, Isaac van Ostade, Berchem et A. van de Velde.

Un auteur anglais, spécialiste de la peinture flamande, R.H. Wilensky est le premier, pensons-nous, à avoir attiré l'attention sur les rapports entre Watteau et van Falens. Analysant les deux toiles qu'il présenta à l'Académie pour sa réception, il les trouve éclectiques et ingénieusement composées, mais froides. Il y reconnaît l'influence de Wouwerman, mais aussi celle d'Antoine Watteau, notamment en les comparant avec un rendez-vous de chasse qui se trouve à la Wallace Collection de Londres. Il y a là une conversation galante dont le sujet se retrouve dans une des deux toiles de van Falens ⁽¹⁾.

Plusieurs œuvres de A. Watteau ont influencé van Falens. Sa célèbre Gamme d'amour a inspiré la Halte durant la chasse du Rycksmuseum d'Amsterdam. Dans cette dernière œuvre, un chasseur « fortuné » est assis aux côtés d'une dame; il joue de la flute et la dame l'accompagne en chantant. Un autre personnage conte fleurette à une belle amazone qui, dans un mouvement gracieux, étale sa robe pour la faire admirer et aussi pour se faire admirer elle-même. Une autre amazone, laissée seule, a l'expression de tristesse de celles, qui, dans les réunions mondaines, fônt « tapisserie ».

D'autres œuvres, notamment une halte de cavaliers au musée de Montpellier, ont aussi des conversations galantes.

On découvre chez van Falens un excellent animalier et surtout un très bon peintre de chevaux. Il y a là sans doute un fruit de sa formation chez le maître anversois Constantin Francken. On ne trouve pas chez lui ce cheval de série qui, chez certains, pourrait constituer une signature. La plupart de nos grands maîtres du xvii^e siècle ont fait des chevaux assez lourds. Sans nous donner des types de chevaux de course de nos jours, van Falens a peint généralement des percherons normands, plus légers. Ce ne sont plus des chevaux de brasserie. Il ne craint pas de nous montrer le cheval dans tous ses mouvements, pesades, cabrades, ruades, trot, galop, attelage effrayé et ses sujets, bien que peints à des dimensions réduites, sont faciles à détailler; ils pourraient illustrer un traité d'équitation.

Cavalcadant dans les campagnes, faisant halte dans une clairière, partant ou revenant de la chasse, les seigneurs et les dames de la haute société se montrent dans leurs délassements en plein air. Dans leurs randonnées, ils sa-

(1) Y.H. WILENSKY, *Flemish painters*, Londres, 1960, vol. I, p. 378.



vent se tenir en selle et faire du sport. Ils sont entourés de valets, de paysans, de mendiants, d'enfants venus là en curieux ou jouant au bord du chemin. Le peintre ne nous montre pas les sémillants bergers ou les gracieuses bergères comme la plupart des auteurs de fêtes galantes. Un fond de réalisme flamand le pousse à montrer ses personnages comme on les voyait à cette époque.

Chez Wouwerman, le ciel est souvent sombre, orageux et de sinistre présage, bien qu'il ait aussi décrit le beau temps. Chez van Falens, le ciel est généralement parsemé de nuages ou d'un gris très spécial, mais d'une clarté ne faisant pas craindre les intempéries, qui eussent gâté les parties de plaisir.

Peintre des environs de Paris, van Falens nous montre des campagnes vallonnées, aux horizons lointains, auxquels on est amené par des échappées. On devine le pays giboyeux. L'on entrevoit sur le côté une porte monumentale ou l'aile d'un château, ou des ruines. Souvent le paysage n'est qu'une esquisse et les arbres sont peu accentués, de manière à ne pas détourner l'attention du point central qui groupe les personnages et les animaux, où se distingue le cheval blanc formant tâche de lumière, vers lequel convergent les brunclairs, les

beiges, les vert-tendres, les gris Versailles, les gris à la Teniers et toute une gamme de couleurs discrètes, plaisant à une société policée, ennemie du tapageur et du criard.

Notre peintre est bien l'interprète de la Régence, dont il a apprécié la joie de vivre.

ŒUVRES DE CHARLES VAN FALENS

Il est préférable de s'en tenir surtout aux gravures et aux œuvres se trouvant dans les musées. Dans les salles de vente, le nom de van Falens est souvent une attribution d'école. Les grandes salles de vente londonniennes ont à ce sujet un usage particulier. Pour désigner un artiste sur lequel on n'a pas toute certitude, elles ne se servent pas des termes « attribués à » ou « genre de », mais elles citent uniquement le nom de famille. On constate ainsi que le simple nom de van Falens veut dire une peinture du style de P. Wouwerman, d'un coloris plus clair et d'un genre plus riant. Si l'œuvre figure avec le prénom de l'auteur, c'est qu'elle est signée et qu'elle semble authentique. L'usage s'est répandu de consacrer des ventes à des peintures dont l'authenticité paraît établie. Les amateurs et les marchands du monde entier y viennent.

Dans les grandes ventes, celle du prince de Bourbon, qui eut lieu à Vienne en 1906 contenait une toile de $0,95 \times 1,28$ m, signée K. van Falens et datée de 1715. Il s'agit ici d'une œuvre peu intéressante, presque la copie d'un tableau de Ph. Wouwerman se trouvant sous le numéro 1473 à la galerie de Dresde. A Cologne, la vente Seligman, qui eut lieu en 1933 avait de van Falens une chasse au faucon, toile de $0,42 \times 0,58$, monogrammée C.V.F.

Le Guide de Gault de Saint-Germain, publié en 1818, signale que les cotations de van Falens avaient atteint jusqu'à 1000 livres et qu'elles étaient tombées à 200 et même à 100 livres ⁽¹⁾. Les cotations sont un élément assez variables, mais il y a ici une indication de la faveur du public. Durant ces dernières années, les œuvres de Van Falens, ont participé au relèvement des cours des tableaux anciens.

1. Œuvres perdues.

Académie Saint-Luc à Paris. Pour son admission en 1705 ou 1706, van Falens apporta une scène de chasse qui fut placée dans la salle d'assemblée et que Desallier d'Argenville citait encore en 1767 ⁽²⁾.

⁽¹⁾ GAULT DE SAINT GERMAIN, *op. cit.*, Introduction, p. XXXIII.

⁽²⁾ DESALLIER D'ARGENVILLE, *op. cit.*, pp. 17, 18 et 457.

Louis XV. Le roi Louis xv acheta deux tableaux du peintre, pour la somme de 800 livres. Le dictionnaire de Jal donne l'extrait de l'ordonnance du 20 décembre 1732, en vertu de laquelle la somme avait été payée ⁽¹⁾.

Collections de Brühl à Dresdes. Le comte de Brühl avait une célèbre collection dont deux magnifiques albums contiennent les reproductions en estampes. Il possédait de van Falens la « Prise du héron » et le « Départ pour la chasse », gravés par Ph. Le Bas en 1741 et 1745. Peu après, ces œuvres furent détruites dans un incendie.

Musée d'Orléans. Au Musée d'Orléans figurait une œuvre de C. van Falens qui fut détruite lors des bombardements effectués par l'aviation allemande le 15 juin 1940.

2. *Les gravures.*

Il existe huit gravures d'œuvres de Charles van Falens. Elles sont dues à de grands artistes et elles sont encore estimées de nos jours.

P.A. Aveline, L'utile accident.

P. Filloeuil, Voyageur faisant halte.

J. Moyreau, Rendez-vous de chasse.

Halte des chasseurs.

Ces deux dernières gravures présentent un grand intérêt. Ce sont les reproductions des deux tableaux imposés à van Falens comme morceaux de réception pour son entrée à l'Académie, en 1726. Dix ans plus tard l'Académie les choisissait comme morceaux de réception du graveur J. Moyreau ⁽²⁾.

Ph. Le Bas. Rendez-vous de chasse.

Le chasseur fortuné.

Prise du héron.

Départ pour la chasse.

La « Prise du héron » et le « Départ pour la chasse » furent dédiées d'abord respectivement à Mr. François de Surmont et au célèbre docteur Mead, médecin du roi d'Angleterre, collectionneur très connu et ami d'Antoine Watteau. Les gravures furent dédiées ensuite au comte de Brühl, qui avait acheté les deux tableaux en 1742 et en 1745; Elles portent le nom de Van Falens.

⁽¹⁾ A. JAL, *Dictionnaire, verbo Falens.*

⁽²⁾ *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, vol. V, p. 190.

Signalons ici que le British Museum conteste la facture de Ph. Le Bas pour la « Prise du héron et le « Départ pour la chasse ». Ces gravures sont classées au Prints Department sous le nom de Andrew Lawrence (1708-1747) qui, avec Thomas Major (1720-1799) travaillait à l'atelier de Ph. Le Bas. Major a laissé une longue note manuscrite conservée au British Museum. Il affirme que Lawrence est l'unique auteur des deux gravures, dont le docteur Mead fut si content que Ph. Le Bas reçut de lui un beau présent et une médaille d'or de la valeur de cinq guinées. Cet épisode de la petite histoire montre qu'après sa mort, van Falens suscite un incident qui n'est pas encore oublié (1).

3. *Les musées.*

Amsterdam (Ryksmuseum): Halte durant la chasse au faucon, signé C. van Falens, Toile 0,55 × 0,65. Exposition Ile de France-Brabant Bruxelles 1962. Reproduit planche 52 du catalogue.

Aschaffenburg (Musée): Dressage d'un cheval et Halte de cavaliers. Deux pendants. Toile 0,26 × 0,36.

Bale (Off. Kunstm.): Cavaliers dans un paysage. Bois. 0,49 × 0,65.

Bruxelles (Mus. Roy. des B.A. Coll. de Grez): Cavalier tenant en laisse un cheval ruant. Encre de Chine 217 mm × 180 mm. et Campement de nomades. Encre de Chine 186 mm × 216 mm. Ces dessins ne sont pas signés.

Besancon (Musée): Cavaliers à la chasse N° 751 Dessin 163 mm × 277 mm.

Courtrai (Musée): Cavaliers. Bois 0,49 × 0,65. Signé et daté 1730.

Dresde (Musée): Départ pour la chasse au faucon. Toile 0,545 × 0,655, signée C. van Falens.

Gottingen (Musée de l'Université): Soldats pillant et incendiant un village. Bois. 0,55 × 0,72.

Liège (Musée Curtius et d'Ansembourg): Scène de chasse. Bois 0,30 × 0,42.

Londres (Vict. and Alb. Mus.): Leçons d'équitation. Deux pendants. Bois 0,32 × 0,39. Monogrammé F.V. Attribution douteuse. (Witt Coll) Cavaliers. Dessin N° 289. 205 × 290 mm.

Meiningen (Musée ducal): Chevaux. Bois. 0,51 × 0,64.

Montpellier (Musée Fabre): Halte de cavaliers. Toile 0,55 × 0,75. Exposition Ile de France-Brabant Bruxelles 1962. Reproduit planche 51.

(1) *British Museum, Prints, Lawrence works*, vol. 73x.

La note manuscrite de Major est insérée dans le volume.

Munich (Bay. Staatsgemäldesam.) Halte de chasseurs. Toile 0,42 × 0,54.

Norfolk (Musée): Halte de cavaliers. Toile 0,48 × 0,61.

Paris (Louvre): Départ pour la chasse et Halte de chasseurs. Toiles 0,45 × 0,58. Il s'agit ici des deux tableaux peints en 1726 pour la réception de van Falens à l'Académie royale de peinture. Exposition Ile de France Brabant. Bruxelles 1962. Halte de Voyageurs. Pinceau. Encre de Chine 289 mm × 140 mm. Signé Van Falens.

Le Puy en Velay (Mus. Crozatier): Départ pour la chasse. Bois 0,31 × 0,38. Signé C.V.F.

Poznan (Mus. Nat.): Halte de chasseurs. Bois 0,365 × 0,38.

Wurzburg (Schloss): Halte de Chasseurs. Bois. 0,52 × 0,73.

York (Musée): Cavaliers près d'un puits. 0,46 × 0,61.

C. BROSSEL

Les portes des demeures privées à Bruxelles des XVII^e et XVIII^e siècles

Etude stylistique

Pourquoi entreprendre l'étude des portes à Bruxelles? Sans doute, parce que Bruxelles, autrefois une des plus belles villes des Pays-Bas, plus encore que par ses églises ou ses édifices publics, se caractérisait par ses demeures privées. Or, la porte en est l'élément le plus marquant. Cela seul suffirait à justifier une telle étude. Mais il y a plus, c'est dans la porte que les architectes bruxellois ont exprimé un art qui leur est propre. Par ailleurs, les portes annoncent souvent l'évolution d'un style ou les changements qui s'amorcent avant les façades elles-mêmes. Parfois, elles seules sont conservées, alors que les maisons subissent de profondes modifications. C'est dire qu'elles jouissent d'une vie indépendante.

Il est donc utile d'étudier les portes de Bruxelles, indépendamment de l'analyse des façades, d'autant qu'elles témoignent d'un passé qui tend à disparaître.

Et pourtant ce n'est pas chose aisée. Les documents du xvii^e siècle ont été détruits lors du bombardement de la ville par le Maréchal de Villeroy en 1695. Existeraient-ils encore, ces documents écrits, si précis qu'ils soient, ne pourraient donner qu'une certitude relative: les dates inscrites dans les registres ne suffisent pas, même si elles concernent la construction d'un immeuble. Il faudrait être sûr, en effet, que le bâtiment n'a pas été renouvelé dans la suite en tout ou en partie. Ce qui vaut pour celui-ci est encore plus vrai pour la porte; il est aisé de modifier l'encadrement d'une baie ou d'adapter la porte de sa demeure au goût nouveau sans affecter pour autant la structure de la façade.

Nous avons donc parcouru les rues de Bruxelles, nous attachant à analyser les portes existant encore, à en décrire les caractères stylistiques. Cette démarche avait déjà été faite par E. Gevaert qui, après avoir pendant dix années observé les portails de la capitale, a publié en 1911 une étude dans le Bulletin des Métiers d'Art. A cinquante années près, nombre de ses constatations res-

tent valables. Elles nous intéressent tout particulièrement parce qu'elles témoignent de portes disparues, d'un visage de Bruxelles aujourd'hui oublié.

Un élément nous est apparu d'emblée. Il existe un ensemble de portails du XVII^e siècle, particulièrement typiques de Bruxelles, que l'on a qualifié de Baroque. C'est donc ce style qui fera l'objet de la présente étude en sa première partie. Celle-ci sera suivie d'un aperçu sur les portes de style d'inspiration française, dont l'apparition se situe au début du XVIII^e siècle, sans qu'il en résulte pour autant une rupture totale avec le style précédent, le mouvement baroque semblant se perpétuer dans notre architecture.

Les portes de la Grand' Place sont exclues de cet exposé en raison du fait que les maisons qui la cernent ne sont pas exactement des demeures privées puisqu'elles étaient essentiellement le siège de corporations.

*
* *

Lorsqu'on parle du style baroque en architecture, il importe de distinguer l'architecture religieuse et l'architecture civile, celle des édifices publics et des demeures bourgeoises.

En ce qui concerne l'architecture civile, l'aspect général de Bruxelles au XVII^e siècle reste médiéval. Quelques grandes artères, bordées de maisons en colombage étroites et hautes, sont coupées par un réseau de ruelles tortueuses et d'impasses ⁽¹⁾. Jusqu'au bombardement de 1695, presque toute la ville est ainsi bâtie. Les charpentiers, longtemps seuls maîtres d'œuvre, délimitent les baies par une membrure rigide réduite à des poteaux, traverses, potelets. Plus tard, les formes issues de la technique du bois se transposent tout naturellement dans la maçonnerie appareillée. Les portes à linteau, forme la plus élémentaire, à deux pieds-droits couverts par une pierre transversale sont nées. Cependant, l'incendie provoqué par le bombardement détruisit la plupart d'entre elles. Un témoin subsiste: la petite porte du restaurant du Ravenstein à linteau droit avec arc de décharge en briques. E. Gevaert se souvient l'avoir vue autrefois surmontée d'une baie d'imposte. Celle-ci est aujourd'hui remplacée par une niche ⁽²⁾.

⁽¹⁾ Voir le plan de Martin de Tailly de 1639. On y distingue nettement des maisons tout en hauteur (Bruxelles, Cabinet des Estampes).

⁽²⁾ E. GEVAERT, *Sur la porte*, dans *Bulletin des Métiers d'Art*, Bruxelles, 1911, pp. 239-240. Voir aussi E. COLINET et LORAN, *Recueil des restes de notre art national du XI^e au XVIII^e siècle*, Bruxelles-Liège-Paris-Berlin, 1873-1877, t. II, pl. 69.

A la même époque, dans certains quartiers comme celui du Sablon, s'élève des hôtels seigneuriaux, Bruxelles étant devenue résidence de la Cour (1).

D'autres facteurs interviennent aussi qui sont de nature à modifier les conceptions architecturales du temps: les peintres et les graveurs, en imaginant des décors nouveaux, influencent le goût de l'époque. Par la vertu de l'imprimerie, les architectes et artisans prennent également connaissance de certains traités d'architecture où sont exposés les procédés de construction ou de décoration classique: ainsi l'ouvrage de Serlio, architecte italien, avait été traduit en flamand dès 1539 par Pierre Coecke d'Alost et ses planches reproduites à des milliers d'exemplaires.

Ces facteurs favorisent l'introduction progressive du classicisme qui impose peu à peu ses formes architectoniques, son respect de la symétrie, sa beauté calme. Les éléments traditionnels, portes exiguës et cintrées, fenêtres à croisées, cordons larmiers, pignons étroits, s'enrichissent d'apports nouveaux tels que le plein cintre à modénature classique, les moulures inspirées de profils antiques, les ordres superposés, le pilastre, les chapiteaux doriques, ioniques, corinthiens, l'entablement enfin.

Il naît ainsi un style nouveau, le style baroque, qui n'est pas un pastiche, de l'architecture italienne, comme l'a prétendu A. Schoy (2), mais bien une expression artistique nouvelle. L'homme sent en lui des forces tumultueuses ou les subit. Cette idée de la vie en action, il la traduit par des représentations audacieuses, par le mouvement rythmé de la pierre. Le Baroque cherche à développer l'espace par le jeu des perspectives, les effets d'ombre et de lumière, l'emploi des formes courbes. Le tempérament brabançon y déploie son exubérance coutumière ainsi qu'en témoignent les godrons, rinceaux, médaillons, cartouches, consoles fleuries relevés en maints endroits à Bruxelles. Les volutes enserrant les rempants des pignons et les linteaux des portes. Celles-ci sont rehaussées de boules, de cornes d'abondance, de guirlandes au gras feuillage, de chutes de fleurs et de fruits.

*

* *

(1) Voir, du peintre P. SNAYERS, *Le comte de Bournonville dans son carrosse devant son hôtel à Bruxelles* (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts). Du même peintre, *La Fête du Sablon* (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts). On y remarque l'hôtel d'Egmont. Du peintre A. SALLAERT, *L'infante Isabelle abattant l'oiseau au tir du Grand Serment le 15 mai 1615* (Bruxelles, Musée Royaux des Beaux-Arts). Du même peintre, *Les Archiducs Albert et Isabelle assistant à la procession des pucelles du Sablon* (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts). L'hôtel d'Egmont y est également représenté. Du peintre G. VAN SCHOOR, *Vue de l'hôtel de Nassau à Bruxelles* (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts).

(2) A. SCHOY, *Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas*, Bruxelles, 1879.

Comme témoins d'un style antérieur au Baroque, nous pouvons citer trois exemples importants.

Le portail démolì de l'hôtel d'Arenberg, rue aux Laines, avait une mouluration gothique qui épousait son arc en anse de panier (fig 1). Tout le charme de cette baie résidait dans les fines colonnettes, cimées de pinacles, qui l'accostaient. Les chapiteaux ciselés permettaient de situer cette porte dans la dernière période ogivale. Des clous marquaient de dessins géométriques les vantaux à ais verticaux. Le vantail droit était percé d'un portillon (1).

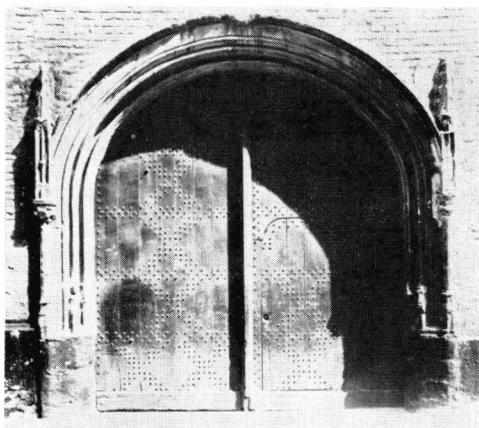


Fig. 1 - Porte gothique, démolìe, de la rue aux Laines.

La porte cochère démolìe de la rue du Musée avait un arc en plein cintre bordé d'une archivolte à moulure de larmier; celle-ci se dédoublait à son sommet pour former un arc en accolade terminé par un fleuron (fig. 2). Ce portail était également de la dernière époque gothique (2). Tandis que la porte de l'ancien hôtel de Clèves, aujourd'hui entrée de l'hôtel Ravenstein, est surmontée d'un arc brisé, travaillé d'un chanfrein creux et orné lui aussi d'une archivolte (3).

A la même époque, les petites portes gothiques des maisons populaires se caractérisaient par une extrême simplicité. Cintrées, le plus souvent en anse

(1) Voir dessin relevé par J. PAUWELS dans E. GEVAERT, *op. cit.*, p. 240.

(2) E. COLINET et LORAN, *op. cit.*, t. III, pl. 13; P. COMBAZ, *Le vieux Bruxelles*, Les façades, Bruxelles, 1907, pl. IV; G. DES MAREZ, *Le vieux Bruxelles*, 1910, pl. XXXIII.

(3) E. GEVAERT, *op. cit.*, fig. p. 240.

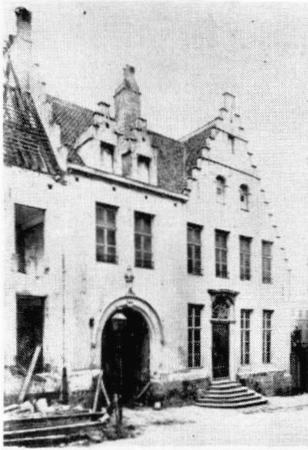


Fig. 2 – Porte gothique démolie de la rue du Musée.



Fig. 3 – Porte populaire démolie. 46. rue des Sables.

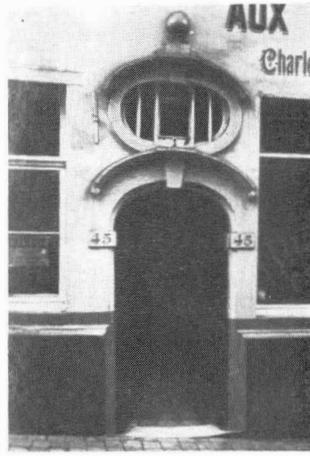


Fig. 4 – Porte populaire démolie. 45, rue des Alexiens.

de panier, l'arête creusée en cavet, elles étaient dépourvues de tout ornement. La raison de cette simplicité, nous la trouvons dans l'organisation des Métiers. Le maçon est le maître d'œuvre, le travail du sculpteur étant celui du tailleur de pierres. Le maçon bruxellois exécute donc la porte. Il lui confère, avec toute sa sensibilité, en plus d'une grande sobriété, une pureté et une élégance rarement démenties (Ex. porte démolie, rue Villa Hermosa (1)).

Cependant, tout au long du XVII^e siècle, la tradition régit encore les modestes demeures. Et lorsque les portes baroques auront fait leur apparition, portes d'habitations plus riches, le maçon, l'exécutant, voudra donner, lui aussi, à ces portes populaires un caractère nouveau. Tout en demeurant fidèle à son art, c'est à dire à l'arc en anse de panier, au chanfrein, parfois au larmier, il ajoute clé et impostes (Ex. 46, rue des Sables, maison datée de 1617, démolie, (fig. 3). D'autres exemples de ce genre se voient encore 19, rue des Quatre Fils Aymon (à noter la baie d'imposte rectangulaire à linteau unique), 18, rue Rempart des Moines et rue de la Cigogne. Parfois, le maçon accentue cette mise au goût du jour en perçant le mur d'un oculus et en le relevant d'un boulet (Ex. 45, rue des Alexiens), (fig. 4) (2); l'oculus est ici bordé du larmier, le maçon n'ayant pas perdu de vue les servitudes du climat.

(1) *Op. cit.*, fig. p. 244.

(2) *Op. cit.*, fig. p. 271.

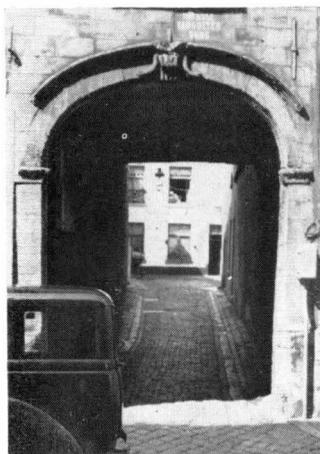


Fig. 5 - Entrée de l'Impasse
Van Hoeter



Fig. 6 - 62, quai aux Briques.



Fig. 7 -
30, Vieille Halle aux Blés.

Ainsi, le souvenir de la simple porte gothique se perpétue au cours des siècles en s'enrichissant d'apports nouveaux.

La même juxtaposition de formes s'observe dans les portes plus vastes. Et si l'entrée de l'impasse Van Hoeter, datée de 1640 (fig. 5) ou celle du vieil entrepôt appelé au XVII^e siècle « de Schuere », la Grange, 8, quai aux Pierres de Taille, plongent leurs racines dans la tradition, nous voyons dans le portail du 62, quai aux Briques (fig. 6) les deux courants esthétiques coexister. Le Baroque s'impose par la baie d'imposte indépendante et par les puissantes volutes qui se déroulent jusqu'à de petites consoles, semblables aux impostes, sur lesquelles repose l'arc. Le Gothique, lui, se lit dans l'archivolte qui établit encore une séparation entre l'arc et l'oculus malgré la préoccupation du maître d'œuvre d'incorporer celui-ci dans la composition générale.

Un phénomène semblable peut s'observer dans la baie, 30, Vieille Halle aux Blés (fig. 7). Mais cette fois, c'est l'ornement gothique, c'est à dire la mouluration du cadre qui sert de canevas à un élément baroque spécifique, le bossage (1).

*
* *

(1) Voir dessin relevé par J. PAUWELS, dans E. GEVAERT, *op. cit.*, p. 246 et fig. p. 247.

Quelles furent, à Bruxelles, les premières manifestations des apports classiques dans les portes? Il est difficile de le dire. Un excellent exemple, pourtant, était la porte du Serment des Arbalétriers, 8, rue Isabelle, construite en 1628 et démolie en 1909 (fig. 8), réplique harmonieuse de celle du Palais de Marguerite d'Autriche, élevé à Malines par Guyot de Beaugrand en 1517. Celui-ci avait conçu un dispositif neuf: un portail latéral donnait accès à la cour d'honneur et était traité comme une entrée triomphale, à la manière d'une porte romaine. Les moulures des chambranles, rompues par la clé et les impostes, étaient inspirées des profils antiques. – Nous sommes loin du décor gothique qui encadrait la porte ogivale –. L'entablement rectiligne, à corniche architravée, reposait sur des modillons involutés. Une des caractéristiques de ce portail était la concentration des ornements au dessus de cet entablement (1).

Une autre porte monumentale d'inspiration classique, de l'ordre dorique, existe encore 46, rue de Flandre (fig. 9). Des pilastres brisés cantonnent la baie en plein cintre surmontée d'une frise à triglyphes, « squellettes de victimes » dits bucrânes et « bassins de sacrifice » cependant qu'un cartouche aveugle en brise la régularité et la marque d'un sceau déjà baroque. Ce beau portail est surmonté d'un fronton curviligne. Bien que l'ordonnance se réclame des règles de Vitruve, nos architectes ont fait preuve d'une connaissance incomplète de celles-ci et d'une conception très personnelle des ordres (2).

*
* *

Avant d'aborder l'étude des portes baroques proprement dites, il est intéressant, pour notre propos, d'attirer encore l'attention sur la publication, qui eut lieu en 1617, du « Premier livre d'architecture contenant diverses inventions de portes » de Jacques Francquart. Celui-ci indique comment on peut orner les portes des maisons et en donne dix-huit inventions. Ce qui est significatif, c'est que Jacques Francquart ait, en fait, limité son ouvrage au

(1) V. TAHON, *Le vieux Bruxelles*, Les portes, Bruxelles, 1907, pl. I; G. DES MAREZ, *op. cit.*, pl. XXXIV. E. GEVAERT, *op. cit.*, fig. p. 267; V. TAHON, *La rue Isabelle et le Jardin des Arbalétriers*, Bruxelles, 1912, pp. 52-56, pl. IV; O. VAN DE CASTYNE, *L'architecture privée en Belgique dans les centres urbains aux XVIe et XVIIe siècles*, Bruxelles, 1934, p. 195, note.

(2) BAROZZIO DA VIGNOLE, *Regole delle cinque ordini d'architettura*, traduit par J.F. BLONDEL, Paris, 1752.

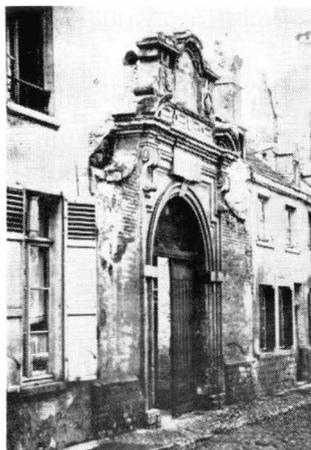


Fig. 8 - Portail d'inspiration classique, démol. 8. rue Isabelle.



Fig. 9 - Portail d'inspiration classique, 46. rue de Flandre.



Fig. 10 - Porte baroque, 7. rue de Rollebeek.

seul livre des portes ⁽¹⁾. La publication de ce livre a-t-elle réellement contribué à répandre la mode du portail ornementé? On ne peut l'affirmer en toute certitude bien que certains rapprochements de ses planches et de portes encore existantes soient frappants. Il est possible aussi que l'influence de Jacques Francquart se soit finalement marquée par le biais de la construction des édifices religieux. On relève que, dans l'église des Jésuites ⁽²⁾, aujourd'hui disparue, Jacques Francquart, qui n'était pas qu'un théoricien, avait prévu dans les axes collatéraux des portes surmontées d'une fenêtre. Or, il y a une réelle parenté en Brabant entre ces portes et l'entrée des habitations privées.

*
* *

Ceci nous conduit à considérer les portes baroques proprement dites. Pouvons-nous définir les caractères spécifiques de ce style?

⁽¹⁾ On peut remarquer aussi, à ce sujet, que P.P. RUBENS a réservé au seul portique de sa demeure ses emprunts classiques dans le domaine architectural. Son influence sur l'architecture de son temps a donné lieu à une controverse. Et si G. VON BEZOLD (*Die Baukunst des Renaissance in Deutschland, Holland, Belgie und Danemark*, Leipzig, 1908) considère P.P. Rubens et J. Francquart comme les fondateurs du Baroque flamand, J.H. PLANTENGA (*L'architecture religieuse du Brabant au XVIIe siècle*, La Haye, 1926) le conteste énergiquement, suivi en cela par O. VAN DE CASTYNE, *op. cit.*.

⁽²⁾ Voir le dessin de SANDERUS et les aquarelles faites pendant la démolition (Bruxelles, Collège Saint Michel).

1. La première caractéristique est l'importance relative de la porte dans le plan de la façade: elle en est le membre essentiel et participe en quelque sorte de l'intérieur de l'habitation. On attire l'attention sur l'entrée de la maison; le luxe que l'on peut se permettre s'y concentre. Cette conception se retrouve même dans les demeures modestes. L'entrée principale peut se trouver au milieu ou à l'une des extrémités de la façade, mais dans la majorité des cas, elle n'est pas dans l'axe de la composition architecturale de l'immeuble et tranche sur la sévérité du tableau des fenêtres.

2. La nature des matériaux disponibles n'a pas manqué d'exercer en Brabant, comme dans chaque région, une influence considérable sur l'adoption, le maintien ou la transposition des formes. C'est d'ailleurs au lieu même de leur production ou de leur extraction que se forge souvent une technique artisanale, se crée un style, se perpétuent des traditions.

Pour les portes, la pierre de carrière est d'un emploi général. Cependant, les constructeurs choisissent de préférence les produits des carrières du Brabant, du fait des exigences du transport.

Au xvii^e siècle, ils utilisent souvent un calcaire carbonifère de nuance grisâtre, le petit granit d'Ecaussines et celui d'Arquennes. La plupart des soubassements, des seuils et linteaux, des traverses et meneaux, des pieds-droits même, seront taillés dans ce calcaire d'un grain relativement fin et très accessible au travail du ciseau. Il ne permet cependant aucune délicatesse du modelé.

Néanmoins, la « pierre de sable » est la plus exigée à cette époque, en raison de la facilité de son extraction, de la proximité des carrières et de son abondance. Les gisements brabançons fournissent, en effet, des pierres très diverses et par leur couleur et par leur qualité.

Parmi elles, on peut citer les grès ferrugineux ocrés dits grès « diestiens » et les calcaires « lédians », telle la pierre ocrée de Baeleghem ou de Grimbergen. Le calcaire lédien, extrait dans les environs de Dieghem, a une coloration plus claire. Ces pierres servent à la constitution des assises de parement ou à l'ornementation, parce que, tout à la fois, elles sont fermes et se prêtent bien au modelé.

La pierre blanche dite de Gobertange, très solide elle aussi et employée surtout dans le sud du Brabant, se voit dans la construction bruxelloise sous forme de plinthe, chaînage d'angle, soubassement.

Par la finesse de leur grain, les grès brabançons ont permis l'épanouis-

sement d'une architecture aux reliefs fouillés, aux lignes gracieuses, à la silhouette mouvementée.

La porte du n° 30, Vieille Halle aux Blés, offre un exemple intéressant de leur utilisation (fig. 7). L'encadrement est fait de nombreuses pierres; chaque bossage, de même que les écoinçons, comprend plusieurs éléments. La lumière ocrée qui s'en dégage est d'une rare délicatesse.

Nous n'avons pas trouvé d'exemples de portes en briques à Bruxelles. Elles abondent à Bruges où l'on excellait dans l'art du modelage de ce matériau. Dans les baies brabançonne, contrairement à ce qui s'observe en Flandre, la brique n'est jamais utilisée seule. On l'emploie notamment dans les écoinçons et les pieds-droits.

3. En ce qui concerne l'huissierie, on distingue deux types de portes en bois: le type médiéval, à cadre recouvert de planches, c'est à dire à recouvrement extérieur d'ais verticaux fixés sur un châssis de bois par des clous apparents, qui dessinent des formes géométriques et le type renaissant, à cadre mais avec panneaux embrevés dans les pièces du cadre (1).

Notons une tradition qui remonte au Moyen Age: celle du couvre-joint historié qui ajoute encore à la richesse du décor (2).

Le couvre-joint historié, dans les portes des demeures privées, disparaît au début du XVIII^e siècle.

4. La rareté relative du linteau dans la capitale semble être due au choix du matériau, la pierre brabançonne, qui se débite de préférence en éléments de taille réduite. La technique de la maçonnerie de petit appareil eut donc comme conséquence inévitable l'utilisation par les maçons des pierres taillées en claveaux, ce qui les a conduits à préférer l'arc au linteau.

Pendant le XVII^e siècle, toutes les portes baroques de la capitale s'amortissent en cintre ou en anse de panier. On peut même affirmer que la baie cintrée en est le caractère le plus marquant. Elle survit, malgré l'influence française, dans la première moitié du XVIII^e siècle et témoigne, plus encore que les fenêtres à croisées, les cordons larmiers ou les pignons des maisons, de la fidélité des maçons bruxellois à la tradition. Nous disons bien des maçons, parce que, contrairement à ce qui s'est produit dans d'autres villes, notamment

(1) Le problème de l'huissierie, en général, a été traité par A. PUTERS, dans son ouvrage, *Précision sur l'architecture au Pays de Liège*, Verviers, 1942.

(2) On en voyait de magnifiques exemples à l'ancien hôtel Dupuich, démoli en 1909, 18, rue des Six Jetons, maison démolie en 1959 et 85, rue du Miroir (Fig. 21, 22, 23).

à Bruges, les maçons ont, à Bruxelles, conservé leurs privilèges au détriment des tailleurs de pierres.

5 La baie d'imposte, délimitée par un linteau ou recoupée par une traverse, est un des éléments caractéristiques de la porte. Son rôle est d'éclairer le vestibule, mais les maîtres d'œuvres en tirent aussi et de plus en plus un parti décoratif. Les impostes sont garnies d'un châssis de bois, de dimensions et de formes diverses, qui découpe la baie en compartiments vitrés.

Au xvii^e siècle, la porte est généralement surmontée d'une baie d'imposte indépendante, qu'elle soit rectangulaire ou formée de deux compartiments rectangulaires jumelés séparés par un meneau, qu'elle soit trilobée, circulaire ou de forme elliptique à grand axe horizontal. Cependant, la baie d'imposte rectangulaire à grand axe vertical prend toute sa valeur dans les portails baroques.

Vers la fin du xvii^e siècle, l'imposte atteint la même largeur que la porte et s'incorpore intimement à celle-ci, néanmoins, elle est séparée de l'ouvrant par une traverse de pierre. Celle-ci disparaîtra bientôt, l'imposte s'intégrant à la menuiserie même de la porte, dernière phase de l'évolution (1).

6. Le sixième caractère est la richesse et la variété de l'ornementation. C'est en elle que s'amalgament le plus tôt les emprunts aux sources d'inspiration nouvelle, bossages ou volutes, et les apports de la tradition tels que l'archivolte à moulure de larmier. Mais on y perçoit combien le Bruxellois est sensible aux formes arrondies, aux enroulements, au mouvement; on y sent une prédilection pour les motifs inspirés de la nature, interprétés avec beaucoup d'imagination et de liberté. Une sensation d'abondance s'en dégage souvent.

L'emploi des ors témoigne, encore aujourd'hui, du sens de la couleur des maîtres d'œuvres bruxellois.

Cependant, les portes de la capitale demeurent simples et élégantes, surtout si on les compare aux compositions surchargées des Anversois ou aux œuvres moins rigoureuses relevées en Flandre (2).

(1) A. PUTERS, *op. cit.*, pp. 65-81.

(2) Concernant les portes anversoises, voir A. SCHOY, *Recueil de portes*, Liège, 1880, et P. SMEKENS, *Oude Poortjes in Antwerpen*, Antwerpen, 1951; les portes de Mons: J. BOURLARD, *Les portes des maisons privées et des édifices publics de 1400 à 1830 environ*, Mons, 1920; les portes de Namur: F. COURTOY, *L'architecture civile dans le Namurois aux XVII^e et XVIII^e siècles*, in *Mémoires, Académie Royale de Belgique*, Bruxelles, 1936; les portes de Liège, R.L. DOIZE, *L'architecture civile d'inspiration française à la fin du XVII^e et au XVIII^e siècle dans la Principauté de Liège*, dans *Mémoires, Académie Royale de Belgique*, Bruxelles, 1934, et A. PUTERS, *op. cit.*

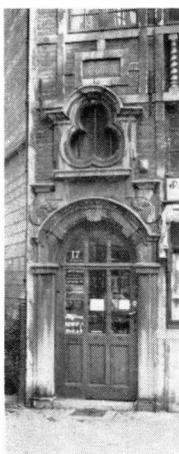


Fig. 11
Porte baroque,
17, petite rue au
Beurre.



Fig. 12
Porte baroque,
7, rue des Bou-
chers.

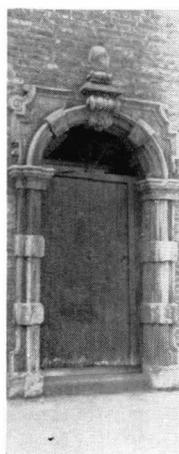


Fig. 13
Porte baroque,
rue des six jetons.



Fig. 14
Porte baroque,
182, rue Haute.



Fig. 15
Porte baroque,
34, rue des Bou-
chers.

Fait significatif, maints éléments fonctionnels à l'origine ont, dans la suite, été conservés dans un souci purement décoratif.

Nous exposons, ci-après, de manière systématique et partant un peu sèche, les constatations que nous avons faites. Nous croyons, cependant, qu'un tel relevé est nécessaire en raison du nombre limité de témoignages et du risque qui existe de les voir un jour disparaître.

La plus ancienne porte baroque semble être celle du n^o 7, rue de Rollebeek (fig. 10). Elle est en effet de petite dimension et démunie de baie d'imposte. Elle donne accès à « L'Estrille du Vieux Bruxelles » où se tinrent pendant vingt ans les séances du « Journal des Poètes » ⁽¹⁾. La porte elle-même, en bois, est du type médiéval, à cadre recouvert d'ais verticaux fixés par des clous apparents. Le bas du recouvrement, particulièrement vulnérable aux eaux de pluie, a été rempli par une traverse de bois. L'encadrement de la porte s'amortit en cintre, formé de deux grandes pierres triangulaires, à panneaux en écoinçons, dont l'hypoténuse est courbe; ces deux pierres sont maintenues par une clé. Le cintre, de même que les jambages moulurés, sont recoupsés de bandeaux saillants. L'ornementation se révèle particulièrement intéres-

⁽¹⁾ *Les Belles Heures de Bruxelles*, Bruxelles, 1952, p. 132.

sante: de puissantes volutes – élément baroque marquant à Bruxelles – s'enroulent au-dessus de l'entablement en une grande accolade et s'amortissent au centre en un vase orné de godrons ⁽¹⁾.

Nous retrouvons, dans la maison dite « De goude Huyve », type de la petite habitation bourgeoise du XVII^e siècle, rebâtie contre l'église Saint-Nicolas, une porte de dimension restreinte (fig. 11). Mais ici, elle est relevée d'une baie d'imposte trilobée; cette particularité nous la rend fort attachante; tout à la fois, elle éclaire la chambre intérieure et sert de décharge au cintre du portail, à deux claveaux en saillie. Chaque lobe est ourlé d'une moulure. De discrètes volutes, garnies de raisins, ornent les écoinçons. Cette maison se dressait précédemment rue de l'Etuve, artère reconstruite après le bombardement de 1695 ⁽²⁾.

Ce qui frappe dans la porte du n^o 7, rue des Bouchers, qui occupe le centre de l'axe de la façade, ce sont, d'une part, les deux impostes modelées qui reçoivent l'arc en plein cintre à archivolt à moulure de larmier curviligne faisant un retour aux angles et, d'autre part, l'oculus circulaire bordé lui aussi d'une moulure de larmier (fig. 12). Dans la construction de cet oculus, un appareillage de quatre pierres intervient, les deux pierres supérieures étant séparées par une clé saillante. Cette baie répond par sa forme même aux deux oculi inscrits dans le pignon de la maison et s'harmonise parfaitement avec la porte cintrée. Les boules qui cantonnent celle-ci sont un motif ornemental nouveau, mais caractéristique ⁽³⁾.

Cette porte peut être comparée, pour sa pureté de lignes, à celle plus monumentale de la rue des Six Jetons située jadis Impasse des Ardoises (fig. 13). Celle-ci a été maçonnée dans un mur en briques rouges d'un déplorable effet. Ici, également, l'arc en plein cintre est posé sur des impostes proéminentes; l'encadrement à crossettes que coiffent deux timides ailerons est rehaussé d'un boulet, qui rompt, par son volume, la ligne droite du linteau. Le claveau central est orné de fruits attachés à un anneau ⁽⁴⁾.

Une très belle maison de style brabançon, « Le Cheval marin », bâtie en 1680 et reconstruite en briques de Boom en 1897, s'élève à l'angle du Vieux

⁽¹⁾ E. GEVAERT, *op. cit.*, fig. p. 271; L. VERNIERS, *Bruxelles, Esquisse historique*, Bruxelles, 1941, p. 163, fig. 143 et G. DES MAREZ, *Guide illustré de Bruxelles*, Bruxelles, 1958, p. 148, fig. 62.

⁽²⁾ Voir le dessin du plan de la façade, 13, rue de l'Etuve, dans E. COLINET et LORAN, *op. cit.*, t. II, pl. 45; P. COMBAZ, *op. cit.*, pl. IX; G. DES MAREZ, *Le vieux Bruxelles*, Bruxelles, 1910, pl. XXXVIII; E. GEVAERT, *op. cit.*, fig. p. 268 et G. DES MAREZ, *Guide illustré de Bruxelles*, Bruxelles, 1958, p. 105.

⁽³⁾ E. GEVAERT, *op. cit.*, fig. p. 268; O. VAN DE CASTYNE, *op. cit.*, fig. p. 181 et G. DES MAREZ, *op. cit.*, p. 102, fig. 46.

⁽⁴⁾ E. GEVAERT, *op. cit.*, fig. p. 269 et G. DES MAREZ, *op. cit.*, p. 184, fig. 71.



Fig. 16 – Porte baroque,
46, rue Sainte Catherine.



Fig. 17 – Porte monumentale
baroque. 21, rue du Poinçon.

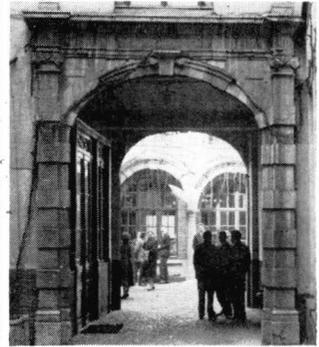


Fig. 18
Porte monumentale baroque.
12, vieille Halle aux Blés.

Marché aux Porcs et du quai aux Briques ⁽¹⁾. Les trois portes, toutes semblables, sont à bossages et surmontées d'un œil de bœuf elliptique accolé de volutes reposant sur un entablement horizontal.

Non loin de là, 8, place Sainte Catherine, la baie d'imposte est également ovale et s'inscrit dans un appareillage rectangulaire de même largeur que le linteau de la porte en anse de panier; quatre clés s'insèrent aux extrémités des axes de l'ellipse. La partie supérieure, découpée, se confond avec l'archivolte à moulure de larmier.

Rue Haute, au n° 182, la baie, sise à l'extrémité d'une belle façade, constitue un modèle plus tardif de la porte baroque par ses pilastres évidés, par sa baie d'imposte aux formes plus mouvementées rappelant deux accolades (fig. 14). A la partie inférieure, une pierre, formant tablette, semble traverser l'archivolte de la porte et se mue en clé d'arc. Nous voyons, ici encore, des volutes s'enrouler sous la baie d'imposte tandis qu'un boulet achève la composition d'un point terminal ⁽²⁾.

(1) Voir le dessin du plan de la façade dans E. COLINET et LORAN, *op. cit.*, t. II, pl. 31; la gravure de L. TITZ dans A. MABILLE, *Bruxelles communal et pittoresque*, Bruxelles, 1887, p. 112 et G. DES MAREZ, *op. cit.*, p. 119.

(2) Voir le dessin du plan de la façade dans E. COLINET et LORAN, *op. cit.*, t. II, pl. 17; V. TAHON, *Le vieux Bruxelles, Les Portes*, Bruxelles, 1907, pl. IV; E. GEVAERT, *op. cit.*, fig. p. 271; O. VAN DE CASTYNE, *op. cit.*, p. 177 et G. DES MAREZ, *op. cit.*, p. 125, fig. 52.

La porte du n° 34, rue des Bouchers, a un caractère baroque plus élaboré encore. L'alternance des claveaux de dimensions différentes en accentue l'effet de structure. Tandis que la baie d'imposte rectangulaire, aux contours tourmentés, aux formes grasses et comme turgescentes, gonflées de sève, aspire au mouvement. Cette porte est une des plus belles du genre (fig. 15) (1).

Rue Sainte Catherine, 46, se voit, enfin, une dernière porte baroque à allée simple, qui fait partie d'une façade Louis XIV aux pilastres engagés (fig. 16). Tous les éléments étudiés dans les portes précédentes s'y retrouvent, mais dessinés d'une manière plus alanguie, plus riche aussi: impostes, clé, bossages et moulure de larmier, baie d'imposte indépendante cernée de volutes, oves, godrons et cartouche. Pour la première fois cependant, l'arc est à flèche réduite, les chambranles se sont creusés et l'ornement a pris un caractère nouveau relevant plus de la sculpture que de l'architecture: corbeille et chute de fruits en témoignent. Un balcon Louis XIV à balustres couronne l'ensemble (2).

La simple description de cette porte nous conduit à lui reconnaître une importance toute spéciale. Elle apparaît comme une porte baroque « traduite dans un sentiment nouveau » (3).

Dans le passé, les maîtres d'œuvres bruxellois s'étaient appliqués à superposer aux éléments traditionnels les apports nouveaux. Ainsi en fut-il, par exemple, à la fin de la période gothique. Dans notre porte, il apparaît, par contre, que les apports français ont été assimilés par les formes baroques. La porte demeure bien de ce style mais l'esprit dans lequel elle est traitée a changé. C'est ce qui lui confère toute sa valeur.

Achevons cet exposé, en mentionnant les portes des maisons démolies récemment 26, rue Montagne des Aveugles (4) et 23, rue des Ursulines (5).

Les portes cochères, nombreuses elles aussi au XVII^e siècle, – elles sont exceptionnelles au XVI^e siècle – ferment les baies des demeures seigneuriales. Elles permettent aux voitures d'accéder par le vestibule carrossable à une cour intérieure.

(1) Voir le dessin de la porte dans E. COLINET et LORAN, *op. cit.*, t. II, pl. 27; E. GEVAERT, *op. cit.*, fig. p. 272 et O. VAN DE CASTYNE, *op. cit.*, p. 177.

(2) E. COLINET et LORAN, *op. cit.*, t. I, pl. 1; V. TAHON, *op. cit.*, pl. VII; G. DES MAREZ, *Le vieux Bruxelles*, Bruxelles, 1910, pl. XXXVII; G. DES MAREZ, *Guide illustré de Bruxelles*, Bruxelles, 1958, p. 112 et p. 113, fig. 50.

(3) E. GEVAERT, *op. cit.*, pp. 328, 329.

(4) Voir le dessin du plan de la façade dans E. COLINET et LORAN, *op. cit.*, t. II, pl. 32.

(5) E. COLINET et LORAN, *op. cit.*, t. III, pl. 41 et V. TAHON, *op. cit.*, pl. V.



Fig. 19 – Arc d'une porte monumentale baroque, démolie. 12. vieille Halle aux Blés.

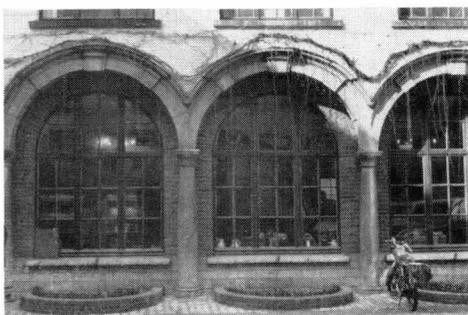


Fig. 20 – Portique de la cour intérieure, 12, Vieille Halle aux Blés.

Celle de l'ancien hôtel du Comte van der Dylft, 21, rue du Poinçon, est remarquable à bien des égards (fig. 17).

Les magnifiques vantaux attirent immédiatement l'attention. Ils sont à panneaux embrevés dans les pièces du cadre, mode de vantaux adoptée sous l'influence française. S'inspirant de l'ordre dorique, la baie cintrée est accostée de pilastres annelés, à triglyphes, cannelures et gouttes. Les angles du linteau, formant écoinçons, sont étoffés de feuilles de chêne. La clé est à crossettes. La baie supporte un puissant entablement dont le fronton involuté se brise sur un massif carré, percé d'un jour elliptique, qu'encadrent de lourdes guirlandes de fleurs et de fruits ⁽¹⁾.

Un portail, de l'ordre ionique cette fois, orne l'entrée de la cour intérieure de l'ancienne hôtellerie « A la couronne d'Espagne », 12, Vieille Halle aux Blés (fig. 18). Il est conçu selon les règles classiques, malgré l'adjonction d'un thème décoratif cher aux Bruxellois, le bossage. L'arc en anse de panier est surmonté d'une archivoltte à moulure de larmier bien traditionnelle. Une corniche que relèvent deux boules repose sur une frise uniforme.

Cependant, la porte d'entrée proprement dite de l'hôtellerie, donnant sur la place de la Vieille Halle aux Blés, démolie en 1961, ne pouvait passer inaperçue (fig. 19). L'alternance de ses claveaux vermiculés en saillie et de ses éléments sculptés, de dimensions différentes, en accusait l'effet décoratif. La clé portait distinctement la date 1701.

Si nous pénétrons plus avant dans l'ancienne hôtellerie, nous serons heu-

(1) L. VERNIERS, *op. cit.*, p. 162, fig. 142 et G. DES MAREZ *op. cit.*, p. 162, fig. 67.



Fig. 21 – Portail baroque démoli.
2, rue Ravenstein.



Fig. 22 – Portail baroque démoli.
18, rue des six jetons.

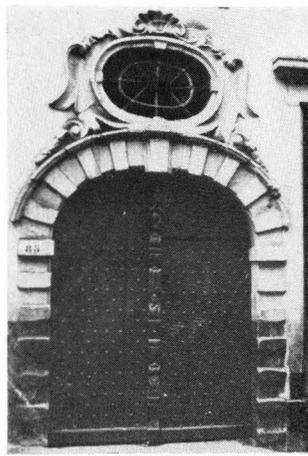


Fig. 23 – Portail baroque démoli,
85, rue du Miroir.

reusement surpris par la beauté d'un portique de l'ordre dorique qui encadre la cour intérieure (fig. 20).

D'autres grandes portes à bossages, aujourd'hui disparues, attiraient les regards du promeneur attentif. Dans ces portails, les maçons avaient imaginé des pieds-droits à ébrasements obliques, 2, rue Ravenstein (fig. 21) ⁽¹⁾ ou une archivolte au dessin brisé, 18, rue des Six Jetons (fig. 22) ⁽²⁾. 85, rue du Miroir (fig. 23), ils avaient superposés à un ensemble nettement baroque, des éléments décoratifs bien français, en l'espèce, la coquille ⁽³⁾.

Nous ne pouvons clore ce chapitre sans mentionner enfin, l'encadrement de l'impasse des Chartreux ou la porte de la maison des Poissonniers qui s'érigait jadis Marché aux Poissons et qui est conservée au Musée d'Armes et d'Armures ⁽⁴⁾.

*
* *

⁽¹⁾ V. TAHON, *op. cit.*, pl. II; G. DES MAREZ, *Le vieux Bruxelles*, Bruxelles, 1910, pl. XXXV et E. GEVAERT, *op. cit.*, fig. p. 270.

⁽²⁾ V. TAHON, *op. cit.*, pl. VI; E. GEVAERT, *op. cit.*, p. 241 et G. DES MAREZ, *Guide illustré de Bruxelles*, Bruxelles, 1958, p. 183, fig. 70.

⁽³⁾ V. TAHON, *op. cit.*, pl. III.

⁽⁴⁾ V. TAHON, *op. cit.*, pl. XXX et G. DES MAREZ, *Le vieux Bruxelles*, Bruxelles 1910, pl. XXXVI.



Fig. 24 - Porte Louis XIV,
9, quai au Bois de Construction.



Fig. 25 - Porte Louis XIV,
68, rue des Bouchers.

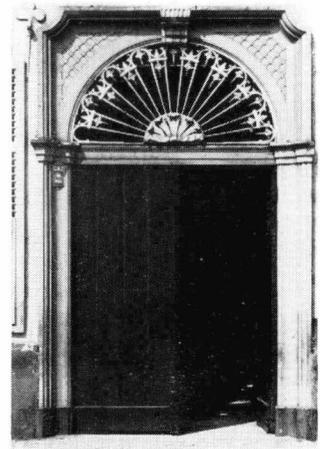


Fig. 26 - Porte Louis XIV,
5, quai au Bois de Construction.

1695! Le maréchal français de Villeroy bombarde Bruxelles en prenant pour cible la flèche de l'Hôtel de Ville. Le feu ravage la Grand' Place et les quartiers avoisinants. Mais au lendemain de ce désastre, Bruxelles se remet à construire. La Grand' Place donne le ton et tout autour d'elle, dans les ruelles, autour des marchés, les maisons s'élèvent rehaussées d'un riche décor. On y voit encore les pignons accostés de volutes, les fenêtres à croisées, les portes cintrées et maints autres éléments traditionnels. Et cependant la physionomie de la ville a changé.

Le style Louis XIV s'est introduit sous l'occupation française. Rarement des maisons entières témoignent du style nouveau, mais certains détails sont inédits. Apparemment, il n'y a donc pas une mutation soudaine, la tradition s'y oppose et elle le fait d'une manière tellement vive qu'un auteur tel que M. H. Baeyens⁽¹⁾ a pu parler d'une véritable lutte entre deux tendances, d'une résistance tenace aux infiltrations françaises, résistance s'affaiblissant progressivement.

Comment le style Louis XIV s'est-il exprimé dans les portes?

L'ensemble de ce style vise à la grandeur, à l'unité, à la symétrie. Les proportions ont changé et dépassent la mesure de l'homme. La dimension des portes n'est plus dictée par leur fonction. Généralement portes cochères, elles

⁽¹⁾ *Het burgerhuis van de XVIIde en de XVIIIde eeuw in de provincie Brabant*, Anvers, 1950, p. 70.



Fig. 27 – Porte Régence,
rue Van der Branden.



Fig. 28 – Porte cochère Louis xv,
3, quai au Bois de Construction.



Fig. 29 – Porte cochère Louis xv,
7, quai au Bois à Brûler.

doivent avoir une hauteur égale à celle des fenêtres. Elles seront donc plus amples, simplifiées, équilibrées.

Les vantaux sont toujours à cadre mais avec panneaux embrevés dans les pièces du cadre.

L'emploi du petit granit d'Ecaussines et d'Arquennes se généralise.

Une préférence se marque à Bruxelles pour l'ordre colossal. Les pilastres ou les colonnes engagées reposent sur de hauts soubassements dont les parois sont animées par des joints français - traits fictifs, horizontaux, larges et profonds - . L'appareil est souvent en tas de charge (Ex. 9, quai au Bois de Construction, maison datée de 1711 (fig. 24)).

La baie conserve une forme cintrée (Ex. 14-16, quai au Bois de Construction, portes datées de 1733). Cependant, les maîtres d'œuvre adoptent parfois la mode des portes terminées par un arc à flèche réduite. Cette terminaison, dite arquée, peut être considérée comme un système intermédiaire entre l'arc et le linteau; elle est généralement formée de deux pierres réunies par une clé (Ex. 68, rue des Bouchers (fig. 25) (1)). Souvent, la clé est simulée. Il s'agit alors d'un linteau courbe, monolithe, orné d'une agrafe.

Vers la fin du xvii^e siècle, la baie d'imposte, jusqu'ici indépendante, atteint la même largeur que la porte et s'incorpore intimement à celle-ci. Au

(1) E. GEVAERT, *op. cit.*, fig. p. 332.

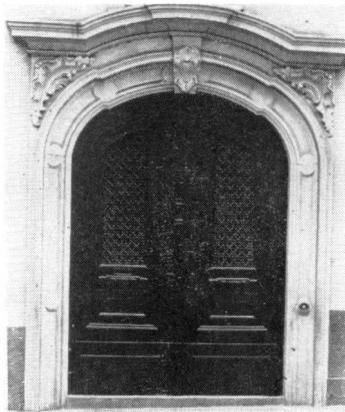


Fig. 30 – Porte cochère Louis xv.
45. rue du Pont Neuf.



Fig. 31
Entrée de la rue de la Cigogne.

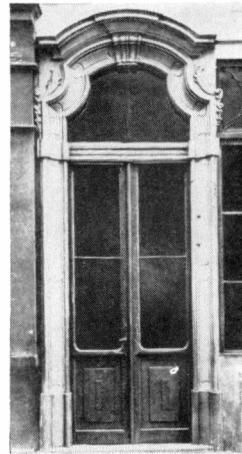


Fig. 33 – Porte Louis xv,
15. rue de l'Hopital.

début, elle est parfois encore séparée de l'ouvrant par une traverse de pierre moulurée (Ex. 68, rue des Bouchers, (fig. 25)).

La sculpture ornementale est réduite au minimum : les clés des arcs sont ornés de mascarons (Ex. 26, quai aux Briques) et se couvrent d'une feuille d'acanthé ou d'une palmette. Bientôt, la coquille apparaît dans les baies d'imposte (Ex. 5, quai au Bois de Construction, (fig. 26) ⁽¹⁾). Elle coiffe d'un diadème le mascarón du 9, quai au Bois de Construction (fig. 24) ou garnit les ressauts d'un portail, 16, rue du Bois sauvage. Les fonds quadrillés à fleurettes s'observent dans les écoinçons des portes (Ex. 62, Marché au Charbon). On commence à abattre les angles des panneaux par des moulures courbes ornées de feuillages.

Mais ce qui change l'allure de la porte, c'est sa modénature. Celle-ci se présente suivant deux types : le type à larges méplats ou bandeaux situés dans les plans parallèles, planes aux pieds-droits et coniques dans l'arc (Ex. 9, quai au Bois de Construction, (fig. 24)) ou bien le type à gros bourrelets accusant des refouillements.

L'encadrement de la porte est parfois formé d'un ébrasement oblique, à gorge, subdivisé en panneaux (Ex. 26, quai aux Briques). Les bossages ont

⁽¹⁾ V. TAHON, *op. cit.*, pl. XI et G. DES MAREZ, *op. cit.*, pl. XXXIX.

définitivement disparu avec le style baroque. L'archivolte subit une éclipse dans les portes cintrées mais reparait dès que la flèche de l'arc se réduit.

Avant de clore ce chapitre, étudions la magnifique porte de la rue Van den Branden (fig. 27). G. des Marez la classe dans le style Louis XIV ⁽¹⁾; l'ampleur des formes, le sentiment d'ordre et de mesure, la symétrie pourraient justifier cette opinion. On ne peut cependant s'empêcher de relever la forme en courbe et contre-courbe du linteau, apparemment exclusive du style Louis XV. En fait, nous sommes enclin à considérer, que cette porte offre un exemple de style Régence, transition entre les styles Louis XIV et Louis XV, avec un rappel baroque dans les puissants bossages apparents aux pieds-droits et dans l'arc.

*
* *

En réaction contre le style classique, le style Louis XV est plein de naturel. On sent en lui une ardeur de vivre, un souci de mouvement, une recherche d'élégance. Il fut adopté plus généralement, le style Louis XIV ayant peu séduit le Bruxellois. Cet engouement pour la ligne nouvelle est dû sans nul doute au penchant inné de la race pour l'ornement et les formes qui rappellent le plus celles du Baroque.

La rocaille en est l'élément décoratif le plus important; elle est parfois outrancière, c'est à dire que les lignes en sont contournées à l'extrême et les formes déchiquetées; parfois modérée, elle conserve alors dans sa fantaisie une certaine retenue. Par sa diversité, la rocaille permet à chaque porte d'avoir un ornement qui lui est propre. L'adjonction de feuillage autorise des variations infinies. La pierre bleue est utilisée et les sculpteurs y taillent des motifs comme dans une boiserie. Une autre caractéristique brabançonne du style Louis XV est la traverse de la baie d'imposte absorbée dans le cadre même de la porte.

Parfois, des maisons entières sont construites dans ce style. L'architecte van Nerven a conçu les plans de l'immeuble sis 10, rue de la Montagne, daté de 1747 ⁽²⁾. La façade du n° 11, place Sainte Catherine, porte la date 1759 ⁽³⁾.

⁽¹⁾ G. DES MAREZ, *Guide illustré de Bruxelles*, Bruxelles, 1958, p. 187.

⁽²⁾ V. TAHON, *Le vieux Bruxelles*, Les détails, Bruxelles, 1907, pl. VIII.

⁽³⁾ Ch. BULS, *Le vieux Bruxelles*, Les pignons de Bruxelles, Bruxelles, 1907, pl. XV; Ch. BULS, *L'évolution du pignon à Bruxelles*, Bruxelles, 1908, pl. XXI; G. DES MAREZ, *Le vieux Bruxelles*, Bruxelles, 1910, pl. XXV.



Fig. 32 – Porte cochère Louis xv,
23, quai au Bois à Brûler.



Fig. 34 – Porte Louis xv,
15, rue Notre Seigneur



Fig. 35 – Porte Louis xv,
42, rue Marché au Charbon.

Bruxelles est parsemée de jolies portes Louis xv. Nous ne pouvons les énumérer toutes; nous en donnerons quelques exemples vivants.

Le type le plus courant est celui qui se caractérise par l'interruption du linteau en trois sections courbes: une gorge profonde, bordée d'un boudin vers l'extérieur et d'un tore plus étroit vers l'intérieur, en suit le tracé et se prolonge dans les pieds-droits monolithes. L'archivolte, formée de cinq pierres, suit la courbe centrale et se poursuit par un retour d'angle de part et d'autre, le long des écoinçons muets (Ex. 17, rue d'Accolay et 3, quai au Bois de Construction, (fig. 28)). Parfois des impostes brisent la continuité de la gorge (Ex. 1, quai au Bois de Construction) ⁽¹⁾. D'autres fois, les mêmes formes se retrouvent avec clés et écoinçons ornés de coquilles déchiquetées (Ex. 95, rue de Laeken, 7, quai au Bois à Brûler (fig. 29) et 45, rue du Pont Neuf (fig. 30)).

En rapport avec ce premier type, on peut citer l'entrée de la rue de la Cigogne, datée de 1760, chère aux Bruxellois (fig. 31). Elle fait partie de notre trésor national au même titre que l'Estrille du Vieux Bruxelles. De style Louis xv, elle est surmontée d'une chapelle dédiée à Saint Roch que d'aucuns veulent Louis xiv, malgré les volutes qui l'épaulent ⁽²⁾.

⁽¹⁾ V. TAHON, *Le vieux Bruxelles*, Les portes, Bruxelles, 1907, pl. XXI.

⁽²⁾ V. TAHON, *Le vieux Bruxelles*, Les détails, Bruxelles, 1907, pl. II; G. DES MAREZ, *op. cit.*, pl. XL; E. GEVAERT, *op. cit.*, fig. p. 337 et G. DES MAREZ, *Guide illustré de Bruxelles*, Bruxelles, 1958, p. 186, fig. 73.

Un autre type est celui dont le linteau est interrompu par trois sections courbes et une section droite de part et d'autre (Ex. 23, rue aux Laines, l'hôtel date de 1753).

Un troisième type se remarque dans le linteau qui prend un mouvement de courbes et de contre-courbes, semblable à un talon renversé (Ex. 23, quai au Bois à Brûler, (fig. 32)).

D'autres types existent encore. Il semble que la porte se traite de plus en plus comme un tableau à encadrer: on l'entoure d'une véritable menuiserie de pierres en délit, qui affectent des formes contournées, malgré la dureté du matériau ⁽¹⁾. Elle permet à la fantaisie de nos artistes d'opposer à la lumière le jeu de l'ombre qui accentue ou estompe les courbes. On en voit de beaux exemples: 15, rue de l'Hôpital (fig. 33) ⁽²⁾ et 15, rue Notre Seigneur (fig. 34) ⁽³⁾.

On en arrive toutefois à certaines outrances: 42, rue Marché au Charbon, un puissant coquillage recouvre la traverse d'imposte et se ramifie sur les pieds-droits (fig. 35) ⁽⁴⁾.

*
* * *

Vers 1750, apparaissent en France les premiers signes d'un retour à l'art antique. Cette réaction à l'égard du style rocaille s'accusera de plus en plus et donnera naissance à un style différent qu'on appelle le Louis XVI.

Il vise à la simplification des formes et utilise à nouveau la ligne droite. L'harmonie des proportions s'allie à la recherche des motifs décoratifs empruntés à l'art antique ou inspiré de la nature.

Le plein épanouissement de l'architecture française ne s'affirme chez nous qu'aux environs de 1770 ⁽⁵⁾. Des quartiers entiers se construisent dans le style nouveau.

Dans les portes, ce courant s'exprime par l'adoption du portail romain. La porte intérieure du Ravenstein en est un excellent exemple ⁽⁶⁾.

Mais à la fin du XVIII^e siècle, on recherche plutôt l'inspiration dans le classicisme grec. Les pilastres engagés encadrent la baie rectangulaire; les

⁽¹⁾ L. CLOQUET, *Traité d'architecture*, Paris-Liège, 1930, t. III, p. 542.

⁽²⁾ E. GEVAERT, *op. cit.*, fig. p. 332.

⁽³⁾ *Op. cit.*, fig. p. 332.

⁽⁴⁾ V. TAHON, *Le vieux Bruxelles*, Les portes, Bruxelles, 1907, pl. XIV.

⁽⁵⁾ H. BAEYENS, *op. cit.*, p. 121.

⁽⁶⁾ E. GEVAERT, *op. cit.*, fig. p. 338.

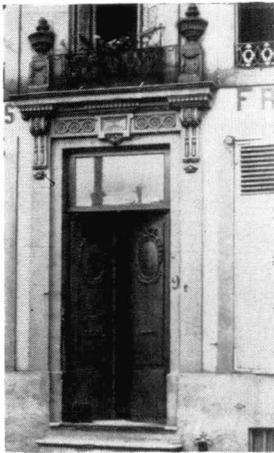


Fig. 36 - Ports Louis xvi.
7-8, quai aux Barques.



Fig. 37 - Porte Louis xvi.
2, quai au Bois de Construction.



Fig. 38 - Porte cochère Louis xvi,
2, rue Bodenbroeck.

consolles supportent un entablement rectiligne qui fait à la fois office de larmier (Ex. 7-8, quai aux Barques, (fig. 36) ⁽¹⁾); celui-ci n'épouse donc plus la courbe éventuelle de la baie (Ex. 2, quai au Bois de Construction (fig. 37)⁽²⁾). Les consolles, à l'imitation des triglyphes grecs, s'ornent généralement de cannelures et de gouttes (Ex. 44, quai aux Briques).

Les portes cochères atteignent à cette époque de vastes proportions. Une particularité de certaines d'entre elles est le balcon qui les surmonte et qui s'appuie sur l'entablement horizontal construit légèrement en surplomb (Ex. 4, quai au Bois de Construction et 2, rue Bodenbroeck, (fig. 38) ⁽³⁾).

*
* *

Nous pouvons conclure qu'au xvii^e siècle les portes des demeures privées de Bruxelles ont souvent un caractère régional. Au cours de cette période, les maîtres d'œuvres ont sans doute eu connaissance des conceptions architecturales classiques et s'en sont même inspiré; ils ont cependant créé une

⁽¹⁾ V. TAHON, *op. cit.*, pl. XXIII, et G. DES MAREZ, *Le vieux Bruxelles*, Bruxelles, 1910, pl. XLIV.

⁽²⁾ V. TAHON, *op. cit.*, pl. XXI, et G. DES MAREZ, *Guide illustré de Bruxelles*; Bruxelles, 1958, p. 189, fig. 92.

⁽³⁾ V. TAHON *op. cit.*, pl. XXIV.

expression artistique qui leur est propre et sont demeurés fidèles aux procédés constructifs que leur avaient légués leurs ancêtres.

Au XVIII^e siècle, par contre, sous l'influence française, le caractère régional des portes s'estompe. Des styles nouveaux sont successivement adoptés auxquels les portes se conforment, des procédés inédits sont appliqués. Toutefois, l'implantation du style français ne se réalise sans une vive résistance des tenants de la tradition qui continuent à construire des portes cintrées comme par le passé. Par ailleurs, la tendance régionale à la décoration demeure vivace.

Le relevé que nous avons fait met en évidence un fait que nous ne pouvons taire : les portes de style baroque ou de style Louis xv sont plus nombreuses que celles d'inspiration classique ou de style Louis xiv et Louis xvi. Peut-on en déduire que ces trois dernières expressions artistiques constituaient en fait une rupture dans la ligne générale de l'évolution ? Nous n'osons l'affirmer parce que des considérations d'ordre technique ou historique ont pu s'interposer. Nous croyons, cependant, que le Baroque et le Louis xv correspondent plus au génie propre du Bruxellois qui semble avoir voulu marquer la porte de sa demeure d'un caractère à la fois intime et riche.

De toute façon, les Bruxellois ont donné à la porte une importance particulière. C'est elle qui, de toute l'habitation, ressent le plus l'influence du style baroque ou du style français ; c'est elle qui retient tout spécialement l'attention du décorateur ; c'est elle enfin, qui parfois survit seule aux incendies ou aux démolitions. C'est ainsi que de nos jours, toute porte de Bruxelles, qui présente quelque intérêt mais fait partie d'un immeuble appelé à disparaître, est conservée par les services de la ville en vue d'une reconstitution éventuelle ⁽¹⁾.

M. BRUNEEL - HYE DE CROM

⁽¹⁾ Les documents photographiques des figurations 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 21, 22, 23, 24, 25, 28, 29, 30, 32, 33, 36 et 38 nous ont été aimablement prêtés par les Archives de la ville de Bruxelles.

BIBLIOGRAPHIE

I.

REVUES ET NOTICES

Biographie Nationale, publiée par l'Académie royale des Sciences des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, t. 31, 3^e du supplément, Bruxelles, Etablissement Bruylant, 1961-62, in 8^o, 786 colonnes, vii et 29 pp. et t. 32, 4^e du supplément, ibidem 1964, 804 col, vii et 37 pp.

Cette collection monumentale établit un bilan de notre histoire, le seul parfaitement complet. En effet, le comité de rédaction vise à ne négliger aucune activité humaine utile à la société. L'histoire atteint ainsi sa plénitude et ne souffre nullement d'un certain envahissement. Loin d'exiger strictement une formation historique de ses collaborateurs, le comité préfère toujours faire appel à des représentants de toutes les activités intellectuelles. Ainsi faut-il reconnaître qu'en tout homme qui pense, se cache un historien en puissance. Cependant, bien que prévues nombreuses au programme de l'ouvrage, les biographies de ministres et de parlementaires ne suscitent guère de collaborations. Jadis il n'en aurait pas été ainsi. Le goût de la vie publique entraînait celui de l'éloquence et ensuite des aspirations littéraires. Si les hommes publics n'éprouvent pas de zèle pour l'entreprise, aucune autre catégorie de travailleurs intellectuels n'y boude.

De la sorte, l'ouvrage est si riche en informations variées qu'il échappe à une analyse complète. Notre revue étant consacrée à l'archéologie, nous aurons à signaler tout d'abord les notices d'artistes. Parmi eux, Hugo van der Goes est seul à avoir occupé un rang éminent que M. Lavalleye a bien mis en relief. Par contre, les efforts méritoires de M. Yernaux ont tendu à tirer de l'oubli des peintres mineurs, tels Cautel, la tribu innombrable des Hardy et Walchartz. Dans le domaine des industries d'art, M. Tourneur s'est occupé des médailleurs, tels que Zagar, Morillon et Symons, dont les grandes fontes ont été négligées. M. Helbig s'est chargé de peintres verriers et de céramistes. Le chanoine Cassart a bien résumé l'activité de Lefèvre-Caters.

Comme il s'agit d'un supplément, les artistes modernes l'emportent en nombre. Parmi eux le plus connu est Wiertz, ce signe de contradiction toujours décrié ou exalté et enfin jugé à sa juste valeur par notre président d'honneur, le vicomte Terlinden. Notre autre collègue Mlle Sulzberger nous fait mieux connaître une ample série de peintres.

D'autre part, par le programme même de cette collection, les grandes institutions pourront y retrouver leurs annales fragmentées en biographies de leurs membres les plus éminents. L'Académie royale d'Archéologie peut ainsi constater qu'elle a compté en son sein de véritables illustrations de sa discipline. M. Lavalleye s'est chargé de cette mission qui lui a permis de retracer une évolution de la méthode archéologique. Celle-ci part du chanoine Reusens, ancien président qui menait de front un effort dans deux disciplines. Son manuel d'archéologie a formé plusieurs générations et se consulte encore parfois. Son manuel de paléographie a si peu vieilli, qu'on a dû le réimprimer récemment. Son élève, Joseph Destrée se détache de l'histoire pour adopter une âme de collectionneur au service de l'Etat. Avec G. Hulin de Loo et Marcel Laurent, la méthode a atteint un sommet qu'il sera difficile à dépasser. Une quatrième notice, celle de Paul Rolland, constituait un véritable problème. L'auteur ne s'est pas laissé entraîner par le souvenir d'une amitié brisée par la mort. Il a bien défini la personnalité de notre ancien secrétaire. M. van den Borren qui a retracé la vie de son ancien maître et prédécesseur à la présidence, Paul Bergmans.

La mémoire de nos prédécesseurs n'étant pas notre monopole, nous devons à d'autres plumes deux notices qui forment contraste. L'abbé Stulbout était fort oublié, parce que ses écrits manquent de sens critique. Alfred Bequet a laissé, au contraire, un souvenir très vivant, parce que sa méthode était impeccable. Le P. de Moreau est évoqué par un de ses continuateurs dans le domaine de l'histoire ecclésiastique. Henri Velge fut toujours assidu à nos réunions, mais il importait que son portrait soit tracé par un juriste, M. Dabin, puisque le Conseil d'Etat, dont ce collègue éminent fut le premier président, résulte en majeure partie du fruit de ses efforts.

JEAN SQUILBECK

DURLIAT, MARCEL, *L'art roman en Espagne*, Paris. Editions Braun, 1962, in 4°, 90 pp et 248 pl.

Cet ouvrage, somptueusement illustré d'excellentes planches dues au talent photographique de M. Dieuzaide, vise à nous donner un panorama complet de l'art roman en Espagne, à l'exception de l'enluminure et des métiers d'art. L'auteur s'est scrupuleusement interdit de nous imposer son opinion. Après la période visigothe, le milieu du XI^e siècle fut très favorable à l'Espagne et marque le point de départ d'une progression constante vers la reconquête. Les débuts de la sculpture romane y furent très prometteurs. La chapelle funéraire des rois à Léon caractérise cette époque, mais dans la suite l'architecture et surtout la sculpture espagnoles se stéréotypent. D'autre part, la péninsule ibérique s'est montrée longtemps réfractaire au style gothique, de la sorte, on relève tout une prolongation de l'art roman, entachée d'archaïsme.

Comme nous devons de plus en plus voir les faits sur le plan de la culture européenne, il faut s'interroger sur les influences étrangères et sur la part d'originalité régionale. En architecture, un premier courant est venu d'Italie et établit un lien avec la tradition paléo-chrétienne. néanmoins, l'Espagne fut un des tout premiers pays à bâtir des églises complètement voûtées. A la période de complète efflorescence, les architectes espagnols ont prouvé leur maîtrise en élevant des coupoles, dont les premières, comme celles du Saint-Sépulcre de Torres del Rio, de Sainte-Marie-Majeure à Almazan, offrent des nervures apparentées aux croisées d'ogives. D'autres coupoles à Salamanque, à Zamora et à Toro anticipent sur le classicisme de la Renaissance.

La sculpture a emporté dans l'ouvrage une place très importante. Nous abordons ici un sujet qui, malgré les savantes recherches de M. Gaillard, de l'université de Paris, nous réserve encore de nombreux sujets de recherches, qui seront facilités par la publication des excellentes photographies de l'ouvrage. Ici encore le problème gravite autour de la question des influences et particulièrement celles des écoles méridionales de la France. De la sorte, il se pose des problèmes très délicats d'antériorité. Un jour il sera peut-être possible d'élargir les débats en cherchant une influence de l'art carolingien et de l'art ottonien, qui commencent à être mieux connus. Le problème en deviendra peut-être encore plus complexe alors qu'il l'est à suffisance. La sculpture romane ne comporte pas d'écoles régionales comme celle de la France, par contre elle répond à des tendances très diverses. A titre d'exemple, nous proposons de comparer *l'Apparition aux Disciples du cloître* de Silos (pl. 151) et le visage suave de la *Vierge de l'Annonciation* de Saint-Vincent à Avilla (pl. 183). On retrouve toute la distance séparant l'art pré-roman de l'art siennois. Or, l'antériorité du bas relief de Silos n'est pas même fermement établie. En effet, les sculptures du célèbre cloître sont beaucoup moins anciennes que l'on ne l'avait cru d'abord. Ainsi comprend-t-on l'auteur de ne pas s'être engagé dans certains problèmes de chronologie.

Aucun ouvrage ne saurait être absolument exhaustif quand il embrasse un sujet aussi vaste et aussi controversé, mais s'il est bien conçu, il suggère des recherches complémentaires. Ainsi dans le cas présent l'auteur n'a pas eu le loisir de s'attarder à certaines particularités

de l'iconographie romane en Espagne, mais il n'a pas ignoré leur importance et nous signale au passage de véritables curiosités. Relevons ainsi au portail de Tudela, une Trinité dérivant étroitement de la *Sedes Sapientiae*. Le Christ est assis sur le giron du Père et a pris la forme d'un enfant. Peut-on, d'autre part, imaginer une chose aussi exceptionnelle que la Tentation du Christ sur un tympan de portail à Saint-Jacques de Compostelle? La survivance du Chrisme m'est moins révélatrice, mais indique une persistance de la tradition paléo-chrétienne. Il serait probablement impossible de retrouver en dehors de l'Espagne une statue du Christ, qui comme celle de Compostelle, présente un disque chargé du Xhi et du Rho.

JEAN SQUILBECK

LELOIR, MAURICE, *Dictionnaire du Costume et des étoffes, des origines à nos jours*, Paris, Librairie Gründ, 1962, in 8°, 390 pp et nomb. illustrations au trait.

A l'analyse, l'étude du costume ancien constitue une prolongation de l'histoire de l'art puisque les variations du vêtement et de la parure procèdent aussi de l'instinct esthétique inhérent à la nature humaine. Evidemment nous portons des habits par nécessité, mais nos conceptions actuelles nous poussent précisément à apprécier la beauté fonctionnelle. D'ailleurs certains arts répondent aussi à des nécessités vitales. L'architecture ne vise-t-elle pas à soustraire une portion d'espace aux intempéries? La mode est soumise à des fantaisies inexplicables, mais néanmoins, elle présente des analogies avec les styles.

On constate même à certaines époques, une véritable correspondance avec les arts appliqués. Le sujet nous intéresse donc directement. D'autre part, cette étude constitue une science auxiliaire de l'histoire de l'art, susceptible de donner parfois des indices chronologiques très précis à condition que l'argument soit manié avec discernement et circonspection. Parfois on s'est départi de la circonspection nécessaire. De là, la méthode a connu des alternances de faveur et de défaveur. En effet, quand une méthode a permis des découvertes surgit immédiatement une tendance à en abuser. A titre de terme *post quem*, l'indice est presque toujours irréfutable. Nous avons ainsi l'impression de faire œuvre utile en attirant l'attention sur le présent dictionnaire, qui cependant n'envisage pas le sujet en fonction de l'archéologie générale, mais pour lui-même.

Par définition un dictionnaire règle les problèmes de terminologie. Or, dans le cas présent, il s'agit d'un service précieux. Pour mieux le démontrer, nous envisagerons un point particulier, le glossaire utilisé pour les armes et les armures. A ce point de vue, cet ouvrage n'a en langue française aucun rival. Une des difficultés de l'étude des armes et des armures réside dans l'affectation de certains d'user d'un vocabulaire technique très étendu, même exagérément étendu. De cette façon, les débutants perdent un temps considérable à rechercher la définition de certains termes. Le présent dictionnaire les donne tous, avec une définition précise dans la plus large mesure du possible. En effet, l'inflation de la terminologie, a pour conséquence de faire parfois distinguer des nuances. Parfois, on s'expose à des mésaventures quelque peu ridicules. Pendant près de cent ans on a donné au support de lance le nom de fauce, alors que les textes évoqués désignaient tout simplement une pièce de feutre. Le terme est à proscrire, mais le dictionnaire le maintient pour l'intelligence des textes antérieurs et expose la bêtise. Ce terme buffe qui a supplanté celui de passe-garde pourrait être abandonné à son tour. Parfois on s'ingénie à maintenir dans la terminologie actuelle des termes dont la place serait dans les glossaires de vieux français. Ainsi qui serait en état de donner un dessin exact du bicoquet? Le dictionnaire l'a tenté, mais l'abstention eut été préférable. La définition aurait suffi: casque de transition entre le bacinet et l'armet. Souhaitons pour terminer qu'on lise la notice « plates ». De cette façon, on réagira contre une conception erronée. Un dictionnaire doit citer les termes alfange, badelaire, bazelaire, braquemart, cimenterre, et malchus,

mais il faut avouer qu'il y a un snobisme de la part des auteurs à maintenir dans le langage vivant des termes tirés des archives, mais dont le sens ancien nous échappe. Les problèmes de traduction sont donc nombreux et la nécessité d'un lexique polyglotte s'affirme devant la menace d'une véritable Tour de Babel. De cette façon, il faudrait pouvoir présenter pour chaque langue un répertoire de termes susceptibles d'être mis en regard de ceux des autres langues. Il serait probablement indiqué de choisir ce dictionnaire, comme base la plus autorisée de l'usage français en la matière.

JEAN SQUILBECK

PHILIPPE, JOSEPH, *Le Mobilier liégeois, Moyen Age - XIXe siècle*, Préface du Comte Jos. de Borchgrave d'Altena, Liège, Imprimeries Benard et Centrale réunies, 1962, in 8°, 242 pp. dont cxxxix pl.

M. J. Philippe était tout désigné pour exposer ce sujet, parfois facile en apparence, mais en réalité tout en nuances. Les ébénistes liégeois ont écrit un beau chapitre de l'histoire du mobilier en Occident. Ils ont droit à être jugés d'après leurs propres aspirations et non en fonction des principes esthétiques d'un groupe auquel ils ne visaient nullement à se rattacher. Si on leur attribuait après coup, l'intention de copier les styles français dans leur forme parisienne, on devrait leur imputer une singulière indiscipline et non moins de fantaisie. Ainsi le bahut reproduit à la planche LXI offre-t-il à la fois des ornements Louis XIV et des roseaux nettement Louis XVI. Dans un cas semblable, toute personne non prévenue, serait tentée de relever un caractère hybride tenu selon une règle bien établie, comme l'indice d'un travail de faussaire. Néanmoins, il faut se plier à l'obligation d'exposer le sujet en fonction de l'évolution du goût en France, pendant la période correspondante. Ainsi on constatera avec l'auteur que le Louis XIV s'est introduit tardivement à Liège, c'est-à-dire, vers 1715 et y a maintenu ses positions jusqu'en 1740. Les liégeois ne se tenaient donc pas à l'affût pour emboîter le pas sur Paris. Dans la mesure où l'on tient le Régence pour tel, ce que l'on conteste actuellement en France, ils étaient donc en retard d'un style. L'auteur reconnaît à bon droit qu'à l'état pur, le style Louis XV est presque inexistant à Liège et dans son « pays ». La rocaille asymétrique, ainsi que les formes contournées dominent à Liège de 1740 à 1765, c'est-à-dire, au moment où le Louis XV s'assagit à Paris. De la sorte, on doit se demander si ce style n'a pas été découvert par les Liégeois assez tard pour leur épargner la séduction des outrances dont Meissonnier, Openord et les Verberckx portent la responsabilité. Nous trouvons la réponse dans le livre, l'assagissement s'est aussi manifesté à Liège, mais sous le règne de Charles d'Oultremont (1764-1771). Proche de l'Allemagne, Liège a cependant été réfractaire au rococo. L'apogée de l'ébénisterie liégeoise a été de courte durée. On saura gré à l'auteur de reconnaître avec impartialité qu'à Liège, « les interprétations du style Louis XVI ne furent pas heureuses ». A notre avis l'auteur apporte ainsi un argument. Quand les Liégeois ont plagié, ils ont abouti à un résultat médiocre. Leur réussite antérieure provient du fait qu'ils ont repensé un style. Nous ferons un seul grief à l'auteur. Il n'ose pas encore prescrire la dénomination équivoque et malencontreuse de Régence liégeoise. En fait, on comprendra qu'il était difficile à un conservateur de musée liégeois de s'insurger contre une tradition locale devenue sacro-sainte. Il se serait aliéné les collectionneurs. Cependant, nul ne s'y trompera. Dans tout l'ouvrage la dénomination incriminée n'apparaît jamais qu'entre guillemets. Cependant parler d'un Régence, mi-Louis XIV et mi-Louis XVI ne va pas sans choquer.

L'auteur a vaincu une difficulté majeure. Bien rares sont les meubles liégeois datés. En compensation, l'orfèvrerie donne souvent des jalons certains. L'auteur semblerait ne pas y avoir fait appel, mais ce n'est qu'une apparence. Il connaît ce sujet complémentaire, mais il a évité d'alourdir son ouvrage en exposant des comparaisons qui s'imposaient et que, sauf preuve du contraire, nous pouvons tenir pour faites.

Il faut louer M. Philippe de ne pas avoir limité son exposé à la production purement liégeoise et d'avoir fait une place au mobilier de régions circonvoisines, Maestricht, Verviers, le Pays de Herve et les « Cantons de l'Est ». De cette façon, il a fourni des éléments pour une comparaison directe en montrant une catégorie de « Meubles à caractéristiques régionales dominantes ». Nous trouvons là, la nuance exacte. Les ébénistes liégeois se sont dégagés de cette infériorité que l'on qualifie de provincialisme.

Nous avons dû nous résigner à présenter l'ouvrage dans sa partie principale, le XVIII^e siècle, l'auteur a tenu à nous donner une synthèse plus vaste partant du Haut Moyen Age et aboutissant à l'aube de notre siècle. La façon dont il s'est acquitté de ce programme très large ne prête à aucune critique, mais aussi a peu de commentaires. Le point de départ est le Moyen Age où le mobilier était sommaire et pour lequel on ne dispose que de documents très indirects. De cette façon aussi, il a dû trouver des termes élogieux pour parler de copistes des styles anciens. Les historiens de l'art, ne s'intéressent qu'aux créateurs et non aux plagiaires. On ne se trompera d'ailleurs pas sur la pensée de l'auteur. Il a voulu uniquement rendre hommage à une conscience artisanale qui a maintenu la tradition du beau travail de jadis.

M.J. Philippe a apporté une importante contribution au double problème de la pénétration et de l'interprétation des styles français en Belgique. Liège méritait un tour prioritaire, mais nous souhaitons que cet exemple suscite des recherches parallèles dans tout le pays et au sujet de toutes les branches des arts décoratifs; un excellent terme de comparaison est déjà établi.

JEAN SQUILBECK

CLARK, KENNETH, *L'art du Paysage*, Histoire de l'Art. Traduction d'A. Ferrier et de F. Falon, Collection Paris, Julliard, ss.d. (1962), in 8^o, 167 pp. 104 pl.

Cet ouvrage étant le premier volume d'une collection nouvelle, il convient de parler d'abord de l'objectif de celle-ci. Tout d'abord, il s'agit de réagir contre la diffusion de livres somptueusement illustrés, mais dont le texte se lit en diagonale, parce qu'il ne mérite pas mieux. On avait trop souvent l'impression de lire un recueil de brochures touristiques, mises d'affilée. Quant à la méthode scientifique, elle a subi parfois une éclipse totale. L'éditeur vise au contraire à présenter des livres profondément pensés et mieux encore, qui font réfléchir, au lieu de constituer un passe temps d'aimables paresseux. Le prospectus de la collection est parfaitement pondéré, mais comme on l'attribue, comme normal, à son directeur, on l'a commenté un peu dans le ton du bouillant écrivain. Un éditeur doit fatalement recourir à la propagande, particulièrement à la Radiodiffusion, qui n'a pas toujours la note juste dans les problèmes culturels. Pour ouvrir la série, J.F. Revel a porté un choix sur des traductions. En dernière analyse, c'est une prudence, et nullement un camouflet pour les compatriotes de l'éditeur, parce que dans d'autres pays on ne se prive pas de traduire des œuvres qui ont passé l'épreuve de la critique. Il y a pourtant un fait, le choix a fortement favorisé les auteurs anglais, mais il faut reconnaître que la Grande-Bretagne a constitué une équipe d'historiens de l'art unissant à une érudition très vaste, une espèce d'humanisme nouveau.

Le présent ouvrage de sir Kenneth Clark illustre parfaitement ce que nous venons de dire. On ne le lira pas comme un roman dans l'espace d'une soirée, mais on le méditera. En effet, l'auteur a pénétré franchement dans le domaine de la philosophie de l'art. Il nous fait saisir la grande césure entre l'art antico-médiéval et l'art moderne. La révolution se manifeste dès le XIV^e siècle par un renouvellement de la conception du paysage. Celui-ci ne devient cependant pas un genre particulier. Comme toujours, l'art reflète l'évolution des idées. Tout d'abord la nature est tenue pour un reflet des réalités surnaturelles. A cette époque, le paysage s'exprime par quelques éléments stylisés et en outre, dans un sens décoratif. Dans la suite, la nature devient la réalité la plus directement accessible.

Sir Kenneth Clark a abandonné l'ordre chronologique et le classement par école. De la sorte, il s'astreignait à faire œuvre neuve, et aussi œuvre féconde. Sa catégorie du paysage symbolique lui permet de liquider, si l'on peut dire, les premières tentatives jusqu'au premier grand paysage moderne, celui du polyptyque de l'Agneau. Dans la suite, il établit des rapprochements parfois déconcertants, mais précisément en procédant de cette façon il force le lecteur à approfondir le sujet. La science a besoin de cadres didactiques, mais parfois, elle doit les briser, au besoin à titre simplement expérimental. Il incombait ainsi à l'auteur d'établir des catégories de paysages, grosse difficulté à vaincre. Aussi faut-il admettre un certain flottement. Nous avons tout d'abord le paysage symbolique, ou subordonné à l'expression d'une idée. Les exemples appartiennent à la période des essais, mais on aborde véritablement le sujet avec le paysage réaliste qui nous fait assister à un duo italo-flamand. La forme fantastique exaltatrice de la nature nous fait revenir en arrière et convenait à des mystiques, comme Grunewald. Par un singulier rapprochement P.P. Rubens entre dans la même catégorie d'artistes. L'auteur entend par paysage idéalisé celui qui poétise la nature au point d'en faire une arcadie à la manière de Giorgione, de Titien, de Claude le Lorrain et de Poussin. Ces artistes adoptent la conception apollinienne de l'art, tandis que d'une autre façon, les paysagistes de la matière fantastique sont aussi les véritables idéalistes. La « Vision naturaliste » suit-tout logiquement. Il s'agit naturellement d'un souci relatif d'exactitude, parce que le souci intégral de la réalité n'est pas compatible avec l'art. « Les lumières du Nord » nous fait passer de Turner à van Gogh. Toute évolution aboutit à une synthèse que l'auteur expose au chapitre intitulé « Le retour à l'ordre ». De cette façon, l'impressionnisme obtient une place justifiée en elle-même mais on peut se demander si elle n'est pas exagérée. On est satisfait de l'importance accordée à Cézanne. Comme l'ouvrage touche sa fin, l'impressionnisme apparaît un peu comme un aboutissement quand il est en fait un point de départ. L'auteur s'en est rendu compte et a amorcé des considérations sur l'avenir du paysage.

JEAN SQUILBECK

Intermédiaire des Généalogistes. Bulletin du Service de Centralisation des Etudes Généalogiques et Démographiques de Belgique - S.C.G.D. - 20ème année.

N° 115 (1.1965): J. Jacquart, Vingt ans après (1944-1964). G. Merzbach: une famille de vieux bruxellois: les Annemans. R. Wellens: Une source pour l'histoire des familles nobles: les recueils de généalogies, lettres patentes, armoiries et épitaphes conservés aux Archives de l'Etat à Mons. O. le Maire: A propos d'un mariage entre deux branches de la maison de Wavrin de Villers au Tertre. M. Sebrechts et P.E. Claessens: quelques médecins de jadis aux Pays Bas espagnols. Liste alphabétique des 40.000 fiches de R. van Steenberghe. C. Claeys: Famille Henry au Luxembourg.

N° 116. F. de Cacamp et H.C. van Parys: De Sweder d'Abcoude, sr de Gaasbeek à Jacques Pipenpoy, échevin de Bruxelles. P. Steenebrugen: la famille Colette de Grez. S. de Moffarts d'Houchenée: Les Liverlo à Liège: compléments à la généalogie de P. Hanquet. P.E. Claessens: à propos d'une généalogie discrète: les Goffinet de Vance. F. Seumois: Famille Seumois. *N° 117.* J. Cuypers: Famille Van Dievoet. Abbé L. Jous: Famille Brix de Lessines. P.E. Claessens: Familles d'artistes: trois peintres bruxellois Cl. Albert, Gérard et J. Baptiste Sevin. J.M. Pardon: l'archiviste historien A. Wauters et sa famille. Stas Reyniers: Note au sujet des Rubens. F. Collon: Autour des familles Winston, Spencer et Churchill.

N° 118. Chev. de Decker: Une famille de l'antique patriciat anversois: les van Hove. G. Samsoen de Gérard: une famille liégeoise partiellement émigrée en Rhénanie: les Gérard. F. Collon: A la recherche des armes des van Dionant, de Bottelaere à Landen. F. Collon: pierre tombale d'Anne de Sappogne ou les aventures d'un monument funéraire. Rubriques communes à chaque numéro: la Bibliographie courante et les questions et réponses.

M.L. HAIRS, *Les Peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*. Bruxelles, Editions Meddens, Collection « Art et Savoir », 1965, 436 pp., 64 ill. en blanc et noir, 7 ill. en couleurs, 395 frs.

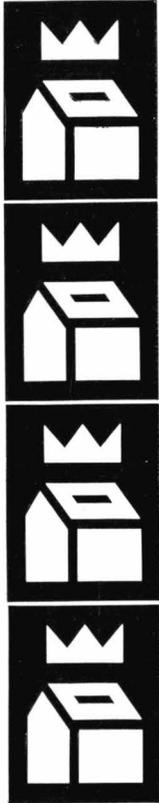
Ce remarquable ouvrage est tout autre chose que la réédition de celui qui fut publié jadis, et dont nous avons signalé ici même la très grande valeur. C'est une édition sensiblement augmentée par de nouvelles considérations. De plus, l'auteur met en lumière la production d'artistes peu connus, artistes dont l'activité était demeurée ignorée jusqu'ici, tout au moins en tant qu'interprètes de l'élément floral.

Disciple du maître éminent que fut Leo van Puyvelde, M.L. Hairs a soin d'appliquer son incontestable rigueur scientifique. Jamais elle ne formule une attribution à la légère. Ainsi, dans l'abondante production mise au compte de Jean Breughel l'Ancien, ou de Daniel Seghers, elle décèle le style de trois maîtres distincts dont le nom reste encore inconnu. Elle a également poussé loin ses investigations quant à certains peintres secondaires: Pierre Binoît, Michel de Bouillon, Gaspard Thielens, Jacques Caproens, Micheline Woutiers, François van Everbroeck et Jean-Baptiste de Crépu. Un long paragraphe est réservé à Jean-Michel Picart, ce flamand qui s'installa de bonne heure à Paris où il mena de front la production de tableaux et le commerce d'œuvres d'art. A ce propos, l'auteur prouve que l'artiste doit être identifié au correspondant habituel de l'anversois Matthieu Musson, chose que n'avait osé faire J. Denucé lorsqu'il publia leurs missives. Enfin, tout un chapitre est consacré aux derniers représentants de l'École Anversoise, quoiqu'ils soient moins attachants que leurs aînés. Rien que cela constitue un énorme travail de défrichage que l'auteur a su mener à bien.

S'il nous est permis de formuler un regret, disons que dans son essai de catalogue, l'auteur aurait dû tenir compte des mutations d'emplacements; certaines œuvres sont encore mentionnées comme appartenant à des collections dispersées depuis tout un temps; d'autres sont répertoriées comme se trouvant dans le commerce d'art alors qu'elles font partie de collections privées. Toutefois, ces minimes imperfections n'altèrent en rien la valeur scientifique de l'ouvrage.

Une abondante illustration, choisie avec goût, complète utilement l'exposé.

EDITH GREINDL



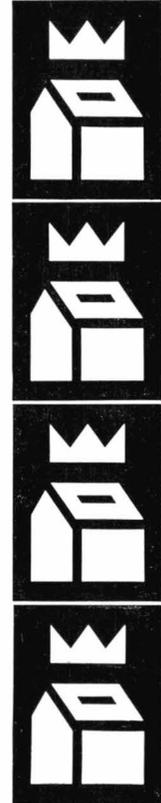
1865
1965

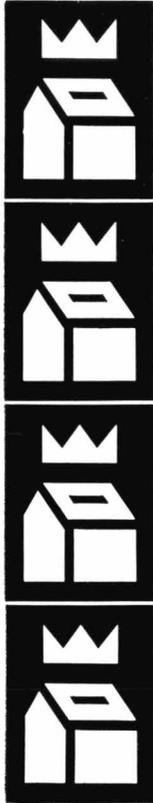
ASLK
ALGEMENE
LIJFRENTEKAS



SPAAR- EN
ONDER DE GARANTE VAN DE STAAT

100 jaar ervaring
in dienst van
uw toekomst





1865
1965

CAISSE
GENERALE
D'EPARGNE ET
DE RETRAITE CGER

**100 ans d'expérience
au service
de votre avenir**

SOUS LA GARANTIE DE L'ETAT

COFIS



PUBLICATIONS DE L'ACADEMIE

SERIE 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^o série des Annales 2^o partie V (1902).

Bulletin 1902 (VI) à 1928 (1929).

SERIE 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).

SERIE IN 8° CARRE

Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. I. (1931) à XXX (1961 et 1965).

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).

Certains fascicules de ces anciennes publications sont encore disponibles. On peut se les procurer en s'adressant à la direction de la revue.

Il en est de même des tomes II et III de l'édition in 4°, hors série, de l'ouvrage de DEWITTE, **Histoire monétaire des Ducs de Brabant**, Anvers, 1894-1900.

La Direction n'assume aucune responsabilité en ce qui concerne les articles publiés et les photographies reproduites. Elle n'accepte qu'une seule réponse à un article ou compte rendu et qu'une seule réplique à cette réponse.

Prix de l'Abonnement:

4 fascicules d'au moins 64 pages:
500,— frs. belges.

Prix par fascicule: 140,— frs.

Adresses — Abonnements:

IMPRIMERIES GÉNÉRALES LLOYD
ANVERSOIS

23, Eiermarkt, 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
100, rue Joseph II - Bruxelles

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 ten minste 64 bladzijden
500,— Belgische franks.

Prijs per aflevering: 140,— fr.

Adressen — Abonnemenen:

ALGEMENE DRUKKERIJEN LLOYD
ANVERSOIS

Eiermarkt, 23, Antwerpen
(P.C.R. 1423.41)

Briefwisseling:

DIRECTIE VAN HET TIJDSCHRIFT:

Ruildienst en werken voor bespreking:

KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR
OUDHEIDKUNDE VAN BELGIE
100, Jozef II - straat - Brussel

Voor delen I tot XIX, alsmede voor de andere uitgaven van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België zich wenden tot de Directie.

