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

publiée par l'
ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

avec le concours du Ministère de l'Éducation Nationale et de la Culture

RECUEIL TRIMESTRIEL

XXXV * 1966 * 3-4

DRIEMAANDELIJKSE UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

uitgegeven door de
KON. BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE

met de medewerking van het Ministerie van Nationale Opvoeding en Kultuur

> BRUXELLES - BRUSSEL 1968

ACADEMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE, A.S.B.L. KONINKLIJKE BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE, V.Z.W.

BUREAU / BUREEL

Exercice 1968-1969 / Dienstjaar 1968-1969.

Président: Voorzitter:

M. Pierre LALOUX.

Vice-Président :

M. Lucien FOUREZ.

Ondervoorzitter:

Secrétaire général: Secretaris-generaal:

M. Jean-Paul ASSELBERGHS.

Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE.

Trésorier général:

Algemene Penningmeester:

M. Jean JADOT.

Secrétaire adjoint:

Adjunct-Secretaris:

Mevr.

Siège social: 9, rue du Musée, Bruxelles 1.

Sociale zetel: Museumstraat 9, Brussel 1.

PUBLICATIONS DE L'ACADÉMIE — UITGAVEN DER ACADEMIE

SÉRIE IN-80

Bulletin et Annales I (1843) à IV (1847).

Annales V (1848) à LXXVII (7e série VII) (1930).

Bulletin, 2e série des Annales I (1858) à 5e série des Annales, 2e partie, V (1902).

Bulletin 1902 (VI) à 1928 (1929).

Tables: Annales, 1re série (I à XX), par L. Torfs (Annales XX, 1863). Annales et Bulletin, 3e série 1886 (Bulletin 3e série IX, pp. 595 s.). Annales 1 à 50, par le Baron de Vinck de Winnezeele, 1898 (à part).

SÉRIE IN-40

Histoire monétaire des Comtes de Louvain, Ducs de Brabant et Marquis du Saint-Empire Romain, par A. De Witte, I (1894) à III, 2e fasc. (1900).

SÉRIE IN-8º CARRÉ

Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art - Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis, I (1931) à XXX (1961), XXXIV (1965) à XXXV (1966) (continue).

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

publiée par l'
ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
avec le concours du
Ministère de l'Éducation Nationale et de la Culture

RECUEIL TRIMESTRIEL

XXXV * 1966 * 3-4

DRIEMAANDELIJKSE UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

uitgegeven door de KON. BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE

met de medewerking van het Ministerie van Nationale Opvoeding en Kultuur

> BRUXELLES - BRUSSEL 1968

LA SCULPTURE ROMANE, ART DE CONTRASTES

Pendant longtemps l'art roman a été envisagé en fonction de l'art gothique : on voyait en lui un effort créateur qui aurait introduit l'art gothique, qui en aurait donné comme une première forme imparfaite ; ce serait un art primitif par rapport à l'art gothique, considéré, lui, comme plus achevé. Les travaux modernes ont rendu à l'art roman son autonomie et ont mis en valeur sa signification propre ; mais la vieille idée reparaît encore parfois, rajeunie et rendue moins invraisemblable, et on retrouverait peu ou prou sous la plume de L. Réau (¹) ou de P. Francastel (²) cette approche globale des deux arts.

En fait il y a entre eux des différences profondes, qui apparaissent intimement liées au contexte historique dans lequel ils se sont déployés; l'art roman est l'expression d'un certain moment de l'histoire, qui offre des caractères très particuliers (3).

L'âge roman voit s'épanouir le système féodal, que les temps carolingiens, à vrai dire, lui ont légué, mais qui, au x1º siècle, se développe avec ampleur, en se transformant. Le résultat est un émiettement des cadres politiques de la vie occidentale; les grands états nés du démembrement de l'Empire carolingien n'ont plus beaucoup de réalité et le Saint-Empire lui-même est alors en proie à une véritable anarchie féodale; ainsi, c'est le domaine seigneurial qui devient le cadre de la vie politique. Il l'est aussi de la vie économique, car la société est alors essentiellement agricole et son activité se développe tout naturellement à l'intérieur de ces domaines seigneuriaux, ou bien à l'intérieur des domaines abbatiaux, multipliés à partir de la fin du x1º siècle par la prolifération des ordres monastiques. Le monde roman est donc un monde compartimenté et rural.

Mais cet aspect, essentiel, est corrigé par deux ordres de faits. D'une part, on voit se constituer certains cadres d'existence d'une nature différente.

⁽¹⁾ Cf. notamment Louis Réau et Gustave Cohen, L'art du Moyen Age et la civilisation française, Paris, 1935, coll. L'évolution de l'humanité.

⁽²⁾ Cf. notamment Pierre Francastel, L'humanisme roman, Rodez, 1942, coll. Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg.

⁽³⁾ Une vue d'ensemble récente et approfondie est donnée par Jacques Le Goff, La civilisation de l'Occident médiéval, s.l. (Paris), 1965, coll. Les grandes civilisations.

Dans l'ordre politique, ce sont les essais de regroupement, plus ou moins poussés et plus ou moins réussis, en France, en Angleterre, en Allemagne même; on assiste à la fois à des tentatives de restauration de l'autorité monarchique et à des efforts de rassemblement des domaines féodaux; ce sont en quelque sorte les états modernes qui commencent — mais qui commencent seulement — à s'esquisser. Dans l'ordre économique, c'est l'essor des villes, qui se réveillent ou même se créent au x1º siècle, notamment dans l'Italie du Nord ou dans la France du Nord et ses prolongements flamands; ces cités, qui sont des centres de commerce et d'artisanat, définissent un style de vie très différent de l'existence essentiellement agricole qui est celle des grands domaines; elles commencent à être les noyaux d'une société qui, elle, n'est pas rurale et ne vit pas du travail de la terre.

En même temps que se constituent ces cadres nouveaux d'existence, de larges courants de relation se dessinent, qui tendent à ouvrir et à élargir ce monde fermé et compartimenté. Ils apparaissent très divers. Il y a les expéditions militaires, qui sont du reste une conséquence directe de la féodalité, puisqu'elles sont souvent menées par les cadets de famille, qui n'ont pas les moyens de vivre dans le cadre des domaines féodaux : les expéditions des Normands en Angleterre et en Sicile n'ont pas d'autre origine. Il y a aussi les liens organiques qui attachent entre elles les communautés monastiques, notamment chez les Clunisiens et dans l'ordre nouveau des Cisterciens. Il y a encore les pèlerinages vers les Lieux-Saints ou vers Saint-Jacques-de-Compostelle, sans parler des pèlerinages moins amples vers les églises de Rome, vers les autres sanctuaires italiens ou vers maints autres lieux où se vénèrent des reliques. Il y a d'autre part les échanges économiques, car l'époque romane est le moment où l'on voit renaître le commerce international, favorisé, à partir de la fin du x1e siècle, par la décadence du monde islamique; ce commerce se fait par des voies terrestres et surtout par des voies maritimes et il est intimement lié à l'essor des villes, notamment des ports italiens, qui comptent parmi les plus importantes cités du moment et dont le développement apparaît commandé par la renaissance du commerce international. Tous ces courants de relation se rejoignent dans le grand fait des Croisades, sur lequel P. Alphandery et A. Dupront (1) ont récemment ramené l'attention : les Croisades, qui commencent en Espagne dès le début du x1e siècle et qui se

⁽¹⁾ Cf. Paul Alphandéry et Alphonse Dupront, La Chrétienté et l'idée de croisade, 2 vol. Paris, 1954-1959, coll. L'évolution de l'humanité.

portent surtout, à partir de 1096, vers la Palestine, sont un phénomène de synthèse, puisqu'elles revêtent des aspects à la fois religieux, militaires, économiques et on pourrait dire aussi touristiques, car les Croisades sont en quelque sorte, avec les pèlerinages, la forme médiévale du tourisme, le moyen qui permet de satisfaire cette soif de voyage et de dépaysement que les hommes de ce temps ont éprouvée beaucoup plus qu'on ne se le figure ; la Croisade est en tout cas une manifestation typique de cette vie de relation qui est un aspect essentiel de la civilisation romane.

Cette civilisation apparaît ainsi faite de contrastes : d'un côté, c'est l'éparpillement, l'émiettement de la vie ; de l'autre, ce sont ces grands courants de relation qui se répandent à travers le monde occidental et même dans une aire plus large encore. L'art roman — la sculpture en particulier — reflète cette situation, à la fois par les cadres où se déploie l'activité des maîtres et par l'orientation qu'ils donnent à leur art.

1. Les cadres de l'activité artistique

L'activité des sculpteurs romans se modèle sur le monde compartimenté que forme alors l'Occident. Pendant longtemps, l'étude de l'art roman a été fondée sur la notion d'école, sur cette idée qu'il s'était développé dans un certain nombre de foyers régionaux, que les historiens faisaient même volontiers coïncider avec les états féodaux, qui se constituent précisément alors ; cette notion ancienne garde sa signification, à condition bien sûr d'être assouplie, car la réalité offre à la fois beaucoup moins et beaucoup plus : beaucoup moins, parce que ces écoles régionales sont loin d'avoir la rigueur et la netteté nécessaires à la définition d'une école artistique ; beaucoup plus, parce que la diversification de l'activité sculpturale est souvent encore plus poussée que ne paraissait le comporter la notion d'école régionale. Le visage de ces foyers locaux apparaît du reste fort divers.

Certains d'entre eux répondraient assez bien à la traditionnelle notion d'école : ce sont des groupes d'ateliers qui travaillent dans une aire géographique limitée, qui possèdent des habitudes techniques et une conception de l'art communes et qui suivent durant toute l'époque romane une certaine ligne ; ces groupes sont homogènes et leur existence apparaît liée à certaines conditions historiques ou géographiques. Le foyer auvergnat en offre un exemple typique, avec son aire d'extension à peu près limitée, comme l'a bien mon-

tré L. Bréhier (¹), à un rayon d'une trentaine de kilomètres autour de Clermont et prolongée simplement vers le sud par quelques témoins avancés comme Issoire ou Conques ; de toute façon il ne déborde pas hors du Massif Central et il s'identifie en quelque sorte avec le réduit montagneux du centre de la France. Le foyer provençal, épanoui au cœur de l'antique Narbonnaise, constitue lui aussi un exemple caractéristique, pour lequel les circonstances historiques comptent peut-être davantage que les conditions géographiques, puisque c'est dans la permanence d'une certaine tradition que ce foyer trouve sa raison d'être ; il a son centre dans la région du Bas-Rhône, avec des prolongements vers l'ouest, vers l'est et surtout vers le nord, dans la vallée du Rhône ; son développement a été relativement tardif, pour autant que permet de le dire une chronologie encore incertaine, mais c'est en tout cas un foyer qui se définit avec force.

D'autres foyers locaux apparaissent beaucoup moins homogènes : la diversité de leur orientation paraît liée tantôt aux moments tantôt aux endroits où ils se constituent, tantôt à la fois aux temps et aux lieux. C'est ainsi que la Bourgogne, qui pourrait apparaître au premier abord comme un foyer homogène, ne l'est en fait qu'au moment de son épanouissement, à l'époque des grands ensembles de Cluny, de Vézelay et d'Autun; en réalité, la sculpture romane bourguignonne offre une grande diversité dans le temps, qui apparaît bien si l'on confronte par exemple le tympan vieux de Charlieu, qui est de l'extrême fin du x1e siècle, le tympan voisin du grand portail, qui est du second quart du XIIe, et les portails à statues-colonnes comme ceux de Saint-Bénigne de Dijon, qui sont de la seconde moitié : en l'espace de moins d'un siècle l'orientation des ateliers bourguignons a beaucoup changé. Le foyer lombardo-émilien offre lui aussi une grande diversité : dans les premières années du XIIe siècle on voit travailler à peu près en même temps deux ateliers, celui de Modène et celui de Crémone, qui, en dépit des ressemblances qui les lient, marquent tout de même deux orientations différentes; et là aussi, le déroulement du temps a introduit de grandes différences, de Guglielmo, sculpteur de la Cathédrale de Modène, à Niccolò, qui s'est promené de chantier en chantier à travers l'Italie du Nord, puis à Benedetto Antelami, le grand maître de Parme : en trois quarts de siècle, la sculpture a beaucoup évolué (2).

⁽¹⁾ Cf. Louis Bréhier, Que faut-il entendre par le terme d'art roman auvergnat?, in Bulletin archéologique, 1930-31, pp. 545 ss.

⁽²⁾ Cf. notamment René Jullian, L'éveil de la sculpture italienne, t. I. La sculpture romane dans l'Italie

Le foyer languedocien, lui, apporte une floraison particulièrement abondante d'expériences parallèles ou successives : le premier atelier de Saint-Sernin de Toulouse est bien lié au premier atelier de Moissac, mais celui-ci apparaît assez divers et laisse voir certains aspects qui s'écartent de ceux par lesquels il se rattachait à l'art de Saint-Sernin ; ces aspects-là se retrouveraient à Toulouse dans les plus anciens chapiteaux du cloître de la Daurade ; et à Toulouse, l'atelier de la Daurade a une activité qui n'est pas orientée du même côté que celle de l'atelier de la Cathédrale ; il y a en Languedoc une imbrication complexe d'ateliers différents, bien que souvent très voisins dans le temps et dans l'espace (1).

Ainsi, c'est dans une multiplicité de petites cellules que s'est exercée l'activité des sculpteurs romans. Il n'y a rien à cette époque qui évoque ce qu'on pourrait appeler des arts nationaux : sans doute serait-il possible parfois de dégager certains aspects qui, si on les confrontait avec ce qui s'est passé plus tard dans telle ou telle région (en Italie par exemple), permettraient de définir déjà certaines orientations « nationales » ; mais on ne saurait délimiter alors rien qui ressemble à ces vastes aires artistiques qu'avaient connues les temps carolingiens, ni à ces domaines plus restreints mais plus cohérents que l'époque gothique verra se définir dans le cadre des grands états d'Occident.



Ce compartimentage de l'activité des sculpteurs est par lui-même créateur de contrastes, mais à ces contrastes d'autres se superposent : ils naissent de cette sorte de dialectique qui s'instaure entre les foyers locaux et les courants d'échanges. La sculpture est peut-être, parmi tous les arts de l'époque romane, celui qui exprime le plus nettement et le plus fortement le dualisme fondamental de la civilisation romane, à la fois dispersée en des foyers multiples et animée par une très dense activité de parcours. Cette dialectique entre l'art local et l'art des échanges se développe sur deux registres, celui des chemins de relation et celui des zones de rencontre.

La trame des chemins de relation est constituée par des fils dont la nature est très diverse mais qui sont tous d'une grande solidité. Il faut invoquer

du Nord, Paris, 1945-1949; Geza de Francovich, Benedetto Antelami, 2 vol., Milan-Florence, s.d. (1952).

⁽¹⁾ Cf. Raymond REY, La sculpture romane languedocienne, Toulouse-Paris, 1936.

d'abord les transports de marchandises : le commerce international qui renaît alors s'applique essentiellement à des objets rares et précieux et notamment aux œuvres d'art comme les ivoires, les pièces d'orfèvrerie, les tissus, les manuscrits ; plusieurs régions d'Occident sont particulièrement réputées dans la production de certains de ces objets, par exemple le pays mosan pour les œuvres d'orfèvrerie, Tournai pour les sculptures en pierre des fonts baptismaux ou des tombes, la Saxe pour les panneaux de bronze, et il faut penser aussi aux œuvres importées d'Orient. Ce commerce des œuvres d'art a eu des conséquences importantes, que l'on peut même parfois saisir avec précision : c'est ainsi que Barisanus de Trani a composé plusieurs panneaux de sa porte, à la Cathédrale de Monreale, en moulant des pièces d'ivoirerie ou d'orfèvrerie byzantines et en coulant ensuite les moulages dans le bronze (1).

Les artistes eux aussi voyagent. Godefroy de Huy, le grand orfèvre mosan, a été appelé en Allemagne, en Angleterre et aussi, semble-t-il, à Saint-Denis. L'Émilien Niccolò a travaillé, on l'a vu, dans de nombreux endroits de l'Italie du Nord. Les tailleurs de pierre lombards ont sillonné les routes d'Europe et, en direction du nord, ils sont même allés très loin, jusqu'en Scandinavie, laissant sur les chemins qu'ils suivaient de nombreuses marques de leur passage : c'est ainsi que la sculpture alsacienne est pour une large part l'œuvre de mains lombardes (²) et — exemple plus précis encore — que l'atelier du cloître d'Aoste semble bien être venu travailler à Lyon, dans la Basilique de Saint-Martin-d'Ainay, vers le milieu du XII e siècle (³).

Les liaisons monastiques entretiennent aussi les courants de relation : le caractère universel des ordres religieux tisse comme une trame à travers toute la Chrétienté et sur cette trame s'établissent des relations artistiques. Sans doute ne faut-il pas donner à ces relations-là, comme on a été tenté parfois de le faire par exemple à propos des Clunisiens, un caractère trop rigoureux, mais elles n'en existent pas moins et la sculpture en a dans certains cas bénéficié, même chez les Cisterciens qui lui faisaient pourtant une bien modeste place et qui ont introduit jusqu'en Pologne (par exemple avec les chapiteaux de l'Abbaye de Wachok) des motifs sculptés venus d'Occident.

⁽¹⁾ Cf. les indications que donne l'admirable ouvrage d'Emile Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale, t. I, Paris, 1904, pp. 418 ss.

⁽²⁾ Cf. René Jullian, Le portail d'Andlau et l'expansion de la sculpture lombarde en Alsace, in Mélanges de l'École de Rome, 1930, pp. 25 ss.

⁽³⁾ Cf. René Jullian, Une œuvre lyonnaise de l'atelier du cloître d'Aoste, in Arte lombarda, 1964 (In onore di Giusta Nicco Fasola), pp. 77 ss.

Les pèlerinages sont naturellement une des voies les plus importantes par lesquelles passent les courants d'échanges; leur importance pour l'histoire de la sculpture, mise en valeur par E. Mâle (1) et A. Kingsley Porter (2), est sans doute moins discutable — même s'il convient d'apporter quelques atténuations — qu'elle ne l'était lorsque J. Bédier l'invoquait à propos des chansons de geste; les pèlerinages italiens et surtout celui de Compostelle ont joué un rôle important (3). Cela ne veut pas dire qu'il y ait eu une sculpture du pèlerinage et G. Gaillard (4) a montré, par exemple, comment le pèlerinage de Compostelle avait donné naissance à des formes de sculpture assez diverses; mais il se propage dans la sculpture romane des éléments — surtout iconographiques — qui sont directement liés aux pèlerinages : c'est par exemple l'image de saint Jacques, qui se développera d'ailleurs surtout après l'époque romane; c'est celle de saint Michel au dragon; c'est celle du prétendu Constantin — la statue de Marc-Aurèle de Rome — qui semble bien revivre, quoi qu'on puisse dire là-contre, au moins dans certaines statues des églises de la France de l'Ouest (5). Il y a aussi les éléments iconographiques ou morphologiques qui se répandent à l'occasion de l'activité de pèlerinage : ce sont par exemple les thèmes épiques qu'on rencontre dans certaines églises italiennes, épisode de roman arthurien à la Cathédrale de Modène ou, à la Cathédrale de Borgo San Donnino, frise énigmatique qui figure soit une scène de légende épique, soit peut-être même des pèlerins en voyage; ce sont aussi les ornements sculptés musulmans et mozarabes qui apparaissent dans le Velay, en Auvergne et même au delà.

Enfin, il faut invoquer le rôle des Croisades, qui prolongent le pèlerinage et les autres chemins de relation. La création des États latins d'Orient a entraîné l'apparition en Syrie de certaines formes occidentales de sculpture, surtout bourguignonnes et provençales. En retour, la Croisade a provoqué l'apport en Occident d'objets musulmans ou byzantins et aussi de simples souvenirs : on en retrouve la trace par exemple au grand portail de Saint-

⁽¹⁾ Cf. Émile MALE, L'art religieux du XIIe siècle en France, Paris, 1922, pp. 281 ss.

⁽²⁾ Cf. Arthur Kingsley Porter, Romanesque Sculpture of the pilgrimage roads, Boston, 1923.

⁽³⁾ Le pèlerinage de Compostelle a fait l'objet récemment d'une excellente étude d'ensemble d'Yves BOTTINEAU, Les chemins de Saint-Jacques, s.l. ni d. (Paris-Grenoble, 1964).

⁽⁴⁾ Cf. Georges Gaillard, De la diversité des styles dans la sculpture romane des pèlerinages, in Revue des arts, 1951, pp. 77 ss.

⁽⁵⁾ Cf. notamment René Crozet, Nouvelles remarques sur les cavaliers sculptés ou peints dans les églises romanes, in Cahiers de civilisation médiévale, 1958, pp. 27 ss.

Marc de Venise, où apparaît toute une faune asiatique dont l'image a été peut-être rapportée d'Orient par quelque artiste qui s'était mêlé aux Croisés.

* *

Ces chemins de relation assurent le brassage des thèmes et des formes à travers le réseau des multiples foyers d'activité, mais ces foyers ont entre eux des contacts plus immédiats: c'est là l'autre aspect de la dialectique entre l'art local et les courants d'échanges, celui qui se manifeste dans les zones de rencontre, et ce n'est pas le moins intéressant.

Il s'agit parfois de simples rapports de voisinage, qui suscitent la floraison de formes artistiques intermédiaires : c'est ce que montre par exemple la région de Lyon et de Vienne — les deux villes sont alors artistiquement très liées (¹) — où se croisent l'art provençal et l'art bourguignon ; la région vénète, située entre la Lombardie et le monde byzantin, voit aussi fleurir un art un peu hybride. Ces rapports de voisinage peuvent encore se traduire par des échanges d'influences : G. Gaillard (²) a bien indiqué comment, de chaque côté des Pyrénées par exemple, les ateliers de sculpteurs avaient fréquemment — et dans les deux sens — échangé des modèles ou des suggestions. D'autres fois, on voit une forme d'art fortement définie rayonner et s'imposer dans les régions voisines plus faibles : l'expansion de la plastique chartraine vers la Bourgogne, où la sculpture perd de sa sève après le milieu du XII e siècle, en offre un exemple, ou bien encore la pénétration de la sculpture lombarde en Toscane avec Guido de Côme vers 1250, à un moment où cette région ne manifeste pas par elle-même une vigoureuse activité.

Ce sont des zones de rencontre d'un caractère différent qui se constituent lorsque des courants d'origine diverse viennent se concentrer en un point particulier. Un cas assez typique est offert par le chantier de Saint-Denis dans le second quart du x11e siècle; Suger y rassemble en esset un atelier cosmopolite, en faisant venir des artistes des diverses régions où l'Abbaye possédait des domaines: la Lorraine lui envoie des orfèvres comme Godefroy de Huy; le Languedoc lui mande des sculpteurs, qui ont sans doute apporté le type de la statue-colonne; quant à la Lombardie, elle a aussi dirigé vers Saint-

⁽¹⁾ Cf., sur ces relations, René Jullian, Sculpture lyonnaise et sculpture viennoise à l'époque romane, in Mélanges René Crozet, Poitiers, 1966, pp. 563 ss.

⁽²⁾ Cf. Georges Gaillard, Les débuts de la sculpture romane espagnole, Paris, 1938, notamment pp. 225 ss.

Denis quelques-uns de ses artistes-voyageurs, qui ont fait connaître l'atlante, le lion, les rinceaux entremêlés de figurines; le bas-relief des Apôtres — sans doute un devant d'autel — découvert voici quelques années au cours des fouilles de la Basilique a apporté une confirmation de cette conjonction d'influences que montraient déjà les portails (¹). La Sicile au temps des rois normands offre un exemple encore plus ample et plus complexe : on voit s'associer ou se mêler alors dans la sculpture de la grande île —au portail majeur de la Cathédrale de Monreale par exemple — des éléments byzantins, musulmans et latins, et ces derniers sont eux-mêmes d'une grande diversité, car si l'on voit prédominer les formes de l'Italie méridionale, apuliennes ou campaniennes, on peut trouver aussi des traces lombardes, provençales, bourguignonnes, normandes, germaniques même; et le cloître voisin montre aussi une grande diversité de sources; la sculpture sicilienne est bien à l'image de cette culture bigarrée que possède alors la Sicile, où viennent se rencontrer les trois grandes civilisations médiévales (²).

II. L'ORIENTATION DE L'ART

Art de contrastes par les cadres où se déploie l'activité de ses maîtres, la sculpture romane l'est aussi par l'orientation de leurs recherches et de leurs expériences, à la fois dans l'ordre des techniques et dans l'ordre esthétique.

* * *

Les sculpteurs romans ont usé d'une grande diversité de matières. La pierre et le marbre sont évidemment les plus employées, car l'essor de la sculpture romane a été essentiellement une renaissance du décor monumental, mais les autres matières ont été fréquemment utilisées et, si nous en avons conservé moins de témoins, c'est sans doute surtout parce qu'elles étaient en général plus fragiles : le bois se rencontre souvent et un peu dans tous les pays et l'ivoire a largement alimenté la petite sculpture ; les matières artificielles

⁽¹⁾ Cf., sur cette œuvre, Summer Mck. Crosby, L'abbaye royale de Saint-Denis, Paris, 1953, pp. 55-6.

⁽²⁾ Cf., sur le cloître, notamment les articles de C. D. Sheppard, Monreale and Chartres, in Gazette des Beaux-Arts, 1949/1, pp. 401 ss., Iconography of the Cloister of Monreale, in The Art Bulletin, 1949, pp. 159 ss., A stilistic Analysis of the Cloister of Monreale, id., 1952, pp. 35 ss.

ont tenu aussi large place, stuc en Italie et en Germanie ou bronze dans ces deux régions et aussi en pays mosan. La part relative de ces diverses matières par rapport à la pierre est certainement — sauf pour l'ivoire — plus importante qu'elle ne le sera durant la plus grande partie de l'époque gothique et la sculpture romane garde, à ce point de vue, quelque chose des habitudes de l'époque carolingienne, où la pierre ne jouait pas le rôle essentiel. Cette diversité des matières correspond à toute une variété d'expériences techniques, variété plus grande même que celle des matériaux, car pour certains d'entre eux, par exemple pour le bronze, les modalités du travail changent suivant les ateliers ; rien ne fait mieux ressortir le caractère expérimental de la sculpture romane, cet esprit de recherche et de nouveauté qui est une de ses caractéristiques essentielles.

La diversité technique n'est du reste pas seulement fonction des matières, mais aussi des modèles. E. Mâle (1) cherchait dans l'art de l'enluminure l'essentiel des modèles qui avaient inspiré les sculpteurs romans et les miniatures ont joué assurément un rôle important; mais elles ne peuvent rendre compte de tout, même dans l'ordre de l'iconographie, et elles ne sauraient expliquer en tout cas la maîtrise du relief qui est précisément la grande nouveauté de la sculpture romane. Il faut reprendre, à propos de l'influence de l'enluminure, les distinctions suggérées par L. Bréhier (2) entre les divers foyers romans; il en est, comme la Bourgogne, le Languedoc et certaines régions d'Espagne, qui apparaissent sensibles aux suggestions des miniatures, avec leurs proportions allongées, leurs attitudes mouvementées, leurs draperies légères et collantes, leur dessin volontiers ornemental; d'autres, au contraire, ont regardé plutôt vers des modèles plastiques : c'est le cas de l'Auvergne, de la Provence, de l'Italie du Nord, qui aiment les proportions trapues, les draperies pesantes, les attitudes calmes et les formes robustes. Il est même possible, parfois, de préciser davantage la nature du modèle utilisé, ivoire, pièce d'orfèvrerie ou sculpture sur pierre : elle oriente le travail du sculpteur et l'œuvre qu'il réalise porte ainsi, soit dans ses détails, soit dans son aspect d'ensemble, la marque de la technique propre au modèle qui l'a inspirée.

* *

⁽¹⁾ Op. cit., pp. 1 ss.

⁽²⁾ Cf. Louis Bréhier, L'homme dans la sculpture romane, Paris, s.d.

La diversité des modèles ne se répercute pas seulement dans ces variantes techniques, elle est génératrice de contrastes esthétiques, mais ceux-ci tiennent essentiellement à l'origine historique diverse des modèles, bien plutôt qu'à leur appartenance à telle ou telle technique. On touche là à une des réalités fondamentales de la sculpture romane, une de celles qui la distinguent le plus fortement de la sculpture gothique; elle répond bien à la multiplicité des sources de la culture romane et la sculpture est peut-être, parmi tous les arts de l'époque, celui qui exprime le mieux le caractère assez disparate de la civilisation romane.

Les sources carolingiennes demeurent importantes et il s'établit ainsi une sorte de continuité, plus sensible peut-être en architecture — où K.-J. Conant (¹) l'a récemment soulignée — mais vérifiable aussi en sculpture et de plusieurs façons : certains foyers carolingiens perpétuent leur activité, par exemple la Rhénanie ou le pays mosan ; des formes intermédiaires relient parfois sculpture carolingienne et sculpture romane, par exemple la plastique ottonienne ; les objets d'art carolingiens, notamment les ivoires, ont transmis à la sculpture romane des thèmes et des formes. L'art carolingien était d'ailleurs lui-même fort varié par ses sources d'inspiration et la sculpture romane le continue et imite même son comportement, en puisant directement aux sources où il s'était jadis alimenté.

Parmi elles, les sources orientales comptent beaucoup et elles sont diverses. La principale, c'est Byzance, dont l'influence connaît à l'époque romane un regain de vigueur en raison des contacts renouvelés avec l'Empire grec; l'iconographie romane s'enrichit ainsi de thèmes récents inventés par les Byzantins et reçoit aussi par cet intermédiaire les grands thèmes de l'ancien art chrétien; le répertoire ornemental s'accroît de motifs nouveaux empruntés à la flore ou à la faune; le style plastique lui-même, la manière de travailler la pierre se ressentent parfois de l'influence des modèles byzantins. Par delà Byzance — et quelquefois à travers elle — la sculpture romane regarde vers un Orient plus ancien, surtout vers l'art sassanide, héritier lui-même de toute la culture orientale antique et diffuseur notamment de beaux tissus dont la présence en Occident a été fort agissante. A côté de Byzance, l'Islam aussi est à l'œuvre, surtout dans la sculpture d'ornement, à laquelle il apporte les caractères coufiques, les chapiteaux bulbeux, les procédés de la sculpture ajourée ou champlevée.

⁽¹⁾ Cf. Kenneth John Conant, Carolingian and romanesque Architecture. 800 to 1200, s.l. ni d. (Harmondsworth, 1959), coll. The Pelican History of Art.

L'influence des sources orientales rejoint parfois celle des sources barbares. Celles-ci sont importantes et diverses, car, s'il s'agit surtout de l'art des Grandes invasions, il ne faut pas oublier que celui-ci avait renoué en Occident avec un fonds indigène qui présentait avec lui certaines analogies, celui de l'art celtique, que l'on voit vivre avec continuité durant le haut Moyen-Age, en se combinant avec l'art germanique dans l'art anglo-irlandais ; la tradition celtique introduit dans la sculpture romane certains motifs abstraits (l'entrelacs, le chevron, la spirale) et certaines interprétations de l'animal. Quant à l'art des Grandes invasions, il est particulièrement présent dans certaines régions romanes comme la Lombardie, mais son action est générale sur la sculpture romane : il apporte les animaux montrueux et certains motifs végétaux comme le sapin ; il instaure l'interprétation géométrique des formes vivantes et la prédominance de l'esprit ornemental.

L'art des Grandes invasions avait en Occident supplanté l'art romain, mais celui-ci connaît alors une sorte de renaissance — préparée dès l'époque carolingienne — en ce sens que les artistes regardent volontiers ses vestiges. La part des sources antiques classiques est très importante dans la sculpture romane : l'effort de reconquête du relief s'appuie sur les modèles antiques ; certains partis de composition, comme la frisc ou le chapiteau d'acanthe (qui fournit même le schéma général du chapiteau figuré roman), viennent de l'Antiquité classique; enfin, de nombreux motifs ornementaux ou même sigurés comme l'atlante ou la sirène — entre beaucoup d'autres — sont empruntés au répertoire antique, qui fournit même parfois des thèmes précis dont la signification se perd quand ils passent dans l'art roman (par exemple Mithra sur un chapiteau du cloître de Monreale). Dans la mesure où la sculpture romane s'oriente vers une conception naturaliste de la plastique, elle se meut dans la dépendance de la sculpture antique, dont elle imite même parfois avec précision les œuvres, comme en témoignent par exemple le tympan de Saint-Ursin de Bourges, où les scènes de chasse copient un sarcophage antique de Déols (1), ou encore tel personnage de la façade de Saint-Trophime d'Arles, dont W. Vöge (2) a retrouvé le modèle sur un sarcophage du Musée voisin. L'influence antique, particulièrement forte dans certaines régions et à certains moments, a été en fin de compte largement répandue et

⁽¹⁾ Cf. René Crozet, L'art roman en Berry, Paris, 1932, pp. 299 ss.

⁽²⁾ Cf. Wilhelm Væge, Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter, Strasbourg, 1894, p. 110.

on la rencontre, agissant plus ou moins fortement et selon des modalités diverses, dans tous les pays et à toutes les époques.

* *

Il ne faut pas s'étonner, devant la diversité de ces sources d'inspiration, que la sculpture romane offre une apparence esthétique assez hétérogène, un visage aux traits contrastés.

On ne peut pas, en fait, donner une définition unique de la sculpture romane et c'est sans doute là l'écueil où viennent buter les théories si riches de pensée et si suggestives d'H. Focillon (¹) et de J. Baltrusaitis (²); les réserves qu'elles ont parfois suscitées sont loin d'être toujours fondées, mais ce que l'on peut dire c'est qu'elles ne s'appliquent pas d'une façon vraiment pertinente à toute la sculpture romane, ni même peut-être à la majorité des œuvres qu'elle a créées. Les trois piliers solidement établis par H. Focillon et J. Baltrusaitis — la discipline architecturale, la stylistique ornementale et l'iconographie visionnaire — soutiennent seulement une partie des œuvres romanes, la part la plus hardie, celle qui fait, pourrait-on dire, de la sculpture romane un art « d'avant-garde ». Mais ce n'est que dans certaines régions et même parfois dans certains monuments que se vérifie la justesse d'une telle interprétation de la sculpture romane.

Il y a, à l'œuvre dans les ateliers romans, d'autres forces qui contrarient les « lois » d'H. Focillon et de J. Baltrusaitis : elles animent d'autres œuvres et parfois même elles s'opposent dans un même monument aux forces précédentes. C'est par exemple l'instinct statuaire, qu'H. Focillon avait du reste invoqué à propos de certaines sculptures de la France de l'Ouest et qui combat la discipline architecturale ; c'est le naturalisme plastique, qui s'oppose à la stylistique ornementale ; c'est enfin le sentiment humaniste, qui contrarie l'imagination visionnaire.

Il serait aisé de mettre en parallèle des exemples illustrant les unes ou les autres de ces tendances divergentes : en face du Jongleur de Bourges (conservé au Musée de Lyon), qui est une parfaite démonstration de discipline architecturale, on pourrait mettre les figures de la frise de Saint-Gilles librement installées dans l'espace; avec tel chapiteau de Saint-Pierre de Chauvigny

⁽¹⁾ Cf. Henri Focillon, L'art des sculpteurs romans, Paris, 1931.

⁽²⁾ Cf. Jurgis Baltrušaitis, La stylistique ornementale dans la sculpture romane, Paris, 1931.

qui illustrerait bien la stylistique ornementale on pourrait confronter un des reliefs des Travaux des mois à la Cathédrale de Ferrare, tout empreints d'un franc et délicat naturalisme; au trumeau de Souillac, fruit de l'imagination visionnaire, on pourrait opposer les figures du tombeau de saint Lazare à Autun, qui, animées par un large instinct statuaire et un beau sentiment naturaliste, sont aussi toutes pénétrées d'un noble et profond humanisme (¹).



Dans ces œuvres apparaissent deux conceptions de l'art qui semblent s'exclure et qui sont en tout cas très divergentes; elles répondent à la multiplicité des sources et à la large diversité des foyers d'art. L'infinie complexité des situations qui résultent de ces jeux de contrastes fait qu'il y a tout de même des passages et des liaisons entre les diverses œuvres, si disparates qu'elles soient; la sculpture romane possède malgré tout une unité, qu'il serait absurde de nier. Mais cette unité est au fond essentiellement dialectique, elle réside dans l'effort dramatique des maîtres romans pour ressusciter une sculpture monumentale et pour affronter les problèmes de la plastique. Cette prise de conscience des problèmes plastiques — après le demi sommeil du haut Moyen-Age — est précisément génératrice de contrastes, parce qu'elle entraîne le sculpteur roman vers une multiplicité de recherches, qu'elle donne à son activité un caractère essentiellement expérimental. En fin de compte, c'est dans la disponibilité de l'artiste et dans la richesse de contrastes qui surgit ainsi des œuvres que — paradoxalement — la sculpture romane trouve le fondement de son unité et le signe de sa grandeur (2).

Professeur à la Sorbonne

René Jullian

⁽¹⁾ Même si l'œuvre est moins tardive qu'on ne le pensait (cf. Pierre Quarré, Les sculptures du tombeau de saint Lazare à Autun et leur place dans l'art roman, in Cahiers de civilisation médiévale, 1962, pp. 169 ss.), il n'en reste pas moins que les statues s'écartent — davantage sans doute que ne le pense P. Quarré — du style des grands ensembles romans de Bourgogne.

⁽²⁾ Je remercie le Centre international de Synthèse d'avoir bien voulu permettre la publication de ce texte, qui avait constitué la matière d'un rapport présenté lors d'un colloque organisé par ses soins.

PLANCHE I



1. Semur-en-Brionnais. Tympan (cl. Belin).



2. Saint-Julien-de-Jonzy. Tympan (cl. Belin).



3. Dijon (Musée archéologique). Tympan de Saint-Bénigne (cl. Voillot).

Pl. I. — La multiplicité des ateliers.



4. Borgo San Donnino. Frise des pèlerins (cl. Surintendance Bologne).



5. Venise. Grand portail de Saint-Marc (cl. Alinari).



6. Monreale. Portail principal de la Cathédrale (cl. Alinari).

Pl. II. — Les relations et les rencontres.

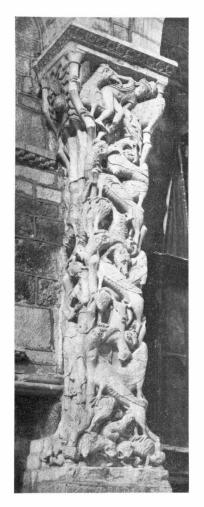


7. Lund. Lion de la Cathédrale (cl. Université Lund).

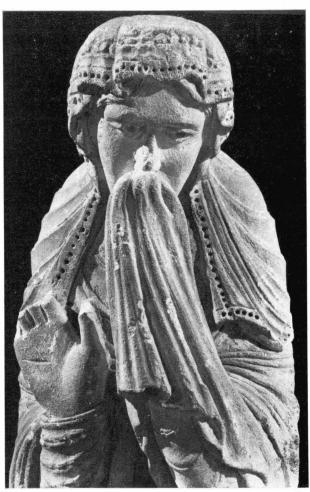


8. Modène. Lion de la Cathédrale (cl. Orlandini).

Pl. III. — LA DIVERSITÉ DES SOURCES.



9. Souillac. Trumeau (cl. Théojac).



10. Autun (Musée). Statue du tombeau de saint Lazare (cl. Giraudon).

Pl. IV. — L'opposition des styles.

ÉPISODES DE L'HISTOIRE DE BETHSABÉE SUR UNE SUITE DE TAPISSERIES BRUXELLOISES DU XVIº SIÈCLE

En 1928 M. A. F. Kendrick publia dans « The Connoisseur » une suite de six tapisseries de Bruxelles des premiers temps de la renaissance, que leur possesseur, Lord Rochdale, conservait alors à Old Hall, Highgate (¹), mais qu'il déposa plus tard au Palais de Westminster où elles revêtent les murs de la salle à dîner des Pairs (²).

Si nous revenons à ces pièces dont ont déjà pris depuis longtemps connaissance les historiens de la tapisserie, ce n'est pas pour en discuter ni l'âge, ni l'origine. Très judicieusement M. Kendrick les a situées dans la production bruxelloise de 1530 à 1535, leur provenance étant précisée par la marque de Bruxelles que portent encore cinq d'entre elles (3), et l'époque de leur exécution par le caractère du style de leur décor historié et de leurs bordures de fleurs et de fruits.

Par contre, son interprétation du thème représenté sur la tenture peut prêter à controverse, et l'auteur lui-même en convient mais n'en trouve pas de meilleure. Elle s'appuie sur une ancienne tradition selon laquelle les tapisseries rappelleraient le mariage d'Anne de Bretagne, fille et héritière du dernier duc François II, avec le roi de France Charles VIII (1491), puis avec son successeur Louis XII (1499). Événement marquant puisqu'il préparait la réunion définitive de la Bretagne avec la France. On peut donc très bien concevoir que soit né le désir de le commémorer par une suite monumentale de tapisseries.

Sur la tenture de Lord Rochdale, M. Kendrick propose de reconnaître

A. F. KENDRICK, Lord Rochdale's Tapestries. The Connoisseur, vol. LXXXII (sept.-déc. 1928), pp. 10 à 17, 6 fig.

⁽²⁾ M. G. F. Wingfied Digby, Conservateur du Département des Textiles au Victoria and Albert Museum, m'a très obligeamment informée de ce transfert. C'est aussi par son aimable intermédiaire que furent obtenues du Ministry of public Building and Works les photographies illustrant et article.

⁽³⁾ Rappelons que cette marque — un écu plain entre deux B — fut rendue obligatoire par ordonnance communale de 1528.

différents épisodes de ce roman royal. Tout d'abord, le roi préside un conseil et envoie un mandataire à Anne de Bretagne (fig. 2); celle-ci reçoit le délégué du monarque (fig. 3); ensuite, le roi accueille la jeune princesse (fig. 4); puis il la couronne (fig. 6); enfin, il la conduit au trône (fig. 5). La sixième pièce, un divertissement en plein air (fig. 1), serait un complément décoratif accessoire.

De prime abord une remarque s'impose. On peut s'étonner de l'absence dans les diverses compositions, de tout emblème, de tout élément héraldique, qui préciserait sans équivoque de quel grand mariage princier il s'agit. La porte reste donc ouverte à toute autre interprétation que l'on estimerait plus satisfaisante, qui permettrait notamment d'introduire l'énigmatique scène de jardin dans le déroulement du thème.

Or, un examen attentif nous autorise à situer en toute certitude, non plus dans l'histoire de France de la fin du xve siècle, mais bien dans l'histoire biblique, les épisodes représentés sur la tenture. L'héroïne si royalement honorée n'est pas la duchesse Anne de Bretagne, comme le voulait la tradition ; elle est Bethsabée, l'épouse choisie par le roi David, la mère du roi Salomon. Voici, dans l'ordre logique de leur succession, les six différents sujets qu'il y a lieu de reconnaître, les trois premiers se rapportant au règne de David, les trois autres au règne de Salomon.

Fig. 1. Le Bain de Bethsabée.

(2e Livre de Samuel, 11, 2... « Il arriva que, vers le soir, David s'étant levé de sa couche et se promenant sur la terrasse du palais, aperçut, de la terrasse, une femme qui se baignait. Cette femme était très belle»).

L'extrême discrétion avec laquelle la scène est figurée fait suffisamment comprendre qu'elle n'ait pas été identifiée d'emblée. Le groupe des quelques jeunes hommes et jeunes femmes réunis dans un jardin à l'ombre d'un pommier, près d'une table portant des coupes et des fruits fraîchement cueillis, n'évoque à première vue qu'un aimable délassement mondain, sans signification spéciale. Mais regardons-y de plus près, et c'est Bethsabée que nous pouvons reconnaître dans la belle dame assise au premier plan, qui s'est détournée de la table pour s'offrir le rafraîchissement d'un très pudique bain de pieds. Sur ses genoux elle a relevé haut l'encombrante masse de sa longue robe, les jambes restant soigneusement couvertes par une jupe de dessous qui s'arrête aux chevilles et ne laisse voir que les pieds nus, à-demi dissimulés par les plantes fleuries du gazon. Un filet d'eau coule-t-il dans l'herbe à cet en-



Fig. 1. — Le Bain de Bethsabée. Westminster Palace (Crown copyright).

droit? Qu'importe, puisque tous les récipients nécessaires pour une ablution — deux aiguières, un bassin — sont posés sur le sol à côté de la jeune femme qui semble ébaucher le geste de s'en saisir.

La réserve qui caractérise ce Bain de Bethsabée ne doit pas nous surprendre. Nous en trouvons d'autres exemples dans les plus remarquables suites de l'Histoire de David et de Bethsabée que les tapissiers bruxellois des débuts de la renaissance ont tissées sur leurs métiers. Ainsi Bethsabée se borne à tendre les mains vers l'eau jaillissant d'une fontaine gothique, sur la splendide tenture à rehauts d'or qui constitue l'un des joyaux des collections nationales d'Espagne (¹). Elle est debout, les pieds nus dans une piscine, vêtue jusqu'aux chevilles d'une longue tunique, sur la belle tapisserie de Pierre Van Aelst que le Prince von Hohenzollern-Sigmaringen avait prêtée en 1935 à l'exposition de Bruxelles « Cinq siècles d'Art » (²). Le temps cependant est proche où le thème évoluera, où les artistes, libérés par l'humanisme d'une sévère retenue, trouveront prétexte dans le Bain de Bethsabée comme dans celui de Suzanne à des représentations plus ou moins audacieuses de nus féminins.

Une objection pourrait être faite à notre interprétation. D'habitude, et conformément au texte biblique, le roi David est présent, assiste de loin à la scène. Tel n'est pas ici le cas, et sans doute faut-il expliquer par l'étroitesse de la composition l'inhabituel rejet de la personne du roi en dehors du champ visuel. Mais s'il n'a pu trouver place sur la première tapisserie, cet élément essentiel de l'épisode du bain est figuré sur la deuxième (fig. 2); nous y voyons au second plan, accompagné d'un serviteur, David prenant le frais sur la terrasse de son palais, les yeux tournés vers les jardins.

Ajoutons qu'un détail de la scène du bain semble avoir été choisi pour signifier symboliquement la tentation qu'elle éveille chez David. Sur la table, près de la main tendue de Bethsabée, une magnifique pomme est posée, dans laquelle des dents ont mordu. S'agit-il d'un rappel de la pomme fatale qui causa la chute de l'homme, et par là d'une subtile allusion au péché que David est sur le point de commettre et dont il sera puni par Dieu? Très pro-

⁽¹) Conde V. de Valencia de Don Juan. Tapices de la Corona de España. Vol. 1. Madrid, 1903, pl. 9. De cette Bethsabée à la fontaine on connaît plusieurs répliques, entre autres celle qui provient de la collection de Somzée et est exposée à l'Hôtel de Ville de Bruxelles. Voir M. CRICK-Kuntziger, Les tapisseries de l'Hôtel de Ville de Bruxelles, Anvers 1944, pl. I et II.

⁽²⁾ M. CRICK-KUNTZIGER, Eine unveröffentlichte Wandteppichfolge von Peter van Edinghen, genannt Van Aelst. Pantheon, vol. XVII, janvier-juin 1936, pp. 27 et s., fig. 1.



Fig. 2. — David envoie un émissaire à Bethsabée (Partie centrale). Westminster Palace (Crown copyright).

bablement. Sans doute n'est-ce pas non plus par hasard que le pommier chargé de fruits sous lequel Bethsabée est assise, est à l'image de l'arbre du Paradis terrestre qui perdit nos premiers parents.

Fig. 2. David envoie un émissaire à Bethsabée.

(2e Livre de Samuel, 11, 3-4... « David fit prendre des informations sur cette femme, et on répondit : « Mais c'est Bethsabée, fille d'Eliam et femme d'Urie le Hittite»! Alors David envoya des émissaires et la fit chercher»).

Nous sommes dans une galerie du palais royal. David assis sur son trône, le sceptre à la main, préside une séance réunissant les dignitaires de sa maison. Sans doute vient-il de s'informer auprès d'eux sur la belle Bethsabée qu'il a vue au bain de la terrasse de son palais et dont il s'est épris. Sa décision est prise. Déjà il donne l'ordre à un émissaire d'aller chercher la jeune femme. Prêt à partir, celui-ci écoute les dernières instructions du roi.

Fig. 3. Bethsabée reçoit l'émissaire de David.

L'envoyé royal a rejoint Bethsabée dans son jardin et l'écarte de ses compagnes et compagnons de promenade pour lui faire part de la volonté du roi. Chapeau bas, il s'incline devant elle, et tout en lui parlant à l'oreille la saisit déjà par la main pour l'emmener sans retard au palais.

Fig. 4. Salomon accueille sa mère Bethsabée.

(1 er Livre des Rois, 2, 19... « Bethsabée se rendit donc chez le roi Salomon pour lui parler d'Adonias, et le roi se leva à sa rencontre et se prosterna devant elle »).

Bethsabée a promis d'intervenir auprès de son fils en faveur d'Adonias, afin d'obtenir que le roi donne à celui-ci pour femme Abisag la Sunamite. Apprenant sa venue, Salomon a quitté son palais pour aller au devant d'elle et l'accueillir. Genou ployé, bras ouverts, il se penche affectueusement vers sa mère qui s'est agenouillée sur le sol et qui exprime son émotion et sa joie par le geste de ses mains levées. Derrière eux deux groupes se font vis à vis : d'une part les dignitaires de la cour de Salomon, d'autre part les dames d'honneur et les pages de Bethsabée.

Fig. 5. Salomon invite Bethsabée à s'asseoir à droite de son trône.

(1 er Livre des Rois, 2, 19... « ... on mit un siège pour la mère du roi et elle s'assit à sa droite »).

Venue pour demander une grâce à son fils, Bethsabée est conduite par lui, sous les regards d'une brillante assistance, jusqu'au pied du trône royal que nous voyons de profil à gauche de la composition. Tourné vers sa mère,



Fig. 3. — Bethsabée reçoit l'émissaire de David. Westminster Palace. (Crown copyright).

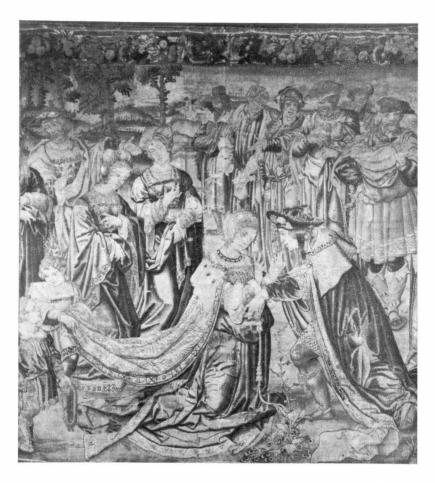


Fig. 4. — Salomon accueille sa mère Bethsabée (Partie centrale). Westminster Palace. (Crown copyright).

qui tient à la main comme lui le sceptre de la royauté, Salomon l'invite, d'un geste large et très significatif, à prendre place à la droite du trône.

Dans cette tapisserie comme dans la suivante (fig. 6) il y a lieu d'attirer l'attention sur la présence, en face du trône, d'une imposante colonne torse dont le fût, cannelé en hélice, est coupé par un large bandeau décoré de pampres où s'ébattent des « putti». En elle, M. Kendrick avait déjà très juste-



Fig. 5. — Salomon invite Bethsabée à s'asseoir à droite de son trêne. Westminster Palace. (Crown copyright).

ment reconnu l'une des douze colonnes de marbre de Saint-Pierre à Rome, qui, selon la tradition, auraient appartenu au temple de Jérusalem (¹). Il suppose que le dessinateur des tapisseries de Lord Rochdale en emprunta le modèle à la fameuse tenture des Actes des Apôtres tissée à Bruxelles vers

⁽¹⁾ Au sujet de ces colonnes que la légende fait provenir du temple de Salomon à Jérusalem, voir Cabrol et Leclercq, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, t. III, 2 e partie, Paris 1914, S. V. Colonne, col. 2300, fig. 3159 et 3160. Selon l'auteur, la plupart sont probablement du XIII e siècle, mais il n'est pas impossible qu'elles soient une imitation de modèles constantiniens.

1517-20 d'après les cartons de Raphäel, compositions où ce motif des colonnes dites « de Salomon » est introduit dans l'épisode de la Guérison du Paralytique à la Belle Porte du Temple (¹). Ce qui pour nous importe, et confirme en quelque sorte notre identification de l'Histoire de Bethsabée, c'est qu'ici ce motif est dans le plus parfait accord avec le sujet traité. Nulle part ailleurs il ne serait mieux à sa place qu'à la cour même de Salomon.

Fig. 6. Le Couronnement de Bethsabée par Salomon.

Dans la même galerie palatiale et devant la même élégante assemblée, nous assistons ici à l'apothéose de Bethsabée, à son couronnement par son fils. Debout au pied du trône, Salomon se penche vers sa mère agenouillée devant lui, et pose sur son front une couronne royale.

Contrairement aux autres cet épisode ne figure pas dans le texte biblique, n'est donc pas l'illustration d'un fait précis rapporté par le Livre des Rois. Il relève de l'exégèse chrétienne et souligne en quelque sorte le sens préfiguratif de la scène précédente. Le geste de piété filiale de Salomon envers sa mère, lorsqu'il l'invite à s'asseoir à sa droite près du trône royal, est en effet interprété par les théologiens du moyen âge et par le Speculum Humanae Salvationis comme la préfigure du Couronnement de la Vierge Marie par le Fils, Salomon étant lui-même considéré comme une préfigure du Christ (²).

De cette interprétation, la tapisserie du xve siècle offre un exemple marquant dans le précieux petit triptyque dit des Trois Couronnements qui fait partie du trésor de la Cathédrale de Sens (³). Le Couronnement de la Vierge y est représenté entre l'une et l'autre de ses deux préfigurations : à gauche, Salomon pose une couronne sur le front de Bethsabée qu'il vient d'installer sur un trône ; à droite, Esther, agenouillée en suppliante, est accueillie en reine par Assuérus qui incline vers elle son sceptre royal.

⁽¹⁾ R. A. D'Hulst, Tapisseries flamandes du XIVe au XVIIIe siècle, Bruxelles 1960, no 16, pl. pp. 30-31 et 34-35.

Au sujet de la fortune que ce motif a connue dans la tapisserie comme dans la peinture, voir E. MÜNTZ, Les tapisseries de Raphaël au Vatican et dans les principaux musées ou collections de l'Europe, Paris, 1897, p. 12.

⁽²⁾ Voir L. Réau, Iconographie de l'art chrétien, t. 11, Ancien Testament, Paris 1956, pp. 287 et 288.

⁽³⁾ Reprod. dans l'ouvrage du Chanoine René Fourrey, Sens, ville d'art et d'histoire. Lyon, 1953, pl. entre pp. 84 et 85.

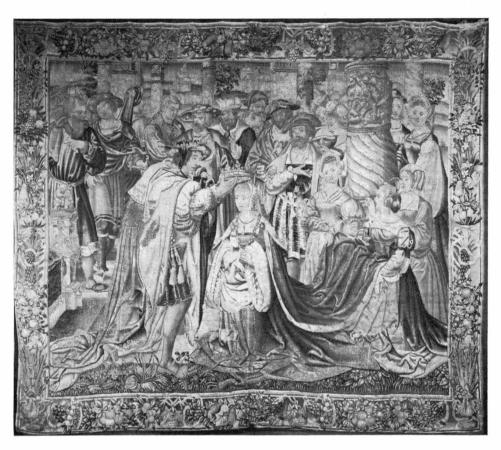


Fig. 6. — Le Couronnement de Bethsabée par Salomon. Westminster Palace (Crown copyright).

Ainsi donc, chacune des six tapisseries de la tenture de Lord Rochdale trouve une explication des plus satisfaisante dans l'histoire de Bethsabée, et de ce fait, nous sommes autorisés à abandonner définitivement l'opinion traditionnelle à laquelle s'était rallié M. Kendrick. Ne le regrettons pas, car l'iconographie chrétienne fait son profit de la métamorphose d'Anne de Bretagne en l'une des femmes les plus célèbres de l'Ancien Testament. Si l'histoire de David et Bethsabée, et notamment l'épisode du Bain, est un sujet très fréquent dans l'art occidental, par contre les scènes qui réunissent Bethsabée et Salomon y sont fort peu nombreuses, ce qui confère aux trois dernières

tapisseries de la tenture un intérêt iconographique évident. C'est même très probablement à cause de la rareté de ces représentations — Salomon étant surtout mis en scène dans son fameux Jugement, dans la Visite de la reine de Saba, ou encore comme bâtisseur du Temple de Jérusalem — que le thème qui se déroule sur notre suite de tapisseries n'a pas été identifié plus tôt.

Voilà qui est fait et nous permet de donner son titre définitif à une tenture fastueuse, très représentative de la production bruxelloise à son époque la plus brillante.

Marguerite Calberg

L'ALCHIMISTE

Origine et développement d'un thème de la peinture du dix-septième siècle

On attribue un peu trop hâtivement à Pierre Bruegel l'Ancien l'invention de la scène d'alchimie en se référant au célèbre dessin qu'il réalisa en 1558. Cette attribution impose quelques nuances indépendantes du fait que ce dessin semble être plutôt le cri de désespoir d'un adepte, une critique véhémente des « souffleurs » ou, pour employer l'expression de Paracelse, des « marmitons empoisonneurs » qui galvaudaient la philosophie hermétique en se ruinant en vaines transmutations ou fabrications d'homoncules. Jusqu'ici on y vit à tort une satire de l'alchimie en général (¹).

L'alchimiste fut représenté avant Bruegel (²). Une miniature du xIV^e siècle montre un moine alchimiste (³). On en découvre un autre dans l'Ordinall of Alchemy, rédigé sans doute par l'abbé Thomas Norton dans le dernier quart du xV^e siècle. Les premiers imprimés techniques de chimie, comme ceux de Hieronymus Brunschwig, Michael Puff ou Georges Agricola, furent illustrés de gravures didactiques présentant des instruments de laboratoire près desquels l'alchimiste se tient fréquemment. Une fresque du quattrocento décorant le palais de Casale Monferrato, montre un maître alchimiste surveillant ses aides.

⁽¹⁾ Voir à ce propos notre article L'Alchimie et Pierre Bruegel l'Ancien, dans le Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1965.

⁽²⁾ Certaines œuvres envisagées dans cet article apparaissent au hasard des études consacrées à l'histoire de la chimie (cf. par exemple: F. Ferchl et A. Sussenguth, A pictorial history of Chemistry, Londres, 1939) ou dans des ouvrages envisageant l'alchimie sous son aspect occulte (cf. par exemple: Grillot de Givry, Le Musée des sorciers, mages et alchimistes, Paris, 1929, pp. 420-432). Un premier essai fut consacré à la scène d'alchimie par J. Read, The Alchemist in life, literature and art, Londres, 1947. Madame F. C. Legrand consacra une conférence à ce thème: Alchimistes et Sabbats de sorcières vus par les peintres du XVIIe siècle, publiée dans les Cahiers de Bordeaux — Journées Internationales d'Études d'Art, 1957.

⁽³⁾ Bibliothèque de Besançon, ms 434. Pour les références élémentaires, nous nous permettons de renvoyer le lecteur à notre livre: Art et Alchimie — Étude de l'iconographie hermétique et de ses influences, Paris et Bruxelles, 1966.

Ces œuvres ignorent la satire du dessin de Bruegel dont l'origine semble être littéraire. Dante, déjà, avait précipité aux Enfers, les vouant à une lèpre éternelle, les alchimistes Capocchio et Griffolino. Dans un dialogue du *De Remediis*, Pétrarque dépeignit d'une façon saisissante le milieu qui, quatre siècles plus tard, allait exciter la verve des petits maîtres.

« Celui qui te promet de l'or, filera plutôt avec le tien... Ta maison sera remplie d'hôtes étranges et d'appareils bizarres... Elle sera pleine de menteurs, d'imposteurs et de railleurs. Dans tous les coins, tu trouveras des cuvettes, des bols et des fioles remplis d'eau puante, des plantes inconnues, des sels étranges, du soufre, des alambics et des fourneaux».

Hans Weiditz illustra ce dialogue d'un pouilleux s'agitant dans un capharnaüm de creusets et de vases de toutes sortes (¹). Ils sont deux et coiffés du bonnet des fous dans une gravure de la Narrenschiff de Sébastien Brant (²). Tous pratiquent cet art que Geoffrey Chaucer taxait d'illusoire (³) et que l'auteur de l'Éloge de la Folie ne put s'empêcher de qualifier de fumisterie, en parlant des expériences d'un certain Jean, prêtre alchimiste. Ronsard, quant à lui, retint d'un alchimiste qu'« il souffle en deux jours le meilleur de son bien» alors que Bonaventure des Périers jouant sur les mots, définissait sa science comme « art qui n'est mie» ou tout simplement « art qui mine»! Le dramaturge anglais Ben Jonson porta le personnage sur les tréteaux. Son Alchemist joué pour la première fois à Londres, en 1610, eut un grand succès au siècle qui nous préoccupe. Cette pièce reflète en littérature l'importance qu'eut l'alchimiste dans la peinture, alors que l'« Al-Ghemist» de Bruegel était déjà amplement diffusé par la gravure de Philippe Galle.

La complainte inscrite au bas de celle-ci nous incite à n'évoquer les références littéraires précédentes qu'avec prudence. On y entend déplorer avec mélancolie l'avilissement que connaissait l'alchimie pratiquée trop souvent par des esprits cupides et les difficultés que l'adepte devait surmonter au cours de ses recherches. Envisagée sous cet angle, l'œuvre de Bruegel est plus proche de la *Complainte de Nature à l'Alchimiste errant* qui, on le sait aujour-d'hui, fut rédigée et illustrée par Jean Perréal.

⁽¹) Dans Trotspiegel, 1532 ainsi que dans l'édition d'Augsbourg, 1537, de La Consolation de la Philosophie de Boëce. Parsois attribué à Holbein.

⁽²⁾ Bâle, 1494. Parfois attribué à Dürer (cf. A. HIND, History of Woodcut, Londres, 1935, vol. II, p. 331).

⁽³⁾ Canon's Yeoman Prologue, dans Canterbury Tales.



Fig. 1. -- L'alchimiste dans son laboratoire. extrait de P. Bonus, *Pretiosa margarita novella*. (Nuremberg, germanisches National-Museum).

Si le dessin de Bruegel possède des précédents iconographiques et s'inscrit avec originalité dans une tradition littéraire, il faut admettre cependant qu'il fut à l'origine d'un engouement pour un sujet qui permettait aux artistes

de débrider leur verve et leurs sarcasmes (¹). Martin de Vos montra l'alchimiste soufflant sur des braises, suggérant ainsi qu'il est en train de « souffler» son bien (²). Un dessin hollandais du xv1° siècle reprend le fou au soufflet de Bruegel ainsi que l'alchimiste devant son fourneau, la mégère qui lui sert de compagne et la marmaille turbulente (³).

Le fou disparaîtra rapidement de la scène mais la femme délaissée par l'alchimiste, subsistera comme la victime de ses utopies. Ce sera le cas chez Jan Steen. Par contre, chez Teniers ou Wyck qui préférèrent le pittoresque à la satire, elle n'apparaîtra plus tellement comme une victime mais comme l'image du risque que court tout chercheur. Ryckaert en fera une compagne dévouée, aidant son époux dans ses recherches.

Dans un admirable dessin à la plume rehaussé de lavis d'Adriaen Van Ostade, le pauvre hère officie dans une grange tandis que son épouse torche un bambin (4). Des gosses jouent parmi les appareils et les vases qui encombrent cette « cuisine de sorcier ». La femme délaissée se retrouvera dans un tableau peint en 1661 par ce maître qui ne manqua pas d'inscrire sa sentence sur un bout de papier traînant à terre : « Oleum et operam perdis » (5). Un siècle sépare ce tableau du dessin de Bruegel. Il reste un des meilleurs exemples d'un être pris comme tête-de-turc par certains artistes alors que d'autres, à la même époque, comme nous le verrons — le présentèrent sous un jour plus élogieux.

Quoique ce ne fut pas son cas généralement, David Teniers se laissa lui aussi entraîner à la satire dans son *Plaisir des Fous* qui met en scène un singe alchimiste, autre variation sur un même thème (6). Cette « singerie » qui se retrouve chez Van der Borght (7) inspira peut-être Jean Breughel. On lui attribue en effet un tableau de conception astrologique, les *Enfants de Mercure*;

⁽¹⁾ Une réplique du tableau de Bruegel se trouvait dans la coll. Max Rooses.

⁽²⁾ Gravé par Peter Cool et Baretus Colbert: Un « alchimiste » de M. de Vos fut copié par J. Th. De Bry et publié dans: *Proscenium vitae humanae*, Francfort, 1627, pl. 53.

⁽³⁾ Constance, Rosgarten Museum.

⁽⁴⁾ Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.

⁽⁵⁾ Londres, National Gallery. C. HOFSTEDE DE GROOT signale que sept « alchimistes » de ce peintre passèrent dans les ventes. L'un, qui fut gravé par J. Clayton Bentley, fit partie de la coll. du duc de Devonshire en 1842 (cf. Holländischen Maler des XVII Jahrh. — Bd. X, nº 397). G. HOET signale trois tableaux de ce peintre (cf. Catalogus of naamlijst van schilderijen..., La Haye, vol. I, 1752, pp. 234, 481 (daté 1661) et vol. II, 1752, p. 292.

⁽⁶⁾ Connu par une gravure de Bassan.

⁽⁷⁾ Signalé par Mme F. C. LEGRAND, op. cit.

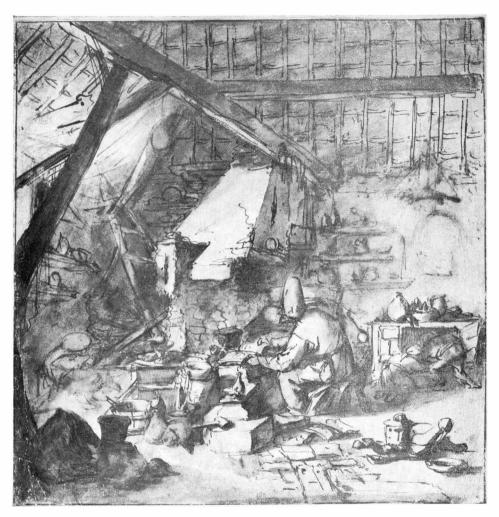


Fig. 2. — L'Alchimiste, par Adrien Van Ostade. (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts).

des singes s'affairent autour d'un alambic tandis qu'un sage médite dans une loggia (¹). Cette vision plus équitable que les précédentes, établit une distinc-

⁽¹⁾ Connu par une gravure vendue à Londres en 1927 (Casey Sale-Robinson & Fisher — 28 avril, 1927, n° 101) cuivre, 38 × 31, signé J. Bruegel. Ce renseignement nous a été fourni par le Warburg Institute qui en détient une photographie. Assez proche du tableau: Mercure et ses enfants (Amsterdam, Rijksmuseum).



Fig. 3. — Distillation, gravure de Ph. Galle d'après Jan Van der Straet.

tion entre les manipulations charlatanesques — ou même l'empirisme du laboratoire — et la sublime méditation philosophique.

A côté de l'être pitoyable qui fut soumis à la « singerie » et dont la « folie » fut livrée aux quolibets, apparut un autre personnage plus respectable, le « chimiastre », c'est-à-dire le « chymiste » sérieux, pauvre ou riche, à la fois chercheur et industriel, toujours digne de considération. Les deux caractères furent bien mis en évidence par Cornelius Agrippa :

« Ici, je montrerois l'alchimiste fabriquant les azurs, cinabres, mines ou vermillons, l'or musical et autres mixtions de couleurs; là je surprendrois le mesme homme exerçant une véritable piperie, forgeant une benoîte pierre philosophale. Cet homme, je le chasserois des royaumes et provinces, je confisquerais ses biens, je le punirois au corps, car il offense Dieu, la religion et la société».

Jan Van der Straet devait partager cet avis puisqu'il s'intéressa au distillateur, cet abstracteur de Quintessence, plutôt qu'au chercheur de pierres

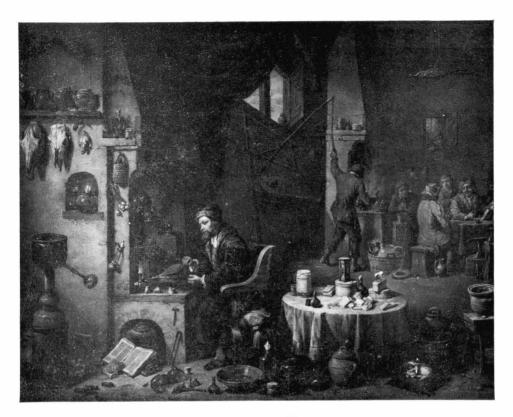


Fig. 4. — Scène d'Alchimie. Gravure d'après D. Teniers le Jeune par C. Straub. (Pittsburgh, Fisher Coll.).

philosophales. Sa peinture du Palazzo Vecchio de Florence montre un industriel en pelisse, dirigeant son équipe avec autorité. Une fontaine de distillation à plusieurs cornues suffit à suggérer l'ampleur de la production. L'œuvre date de 1570. Elle fut réalisée pour cet alchimiste impénitent que fut le Grand Duc de Toscane. Philippe Galle grava de ce peintre une scène fort semblable intitulée *Distillatio*.

C'est dans un de ces laboratoires bien équipés, situé à Venise, qu'œuvra vers 1490, le célèbre Salomon Trismosin. Il était dirigé par Hans Tauler qui, écrivit-il, « consacrait 30.000 couronnes à l'alchimie, achetant toutes sortes

de livres en langues diverses » et d'ajouter : « Jamais je ne vis autant de variétés de procédés et de médecines qu'en ce lieu » (¹).

David Teniers le Jeune reprit à son compte un thème qui avait déjà inspiré son père (²), préférant cependant nous dépeindre le laboratoire d'un artisan besogneux ignorant la fièvre de production qui se décèle chez Van der Straet. L'ambiance est paisible. « Il y règne un repos un accord admirable » précisa Descamps (³). L'ouvroir n'a rien de l'antre pouilleux de Van Ostade.

Des tableaux de, attribués à ou copiés d'après Teniers se trouvent à Anholt (Schloss Museum), Anvers (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), Berlin (Schloss-Luisenplatz) : perdu, Brunswick (Herzog Anton-Ulrich Museum), Bruxelles (Coll. Hernalsteen), Dresde (Gemäldegalerie) : perdu mais la Fisher Coll. de Pittsburgh en possède une gravure, mentionné par Smith, op. cit. n° 18), La Haye (Mauritshuis), Madrid (Prado), Munich (Pinakothek), Philadelphie (John G. Johnson Coll.), Pittsburgh (Fisher Coll.), St Boswells (Duke of Sutherland Coll.), Stuttgart (Staatsgalerie). J. Smith mentionne 15 scènes d'alchimie de Teniers, dans .4 Catalogue raisonné... Londres, 1831, vol. 111 — n° 18, 78, 141 (daté 1649), 302, 325, 347, 382, 447 (daté 1649), 465, 520, 521, 524, 532, 596, 587 — et p. 443 : deux tableaux signalés par Cumberland dans Catalogue of the Picture in the King of Spain's Palace at Madrid. C. Hoet (op. cit.) signale trois tableaux : vol. II, pp. 40, 373 — vol. III, p. 475.

BENEZIT signale un alchimiste au musée de Chateau-Thierry et deux vendus à Londres, en 1910 et 1951. Le Professeur A. Brinkmann possède un dessin attribuable à Teniers montrant un alchimiste devant un appareil de distillation (cf. son article: *An unknown alchemical drawing probably by David Teniers II*, dans *Ambix*, XIII, 3, oct. 1966, pp. 187, 188).

De nombreuses scènes d'alchimie de Teniers furent gravées par Michon et Lorieux, notamment un tableau daté de 1648 qui fit partie de la coll. du duc d'Orléans (Fisher Coll.), par Th. Major, notamment *The Chymist* d'après un tableau du Cabinet de Richard Mead (cf. Smith, op. cil., n° 586). Sous le titre *The Elaboratory*, il grava un tableau se trouvant en 1755 dans la coll. Isaac Hen. Jorma en tira également une gravure sous le titre *Le jeune Chimiste*. Une copie de ce tableau fut exécutée par J. J. Rinks en 1793. Un autre tableau de Teniers fut gravé par Jorma (cf. Smith, op. cil., n° 587). Des « alchimistes » de Teniers furent également gravés par Tardieu (cf. Smith, op. cil., n° 78), par Bassan sous le titre *Le Grimoire d'Hippocrate* (cf. Smith, op. cil., n° 302) puis par F. del Pedro. Ce tableau qui fit partie de la coll. Montesquieu en 1788, se trouve actuellement dans la Fisher Coll. D'autres scènes d'alchimie furent gravées par Parée (cf. Smith., op. cil., n° 524), par Lebas (la Chalcographie de la Bibliothèque Royale de Belgique tire encore des exemplaires d'après une planche de ce graveur), enfin par W. Baillie pour *A Series of 225 prints and etchings...* 1792.

(3) La Vie des Peintres flamands... Paris, 1754, t. 2, p. 161. Mentionne sept « alchimistes » de ce peintre : coll. du duc d'Orléans, du comte de Vence, du maréchal d'Issenghien, de la Live de Jully, de Fagel (La Haye), de Leender de la Neuville, de Lubbeling (Amsterdam).

⁽¹⁾ On trouve la description précise d'un laboratoire dans I. Ruscelli, Secreti nuovi, Venise, 1567.

⁽²⁾ BENEZIT signale deux alchimistes de David le Vieux, aux Musées de Florence et de Montpellier et un qui passa en vente, à Paris, en 1943. Sur David le Jeune cf. J. Read., *Teniers' Alchemists*, dans *Endeavour*, 1V, 1945, pp. 94-99 (article très général qui doit être complété par les notes suivantes).

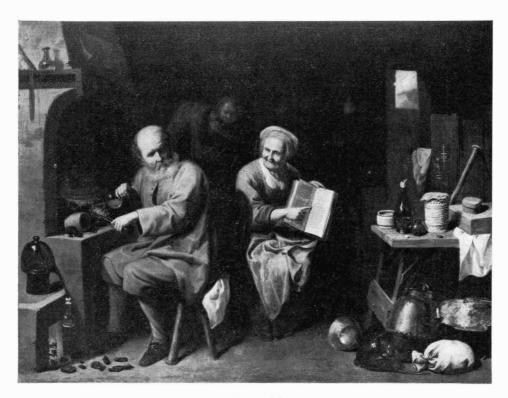


Fig. 5. — Chimiste dans son laboratoire. par David Ryckaert III. (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts).

Le ton même est différent : aucune satire mais une certaine verve descriptive qui s'embarrasse rarement d'intentions morales. Teniers se contente d'être un de ces curieux qui, dans ses œuvres, passent la tête par une fenêtre pour surprendre un milieu pittoresque et, somme toute, encore assez inquiétant.

L'alchimiste est engoncé dans une houppelande et coiffé d'un bonnet de fourrure. Il attise les braises du fourneau au moyen d'un soufflet, tandis qu'un ou plusieurs préparateurs vaquent à leurs occupations. Il peut aussi être absorbé par la lecture d'un grimoire et d'une main mélanger un produit. C'est alors un de ses aides qui actionne le soufflet. Le sol est jonché de livres, de cornues, de matras, de mortiers, de creusets, de bocaux. Le laboratoire ne contient qu'une fontaine à une ou deux cornues ainsi qu'un athanor. Généralement, un poisson ou un saurien pendent au plafond. Ils possèdent

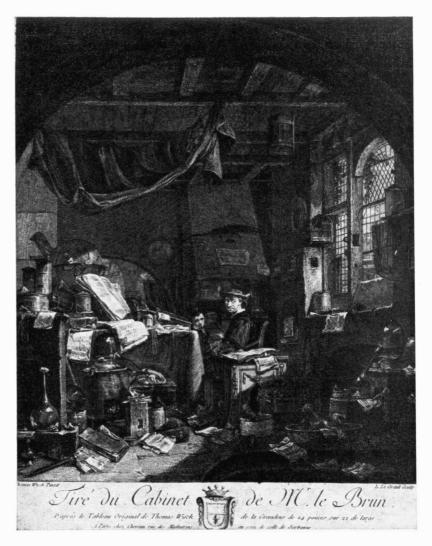


Fig. 6. — L'alchimiste, gravure de L. Le Grand d'après Th. Wyck. (Bruxelles, Cab. des Estampes).

sans doute une signification précise liée au symbolisme alchimique. Dom Pernety rapporte par exemple : « A l'instar des Égyptiens, ils ont mis le croco-dile dans leurs hiéroglyphes pour symboliser la matière de leur œuvre parce qu'il vit sur terre et dans l'eau et que leur matière est aussi eau et terre alternativement ».

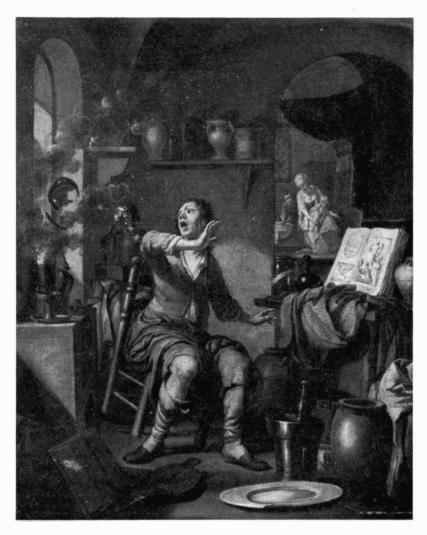


Fig. 7. — L'accident, par Hendrik Heerschop (Pittsburgh, Fisher Collection).

Nous connaissons un cas où Teniers imagina la scène d'alchimie sous forme d'un « ludus puerorum ». Des putti y jouent aux alchimistes (1). Les

⁽¹⁾ Connu par une gravure de Bassan (se trouvait à Francfort, Städelsches Kunstinstitut). De tels putti se retrouvent dans J. Beguin, Tyrocinium chymicum, Württemberg, 1666 et Les Elemens de Chymie, Lyon, 1658.

alchimistes, comme toutes les scènes de Teniers, furent abondamment copiés. Un « alcomist » d'après ce peintre se vendait généralement dix florins en 1663 et 1664 (¹).

L'alchimiste inspira évidemment le peintre du feu, le bruxellois Daniel Van Heil qui le montra examinant un flacon (²) ou activant le foyer (³). David Ryckaert III peignit avec une bonhommie attachante, un vieil alchimiste fabriquant un produit dont son épouse lui lit la recette (⁴). On pourrait l'imaginer en parcourant un des grimoires de l'époque. Ils envisagent aussi bien la fabrication des couleurs pour tout genre de teinture, celle des vernis ou des produits de beauté, celle des confiseries, des farces et attrapes ou des médecines. Une part importante est toujours réservées aux métaux et aux acides (⁵). Ce tableau de Ryckaert fut peint en 1648, la même année que celui du Musée de Leipzig qui présente l'alchimiste œuvrant à la lumière d'une chandelle (⁶). Un « destalatuer » de ce peintre valait 25 florins en 1653 (७).

Le thème fit également fortune dans les Pays-Bas du Nord. Il séduisit Frans Van Mieris (8), Gabriel Metsu (9), Jan Luyken (10) mais surtout, semble-t-il, Cornelis Bega (11) et Jan Steen (12). On retrouve chez lui le personnage

J. Denuge, Na Peter Pauwel Rubens, Documenten uit den kunsthandel uit te Antwerpen in de 17° eeuw van Matthys Musson, Anvers, 1949, p. 285 et 294.

⁽²⁾ Passé en vente à Bruxelles, chez J. J. Chapuis, en 1865, n° 189. Toile, 38×54 , acquis par Leroy.

⁽³⁾ Même vente, nº 192. Toile, 73 × 76, signé.

⁽⁴⁾ Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.

⁽⁵⁾ Cf. par exemple Λ. Piemontese, Secreti, Venise, 1555, etc.; J. J. Wecker, De Secretis, Bâle, 1559, etc.; T. Rosselli, Secreti, Venise, 1575; J. J. Birellus, Dell'Alchimia, Florence, 1601.

⁽⁶⁾ Un « alchimiste » du Musée de Budapest lui est attribué. Benezit signale qu'un « Intérieur d'alchimiste » fut vendu à Paris en juin 1919. F. Van den Branden signale une scène d'alchimie à Madrid (cf. Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool, Anvers, 1883, p. 607).

⁽⁷⁾ J. DENUCE, Kunstuitvoer in de 17e eeuw te Antwerpen, De firma Forchoudt, Anvers, 1931, pp. 45 et 52.

⁽⁸⁾ Hofstede, op. cit. Bd. X, nº 42. J. B. Descamps (op. cit., t. 2, p. 284) signale un « alchimiste » chez le duc d'Orléans.

^(*) Hofstede (op. cit., Bd. I, n° 31) signale un « alchimiste » à Cologne, coll. Weyer. Descamps (op. cit., t. 2, p. 243) : « un Médecin chymiste avec des attributs de Chymie » chez Braamkamp à Amsterdam. Le Louvre conserve un « chimiste ».

⁽¹⁰⁾ Nous avons vu dans le commerce une estampe gravée d'après un tableau de ce peintre.

⁽¹¹⁾ La Fisher Coll. possède un « chimiste » de ce peintre. Ce tableau pourrait être celui que Descamps signalait chez le Prince de Hesse (op. cit., t. 2, p. 284). Benezit signale qu'un « chimiste dans son laboratoire » fut vendu à Paris en 1781 (vente de la Vallière), un autre en 1795 (vente Lenoir-Dubrevil. G. Hoet (op. cit.) en signale trois : vol. I, pp. 377, 407 — vol. II, p. 244.

⁽¹²⁾ Hofstede (op.cit., Bd. I) signale quatre « alchimistes » de ce peintre (nº 226 à 230) : à Francfort

bruegelien de l'épouse délaissée. Ainsi, un tableau truculant de la Collection Wallace, nous la montre pleurant en allaitant un enfant (¹). Dans un autre tableau (signé et daté 1668), le chimiste insensible aux larmes de sa femme, dépose son dernier sou dans un creuset de transmutation. Un papier fixé sur la cheminée suggère que Jan Steen n'appréciait pas Paracelse « Teofrastus Paracelsis egho...» (²). G. van den Eeckhout, J. Toorenvliet et C. Dusart traitèrent eux aussi le thème (³).

Thomas Wyck qui, selon Descamps « a bien traité le dedans de Maisons de Chymistes, avec tous les ustensiles des Laboratoires » (4), s'inquiéta également du « ménage du chymiste » mais sans pousser la vision au tragique (5). Incontestablement un des maîtres de ce genre avec Teniers, il aima camper un homme d'étude lisant devant une table chargée d'in-folio (6). Il émane de ses œuvres une paix studieuse qui évoque un autre thème de la peinture de genre : le philosophe dans son cabinet, tout en rappelant, le fouillis d'accessoires mis à part, les représentations de saint Jérôme dans son scriptorium. Pareille atmosphère se retrouve dans un tableau du bruxellois Matheus Van

⁽Städelsches Kunstinstitut) — copie à Stockolm (Universitätsbibliothek), à La Haye (Coll. L. den Beer Poortugael), à Londres, à Venise (Academia). Il signale en outre trois tableaux passés en vente (n° 230 à 232). Benezit signale deux scènes d'alchimie à Enschede et à Francfort. G. Hoet (op. cit.) signale trois tableaux : vol. I, p. 173 — vol. III, pp. 123, 516.

⁽¹⁾ Gravé par Boydell sous le titre « The Dutch Chymist».

⁽²⁾ Coll. Crawford (cf. F. Schmidt-Degener et H. Van Gelder, Quarante chefs-d'œuvre de Jan Steen, Paris, p. 62 — et Hofstede (op. cit., Bd. I, nº 229): coll. Wantage. Une autre version est signalée dans la coll. Waller à Utrecht.

⁽³⁾ Eekhout: G. Hoet (op. cil.) signale un alchimiste (vol. II, p. 85). Toorenvliet: G. Hoet en signale un (vol. I, p. 506); Benezit deux aux Musées de Fredericksberg et Stockholm. Dusart: G. Hoet en signale un (vol. II, p. 266); Benezit un au Musée de Berne.

⁽⁴⁾ Descamps (op. cit., t. 2, p. 245) mentionne deux « alchimistes» de ce peintre chez Verschuring et Van Bremen. D'autres alchimistes se trouvent aux musées d'Amsterdam (deux), de Berlin, de Brunswick, de Cambridge, de Cassel (trois), de Dresde (deux), La Haye, Leipzig, Leningrad, Mayence, Milan (Brera), Munich, Varsovie, Victoria (Australie), Vienne (Schonborn-Buckheim). G. Hoet (op. cit.) signale dix-huit alchimistes: vol. I, pp. 41, 46, 112, 121, 128, 145, 215, 223, 363, 486 — vol. II, pp. 78, 86, 189, 193 — vol. III, pp. 30, 179, 182. Un alchimiste passa en vente à Amsterdam en 1708, trois autres à Paris en 1867 (vente Boitelle), 1890 (vente Nicolaïeff), 1919 (vente F. Gillet).

⁽⁵⁾ Connu d'après une gravure de P. Chenu : « Le Ménage du Chimiste ».

⁽⁶⁾ Cf. tableau de Brunswick (Anton-Ulrich Museum), une gravure de L. Le Grand d'après un tableau qui appartenait à Le Brun et « L'Alchymiste et méditation» connu par une gravure de V. Texier. Un autre tableau de ce peintre qui faisait partie de la coll. R. Mead est connu par « Le Chimiste en opération» gravé par Horman de Guttenberg.

Hellemont, conservé à Pittsburgh (¹). Sur la table, on découvre la même mappemonde que chez Thomas Wyck mais il y a en plus une statue d'écorché qui évoque la polyvalence scientifique de l'époque et plus particulièrement les rapports étroits entre l'alchimie et la médecine. Jean Baptiste Van Helmont n'exerçait-il pas les deux disciplines ?

Egbert Van Heemskerk le Vieux (²), Balthazar Van den Bossche (³) et Metsu s'intéressèrent à ce personnage à la fois chimiste et apothicaire, à la fois disciple d'Hermès et d'Hippocrate. Ces scènes, il faut le dire, manquent souvent de saveur.

L'anversois Jean Thomas Van Kessel signa un tableau représentant un alchimiste (4). Un autre signé « J. Nollens », aurait été peint par un des Nollekens (5). Thomas Van Apshoven élève favori de Teniers, se distingua lui aussi dans le genre. Picart, un agent du marchand Musson, lui commanda deux « alcomisten » (6). Qu'ils soient de lui ou d'après lui, ils se vendaient 10 florins en 1663-64 (7).

Certains artistes sauvèrent le genre d'une certaine banalité, en rappelant le danger des expériences. En 1687, Hendrik Heerschop peignit un alchimiste surpris par une explosion. Par une baie, on aperçoit son épouse soignant un bambin — vision intimiste qui s'oppose à l'émoi du chimiste (8). Justus Van Bentum peignit également une explosion en un éblouissant clair-obscur (9).

Sur un mode bien différent, Jean Breughel et Adrien Van Utrecht peignirent deux belles œuvres rappelant les débouchés artisanaux et artistiques de l'alchimie, trouvant ainsi prétexte à peindre d'autres natures-mortes que celles des ustensiles de laboratoire. Jean Breughel réalisa un tableau dans le-

⁽¹⁾ Fisher Coll. Vanden Branden (op. cit., p. 1023) signale deux alchimistes de ce peintre à Rotter-dam et à Copenhague. Une version signée passa en vente à Amsterdam en 1942 (Mak) — une autre signée et datée 1670, à Vienne en 1902 (vente Brunswick). G. Hoet (op. cit.) signale « een Alchimist of Goudmaker » et un « chymist»: vol. III, pp. 165, 198.

⁽²⁾ Fisher Coll. Un alchimiste de son fils Egbert V. H. le Jeune se trouve au Musée du Mans.

⁽³⁾ Fisher Coll. Un «chimiste dans son laboratoire» fut vendu à Paris, en 1853 (vente Standihs).

⁽⁴⁾ Vaduz, coll. de Lichtenstein.

⁽⁵⁾ F. C. LEGRAND, Les peintres flamands de genre au XVIIº siècle, Paris et Bruxelles, 1963, p. 176.

⁽⁶⁾ J. DENUCE, Na P. P. Rubens..., p. 261.

⁽⁷⁾ Ibid., pp. 285, 294.

⁽⁸⁾ Fisher Coll. Deux alchimistes de ce peintre se trouvent aux musées de Dresde et de Harlem.

⁽⁹⁾ Fisher Coll.



Fig. 8. — *Nature morte au perroquet* par Adrien van Utrecht. (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts).

quel—écrivit-il au cardinal Borromée qui le lui avait commandé—« on voit toutes sortes d'objets métalliques d'or et d'argent et aussi l'alchimie et la distillation» (¹). Au premier plan de ce tableau sont effectivement étalées des pièces de vaisselle précieuse, des plates d'armures, des écus et, devant un athanor, des bocaux remplis de distillats. Derrière, dans une construction en ruine, des forgerons sont au travail, ignorant un incendie qui embrase le ciel. Breughel se plaît à réunir plusieurs thèmes en faveur à l'époque : la scène d'alchimie, les quatre éléments où il excella et la scène d'incendie (²).

⁽¹⁾ Federici Cardinalis Borromaei Archiepisc. Mediolani Musaeum, trad. L. Grasselli, Milan, 1909, p. 55.

⁽²⁾ Milan, Biblioteca Ambrosiana.

Une intention semblable se retrouve dans une nature-morte réalisée en 1636 par Van Utrecht où, derrière une débauche de vaisselle luxueuse, œuvre un alchimiste (¹).

Ces œuvres sont captivantes car elles sont une allusion évidente au rôle éminent que joua la Science d'Hermès dans le développement des techniques artistiques et cela depuis ses origines (²). La découverte par Van Eyck d'un nouveau procédé de peinture à l'huile est imputable à ses connaissances chimiques, notamment dans le domaine de la distillation. Comme lui, d'autres peintres pratiquèrent l'alchimie. Le Parmesan et Rosselli sont les cas les plus célèbres. On doit aux alchimistes — Agrippa s'en faisait l'écho — la découverte ou la fabrication de la plupart des couleurs artificielles. La synthèse du vermillon, par exemple, fut obtenue par les alchimistes d'Alexandrie, peutêtre par le plus éminent : Zosime de Panopolis.

On conserve le souvenir de plusieurs orfèvres qui furent disciples d'Hermès, tel Gillebert, abbé de Saint Bertin de 1246 à 1264. Cela explique que, dans son *Traité des Divers Arts*, le moine Théophile ait retranscrit un procédé purement alchimique pour fabriquer un or dit « espagnol » que jusqu'ici, personne n'a pu comprendre!

Les alchimistes s'ingénièrent à imiter les pierres précieuses, ce qui eut des répercussions dans le domaine de la verrerie où, à nouveau, plus d'un maître fut un adepte, tel Angelo Barroviero, un des plus célèbres verriers de Murano. Encore au xviiie siècle, Haudicquer de Blancourt qui rédigea un *Traité de la Verrerie*, admettait que l'« élexir des philosophes » conférait au verre sa malléabilité et ses coloris...

Dans le domaine de la céramique, c'est Bernard Palissy, incontestablement tourmenté par l'alchimie, qui rénova l'art de la faïence. Johan Friedrich Bötticher qui avait reçu pour mission de transmuter, découvrit, lui, le secret de la porcelaine dure de Chine.

Il faut connaître ces quelques détails que nous ne pouvons préciser ici, pour apprécier les tableaux de Jean Breughel et d'Adrien Van Utrecht.

Le thème humaniste et hermétique de la Mélancolie donna lieu à une variante de la scène d'alchimie, déjà très riche en développements : le « chy-

⁽¹⁾ Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.

⁽²⁾ A ce sujet nous renvoyons le lecteur à notre prochain livre: Archimie. Étude des rapports entre la chimie primitive et les techniques artistiques.

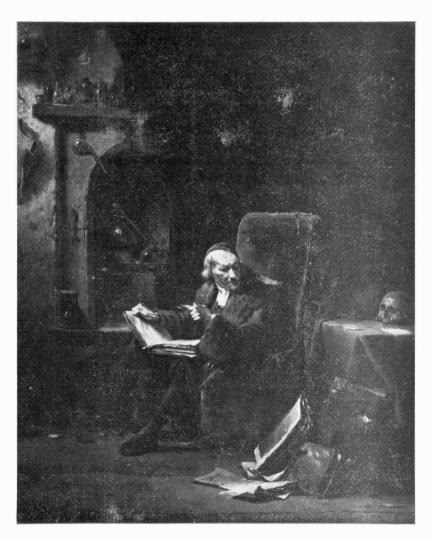


Fig. 9. — L'Alchimiste, par Charles Meer Webb (Pittsburgh, Fisher Collection).

miste en méditation (1) ». Une vanitas constituée d'un sablier et d'un crâne, apparaît parfois parmi les cornues et les matras (2). Madame F. C. Legrand

⁽¹⁾ Voir par exemple les œuvres citées de J. Breughel ou Thomas Wyck.

⁽²⁾ Coll. Goudstikker, Amsterdam.

remarqua à ce propos que l'alchimiste se transforma en « un savant qui médite sur la destinée humaine, sur la mort, sur le savoir humain et la vanité de ce savoir » et qu'on le trouve saisi par l'« inquiétude métaphysique devant le mystère » (1). Cette inquiétude liée à la volonté de puissance qui traverse toute l'alchimie, trouvera sa plus belle expression dans le personnage de Faust déjà célèbre à l'époque que nous envisageons. Dans la réalité ou la fiction, Faust s'intéressa à l'alchimie. Il aurait rencontré Agrippa et Paracelse et transmuté dans l'abbaye de Maulbronn. Pour certains, Rembrandt l'aurait représenté dans sa célèbre gravure du philosophe. Recopiée par Lips, elle orna en frontispice, la première édition du Faust de Goethe (2). Et ceci nous amène au Romantisme qui perpétua le genre qui nous intéresse. Goethe, comme Novalis, s'intéressa à l'alchimie. Nicolas Flamel préoccupa Hugo et Nerval. L'alchimie était en effet capable d'exalter l'état d'âme des Romantiques par son mélange subtil d'espérances et de mélancolie, par son langage mystérieux réservé à des initiés, par la fusion constante qu'elle opérait entre l'homme et l'univers. Ombre et lumière, elle leur apparaissait comme un « soleil noir ».

Cet intérêt fut essentiellement littéraire mais les peintres ne firent pas exception. Ils ne pouvaient qu'être envoûtés par les lueurs de l'athanor faisant miroiter des vases aux cols effilés ou tordus, qui contenaient les mystérieuses coctions d'un être se disant détenteur des secrets de l'univers. L'alchimiste avec le docteur Faust, l'antiquaire et l'armurier, obséda des petits maîtres de l'époque comme Granet, Roqueplan, Isabey ou Poterlet qui apprécièrent particulièrement l'« Alchimiste » de Van Ostade (National Gallery) (3). En 1828, Delacroix peignit à son tour un alchimiste inspiré de Rembrandt.

Par la suite Charles Meer Webb en brossa un portrait intéressant. Assis près du fourneau, il contemple un crâne (4). Félicien Rops, lui, ne résista pas à l'envie de placer dans son « Incantation » quelques cornues utilisées par son personnage étrange, à la fois savant et sorcier, pour faire apparaître la créature provocante de la Luxure.

⁽¹⁾ Cahiers de Bordeaux..., p. 77.

⁽²⁾ Cf. notamment J. SCHOLTE, Rembrandts Faust bei Goethe, dans Oud-Holland, 1941, LVIII et D.GRAY, Goethe, the Alchemist, Cambridge, 1952.

⁽³⁾ R. Schneider, L'art français au XIXe siècle, Paris, 1929. Un « Intérieur d'alchimiste» d'Isabey se trouve au Musée de Lille.

⁽⁴⁾ Fisher Coll.

Deux artistes au moins de ce XIX e siècle à l'affût de l'anecdote insolite, représentèrent des séances historiques de transmutation. Jan Matejko présenta Sendivogius « projetant » devant Sigismond III tandis que Wenzel von Brozik montra Rodolphe II assistant à une transmutation (¹). Ces œuvres sont beaucoup moins étonnantes qu'un tableau d'une origine incertaine, pouvant être daté du XVIIe siècle, et qui, la présence de Diane et de Saturne permet de l'assurer, représente une transmutation du plomb en argent. Deux alchimistes la réalisent sous la direction d'un oriental (sans doute Hermès) (²).

Quoique l'alchimiste ait séduit les artistes de diverses façons avant et après le XVII^e siècle, c'est néanmoins durant ce siècle qu'il occupa véritablement la scène de la peinture de genre, en y jouant un rôle d'importance. La raison en est sans doute que, durant le siècle de Descartes, la scission entre l'alchimie et la chimie devint décisive. Le seizième siècle se moqua d'un charlatan. Le dix-septième dut admettre un homme de science avec tout ce qu'il conservait d'intriguant, et sans doute d'ambigu. Par la suite, avec l'émancipation totale de la chimie, le personnage n'eut plus l'avantage de l'actualité. Quelques artistes l'exhumèrent encore par curiosité, comme Joseph Wright qui intitula un de ses tableaux : « L'alchimiste à la recherche de la Pierre philosophale découvre le Phosphore et prie pour l'heureuse conclusion de son opération, comme c'était l'usage des anciens astrologues chimistes » (3). Ce titre en lui-même est significatif. Ce n'est qu'un des rares exemples d'un dix-huitième siècle lumineux qui préféra collectionner ou reproduire en gravures les tableaux des petits maîtres précédents. L'ombre du Romantisme lui fut un peu plus bénéfique, sans doute à la faveur du culte faustien.

La scène d'alchimie séduisit divers amateurs, notamment les savants et ceux qui possédaient un Cabinet de curiosité. Richard Mead, physicien de Georges II dès 1727, possédait au moins un Teniers et un Thomas Wyck. De nombreux Cabinets de curiosité comprenaient une salle consacrée à l'alchimie, tel celui de Bonnier de la Mosson (mort en 1744) qui fut décrit par Dargenville. Il comprenait sept chambres dont un laboratoire d'or et de marbre avec des fontaines distillatoires placées dans des niches et des vases alchimiques dont plusieurs matras en cristal d'Angleterre. Bonnier y avait

⁽¹⁾ Fisher Coll.

⁽²⁾ Alchemical Coll., Université de St Andrews.

⁽³⁾ Fisher Coll.

réuni une collection relative à la Chimie. Il fit graver son Cabinet et permit au public de le visiter (¹). Très souvent, ces Cabinets étaient décorés. Jacques de Lajoue exécuta pour celui du duc de Pecquigny douze grands dessus de portes qui ne sont plus connus que par des gravures de Cochin. Il représenta notamment l'astrologie, la physique, la pharmacie et l'alchimie.

L'alchimiste est sans doute un des personnages les plus intéressants de la peinture de genre, non seulement parce qu'il donna lieu à des représentations assez variées, mais aussi parce que ce personnage reste doué de vie. En effet, de celui qui donna une signification humaine à la science et rêva celle d'aujourd'hui, il nous est possible de retrouver la pensée et les mobiles de recherches, de sourire ou de méditer en évoquant ses utopies. Pour connaître entièrement son visage, il faudrait passer en revue les représentations qu'il brossa de luimême dans ses traités où, à part quelques exemples proches des tableaux évoqués (²) et les illustrations didactiques où il n'est que le servant d'un appareil, il apparaît généralement sous les traits d'un héros de sa mythologie, ou méditant et priant dans son lab-oratorium pour reprendre le titre d'une gravure célèbre (³).

La peinture de genre ne nous montre pas ce mystique mais essentiellement, par le biais de la satire ou la description pittoresque de son milieu, un manipulateur de produits, un « type » polyvalent, puisqu'il peut aller du sorcier au savant, deux attitudes contradictoires de l'homme en face de la matière. A travers le mélange constant d'objectivité et de subjectivité dans sa description, on rouvre le débat auquel de tous temps, l'alchimie donna lieu. L'intérêt ne réside donc pas seulement dans le portrait d'un « caractère » et d'un milieu mais aussi dans l'œuvre témoin de l'évolution de la pensée scientifique. C'est justement parce que celle-ci entamait un tournant décisif au cours du xviie siècle, que l'alchimiste qui fut le plus touché par cette mutation, y connut l'honneur des arts.

Jacques van Lennep

⁽¹⁾ F. BOURDIER, L'extravagant Cabinet de Bonnier, dans Connaissance des Arts, août 1959.

⁽²⁾ Cf. par exemple l'illustration tirée de P. Bonus, *Pretiosa Margarita novella* (Nuremberg, Germ. Nat.-Museum-Ms. 16752), exécutée entre 1577 et 1583.

⁽³⁾ KHUNRATH, Amphitheatrum Chemicum, Hanovre, 1609.

A PROPOS DE DEUX BRAS DE LUMIÈRE AUX POINÇONS DE TOURNAI

Lorsqu'il y a quelques semaines, à l'occasion du troisième centenaire de leur fondation, les dames Ursulines exposèrent leur trésor, une heureuse surprise nous y attendait.

Parmi de nombreuses et magnifiques orfèvreries déjà signalées par Soil de Moriamé (1), nous eûmes la joie de découvrir deux splendides bras de lumière en argent qui, après démontage, révélèrent deux poincons inédits.

Ces pièces, d'environ trente cinq centimètres de longueur, sont formées d'une tige à section octogonale repliée en double volute soulignée de place en place de bagues moulurées et de feuilles d'acanthe stylisées. Elles se terminent par une large bobèche en forme de trompe, également octogonale, soulignée de gravures dans le goût de Bérain. A l'autre extrémité, un crochet permettait aux bras de lumière de se fixer dans une mortaise ménagée de part et d'autre du tabernacle de la chapelle (fig. 1).

Le tabernacle proprement dit fut exécuté en 1734 par Jacques le Febvre (1691-1765); il coûta la somme de 1.600 florins, soit 3.200 livres de Flandre selon la monnaie de compte habituellement employée par nos orfèvres. Rappelons ici que ce même Jacques Lefebvre créa également les magnifiques ensembles ornementaux des autels majeurs de St-Martin de Courtrai et de la Cathédrale de Tournai. En examinant les bras de lumière, nous remarquâmes des traces d'écriture sur le rebord supérieur d'une des bobèches; après le démontage de la plaque portant le pique-cierge, l'inscription suivante apparut : « Donné par la mère St Iean Derovbay a son Ivbilé. 1746 » (fig. 2). Cette moniale née Anne Thérèse de Roubaix, en religion Mère St Jean, naquit à Lille; elle y fut baptisée à St-Maurice le 11 avril 1680. C'était la fille d'Alard de Roubaix, conseiller au Parlement de Tournai, et de son épouse Marie-Claire de Fontaine. Elle entra chez les Ursulines de Tournai le 3 juin 1697 et y mourut le 9 janvier 1763. Ces deux bras de lumière, complément du tabernacle de 1734, furent donc offerts à l'occasion de ses cinquante ans

⁽¹) E. Soil de Moriamé, Orfèveries tournaisiennes du XVIIIe et du XVIIIe, Tournai, 1911. Nous devons les renseignements relatifs aux archives des Ursulines à l'aimable attention de M. l'abbé Dumoulin, archiviste de la Cathédrale.



Fig. 1.

de vie religieuse; l'exactitude de l'inscription se vérifie par les archives du couvent. Ce point est d'importance car il nous permettra de situer la date d'un des poinçons. En effet, l'essai de table de concordance des lettres que nous avons précédemment établi pour Tournai ne permet une approximation que de quatre à cinq ans. Aussi lorsque l'on possède une date vérifiée par archive l'on bénéficie d'un jalon sérieux pour diminuer la frange d'incertitude. L'intérieur révéla cinq poinçons (1) dans un excellent état de conservation grâce à leur heureuse situation à l'abri des nettoyages (fig. 3).

Les deux premiers, bien connus, sont peut-être les mieux conservés que nous ayons rencontré de ce type. Ils furent en usage à Tournai à partir de

⁽¹⁾ Les poinçons sont ici agrandis au double de leur taille, sauf pour la marque de Gaspard Lefèbvre qui l'est au triple.

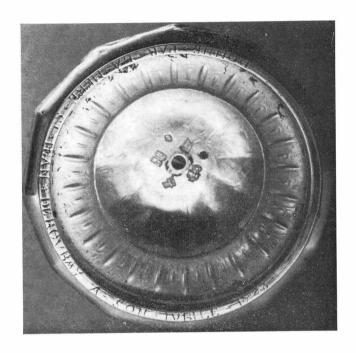


Fig. 2

la deuxième décade du xvIII^e jusqu'à la réforme de Marie-Thérèse, en 1748, où l'on voit apparaître la grosse couronne impériale. Il s'agit ici d'une large tour carrée stylisée et d'un T couronné; le contour des poinçons en est encore bien lisible, chose fort rare; ce sont les marques officielles

de la ville garantissant le titre légal. Le troisième, la lettre de date, ici un M couronné, engageait la responsabilité de la communauté des orfèvres et changeait en principe tous les ans.

Nous avons relevé divers objets ayant une date gravée et dont la lettre est voisine de celle des pièces étudiées ici.

En premier lieu l'ostensoir de St-Brice de Tournai — Lettre H, date marquée 1737 —, puis le seau à eau bénite de la chapelle des Ursulines — Lettre I, date marquée 1738 —, enfin le calice d'Evregnies — Lettre K, 'date marquée 1742. Ces rapprochements nous font penser que les bras de lumière furent ciselés vers 1745 au plus tôt.

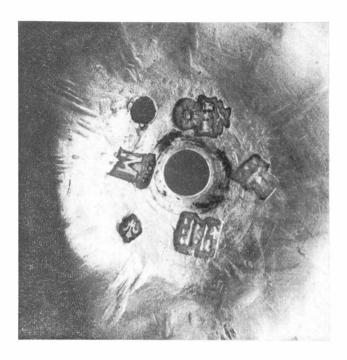


Fig. 3.

Nous arrivons maintenant à la marque de l'orfèvre, que nous attribuons à Marc Le Fèbvre l'ancien (1718-1797). Ce Maître fit sans doute un stage à Paris ainsi qu'en témoigne un excellent médaillon ovale en bronze ciselé portant l'inscription suivante : « Basrelief fait par Marc F. G. Lefebvre a l'age de Quinze ans ou environ avant d'aller a Paris en l'année 1733». Cet objet est toujours conservé par les descendants de l'artiste. On ne connaissait jusqu'à présent que diverses autres formes du poinçon de ce Maître. Le plus anciennement connu de lui jusqu'à présent offrait l'aspect suivant :

Toutefois, si l'on compare la marque employée ici avec celle de Piat Le Febvre son père, nous retrouvons les mêmes types de symboles — soleil et palmes. Il en va de même pour le poinçon de son oncle Gaspard Le Febvre que nous avons relevé sur la coupe d'un calice de Celles avant qu'une triste transformation ne la fasse remplacer. On



y voyait les lettres G. F. encadrant une étoile, sommées et soutenues par une lune et un soleil antropomorphes. Ce sont ces quelques rapprochements familiaux qui nous incitent à penser que cette marque doit être attribuée à Marc Le Febvre et qu'il l'utilisa au début de sa carrière. Ses autres poinçons sont bien connus et se voient sur des pièces toutes postérieures aux deux bras de lumière de 1746. Certains même, plus tard, se confondent avec ceux de son fils Marc le Jeune reçu maître le 28 juin 1775.

Le cinquième poinçon, de fort petite taille, nous semble toutefois le plus intéressant car il touche sans doute à l'histoire.

Nous ne l'avons jamais rencontré à Tournai, ni avant ni après cette époque.

Il présente une forme losangée à bordure engrêlée, le centre porte une fleur-de-Lys antique :

. La taille, le sujet héraldique et l'emploi en complément des poinque présence d'une contremarque. Si l'on se rappelle qu'au moment de la donation des bras de lumière, la bataille de Fontenoy vient de rendre la ville à la France pour quelques années, ce poinçon pourrait bien être une contremarque adoptée par le nouveau régime fiscal. D'ailleurs, il est différent de la fleur-de-Lys utilisée dans la généralité de Lille et dont Tournai ne fit jamais partie. Il présente de plus le même style que bien des contremarques françaises de ce temps. Les archives de la ville ne peuvent plus depuis 1940 nous répondre au sujet de la mise en vigueur d'une nouvelle marque concrétisant le changement de régime.

Il serait intéressant de pouvoir préciser quelle était en France l'administration prenant en charge les régions nouvellement conquises. Il serait possible alors d'en consulter les archives pour peut-être trouver une solution à ce problème. Rappelons à cette occasion que ce fut l'aumonier des Ursulines, official et archidiacre de la Cathédrale, qui négocia la Capitulation de la Ville avec Maurice de Saxe, au moment de Fontenoy.

Ainsi donc, ces deux excellents morceaux d'orfèvrerie, encore tout imprégnés des traditions du XVII^e, mais où la Régence vient en assouplir les formes, ne sont pas seulement des témoins anonymes d'une réussite artistique mais offrent des caractères de propriété, de datation et d'identification qui en multiplient l'intérêt, et les poinçons, tels les sceaux d'une charte, viennent apporter à cette branche de l'archéologie son aspect le plus attachant parce que le plus authentique.

Gabriel Duphénieux

THE RELIGIOUS SUBJECTS OF JAMES ENSOR, 1877-1900 (4)

Though they have never before been isolated for study, Ensor's religious subjects are some of his most interesting works. In this essay a selection of the most important of these is discussed in terms of style and expressive content. It includes the influences operative on him and his attitude toward each theme. This study, limited to one category of subject matter, provides insights which are helpful in understanding Ensor's *oeuvre* as a whole.

There are religious subjects among the works which Ensor executed while he was a student at the Academy in Brussels from 1877 to 1880. Judith and Holofernes of 1878 (2) is one of his earliest works in oil. He sketched it roughly with large strokes of the brush and palette knife, establishing the relationships of light and dark, a traditional method of beginning a painting. Its subject, from the Apocrypha, is traditional also, but certain aspects of Ensor's treatment of it are unique and particularly telling in the light of his later work. Important is the appearance of strange creatures: the snake-like form rising from the basin at the left, another at the foot of Holofernes, and a grotesque, inhuman face with a long nose at the far right. These imaginative features of the eighteen-year-old artist's work foreshadow the way he will interpret themes throughout his life.

More symptomatic of the personal quality of Ensor's work is his selection of a rarely painted religious subject. Judas Flinging Pieces of Silver into the Temple of 1880 (3) is painted in a style exactly like that of Judith and Holofernes of 1878 but this specific scene is found only in one book of the New Testament — Matthew 27: 5.

Ensor looks to the Old Testament for the subject of an early drawing, *The Death of Jezebel* of 1880 (fig. 1), a scene taken from the story found in II Kings 9:30-37. Jezebel, the evil widow of King Ahab, lies where she has been

⁽¹⁾ This essay is based upon a master's thesis written under the supervision of Professor Theodore Reff at Columbia University. I would like to thank Professor Reff for his assistance in preparing the manuscript for publication.

⁽²⁾ Paul HAESAERTS, James Ensor, New York, 1959, p. 241; henceforth referred to as Haesaerts.

⁽³⁾ Haesaerts, p. 239.

thrown down from her window at the order of King Jehu: « ... her blood was sprinkled on the wall and on the horses and she was trodden underfoot» (9:33). Horsemen enter at the left of this Near-Eastern setting, and Jezebel lies before them. To the right stands a gesticulating figure who may be Jehu, but is probably the prophet Elijah, who, though not present at this event, had prophesied Jezebel's death.

Here Ensor draws many of the faces in such a way that they barely emerge from their surroundings, and one must look closely in order to see their features. Figures are rendered in a « painterly» fashion, with short scribbled lines mixing to form images, in conjunction with a very few sketchy outlines. This « painterly» style is characteristic of his drawings around 1880 (¹). Also, there are spatial inaccuracies in the composition, such as the very small window with women leaning out of it, at the top in the center. The small size of the window and the figures in it indicate a distance which is not consistent with his rendering of the architecture. Spatial juxtapositions such as this, in combination with the drawing style, result in a unrealistic representation. Generalized, as though seen through a mist, the whole scene takes on a dream-like, hallucinatory quality. Ensor's presentation of this scene is imaginative. He draws it as though it were an illusion — even adding a figure to the narrative scene (the prophet on the right). So it appears as though the death of Jezebel were materializing upon the prophecy of the standing seer.

These selected works from Ensor's student years, taken as a group, foreshadow a great deal of his future production of religious subjects. They show that Ensor was an accomplished draftsman, whose style is characterized by a free and « painterly » rendering, which in graphics takes the form of a « scribble » stroke that will remain a constant feature of his work. Other elements which are going to be characteristic throughout his life are present: sinister faces, grotesque beasts, and scenes of crowds. Since he is still a young man and is learning from older painting, not all of his conceptions are original, but many of the themes themselves and objects in them are products of his own imagination. This imaginative aspect in his work becomes increasingly apparent through the decade of the 1880's and is a major factor in some of his most memorable creations. In these years when he is working with a

⁽¹⁾ It can be seen in drawings of 1879 and 1880 illustrated in Marcel DE MAEYER, De mystieke dood van een godgeleerde van James Ensor, Jaarboek, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp, 1962-1963, pp. 131-158, n os 6, 7, 8; henceforth referred to as de Maeyer.



Fig. 1. — The Death of Jezebel, 1880, charcoal on paper, 27 $5/8 \times 20$ 1/2 inches. The Art Institute of Chicago. Photo: Courtesy of The Art Institute of Chicago.

variety of subjects, it is in the religious ones that his imagination produces unique images. There is no distinctly religious emotion expressed in the works of these years. Rather, the religious subjects inspire his powers of invention, as though he were consciously ignoring the force of traditional religious imagery.

Ensor left the Academy in 1880, returned to his home in Ostend, and remained there for virtually the rest of his life. He did few religious works in the first half of the 1880's, but two should be mentioned. One is the small drawing, Susanna and the Elders of 1882 (1), a theme taken from the Apocrypha. It places innocence and evil side by side, as the lovely, nude Susanna stands in the bath completely unaware of the old men looking on. This drawing introduces the theme of the juxtaposition of good and evil, which is of vital importance to Ensor and with which he becomes more and more personally involved.

In Christ Walking on the Waters of 1883 (fig. 2) Ensor used a palette knife and thick pigment to create an effect of atmosphere. In terms of style, a work such as this is related to The Death of Jezebel (fig. 1) with its « painterly » and generalized view. The comparison clearly shows the characteristic early stage of Ensor's work in the first half of the 1880's. On close appraisal, one can see that Christ was added after the effects of atmosphere and light had been created to Ensor's satisfaction. The strokes which form the sky are visible under those which render the rainbow and Christ, showing that the effects in the sky were his primary concern. The use of close tones and the visible, active brushstrokes develop from the mode of painting he was doing at the Academy, which is predominant in his painting from cir. 1880-1886, exemplified by Afternoon at Ostend (2). Ensor probably painted Christ Walking on the Waters with no subject in mind, being interested only in rendering effects of light and atmosphere, since there are similar paintings of this period without any figures (3). Later he went back and added a figure to give anecdotal interest. This work is important not only because of its style but also because it clearly reveals that at this time Ensor had no disproportionate interest in his religious themes. Not only are they rare in the early 1880's, but the bib-

⁽¹⁾ Haesaerts, p. 325, nº 188.

⁽²⁾ Haesaerts, p. 53, 55.

⁽³⁾ See catalogue of the Ensor exhibition, Basel, Switzerland, June 15-August 4, 1963, Paintings: figs. 13, 15, 30, 32. Also see Haesaerts, p. 308.

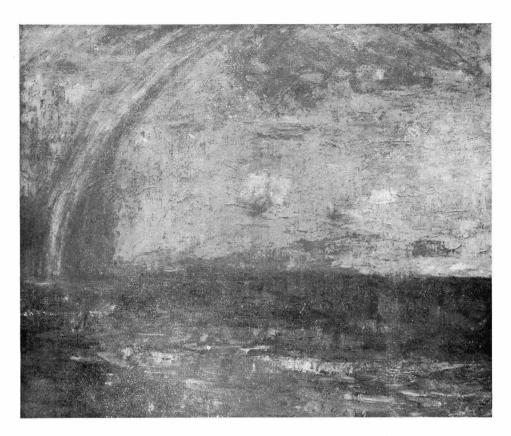


Fig. 2. — Christ walking on the Waters, 1883, oil on canvas, $44\ 1/16 \times 52\ 3/4$ inches. M^{me} Henri Neuman Collection, Brussels. Photo: Atelier Peter Moeschlin, SWB, Basel.

lical Christ in a painting such as this is evidently an afterthought. At this time he is exploring domestic interiors peopled by his family and friends, and his fascination with this subject leaves little room for paintings of religious themes.

The period from 1885-1888 marks the apex in both the quantity and quality of Ensor's religious imagery. The religious works of 1885 are drawings exclusively, and they stand as witness to Ensor's interest in very large and detailed works.

We have seen that Ensor was giving a personal interpretation to traditional subjects as well as looking very carefully for episodes in religious liter-

ature which had not been treated before. He was also making up subjects himself. The large drawing in Antwerp, The Mystic Death of a Theologian, dated 1880 (fig. 3) is a key work in terms of iconography with its elaborate church interior filled with a motley throng of people in addition to puzzling details. Recently it has been shown that this drawing was executed at two distinct periods of time (1). The central, heavily shaded figures date from 1880. The rest of the drawing with its enlarged format and its greater interest in linear detail and grotesque imagery dates from 1885-1886. It is important stylistically because it is the first example of a carefully worked-out, detailed drawing that represents one stylistic strain that can be followed throughout all his works. Many of the faces in the crowd of people streaming in from all sides are exaggerated and sinister, such as the middle figure in the group of three at the lower left who kneel beside the dying theologian. Disconcerting details, such as the large, bleeding crucifix at the left, the isolated heads at the very top of the architecture in the center, and a skull and crossbones on the banner at the left are marks of Ensor's imaginativeness and capriciousness and contribute to the puzzling effect of the drawing. The predominance of such details dates from this time on and becomes characteristic of Ensor's work. However, the roots of this imagery can be seen in the painting of 1878, Judith and Holofernes.

The Mystic Death of a Theologian, which serves as an important example of the freedom and unique quality of Ensor's imagination contains surprising affinities to older works of art. In the center of the drawing a supplicating figure leads a spearhead of people, distinct from the group at the left and the figures at the right. The arrangement of the crowd of people is reminiscent of Rembrandt's Night Watch (2), although Rembrandt lights up the central group for emphasis, and Ensor darkens it for the same effect. A similar detail in both is the little girl turned sideways with her face toward us and her arm parallel to the picture plane. She is on the right in the Ensor drawing, and toward the left in the painting by Rembrandt. Large church interiors comparable to the one in this drawing occur in paintings by Rembrandt, though they are rendered with less detail, such as Simeon in the Temple (3).

⁽¹⁾ de Maeyer.

⁽²⁾ Kurt Bauch, Rembrandts Gemälde, Berlin, 1966, nº 537; henceforth referred to as Bauch.

⁽⁸⁾ Bauch, no 52.



Fig. 3. — The Mystic Death of a Theologian, 1885/1886 (center section, 1880), pencil and charcoal on paper applied to canvas, $39\ 3/8\times33\ 1/2$ inches. Royal Myseum of Fine Arts, Antwerp. Photo: Copyright A.C.L., Brussels.

Rembrandt seems to have influenced Ensor a great deal, and the power of his religious imagery may have been the initial factor turning Ensor to religious subjects. In his earlier years, around 1880, he even copied one of Rem-

brandt's etchings, *Pilgrims at Emmaus* (1). It is an exact copy in terms of the elements of composition, but Ensor passes over certain details such as folds in the drapery, which Rembrandt is careful to define. He copies Rembrandt's light and shade with certain exceptions, such as the head of the man to the right, which is much darker and more monotone than the original. Ensor also follows Rembrandt in representing a radiant Christ with rays of light coming from his head, and this device becomes a characteristic feature in almost every one of Ensor's representations of Christ.

The Flood: Jesus Shown to the People (fig. 4) is extremely detailed, with an elaborate architectural setting framing the scene, in which strong contrasts of light and dark stress Christ's radiance. Some areas are barely sketched in, while others are carefully drawn in detail and heavily shaded, as in The Mystic Death of a Theologian (fig. 3). This taste for a variety of finish, as well as the radiance of Christ, may well derive from the graphic work of Rembrandt, such as his Hundred Guilder Print (2). In this drawing Ensor caricatures the faces, and the dripping nose of the Roman soldier becomes a distinctive feature, seen in many of his subsequent works. In spite of the caricatures certain heads in the crowd do look like portraits, and Ensor draws himself at the far right in an attitude of prayer. This scene is set during the Roman Empire, for the pedestal on which the soldier at the right stands has the Empire's insignia, SPOR, and the soldier at the left holds the fascis, the emblem of the official power of a Roman magistrate. By placing himself and portrait-like faces in this scene, while clearly stating its historical location, Ensor mixes past and present in a way that is characteristic of some of his most ambitious undertakings. This drawing also marks the first step in his personal identification with religious scenes, for here he is at the periphery of the crowd surrounding Christ. Ensor makes it clear that Christ is not the main interest. He is in the center and first catches the eye, but the detailed crowd vies for one's attention, and soon Christ is almost forgotten due to the variety of the people surrounding him. Also, the crowd itself shows little interest in Christ. Christ is used here as a foil to the crowd; his purity is stressed by its contrast to the crowd's almost obscene nature. This is the characteristic role of Christ in nearly all of Ensor's works.

⁽¹⁾ Haesaerts, p. 40; for the Rembrandt sec A.-C. Coppier, Rembrandt — Les Eaux-Fortes, Paris, 1929, Plates, p. 103.

⁽²⁾ A.-G. COPPIER, op. cit., p. 74.

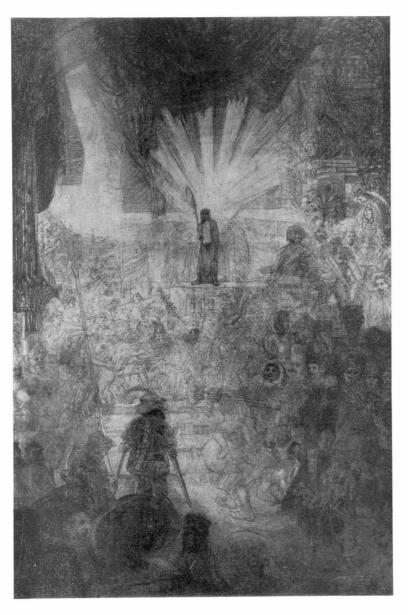


Fig. 4. — The Flood: Jesus shown to the People, 1885, pencil and charcoal on paper, 59×39 1/4 inches.

Louis Bogaerts Collection, Brussels. Photo: Bijtebier, Uccle-Brussels.

The Alive and Radiant: The Entry of Christ into Jerusalem, sometimes called Hail Jesus, King of the Jews (fig. 5), in the Ghent Museum, continues the study of Christ surrounded by a huge crowd, and is executed in great detail with strong light and dark contrasts. Christ appears in the center with rays of light streaming from his head, but he is overpowered and almost reduced to insignificance by the mass of people in the foreground. However, the procession is in his honor, and all elements of society celebrate his appearance. A closer look shows that the people do not seem especially concerned with Christ; rather, they utilize this opportunity to advertise themselves. Because of all the detail, one « reads » the drawing as in The Flood: Jesus Shown to the People (fig. 4), but here Ensor adds a new dimension to this work by including banners with slogans. These phrases suggest Ensor's expressive intent. They mix references to Brussels and Jerusalem, thus combining past and present as did The Flood: Jesus Shown to the People (fig. 4) of the same year. In the center is « Phalange Wagner Fracassant », a slogan showing the conservative and hostile nature of the crowd, which opposes the musician whom they still consider avant-garde. « Vive la Sociale » is a liberal and popular outcry against the establishment, being in favor of the socialist movement. « Charcutiers de Jerusalem » is a sarcastic comment of a specialized nature, for pork butchers would have found little business in biblical Jerusalem, where pork was proscribed by Jewish dietary laws. It may be a reference to the crowd which would eventually crucify Christ, though the sarcastic element still remains in such a reference to Christ. A portrait sketch of Emile Littré, the French lexicographer, is pasted into the drawing at the lower right (1). His appearance here is puzzling, but since he was a well known positivist, he would be opposed to religion, and his prominent position in the crowd stresses the insincerity of the throng cheering Christ. « Les XX», on the banner at the left, refers to the most advanced group of artists in Europe at this time, and probably has no expressive purpose other than to place the scene in Ensor's own day, just as does the advertisement of « Colman Mustard » right below it.

The main emphasis in these three drawings of 1885 is on the large crowds full of strange characters. The crowd represents society in its varied and contradictory nature. Details are developed so strongly that they often draw the

⁽¹⁾ This portrait is drawn from the photograph by Nadar, a copy of which is in the Museum of Modern Art, New York. See also *Le Petit Larousse*, Paris, 1965, p. 1497 for this photograph.



Fig. 5. — The Alive and Radiant: The Entry of Christ into Jerusalem, 1885, sometimes called Hail Jesus, King of the Jews, pencil and charcoal on paper, $76\ 5/8\times55$ inches. Ghent Museum. Photo: Copyright A.C.L., Brussels.

eye away from the main subject of Christ, and often they provide the key to understanding Ensor's intent.

Other drawings of this year are smaller and far less detailed than those discussed so far. (See Appendix). In the work of 1885, we see Ensor in a formative period in which he develops some of his schemes for compositions, such as the Entry of Christ, which he will repeat many times. It is also at this time that he begins his comment on the world around him. He mixes past and present, stressing the fact that man remains essentially the same throughout the ages, and he describes mankind by means of the grotesque figures, which are often disgusting and obscene. He uses the religious subjects to explore and express his sentiments about the nature of mankind.

1886, for Ensor, is a fruitful year in which he explores new techniques taking up etching. Also, in his religious subjects he produces strong though often enigmatic images. He executes a series of six drawings called « The Halos of Christ or the Sensitivity of Light » whose titles contain interpretive adjectives (1). These works have not yet all been identified with certainty though at least two were executed in 1885 (2), but in comparing the content of those that are known, there seems to be no consistent use of the interpretive prefixes (3). In The Merry: The Adoration of the Shepherds (fig. 6) the prefatory adjective does not fit the scene. The drawing is reminiscent of Rembrandt's versions of this subject (4) with what at first glance appears to be an emphasis on the quiet mood of the rustic setting. But upon closer inspection many unsettling details appear to surround the radiant child, who is the center of attention. While the shepherds are traditionally shown as rough and crude men in Northern painting, their character in this drawing is inordinately coarse, the two at the right being grotesques. One of these cuts a goose's neck, and though he may be preparing it as a gift for the child, the violence is startling. The dog at the lower right scratching at fleas and the pigs at the left

^(1) 1) The Merry: The Adoration of the Shepherds (fig. 6); 2) The Alive and Radiant: The Entry of Christ into Jerusalem (fig. 5); 3) The Flood: Jesus Shown to the People (fig. 4); 4) The Sad and Broken: Satan and the Fantastic Legions Tormenting the Crucified (fig. 7); 5) The Tranquil and Serene: The Descent from the Cross; 6) The Intense: Resurrection.

⁽²⁾ The Flood: Jesus Shown to the People (fig. 4); The Alive and Radiant: The Entry of Christ into Jerusalem, sometimes called Hail Jesus, King of the Jews (fig. 5).

⁽³⁾ However, see Werner HAFTMANN, Painting in the Twentieth Century, vol. I, 1960, p. 63 for a discussion of this group of drawings. Also see de Maeyer, pp. 148, 156.

⁽⁴⁾ Bauch, nos 78, 79.



Fig. 6. — The Merry: The Adoration of the Shepherds, 1886, pencil and charcoal on paper, 29 1/2×23 5/8 inches. Royal Museum of Fine Arts, Brussels. Photo: Copyright A.C.L., Brussels.

provide a strong contrast with the new born babe and contribute to the unsett-ling character of the drawing. The people looking in at the window, one of whom seems to be stealing a goose, with their rough, almost simian features both foreshadow Christ's eventual denunciation and crucifixion and exemplify Ensor's low opinion of mankind — an opinion which recurs consistently in his work.

Another drawing of this series is The Sad and Broken: Satan and the Fantastic Legions Tormenting the Crucified (fig. 7) (1). The title refers to Christ's attitude concerning the cruelty of the devil and also to the physical agony which he is suffering due to the torture. This impressive drawing of a scene of phantasy, evil, and horror links Ensor to the Northern tradition of related scenes by Brueghel and Bosch. In the dramatic funnel of light a skeleton flys over to the crucified Christ, who is terribly tormented by a skeleton which bites into his side and a rat-like winged creature which claws into Christ's head with its feet. Another monster which defecates on Christ's wounded hand is reminiscent of the long tradition of such scatological imagery in Northern European painting, which Ensor continues. The whole drawing is full of similar details, but above this there appears at the upper right an angel trumpeting the fame of Christ, who suffered to save mankind. Even in this most horrible and shocking scene in Ensor's religious works, he reminds us of the victory and glory of Christ. This sentiment is relatively rare in his works but it is related to that of one of his earliest and best known etchings, The Cathedral of 1886 (fig. 8).

This etching, though enigmatic, may express a strong respect for religion, as does another etching of the same year, *Christ Calming the Waters* (²). This monumental structure rising against the sky contrasts with the huge throng of people below. The throng is composed of two separate elements — the uniformed men in rigid lines and the disarrayed mass of people with different costumes. This carnaval-like crowd with masks and strange hats reflects the custom in Belgium that Ensor knew so well of masquerading for the huge carnaval parades. The whole scene is imaginative; this is no real cathedral, just

⁽¹⁾ Though this drawing is often dated 1888, due to a vague last digit in the date at the lower right, it is more likely to be 1886, since it is a part of this series, according to a letter of May 7, 1965 from Madame S. Houbart, Librarian of the Royal Museum of Fine Arts, Brussels.

⁽²⁾ Loys Delteil, Le Peintre Graveur Illustré (XIXe et XXe siècles), vol. XIX, Paris, 1925, no 5; henceforth referred to as Delteil.

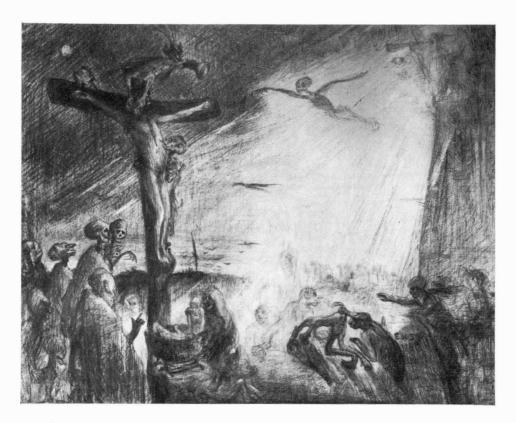


Fig. 7. — The Sad and Broken: Satan and the Fantastic Legions Tormenting the Crucified, sometimes called Christ in Agony, 1886, pencil and charcoal on paper, 24×29 11/16 inches. Royal Museum of Fine Arts, Brussels. Photo: Copyright A.C.L., Brussels.

as this is no parade. The only movement is in the masked crowd below, and their confusion contrasts strongly to the rigidity of the uniformed men and to the cathedral itself, a symbol of strength and religion. The cathedral dominates the whole scene and by contrast signals the insignificance of the activity raging around it. There is no definitive explanation of the etching, but the cathedral may refer to Ensor's own art, lasting through the ages, towering above the organized masses of society (represented by the soldiers) as well as the confused activity of individuals (the crowds in the foreground).

Other drawings of this year are noteworthy because of their technical

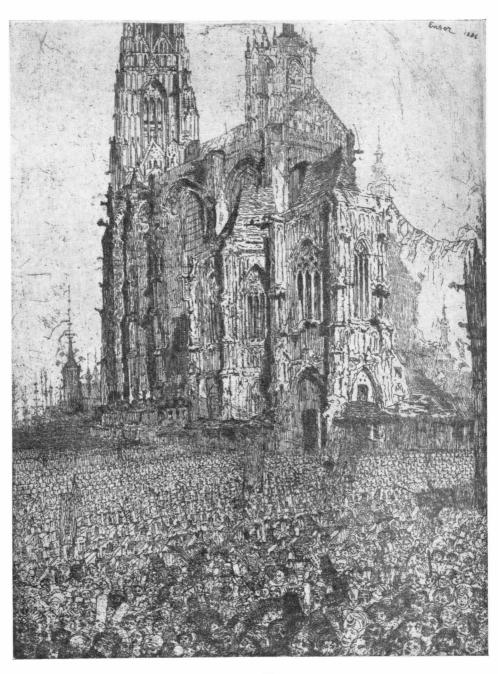


Fig. 8. — The Cathedral, 1886, etching. 9 $11/16 \times 7$ 1/2 inches. Photo: Bijtebier, Uccle-Brussels.



Fig. 9. — Christ led to Hell, also called the Devils Dzitts and Hihanox leading Christ to Hell, 1886, pencil and charcoal on paper, 6 11/16×9 1/16 inches. Photo: Copyright A.C.L., Brussels.

diversity. Christ Driving the Money Changers from the Temple (1) is characterized by a very sketchy rendering with small curly lines. It contrasts to Dead Christ Watched Over by Angels (2) in which slowly curving lines form succinct parts which combine to form the image, as in cloissonné work. The style of Dead Christ Watched Over by Angels is as close as Ensor comes to international Art Nouveau, though its static expression of calm places it outside this stylistic category. Aside from the technical variety of these two drawings, they both illustrate a lack of expressiveness, especially in comparison with his other works of this year.

Christ Led to Hell (fig. 9) of this same year introduces yet another theme

⁽¹⁾ Haesaerts, p. 151.

⁽²⁾ Haesaerts, p. 325, nº 191.

which Ensor will repeat again and again. This subject fascinated him, and he treated it in an imaginative and original way. It is a recasting of the recurrent contrast between good and evil, first seen in the Susanna drawing of 1882, but Christ is now the figure contrasted to evil, just as he was in *The Sad and Broken: Satan and the Fantastic Legions Tormenting the Crucified* (fig. 7). Here the devil is a skeleton with a very long tail, and he sits on an elaborate throne while two devils lead Christ in. The familiarity of one devil with Christ, putting his arm around his shoulder, is especially grating. On the right is a catlike creature ridden by an Oriental-looking monster holding a sword. This strange apparition is inspired by the many Chinese objects located in the building which was the home and shop of Ensor's family.

Ensor's work of 1887 includes two of his most exciting paintings. *Study of Light, or Adam and Eve driven from Paradise* (1), as the title suggests, is an exploration of light and color and one of the first paintings by Ensor which is filled with light. It is probably inspired by the Old Testament, for it belongs in the same category as *The Creation of Light*, a painting of the same year, subtitled with a biblical passage (2).

Tribulations of Saint Anthony (fig. 10) is the first of his many versions of this theme, long a popular one in Northern painting. This has light and color similar to that in Study of Light... as well as a thick impasto and vigorous brushstrokes. However, Ensor makes his painting of St. Anthony a pretext for the most astounding display of painterly virtuosity. The confused groupings of detailed elements is evident in Ensor's work almost from its inception. (See figs. 3, 4, 5, 6, 8, 9). But the influence of Callot at this period in his career (3) may well have been the catalyst which helped him to formulate the final image.

Ensor's image of Saint Anthony consists of a fantastic world composed of three diagonal segments. Saint Anthony is on the left, the sea and sky are in the middle, and hell is on the right. The myriad details immediately command one's attention and demand a « reading ». Ensor combines careful drawing with violent brushwork, producing objects which appear to emerge and disappear in the bright and numerous colors. The most unfettered and violent slashes and scribbles of paint, direct from the tube, are found on the

⁽¹⁾ Haesaerts, p. 241.

⁽²⁾ For this passage in Ensor's own hand, see Haesaerts, p. 342, nº 1.

⁽³⁾ Libby Tannenbaum, James Ensor, New York, 1951, p. 69.

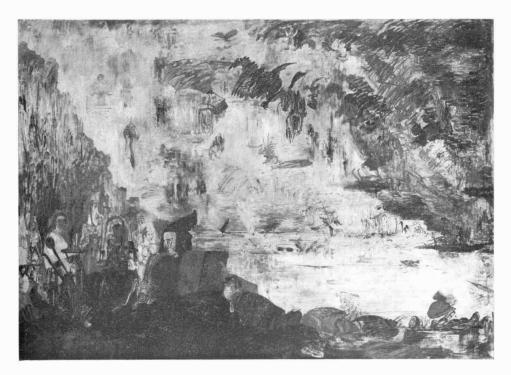


Fig. 10. — Tribulations of Saint Anthony, 1887, oil on canvas, 46 3/8×66 inches. The Museum of Modern Art, New York. Purchase. Photo: Museum of Modern Art.

right and at the top, and in the violence of their application they express the horrors of hell. This expression of violence by the physical application of the paint is later taken up and developed in expressionism, and this painting establishes Ensor as a precursor of that movement. This work is a marked advance in his style for where he had rendered light and atmosphere with a thick impasto and energetic strokes in the early 1880's, he now uses paint directly from the tube in scribbles across the canvas. His view of hell and temptation combines the long tradition of horrible, composite creatures with the sensibility of a man of the late 19th century. He juxtaposes winged, phoenix-like devils with mask-like faces, balloons and hypodermic needles to create the image. With this masterpiece of 1887, Ensor joins the vanguard of painting (1).

⁽¹⁾ Alfred H. BARR, Jr., Masters of Modern Art, New York, 1954, p. 35.

The lightening of the palette in *Study of Light...* and *Tribulations of Saint Anthony* suggests the influence of impressionism, which Ensor probably saw embodied in the work of Monet and Renoir exhibited in 1886 at « Les Vingt » in Brussels (¹). One look at these works would have been enough to lighten Ensor's palette. Turner may also have been the source for this change due to a short trip to London made by Ensor and Vogels, another Belgian painter, in 1886 or 1887 (²). The striking similarity of the colors in such a work as the *Study of Light...* and in Turner's lightfilled works of 1835-45, in which the forms are dissolved in a colored mist, strongly supports this hypothesis. It is noteworthy that light had a cosmic and sacred connotation to Turner (³). This may have been implicitly understood and then utilized by Ensor in treating his religious subjects.

The theme of Saint Anthony was fascinating to Ensor at this moment, not because of its traditional didactic usage, but rather because of his fascination and identification with scenes of temptation and tribulation. One of his largest drawings renders the Temptation of Saint Anthony (fig. 11). The drawing consists of 72 sheets from a sketching pad and is quite different from the Saint Anthony painting of the same date. This large drawing is reminiscent of an oriental screen or an early Renaissance altarpiece, such as Benozzo Gozzoli's Triumph of Saint Thomas in the Louvre (4). The formal arrangement is based on a vertical axis leading from the head of Christ down to the kneeling, coarse-faced saint. Signs here are enigmatic, and the references to food are probably meant to tempt the saint. The details in this drawing are almost endless and represent Ensor's vision of the confusion and temptation to which the saint is subjected. However we see the saint, contemplating the head of Christ above him. Ensor writes in his own hand that the subject is best explained by a passage from the Vie des Saints by Alban Stolz (5). Flaubert's Temptation of Saint Anthony, the final French version of which was published in 1874, may also have been a source for this drawing. A lecture on it was

⁽¹⁾ M.-O. Maus, Trente Années de Lutte pour l'Art 1884-1914, Brussels, 1926, p. 43 lists the works exhibited by Monet and Renoir.

⁽²⁾ W. VANBESELAERE, introduction to Retrospective Ensor, Antwerp, 1951, p. 16.

⁽³⁾ Lawrence Gowing, Turner: Imagination and Reality, New York, 1966, p. 53.

⁽⁴⁾ Raimond VAN MARLE, The Development of the Italian School of Painting, The Hague, 1929, vol. XI, p. 209, fig. 134.

⁽⁵⁾ Haesaerts, p. 342, no 1 reproduces the pertinent passage from this work in Ensor's own hand.

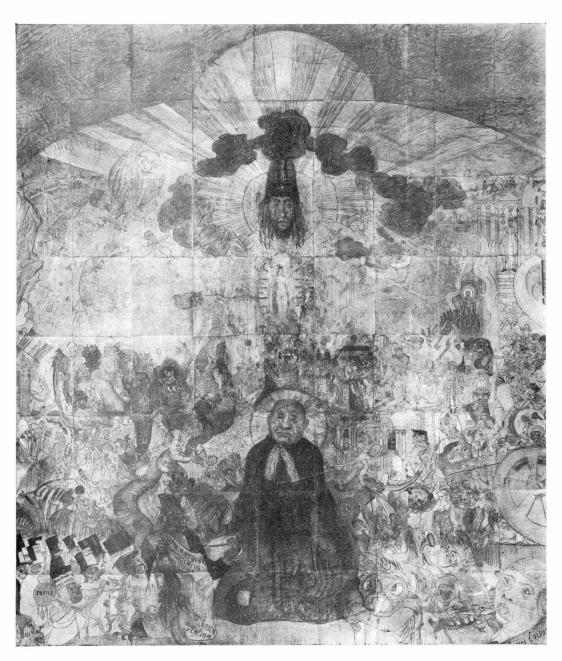


Fig. 11. — Temptation of Saint Anthony, 1887, pencil on paper, 72 $3/4 \times 63$ inches, Frédéric Speth Collection, Antwerp. Photo: Copyright A.C.L., Brussels.

given during the course of the 1885 exhibition of « Les Vingt» (¹), and Ensor may have been introduced to the book at that time. Though many elements in the drawing have no relation to Flaubert's text, others reveal exact similarities, such as the Diana of Ephesus, the confusion and motion of the hordes of figures, and the head of Jesus rising above this confusion in the disk of the sun (²).

At this period Ensor is at the height of his powers, full of energy and highly imaginative. However even at this time there are works of very low quality, such as *The Descent from the Cross*, a painting of 1886 (3), or works of completely different technical qualities, such as *The Adoration of the Shepherds* of 1887 (4). In his complicated renderings of the Saint Anthony theme he produces works which are quite different but equally astonishing. Aside from the theme itself, there is nothing religious about these works, whose energy and impetuosity are more secular in feeling.

In 1888 Ensor continues his use of religious subjects. He paints two similar canvases, *The Tormented Christ* in the DeKinder collection in Brussels (5) and *Christ in Agony* (6). In the former the violently smeared paint reflects the suffering of Christ on the cross, and this expressive use of pigment is similar to the *Tribulations of Saint Anthony* (fig. 10). *Christ in Agony* reveals a phantasmagorical world of faces and floating creatures painted in a linear style in combination with an expressive and instinctual manipulation of the oil pigment. The background is clearly visible through the figure of the crucified Christ, which shows that he was painted the very last. This is reminiscent of *Christ Walking on the Waters* of 1883 (fig. 2) in which Christ was also applied last. These two works show the change that has taken place in Ensor's art. The first is inspired by his observation of the natural world, while the second pictures the mental torments and phantasmagories which were his constant companions and which thus found their way into many of his creations.

At this time he paints one of his most famous works, The Entry of Christ into Brussels (fig. 12), a huge painting which remained in his studio almost

⁽¹⁾ M.-O. Maus, op. cit., p. 31.

⁽²⁾ G. Flaubert, The Temptation of Saint Anthony, New York, 1930, pp. 129, 183, 186.

⁽³⁾ Haesaerts, p. 146.

⁽⁴⁾ Haesaerts, p. 325, nº 193.

⁽⁵⁾ Retrospective Ensor, Antwerp, 1951, figure 52, catalogue nº 74.

⁽⁶⁾ Haesaerts, p. 78.



Fig. 12. — The Entry of Christ into Brussels, 1888, oil on canvas, 102 1/2×169 1/2 inches. Louis Franck Collection, on deposit in the Royal Museum of Fine Arts, Antwerp. Photo: Copyright A.C.L., Brussels.

all his life and was first exhibited only in 1929 (1). This work is overpowering in its multiplicity of figures and faces and lin its brilliance of color. Even though the format is monumental and the execution broad, the subject is composed of myriad details, each of which demands individual attention. Thus one is forced to « read » the painting just as was necessary in previous cases (for example, figs. 4, 6).

The composition recalls earlier drawings (figs 4, 5) with its huge procession in which Christ is surrounded by a crowd and banners, and it represents Ensor's increasing reliance upon earlier ideas for his works (2). The crowd is now more clearly seen than ever before and is similar to those already discussed in drawings of 1885 and in *The Cathedral* of 1886 (fig. 8). Here only the size and color represent a difference: the colors being bright and varied, the strokes broad and thick, and the details striking. Due to the large size of the crowd, Christ is almost lost from sight, though he is in the center of the painting. This is not new in Northern art; it is seen, for instance, in Brueghel's Carrying the Cross (3).

This procession celebrates Christ's entry into Brussels, characteristically mixing past and present, and the crowd that welcomes Christ also celebrates its own organizations and doctrines, such as the socialist movement. The crowd is masked and the faces are not pleasant. Through this device of masks, Ensor once again uncovers human nature. The crowd is sure of itself with its banner proclaiming « Fanfares Doctrinaires Toujours Réussi» (Doctrinaire Fanfares Always Succeed), and the crowd knows that its strength will guarantee its doctrines. To Ensor, most of these doctrines seem reactionary and stifling, so he is sarcastic and bitter when he paints the world in this image. It is a world which has rejected him and seeks to reject anything that is new and different. It only supports established doctrines and is ugly in its smugness and power. It welcomes Christ, not openly, but behind masks, and it will eventually reject him. He is welcomed but not understood; he is enveloped in the doctrines of society at large. Thus, once again, Ensor uses

⁽¹⁾ W. Vanbeselaere, introduction to *Retrospective Ensor*, Antwerp, 1951, p. 29. For a monograph on this painting see W. Vanbeselaere, L'Entrée du Christ à Bruxelles, Brussels, 1957.

⁽²⁾ The first sign of this was in one of his first etchings, Insulted Christ or Jesus Shown to the People of 1886 (Delteil, 1) based on a drawing of 1885 in the Rousseau-Demany collection in Brussels which in turn was preparatory for The Flood: Jesus Shown to the People (fig. 4).

⁽³⁾ Gustave Glück, Brueghels Gemälde, Vienna-Munich, 1932, plate 22.

Christ as a figure in contrast to mankind, whose evil nature is universal and timeless.

An important drawing of this period is Calvary (1) which expresses Ensor's feelings of persecution as a result of criticism of his work. It also takes his identification with the story of Christ to completion. Here Christ, identified by the titulus on the cross as « Ensor», is tormented by a Longinus figure on the right identified as « Fétis », a critic hostile to Ensor's work, who wrote for «L'Indépendance Belge». If Ensor knew the legend of Longinus' sudden conversion to Christianity, perhaps he is suggesting that Fétis too would soon change his mind and believe in Ensor's art. Among the witnesses to this scene is a figure with his back to us, on which is written « XX», the sign of « Les Vingt», the avant-garde group of artists of which Ensor had been a founding member (2). Ensor was hostile toward this group because it rejected some of his works at its annual exhibition held in Brussels (3). This rejection was especially serious because it excluded him from one of the few opportunities to display his work. The taste of « Les Vingt » was predominantly directed toward the neo-impressionism of Seurat and his followers, and to them many of Ensor's works were uninteresting and without importance. However, they accepted his work in subsequent years.

1888 also is a year in which there is a great variety of technical experimentation in his etchings, such as *Stars in the Cemetery* (4). This work utilizes the irregular action of the acid eating away the metal plate to produce the image of the star-filled sky. Such a sky is often the standard answer to religious doubts. The calm and quiet of this work is at the opposite end of the emotional spectrum from *Devils Thrashing Angels and Archangels* (5) with its violence and grotesque creatures reminiscent of details in the drawing of the *Temptation*

⁽¹) Haesaerts, p. 325, nº 190. This drawing is dated 1886 but since Ensor often backdated his work and due to its expressive content, it seems more likely that it was executed at this latter date c. 1888. See footnote 3.

⁽²⁾ M.-O. Maus, op. cit., p. 15.

⁽³⁾ F.-C. LEGRAND, Les lettres de James Ensor à Octave Maus, Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels, 1966/1-2, pp. 30-31. This rejection by « Les Vingt» occured early in 1888 and is the factor which suggests the later date for this drawing. It is possible that the drawing was done earlier, and the « XX» was added later. However, the very specific character of Ensor's vindictiveness relates the whole drawing more closely to the events of 1888.

⁽⁴⁾ Delteil, nº 56.

⁽⁵⁾ Haesaerts, p. 122.

of Saint Anthony of 1887 (fig. 11) as well as traditional Northern imagery, such as Schongauer's Saint Anthony engraving (1).

The year 1888 marks the culminating point of four years of work dealing with religious subjects, in which Ensor is at his best, full of energy and the urge to experiment. His paintings are violent and energetic; his drawings, vindictive; and his etchings, imaginative. He is interested in different themes, a few are calm and pensive, as though based on contemplative religious feeling; but most are violent and grotesque, expressing a tortured and agitated emotionalism. Although there are signs of Ensor's eventual decline in artistic power, his work as a whole is vibrant and creative, marking the apex of, as well as the end to, his most intense activity in dealing with religious subjects.

The last decade of the century marks a period of gradual but steady decline in Ensor's creativity. There are still exciting and interesting works but they become few and far between. The Fall of the Rebellious Angels (2), a painting of 1889, is a continuation of his work at its best, combining linear details with vigorous brushstrokes of thick pigment to render the violence of the struggle of the fallen angels. A group of three small panel paintings done in 1891 expresses his intense anguish and continues his personal identification with Christ: Man of Sorrows, The Judges, and Ecce Homo or Christ and His Critics (3). These works, in which he uses religious subjects for statements about himself, are painted exclusively in a linear style because he wants the clearest method possible for these personal comments. His use of vivid shades of red to suggest flesh and blood heightens the emotional effect of already unpleasant images.

More than ever he relies on earlier conceptions for his works, for instance, the etching of *The Good Judges* of 1894 (4) which is an exact copy of the painting of 1891 (5). Ensor is not as interested in the subject in the etched copy, and it suffers in comparison to the original. Though the etching is convincing in itself, the comparison does reveal the tendency of Ensor's copies to be weaker statements.

⁽¹⁾ Max Lehrs, Martin Schongauer, Berlin, 1914, nº 35.

⁽³⁾ Haesaerts, p. 79.

⁽³⁾ Haesaerts, pp. 199, 196, 201.

⁽⁴⁾ Delteil, nº 86.

⁽⁵⁾ Haesaerts, p. 196.

He continues to execute religious subjects throughout his life, but his decline as an artist becomes increasingly evident in his work from the late 1890's to the end of his life in 1949. In general, Ensor dealt primarily with the life of Christ and identified strongly with him, relating his own role of the rejected and criticized artist with that of Christ as the crucified Saviour of mankind. Ensor utilized drawing, etching, and painting to execute his religious subjects and applied unheard-of techniques to this most traditional of subject categories. His interpretation of religious subjects was personal. In most of them he expressed his own feelings and made more general comments about the nature of mankind, usually represented by a huge crowd, always ugly, perverse, and disgusting in its immense variety.

The religious subjects are evidence that Ensor was essentially a draftsman, carefully drawing every detail. However, he is at his best when he begins to break down the linear propensity in his work and explore the possibilities of color and impasto, such as in *The Tribulations of Saint Anthony* of 1887 (fig. 10). In works such as this he uses violently contrasting colors and vigorous manipulation of impasto. He combines this technique with his vivid Northern imagination, to produce the revolutionary works which place him among the important figures in modern art.

Julius Kaplan

APPENDIX: RELIGIOUS SUBJECTS BY JAMES ENSOR 1877-1900

1877

The Return from Calvary, oil on canvas, 13 × 18 1/2 inches, Source: Ensor exhibition, Palais des Beaux-Arts, Brussels. 1929, oils, n° 18.

The Return from Calvary, drawing, Source: Florent Fels, James Ensor, Geneva-Brussels, 1947, p. 15.

Christ Preaching to the People, drawing, Photo: Marcel De Maeyer, De mystieke dood van een godgeleerde van James Ensor, Jaarboek, Koninklijke Museum voor Schone Kunsten, Antwerp, 1962-1963, p. 139 (henceforth referred to as de Maeyer).

1878

Judith and Holofernes, oil on canvas, 22 3/8 × 26 3/8 inches, Private collection, New York, Photo: Haesaerts, James Ensor, New York, 1959, p. 241 (henceforth referred to as Haesaerts).

Moses and Aaron in front of Pharoah, charcoal, 18 1/2 × 22 1/2 inches, Source: Ensor exhibition, Douglass College Art Gallery, New Brunswick, New Jersey, 1961, drawings, n° 17.

1879

The Christmas Song, colored drawing, (later additions of 1885-1886), Rigaud collection, Nice, Photo: de Maeyer, p. 141.

Christ and the Cripple, colored drawing, (later additions of 1885-1886), Ghent Museum, Photo: de Maeyer, p. 140.

1880

Judas Flinging Pieces of Silver into the Temple, oil on canvas, $26\ 1/8\times 22\ 3/8$ inches, Claes-Boogaerts collection, Brussels, Photo: Haesaerts, p. 239.

The Pilgrims at Emmaus (copy after Rembrandt), pencil on paper, $6.7/8 \times 8.7/8$ inches, Royal Museum of Fine Arts, Antwerp, Photo: Haesaerts, p. 40.

The Death of Jezebel, charcoal on paper, $27.5/8 \times 20.1/2$ inches, The Art Institute of Chicago (fig. 1).

Calvary, pencil and charcoal on paper, $30.5/16 \times 24$ inches, Dr. Fr. Delporte collection, Brussels, Photo: A.C.L., Brussels.

1881

Christ Surrounded by Masks, pencil on paper, 9 7/16 × 11 13/16 inches, Julienne Boogaerts collection, Brussels, Source: Ensor exhibition, Musée Nationale de l'Art Moderne, Paris, 1954, nº 97.

1882

Susanna and the Elders, colored pencil on paper, 8 5/8 × 6 5/8 inches, M^{me} S. Janson-Hallet collection, Rhode-St.-Genèse, Belgium, Photo: Haesaerts, p. 325, nº 188.

1883

Christ Walking on the Waters, oil on canvas, 44 $1/16 \times 52 3/4$ inches, M^{me} Henri Neuman collection, Brussels (fig. 2).

1884/1885

Christ Walking on the Waters, oil, Source: Grégoire Le Roy, James Ensor, Brussels-Paris, 1922, p. 179 (henceforth referred to as Le Roy).

First project for the Entry of Christ, pencil on paper, 6 7/8 × 8 5/8 inches, W. Vanbeselaere collection, Antwerp, Photo: Vanbeselaere, L'Entrée du Christ à Bruxelles, Brussels, 1957, p. 35.

Insulted Christ, (sketch for Jesus Shown to the People), pencil on paper applied to canvas, 8 7/8 × 6 9/16 inches, M^{me} Jeanne Rousseau-Demany collection, Brussels, Photo: A. C. L., Brussels.

The Flood: Jesus Shown to the People, pencil and charcoal on paper, $59 \times 39 \ 1/4$ inches, Louis Bogaerts collection, Brussels (fig. 4).

- The Alive and Radiant: The Entry of Christ into Jerusalem (first sketch), pencil and charcoal on paper, 8 7/8 × 6 9/16 inches, M^{me} Jeanne Rousseau-Demany collection, Brussels, Photo: Vanbeselaere, *L'Entrée du Christ à Bruxelles*, Brussels, 1957, p. 32.
- The Alive and Radiant: The Entry of Christ into Jerusalem, sometimes called Hail Jesus, King of the Jews, pencil and charcoal on paper, 76 5/8 × 55 inches, Ghent Museum (fig. 5).
- Entry of Christ into Brussels, drawing, 6 7/8 × 8 7/8 inches, Source : Ensor exhibition, Palais des Beaux-Arts, Brussels, 1929, no 70.
- Descent from the Cross, drawing, Source: Le Roy, p. 179.
- Joan of Arc, colored drawing, 9 1/16 × 12 3/16 inches, Source: Ensor exhibition, Palais des Beaux-Arts, Brussels, 1929, n° 55.
- Joshua Stopping the Sun, pencil on paper, 6 5/8 × 8 7/8 inches, Claes-Boogaerts collection, Brussels, Photo: Haesaerts, p. 326, no 197. (Haesaerts dates this work c. 1892, but the drawing itself is dated 1885 at the lower left).

1885/1886

- Mystic Death of a Theologian, pencil and charcoal on paper applied to canvas (center section dates from 1880), $39 \ 3/8 \times 33 \ 1/2$ inches, Royal Museum of Fine Arts, Antwerp, (fig. 3).
- Daniel in the Lion's Den, pencil on paper, 9 × 6 11/16 inches, M^{me} Jeanne Rousseau-Demany collection, Brussels, Photo: A.C.L., Brussels.
- Resurrection, pencil on paper, $8.7/8 \times 6.5/16$ inches, M^{me} Jeanne Rousseau-Demany collection, Brussels, Photo: A.C.L., Brussels.

1886

- Descent from the Cross, oil on panel, $23\ 5/8 \times 18\ 1/2$ inches, Claes-Boogaerts collection, Brussels, Photo: Haesaerts, p. 146.
- Insulted Christ (sometimes called Jesus Shown to the People), etching, 9 5/16 × 6 5/16 inches, Photo: Loys Delteil, *Le Peintre Graveur Illustré*, XIXe et XXe siècles, Vol. XIX, Paris, 1925, 1 (henceforth referred to as Delteil).
- Christ Calming the Waters, etching, 6 $5/16 \times 9 3/8$ inches, Photo : Delteil, 5.
- The Cathedral, etching, $9 \, 11/16 \times 7 \, 1/2$ inches (fig. 8).
- The Flagellation, etching, 3 3/4 × 2 1/2 inches, Photo: Albert Croquez, L'Œuvre Gravé de James Ensor, Geneva-Brussels, 1947, nº 8.
- The Merry: The Adoration of the Shepherds, pencil and charcoal on paper, $29 \ 1/2 \times 23 \ 5/8$ inches, Royal Museum of Fine Arts, Brussels (fig. 6).
- The Sad and Broken: Satan and the Fantastic Legions Tormenting the Crucified (sometimes called Christ in Agony), pencil and charcoal on paper, 24 × 29 11/16 inches, Royal Museum of Fine Arts, Brussels, (fig. 7).
- The Tranquil and Serene: The Descent from the Cross, drawing, Source: Le Roy, p. 180.
- The Intense: Resurrection, drawing, Source: Le Roy, p. 180.
- Christ Led to Hell (also called The Devils Dzitts and Hihanox Leading Christ to Hell), pencil and charcoal on paper, $6\ 11/16 \times 9\ 1/16$ inches, (fig. 9).

Hell and Paradise, colored pencil on paper, $7\ 11/16 \times 8\ 7/8$ inches, Photo: Le Roy, p. 12.

Christ Driving the Money Changers from the Temple, pencil on paper, $9\ 1/6 \times 6\ 5/8$ inches, A. Taevernier collection, Ghent, Photo: Haesaerts, p. 151.

Dead Christ Watched Over by Angels, pencil on paper, 5 7/8 × 8 inches, Marcel Mabille collection, Brussels, Photo: Haesaerts, p. 325, n° 191.

An Angel Looking After the Entombed Christ, pencil, 8 5/8 × 6 1/2 inches, Source: « Ensor dans les Collections Privées », Dec. 1965 - Jan. 1966, Galerie Isy Brachot, Brussels, n° 63.

1887

Creation of Light, oil, Source: André DE RIDDER, James Ensor, Paris, 1930, p. 46.

Study of Light or Adam and Eve Driven from Paradise, oil on canvas, 80 3/4 × 96 1/2 inches, Royal Museum of Fine Arts, Antwerp. Photo: Haesaerts, p. 241.

The Adoration of the Shepherds, oil on panel, 18 $3/8 \times 23 3/4$ inches, M^{me} Louis Th. Leger-Blommaert collection, Brussels, Photo: Haesaerts, p. 325, no 193.

Tribulations of St. Anthony, oil on canvas, $463/8 \times 66$ inches, The Museum of Modern Art, New York, (fig. 10).

The Magdalene, etching, $11 \times 73/8$ inches, Photo: Delteil, 9.

The Creation of Light, colored drawing, Source: Le Roy, p. 180.

Joshua Stopping the Sun, drawing, Source: Ensor exhibition, Galerie Georges Giroux, Brussels, 1920, no 120.

Temptation of Saint Anthony, pencil on paper, 72 3/4 × 63 inches, Frédéric Speth collection, Antwerp, (fig. 11).

1888

Tormented Christ, oil on canvas, 19 11/16 × 27 9/16 inches, M. de Kinder collection, Brussels, Photo: *Retrospective Ensor*, Antwerp, 1951, fig. 52.

Christ in Agony, oil on panel, $6\ 1/4 \times 8\ 1/4$ inches, Marcel Mabille collection, Brussels, Photo: Haesaerts, p. 78.

Entry of Christ into Brussels, oil on canvas, $102 \, 1/2 \times 169 \, 1/2$ inches, Louis Franck collection, on deposit in the Royal Museum of Fine arts, Antwerp, (fig. 12).

Sloth, oil, Source: Le Roy, p. 181.

The Devils Dzitts and Hihanoux Leading Christ to Hell, oil, Source: Le Roy, p. 181. Stars at the Cemetery, etching, $57/16 \times 71/16$ inches, Photo: Delteil, 56.

Crypt, etching, 5 $3/8 \times 3 7/8$ inches, Photo: Delteil, 26.

Devils Thrashing Angels and Archangels, etching, 10 $1/4 \times 12 3/8$ inches, Photo: Delteil, 23.

Adoration of the Shepherds, etching, $65/16 \times 45/8$ inches, Photo: Delteil, 58.

Temptation of Christ, etching, 4 11/16 \times 3 1/8 inches, Photo: Delteil, 60.

The Tribute Money, etching, $7 \, 1/16 \times 5 \, 7/16$ inches, Photo: Delteil, 62.

Sensuality, etching, 5 $3/8 \times 3 7/8$ inches, Photo: Delteil, 59.

Skinning Alive, etching, 5 $7/16 \times 3$ 15/16 inches, Photo: Delteil, 57.

Calvary, pencil on paper, dated 1886 (see p. 199, footnote 1 and 3, 6 3/4 × 8 3/4 inches, Claes-Boogaerts collection, Brussels, Photo: Haesaerts, p. 325, no 190.

Joan of Arc, colored drawing, Source: Le Roy, p. 181.

Temptation of Christ (study for the etching), pencil on paper, 8 7/8 × 6 3/4 inches, Photo: Ensor exhibition, Marlborough Fine Arts, Ltd., London, 1960, nº 115.

1889

Fall of the Rebellious Angels, oil on canvas, 42 3/8 × 51 7/8 inches, Royal Museum of Fine Arts, Antwerp, Photo: Haesaerts, p. 79.

Exterminating Angel, etching, $6.3/16 \times 4.5/8$ inches, Photo: Delteil, 77.

1890

Christ Calming the Storm, oil on canvas, 16 1/8 × 20 1/16 inches, Source : Ensor exhibition, Palais des Beaux-Arts, Brussels, 1929, oils, nº 178.

Sloth, pencil on paper, 8 $7/16 \times 11 3/8$ inches, Gaston de Groof collection, Brussels, Photo: Haesaerts, p. 64.

Christ Mocked, drawing on panel, 7 1/2 × 9 1/4 inches, Marcel Mabille collection, Brussels, Source: Ensor exhibition, National Gallery, London, 1946, nº 65.

Let the Children Come to Me, drawing, 9 5/8 × 11 13/16 inches, Photo: *The Listener*, London, v. 16, July 1, 1936, p. 19.

The Cathedral, colored pencil on paper, Photo: Haesaerts, p. 154.

1891

Christ Calming the Storm, oil on canvas, 30 5/8 × 38 1/2 inches, Ensor Museum, Ostend, Photo: Haesaerts, p. 104.

The Judges, oil on panel, 15×18 1/8 inches, P. de Weissenbruch collection, Brussels, Photo: Haesaerts, p. 196.

The Good Judges, oil on wood, 7 1/2 × 9 7/16 inches, L. Rothschild collection, Brussels, Photo: Ensor exhibition, Basel, Switzerland, 1963, nº 63.

Ecce Homo or Christ and His Critics, oil on panel, $43/4 \times 61/4$ inches, M^{me} Marteaux collection, Brussels, Photo: Haesaerts, p. 201.

Man of Sorrows, oil on panel, 8 $1/2 \times 6$ 1/4 inches, Roland Leten collection, Ghent, Photo: Haesaerts, p. 199.

Baptism with Masks, oil on panel, 7 1/2 × 9 1/2 inches, Claes-Boogaerts collection, Brussels, Photo: Haesaerts, p. 288.

The Miracle of the Loaves and Fishes, etching, 9 $5/16 \times 7$ inches, Photo: Delteil, 83.

The Miracle of the Loaves and Fishes, pencil and red chalk on paper applied to wood, $6.5/16 \times 8.1/4$ inches, Marcel Mabille collection, Brussels, Photo: A.C.L. Brussels.

Christ in Hell, pencil on paper, $8\ 1/4 \times 11\ 3/4$ inches, Gaston de Groof collection, Brussels, Photo: Haesaerts, p. 154.

1892

The Cathedral, oil on wood, 23 5/8 × 18 7/8 inches, Source : « Ensor dans les Collections Privées », Dec. 1965 - Jan. 1966, Galerie Isy Brachot, Brussels, nº 19.

Consoling Virgin, oil on canvas, 18 7/8 × 15 inches, A. Taevernier collection, Ghent, Photo: Haesaerts, p. 203; p. 326, no 196.

Christ Mocked, pen and ink on paper, $4\ 3/4 \times 5\ 7/8$ inches, Claes-Boogaerts collection, Brussels, Photo: Haesaerts, p. 326, no 194.

Joan of Arc, colored pencil on paper, 11 7/8 × 9 1/16 inches, M^{me} Storck-Hertoge collection, Brussels, Photo: Haesaerts, p. 326, no 195.

The Sermon of St. Babylas, colored pencil on panel, $18\ 1/8 \times 15$ inches, Photo: Haesaerts, p. 152.

1893

Portrait of Eugène Demolder, oil on panel, 14 1/8 × 18 1/8 inches, Marcel Mabille collection, Brussels, Photo: Haesaerts, p. 270.

Old Soldiers Penitant in a Cathedral, oil on canvas, 47 $1/4 \times 41$ 5/16 inches, Photo: L'Œil, November, 1965, p. 27.

The Virgin of the Ships, pencil on paper, Photo: Le Roy, p. 120.

Christ Among the Beggers, drawing, Source: Le Roy, p. 185.

1894

Temptation of Saint Anthony, oil on canvas, $247/16 \times 321/4$ inches, Source : Le Roy, p. 185.

The Good Judges, etching, $7 \times 93/8$ inches, Photo: Delteil, 86.

1895

Monsters Tormenting Saint Anthony, oil, Source: Le Roy, p. 185.

Church Interior, oil, Source: Le Roy, p. 185.

Agonized Christ, oil on wood, $65/16 \times 81/4$ inches, Marcel Mabille collection, Brussels, Source: Ensor exhibition, Galerie Georges Giroux, Brussels, 1945, p. 25.

The Devils Dzitts and Hihanox Leading Christ to Hell, etching, 5 $1/2 \times 7 1/16$ inches, Photo: Delteil, 88.

Christ Tormented by Demons, etching, 4 5/8 × 7 3/4 inches, Photo: Haesaerts, p. 125.

Descent of Christ into Hell, etching, $3.9/16 \times 5.5/8$ inches, Photo: Haesaerts, p. 176. Christ Among the Beggers, etching, $3.11/16 \times 5.9/16$ inches, Photo: Haesaerts, p. 125.

Church Interior, drawing, Source: Emile Verhaeren, James Ensor, Brussels, 1908,

Monsters Tormenting Saint Anthony, drawing, Source: Emile Verhaeren, James Ensor, Brussels, 1908, p. 119.

1896

The Cathedral, etching, 9 11/16 \times 7 1/2 inches, Photo : Delteil, 105. 1897

Project for the Chapel of Saints Peter and Paul at Ostend, pencil and gouache on paper, $11\ 13/16 \times 9\ 7/16$ inches, Edimburg collection, Chestnut Hill, Massachusetts, Photo: Haesaerts, p. 326, no 198.

1898

Christ in the Boat, etching, $3 \frac{1}{4} \times 4 \frac{5}{8}$ inches, Photo: Delteil, 113.

Entry of Christ into Brussels, etching, 9 $13/16 \times 14 3/16$ inches, Photo: Haesaerts, p. 125.

1899/1900

Christ Among the Fishermen, drawing, Source: Le Roy, p. 187.

Money Changers Driven from the Temple, drawing, Source: Le Roy, p. 188.

206

COMPTES RENDUS

Thomas Francis Carney, A Catalogue of the Roman and Related Foreign Coins in the Collection of Sir Stephen Courtauld at the University of Rhodesia and Nyasaland. Salisbury, S. Rhod., University College of Rhodesia and Nyasaland, 1963, in-8°, xxvII + 69 pp., XIII pl. Prix: £ 2/10/-.

Cet ouvrage comporte deux grandes parties. La première est une longue introduction, une trentaine de pages serrées, où se trouve résumée de manière fort claire l'histoire monétaire et financière de Rome. L'auteur ne s'est en effet pas contenté de tracer l'histoire de la monnaie romaine, mais il la projette sur celle de la vie économique de Rome; il signale constamment, chiffres à l'appui, les très grandes dépenses auxquelles l'administration avait à faire face, les faillites, les relèvements au moins partiels.

Au point de vue de la chronologie des diverses étapes dans l'histoire de la production monétaire, M. C. ne cache pas les difficultés qu'il y a encore toujours à résoudre plusieurs de ces problèmes. Relevons quelques dates : il place en 269 av. J.-C. la frappe de la première pièce en argent « de style grec» ; en 222, l'apparition du quadrigatus, tandis que l'as est encore toujours libral ; en 217 commencent les premières réductions ; en 205 est frappé le victoriatus ; le denier suit de peu, vers 200, mais il est regrettable qu'ici la date ne soit pas donnée, ni justifiée, de manière claire et précise, alors que l'auteur semble avoir eu connaissance du premier tome au moins de R. Thomsen, Early Roman Coinage; en 167 av. J.-C. se situent les émissions de l'or à la tête de Mars et à l'aigle. Pour l'Empire, signalons en passant que l'antoninianus, frappé depuis Caracalla, semble avoir circulé avec la valeur de 2 deniers, selon l'auteur.

Le catalogue n'est riche que de 149 numéros, allant de 269 av. J.-C. jusqu'à 476 de notre ère. Encore faut-il signaler que quinze pièces ne sont pas romaines : on peut relever un exemplaire de Philistis, Antiochus III, Persée, Nicomède II de Bithynie, des Macédoniens, de Mithridate le Grand, Tigrane, Juba I et Juba II, Phraate IV, Cléopâtre VII, deux britanniques et deux alexandrines. Une trentaine de pièces sont en or, près de cinquante en argent, les autres en bronze, orichalque ou billon. Les ors se situent principalement au Bas-Empire et c'est parmi ces pièces que se trouvent, au témoignage de R.A.G. Carson, dans la Préface, les plus grandes raretés de la collection. Les pièces d'argent par contre sont en général parmi les plus anciennes de cet ensemble. Chaque description de pièce est accompagnée d'une courte notice qui la commente et la situe avec précision dans l'histoire monétaire ou romaine en général.

Entre le catalogue et les index (noms, légendes, types), on peut lire encore deux longs appendices qui traitent, le premier, de l'organisation de l'administration des monnaies et du travail dans les ateliers monétaires ; le second, du symbolisme tel qu'il se présente dans le choix des légendes et dans celui des types du revers.

Les planches, d'assez bonne qualité, reproduisent toutes les pièces et permettent de voir que certaines d'entre elles sont en excellent état de conservation, surtout les sesterces de la fin du 11e siècle (pl. X).

Comme on le voit, cet ouvrage est plus qu'un catalogue commenté, c'est un fort bon petit manuel, illustré, de numismatique romaine.

Paul NASTER

Une Vita illustrée de saint Augustin.

Sous les auspices du Centre National de la Recherche scientifique, Pierre Courcelle, membre de l'Institut, et Jeanne Courcelle-Ladmirant, docteur en histoire de l'art et archéologie, ont récemment publié une Vita Sancti Augustini Imaginibus Adornata, Manuscrit de Boston, Public Library, nº 1483, s. XV, inédit (Études Augustiniennes, Paris, 1954, un vol. in-8°, 256 pp., 124 pl. en noir et blanc, 2 reproductions en quadrichromie). Ce livre ressortit à un vaste travail d'ensemble sur l'iconographie de saint Augustin, qu'ils ont systématiquement entrepris et que nul n'est mieux qualifié pour mener à bonne fin. Plusieurs publications nous avaient déjà donné la mesure d'une harmonieuse collaboration, où la fermeté de l'information littéraire et scientifique s'allie à la finesse de l'analyse esthétique : Iconographie de la Conversion de saint Augustin, extrait de l'ouvrage Les Confessions de saint Augustin dans la Tradition littéraire de P. Courcelle (Études Augustiniennes, Paris, 1963, un vol. in-8°, 746 pp., 62 pl.); Scènes anciennes de l'Iconographie Augustinienne 'in Revue des Études Augustiniennes, 1964, X-1, pp. 51-71, 24 pl.); Nouvelles Illustrations des « Confessions » augustiniennes (Ibid., 1964, X-4, pp. 343-351, 14 pl.) et Quelques Illustrations du « Contra Faustum » de saint Augustin (extrait de Oikoumene. Studi paleocristiani pubblicati in onore del Concilio Ecumenico Vaticano II, Catane, 1964, pp. 1-9, 6 pl.).

La Vita Sancti Augustini reproduit intégralement, pour la première fois, le texte et les 124 miniatures d'un manuscrit de la seconde moitié du xve siècle, acquis en 1952 par la Boston Public Library (Rare Books Dep., ms 1483). En regard de chaque fac-simile, figure la transcription en caractères romains du texte latin original, suivie des renvois à ses sources et d'un commentaire iconographique, soigneusement établi. Une étude approfondie précède cette édition critique (pp. 11-31). Elle comporte une introduction et trois chapitres: Le texte et ses sources, L'iconographie et Le style des miniatures.

L'Introduction (pp. 11-14) fait valoir l'intérêt du manuscrit. L'illustration, qui « dépasse de loin les différentes suites de l'époque médiévale», constitue « le document le le plus complet de la vie de saint Augustin». Elle suit fidèlement le texte, qui s'inspire, surtout, des Confessions. Chose rare en ce temps, l'ouvrage évoque la vie d'un saint. Son histoire n'est pas connue, mais une note atteste qu'il appartenait en 1591 à une communauté d'ermites de saint Augustin. Il y a tout lieu de croire qu'il fut exécuté pour un couvent augustinien, et non pour quelque riche amateur : à preuve son iconographie et son type dit « de vulgarisation ». Dans sa reliure d'origine, il se compose de 44 folios de papier (28 × 20 cm) et se divise en 124 chapitres. Chaque page est ornée d'une image (l. 12 cm), que surmonte un bref commentaire : rapides dessins à la plume, sans prétention, rehaussés de peinture à l'eau. Le style annonce une œuvre allemande de la seconde moitié du xve siècle, faite dans la région du sud-est, où florissaient alors les ateliers d'Ulm et d'Augsbourg.

A bon escient, Pierre Courcelle renonce, dans Le texte et ses sources (pp. 15-19), à désigner l'auteur de cette Vita: l'incipit et les quatre premiers chapitres manquent, tandis qu'un explicit fait défaut. Le récit, mêlant histoire et légende, raconte la vie de

saint Augustin et les aventures que subit sa dépouille mortelle. Le texte a été conçu, rédigé et découpé en fonction des miniatures à commenter. De façon plus ou moins vague, l'écrivain mentionne la source de chacun de ses chapitres. La première partie de son récit (jusqu'au baptême du saint), relève, dit-il, des *Confessions*. Pierre Courcelle confronte méticuleusement les deux textes et découvre d'autres apports dans le manuscrit : emprunts aux sermons apocryphes *Ad fratres in heremo commorandes*, à la *Vita Augustini* de Possidius et à un Planctus apocryphe. Il précise quelques autres sources non citées : Philippe de Harvengt, Jacques de Voragine, la Chronique de Bède. Il décèle aussi des rapports avec la *Vita Augustini* de Jourdain de Saxe.

Le texte montre des faiblesses : incorrections de la langue, monotonie de la compilation, défaut d'ampleur dans les vues et connaissance insuffisante des œuvres augustiniennes. Des épisodes intéressants ont été supprimés ; les activités philosophique, littéraire, doctrinale ou administrative d'Augustin évêque entrent à peine en jeu. Mais l'auteur a su présenter, en quelques traits, une image « assez concrète et très cohérente » du grand saint. Son livre atteste la compréhension très personnelle qu'avaient alors de leur patron les ermites soumis à sa règle.

L'iconographie (pp. 21-25) fait ressortir la médiocrité de l'invention, que dissimule l'alacrité des illustrations. Celles-ci relèvent du traditionnel répertoire de l'art méridional allemand, à la fin du xve siècle. Jeanne Courcelle le démontre, à l'aide de nombreux exemples et de multiples comparaisons. Motifs isolés, scènes entières, décors d'intérieurs et d'extérieurs se retrouvent ailleurs et se répètent d'une miniature à l'autre. Ceci engendre une unité, que n'a point brisée la pluralité des collaborateurs. Ceux-ci ont imaginé, cependant, maints personnages: Augustin, Monique, un moine, qu'ils reproduisent continuellement. Jeanne Courcelle analyse les diverses figures et loue, à l'occasion, « l'esprit de discernement » de tel ou tel illustrateur. Elle loue aussi le caractère original de certaines scènes, inventées pour suivre le récit des Confessions. L'une d'elles, la Région de dissemblance (pl. XXIX), est unique dans l'iconographie augustinienne. Imagerie traditionnelle, sans plus, au contraire, dans les dernières miniatures inspirées des Vies médiévales.

Partout, l'analyse prédomine. Malgré d'inévitables répétitions, les illustrateurs témoignent d'une réelle habileté et atteignent à une surprenante variété. Ils passent, note Jeanne Courcelle, « de l'anecdote au style dépouillé, de la familiarité des choses divines à (l') image grandiose d'Augustin mort»; mais leur art, empreint de bonhomie, ne pouvait exprimer ni la vie spirituelle ni la pensée philosophique du grand docteur.

Le style des miniatures (pp. 27-31) du manuscrit de Boston est celui de l'école souabe, dans la seconde moitié du xv1° siècle. Amour du pittoresque et penchant à la caricature ; goût du mouvement plutôt que de l'harmonie, de l'humour plutôt que du soin ; dédain des proportions naturelles face à l'importance psychologique du sujet ; sens poétique du paysage, mais archaïsme de la perspective d'intérieur. Le tout prestement exprimé par le dessin à la plume, allié à un coloris vif, qui déborde parfois le trait. Tel quel, l'ouvrage prend place dans un groupe particulier de l'école, où les œuvres profanes voisinent avec la Bible des pauvres et l'Art de bien mourir, tous caractérisés, eux aussi, par de nombreuses images sur papier.

Le dessin se compare à une écriture qui s'attache, avant tout, au détail expressif. La composition est systématique ; le sujet déborde du cadre, en quête du mouvement ; le peintre vise ainsi à créer une « suite » d'images dont l'une appelle nécessairement l'autre. Le même personnage apparaît plusieurs fois dans une miniature, le geste du second achevant celui du premier. La taille des figures — hommes et objets — est proportionnée à leur seule valeur psychologique.

Tous ces caractères, tendant à l'expressionnisme, marquent les manuscrits de la région souabe et les gravures sur bois contemporaines, avec lesquels Jeanne Courcelle établit des comparaisons, tout en démontrant que le manuscrit de Boston ressortit à l'art de la miniature et non à la copie d'un prototype gravé disparu.

Plusieurs maîtres ont participé à l'illustration, mais leur travail, qui se compénètre, est difficile à départager. Trois « écritures » différentes se distinguent, cependant. Les trente-neuf premières images semblent du même peintre, qui recherche les formes cléliées, ombre à l'aide de fines hachures, marque les arêtes du nez et modèle les mains de façon expressive. Lui succède un confrère au style plus pictural, qui amplifie les formes et les gestes, durcit les draperies, tout en simplifiant la composition et en sacrifiant le rendu des mains ; il exécute aussi à grands traits des paysages peuplés de visions célestes. A partir du chapitre CII s'annonce un troisième artiste, qui détaille les visages et se complaît dans le pittoresque, les figurations nombreuses, les mouvements de groupe et les tableaux d'architectures à pignons.

Si l'œuvre ne s'impose point par la transcendance, elle charme par sa vivacité, sa spontanéité familière et son esprit inventif.

L'édition des Études Augustiniennes allie à la valeur scientifique de la publication le mérite d'une excellente présentation, dans un format aisément maniable. Les deux reproductions en quadrichromie du frontispice sont les bienvenues : elles proposent au lecteur une image exacte dont il rapportera facilement les caractères à l'ensemble des fac-simili en noir et blanc.

Marie-Louise HAIRS

Jacqueline Lafontaine-Dosogne, Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Art byzantin et en Occident, Mémoires de l'Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, t. XI, fasc. 3 et 3 b, Bruxelles 1964 et 1965, 2 tomes, in-4°, 249 pp. et XLIII pl. - 219 pp. et XXXIV pl.

Les évangiles canoniques sont parcimonieux de détails au sujet des jeunes années de la Vierge Marie. La piété des fidèles exigeant plus, il surgit des écrits rangés parmi les apocryphes, sans répondre toujours rigoureusement à la définition. Les auteurs puisèrent peut-être quelques rares éléments dans la tradition apostolique, mais leur souci majeur fut d'établir un parallélisme avec la vie du Christ et celle du Précurseur, l'imagination suppléant largement à l'absence de sources historiques. Dans l'église orientale, le Protévangile de Jacques, dans l'église latine, le Pseudo-Matthieu et l'Évangile de la Nativité de Marie donnèrent naissance à un cycle complet de scènes, qui en Occident furent presque toutes exclues du répertoire iconographique de l'art chrétien à la suite des décrets du concile de Trente. De là, un premier intérêt à la lecture de

l'ouvrage, puisqu'il était nécessaire d'expliquer une imagerie dont la signification nous est bien lointaine. Le second sera de nous permettre de constater l'influence exercée par des textes qui, sans être formellement condamnés par l'Église, n'ont jamais été tenus en haute estime, ni largement diffusés. Les thèmes iconographiques pénétraient donc là, où les textes qui en sont la source restaient lettre close. Or, ceci est un fait essentiel pour les historiens de l'art, dont le rôle est de découvrir le jeu des influences.

Autre motif d'éloges, l'auteur a traité son sujet en une espèce de diptyque, un volet pour l'Orient, un volet pour l'Occident. Excellente méthode trop rarement suivie en iconologie. En effet, il est rare de possèder, comme l'auteur, une érudition assez vaste pour pouvoir parler de l'art byzantin et de l'art occidental avec une égale compétence.

Enfin, toutes les recherches particulières doivent contribuer à l'élaboration d'une doctrine générale de l'évolution générale de l'iconographie chrétienne. A l'origine, celle-ci s'avère principalement symbolique. Lentement elle devient symbolico-narrative. Le cycle de l'enfance de Marie constitue essentiellement un récit, poétisé peutêtre, mais avec une visée historique. Aussi exerce-t-il sa première poussée un peu avant l'époque de Charlemagne (Rome, Saint-Sabas et Sainte-Marie Antique, VIIIe s.) ou peu après (Rome, Sancta Maria in Gradellis). En effet, il revient à l'art carolingien d'avoir ouvert la voie à l'iconographie narrative. Néanmoins, ces œuvres peuvent être byzantines. Elles n'ont guère suscité de suite. Bien plus tard encore, des scènes de la frise du portail royal de Chartres et le linteau du portail de sainte Anne à Notre-Dame de Paris constituent encore des exceptions, explicables par la présence de reliques ou par une dévotion spéciale à la mère de Marie. Le cycle nouveau n'obtient véritablement droit de cité en Occident qu'au XIVe siècle, c'est-à-dire, quand le sentiment religieux avait changé d'orientation. La source est devenue ainsi Jacques de Voragine et Vincent de Beauvais, qui assurent un relais en s'appropriant le récit des apocryptes. Dans le monde byzantin, la situation est très différente. La légende s'implante définitivement. Nous constations ainsi une différence entre la mentalité religieuse de l'église latine et celle de l'église grecque.

Ces quelques considérations quelque peu personnelles décideront nos lecteurs, espérons-le, à lire cet ouvrage, malgré son sujet de prime abord très particulier. Ils y trouveront beaucoup à puiser. M^{me} Lafontaine-Dosogne n'a négligé aucune source d'information. Ses matériaux une fois amassés, elle les a mis en œuvre avec une méthode rigoureuse. Pour trouver matière à des critiques, il faut se réfugier, soit dans des minuties : cartusiens pour chartreux (II, p. 12) et Epternach pour Echternach (II, p. 17), soit dans une question technique : les légendes de certaines illustrations sont un peu succinctes. En vérité, aucune règle n'est enfreinte, puisqu'il n'existe aucune directive sur ce plan. L'équipe trop peu nombreuse des chercheurs dans le domaine de l'iconographie chrétienne a fait une recrue de valeur.

Jean SQUILBECK

Robert L. Fuglister, *Das Lebende Kreuz*, Éditions Benziger, Einsiedel, Zurich et Cologne, s.d., petit 8°, 224 pp., 48 pl.

M. Robert L. Fuglister nous montre comment apparaissent au début du xve siècle des crucifixions caractérisées par trois mains qui émergent des extrémités de la croix.

Celle du centre brandit une clef pour ouvrir aux hommes la porte du royaume des cieux, celle de droite bénit et celle de gauche tient une épée pointée vers le haut, symbole de châtiment. De cette façon, la bénédiction va à l'Église et la réprobation à la Synagogue. La main se complète assez rapidement d'un avant-bras, puis d'un bras tout entier. De la sorte, le symbolisme se précise. Au lieu de bénir l'Église, la main de droite, la couronne et l'épée fait choir le diadème de la Synagogue. Baptista di Parma et le peintre d'un tableau de Beaune surenchérissent maladroitement et la figure de l'Ancien Testament semble subir mâle mort. Finalement une quatrième main lève un marteau pour rompre la porte des limbes et libérer ceux que la Loi a sauvés.

La piété chrétienne a associé étroitement la croix à la personne du Christ, au point que les liturgistes vont jusqu'à qualifier d'adoration la cérémonie de la vénération de la croix de Vendredi-Saint. Je sais que l'on utilise alors un crucifix, mais précisément on vénère les images du Christ et on ne les adore pas. Comme la prédication enseignait d'une façon métaphorique aux chrétiens qu'ils seraient sauvés par la Croix, celle-ci obtenait une espèce de personnalisation et son rôle devenait actif.

A la fin du Moyen Age, l'iconographie s'émancipe de la théologie scolastique. Elle exprime le sentiment religieux du moment. De la sorte, les textes allégués ici comme sources du thème iconographique sont assez lointains. Les pères de l'église ont cherché un sens aux quatre branches de la croix. Ludolfe de Saxe, dit le Chartreux (1300-1370), commentant saint Bernard, apporte deux notions nouvelles, le montant supérieur de la croix ouvre le ciel, le montant inférieur perce la voûte des limbes. Son texte ne parle pas de l'Église et de la Synagogue, mais ces deux éléments du thème de la crucifixion étaient reçus depuis l'époque carolingienne et il suffisait de modifier leur rôle.

Une croix qui se termine par des mains est une audace artistique que les siècles antérieurs n'auraient pas admise. Aussi le thème rencontra-t-il une faveur limitée et éphémère. Trente exemples s'échelonnent sur un peu moins de deux siècles.

Toute recherche utile apporte des éléments pour d'autres. Ainsi l'auteur nous fait connaître un tableau-épitaphe de Breslau. La main du bas tient trois dards, dont un tue la mort (Osee 17 et Cor. 15, 55). N'y aurait-il pas un rapprochement à faire avec les Trois Marie au tombeau du Musée de Rotteradam, où l'on voit un javelot gisant sur le sol? De même, cette œuvre met curieusement en parallélisme l'Annonciation avec l'Enfant divin descendant sur terre (exemple qui semble ne jamais avoir été signalé) et la Tentation d'Eve avec un Ange noir qui survole l'arbre du bien et du mal.

De cette façon, on ne pourra se dispenser de lire cet ouvrage sous prétexte qu'on n'a pas à étudier ce thème exceptionnel. On puisera dans la riche information de l'auteur beaucoup de renseignements sur des sujets connexes.

Jean SQUILBECK

Pierre Colman, L'orfèvrerie religieuse liégeoise du XVe siècle à la Révolution, n° 2 des Publications exceptionnelles dans la Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Liège, 1966, 2 vol., in-4°, 298 + 111 pp. et 244 ill.

Pour juger équitablement un ouvrage, il faut prendre en considération son objectif. M. Colman nous présente son mémoire de doctorat. Or, dans ce cas, l'auteur ne

jouit pas d'une entière liberté, parce que le jury doit pouvoir constater que les recherches ont été exhaustives. Dans la suite, on dissimule, au contraire, les investigations qui n'ont pas porté de fruits. Cependant, le travail de M. Colman ne porte aucune trace de l'exercice académique qu'il fut à l'origine. On est, au contraire, frappé de la sobriété de l'exposé. Ainsi s'imposait-il de retracer tout d'abord l'histoire de la corporation des orfèvres liégeois, avec les perpétuelles modifications de leurs réglements. Tout ce qui importe au sujet a été relevé, mais tout ce qui appartient à la petite histoire locale a été éliminé. De même, il fallait faire la lumière sur le problème des lettres dites décanales. L'auteur a été condamné à des recherches fastidieuses pour retrouver le système adopté à Liège. Ce sont des pages qu'on lit généralement seulement quand on se trouve face à un problème de ce genre. Dans le cas présent, l'auteur a réussi à faire prendre intérêt à ses recherches pour elles-mêmes.

Le sujet a été heureusement choisi. Joseph Brassine avait étudié l'orfèvrerie civile de Liège. Cette étude en appelait une autre, envisageant les œuvres destinées au culte. De cette façon, l'auteur était exposé à un double écueil. En suivant trop étroitement son prédécesseur, il ne pouvait réaliser un travail original. En prenant le contre-pied, il a opté pour la position la plus difficile à trouver, le juste milieu. Il n'est ni un thuriféraire, ni un contestataire.

Le point saillant de l'exposé devait nécessairement être constitué par le buste-reliquaire de saint Lambert. Cependant, l'auteur a acquis la conviction que cette œuvre est due non pas à Henri Zutman, comme on le pensait généralement, mais à Hans von Reutlingen d'Aix-la-Chapelle. Loin de se raccrocher à des doutes pour ne pas découronner son sujet, il prend courageusement position. Or, l'objectivité est la première qualité d'un mémoire doctoral, parce que les jeunes sont facilement imbus de leur sujet.

M. Colman a résisté à une autre tentation, celle d'affectér tous ses efforts à dresser un inventaire et de négliger le travail de synthèse. Il a bien situé la manière des orfèvres liégeois dans l'évolution générale des styles en Europe occidentale. En outre, il réhabilite adroitement des époques décriées sur le plan de l'art religieux. En effet, après l'ouvrage de Brassine, l'orfèvrerie liégeoise des XVIIIe et XVIIIE siècles devait nécessairement nous apparaître comme un art devenu principalement profane.

Nous avons désormais de nouvelles bases pour étudier la pénétration des styles français dans le Pays-de-Liège au XVIIIe s. et la façon de les interprêter et de les adapter au goût local.

Jean Squilbeck

Marcel Aubert, avec la collaboration de Simone Goubet, Cathédrales, Abbatiales, Collégiales, Prieurés romans de France, Paris, Arthaud, 1965, grand in-8°, 661 pp., 576 ill., nombr. cartes, coupes et plans.

M. Marc Thibout termine la postface de cet ouvrage par une phrase fort banale en apparence, mais en réalité très profonde. « C'est là, dit-il, une manière de testament archéologique qui porte sur deux siècles d'histoire monumentale». Tout dernier écrit d'un savant se qualifie facilement ainsi, mais, dans la vaste production scientifique

de Marcel Aubert cet ouvrage marque le quart d'heure de synthèse après sa vie d'analyse. On le lira non seulement pour étudier un sujet particulièrement intéressant, mais peut-être encore plus pour se pénétrer de la méthode d'un archéologue médiéviste, éminent entre tous. Marcel Aubert a été tout d'abord le disciple du compte Robert de Lasteyrie, dont il a publié certains travaux posthumes. Formé à une telle école, il aimait les recherches très érudites, mais la direction de la Société française d'Archéologie et son enseignement lui ayant ménagé beaucoup de contacts humains, il résista à la tentation de se réfugier dans une tour d'ivoire. Comme ceux qui savent être sévères pour eux-mêmes et indulgents pour autrui, il se consacrait à des recherches austères, mais il en donnait les résultats sous une forme attrayante. De cette façon, cet ouvrage reflète bien la personnalité de son auteur. On le lit avec plaisir et il faut recourir à la réflexion pour se rendre compte de la somme de travail qu'a coûté cette précieuse synthèse.

Ces ultima verba entrent dans le cadre d'un humanisme élargi incorporant le Moyen Age. Certes, il n'y a plus lieu maintenant de réhabiliter l'art roman. Si on devait le défendre, ce serait contre ses amis trop enthousiastes. Après les grandes invasions, il a fallu reconstituer une culture occidentale. Ce fut l'œuvre de nombreuses générations à partir de la Renaissance carolingienne. De la sorte, les artistes romans n'étaient plus des primitifs, quoi qu'on en pense souvent. Néanmoins, ils étaient encore parfois exposés à des maladresses, principalement dans le domaine de la sculpture, et les personnes à la culture superficielle confondent la maladresse et la spontanéité d'inspiration. A l'école du regretté Marcel Aubert, elles apprendront à réformer leur jugement.

Jean Squilbeck

CHRONIQUE

Séance du 19 mars 1966.

Rapport de M^{lle} Simone Bergmans, présidente.

Mes chers confrères,

J'ai reçu la présidence des mains de Monsieur Squilbeck le 3 avril 1965, Monsieur André Boutemy a été élu à la vice-présidence à la même séance. Il n'a pas dépendu de moi, mais de la santé de Monsieur Boutemy, que la remise des pouvoirs ne se passe correctement en février. Je crois nécessaire que nos membres soient tenus dorénavant au courant de la marche complète de l'Académie qui a traversé une période d'attente prolongée de 1961 à 1964 inclus — je passe pour vous ses différents rouages en revue.

Le bureau a été réuni dès le 12 avril au complet, soit : la présidente, le vice-président, MM. Jansens et Squilbeck. A la demande écrite de M. Jansens, secrétaire général demandant un successeur, le bureau à l'unanimité a désigné à vos suffrages M^{11e} Martens. M. Jansens, déchargé de toutes ses fonctions, a été prié d'achever sa mission en se consacrant à la vente de la bibliothèque pour la somme de 725.000 frs. Il avait été décidé antérieurement que la ville d'Anvers paie une location de 20.000 frs pour l'usage de cette bibliothèque. Ceci vous a été soumis le 8 mai. Sur proposition de M. van Puyvelde, une lettre signée par le bureau a été envoyée spécifiant notamment que, puisque l'accord était en cours, une somme de 200.000 F. devrait être versée dans les trois mois. A la dernière séance vous avez entendu le rapport de M. Jansens concluant à l'achat.

Désirant lui témoigner sa reconnaissance pour ses longs, absorbants et dévoués services, l'Académie l'a nommé secrétaire général honoraire par acclamation. Je crois qu'il y a dorénavant lieu d'appliquer les statuts, quant au bureau — le secrétaire général est nommé pour trois ans, le trésorier de même. Devant la situation à laquelle j'ai dû faire face, par suite de la maladie du vice-président, je crois qu'il serait sage que, pendant l'année qui suit sa présidence, le past-président assiste aux séances du bureau avec voix consultative. Croyez-bien que je ne prêche pas du tout pour ma chapelle.

Les membres et les cotisations.

Une lettre du 28 avril du trésorier m'a signalé les retards ou les oublis de cotisations; après plusieurs demandes quant à la liste des défaillants, la liste des payants m'a été communiquée. J'ai adressé avec le vice-président une lettre personnelle aux oublieux qui ont réparé sans retard, je les en remercie. A la séance du 23 octobre, où déjà notre vice-président souffrant était absent, devant mon exposé financier, M. Laloux a proposé de porter la cotisation des membres donnant droit à la revue à 300 F et le prix de la revue à 500 F — cette proposition a été adoptée à l'unanimité.

Séances.

Je me suis attachée avec l'aide efficace et compétente de M¹¹e Martens à envoyer, suivant le désir exprimé par nos membres, les convocations 15 jours à l'avance. Il vous a été demandé de voter soit pour le vendredi après-midi, soit pour le samedi matin. Deux tiers des membres ont voté vendredi et ne sont pas venus le vendredi 24 septembre, alors que nous avions une brillante communication de M. Hoc ; un tiers a voté samedi, ils sont venus et même un vendredi, soit le 24 septembre.

Les séances ont été tenues:

Le 8 mai : débat général sur la réforme liturgique : orateurs : le R. P. de Gaiffier, le comte de Borchgrave d'Altena, MM. Jansens et Boutemy.

Le 12 juin : M. De Schrijver, M^{11e} Hairs ; la troisième communication, celle de M^{11e} Martens, a été remise à la séance suivante, l'heure étant trop avancée.

Le 26 *juin*: Séance des conseillers et titulaires concernant la décision de publier la revue et l'élection de conseillers. Ont été élus : M. Fourez, M^{11e} Greindl, M. Laloux, M^{11e} Martens et M. Masai.

Le 30 juillet : réunion du bureau (absent M. Jansens), afin d'obtenir les subsides du Ministère.

Entre temps, je m'étais mise en rapport avec des imprimeurs.

Le 18 août : le bureau : le président, le vice-président et le secrétaire adjoint, a eu une entrevue avec le représentant du Lloyd, M. Deckers, fondé de pouvoir.

Le 24 septembre : Communications de M^{11e} Martens et de M. Hoc.

Le 23 octobre : Communications de M¹¹e Sulzberger et de M. Brigode.

Le 19 novembre : Séance des conseillers.

Le 18 décembre : Communications de M. Masai et Halkin.

Enfin le 29 janvier une séance d'hommage à la mémoire de M. van Puyvelde a été tenue avec la participation des cours d'Art des Musée Royaux dans leur local.

Nous avons tenu, pendant notre présidence, six séances avec communications, trois séances de conseillers, une séance d'hommage avec comme orateurs : le comte de Borchgrave, M^{11e} Ninane, le R. P. de Gaiffier et la présidente qui l'a clôturée.

Le Bureau a été réuni les 12 avril, 26 juin, 30 juillet, 18 août. L'état de santé du vice-président nous donnait de plus en plus d'inquiétude; je n'ai pu souvent arriver à le joindre. C'est par un magnifique sursaut de courage que M. Boutemy a assisté à la séance du 29 janvier. Alors que j'avais prévu la remise de ma présidence normalement en février, j'ai dû reculer cette date, après communication téléphonique avec M. Boutemy qui espérait revenir parmi nous. Enfin, le 12 mars, j'ai appris l'heureuse nouvelle de son proche rétablissement; il me demandait de ne prendre ses fonctions de président que en fin mai.

M¹¹ª Martens a, d'autre part, revu et mis à jour l'adressographe. C'est elle qui s'est chargée de l'imprimeur quant aux convocations, des rappels fastidieux, qui m'a apporté, en un mot, l'aide et l'appui le plus efficace.

Vous connaissez notre trésorier, M. Squilbeck ; il a encaissé avec satisfaction et décaissé à grande peine.

La Revue. Pas plus que de communications, il n'y avait en fait d'articles, trois au total, ni d'éditeur. En ce qui concerne sa publication, l'ancien bureau était alors d'accord pour imprimer une année, soit 1962. Le vice-président étant pris par ses examens, une réunion a eu lieu chez moi le 25 mai, de 17 à 20 h et demi.

Le 2 juin je me suis rendue avec M. Boutemy au Ministère pour demander un subside, qui fut promis. Il y eut une séance de conseillers le 26 juin, où la décision fut prise de publier l'année 1965 et de combler le retard 62-63-64 par des publications couvrant une année entière, ceci au fur et à mesure des disponibilités financières, celles-ci étant liées à la vente de la Bibliothèque. J'ai écrit au Lloyd le 9 juillet. Ce dernier n'a pu prendre date avant le mois d'août, le mois de juillet étant le mois de congé des imprimeurs. Après un échange de lettres, une entrevue avec M. Deckers, mandaté par le Lloyd, eut

lieu le 18 août, le contrat proposé accepté. M. van Puyvelde me donna alors son dernier article, soit le 20 août. Je signale qu'il faut compter un minimum de 4 mois pour faire sortir un semestre. Les fasc. 1-2 sont sortis le 6 janvier avec 2 planches en couleurs que j'ai obtenues *pro Deo gratias*. Les fasc. 3 et 4 sont en cours de composition. J'ai fait imprimer 4.000 circulaires d'abonnement, 2.800 ont été expédiées par poste — il n'y eut qu'un déchet de 40 retours, ceux-ci ont été réemployés ; 300 ex. ont été demandés par le Lloyd ; 500 ont été encartés dans la revue. J'appelle l'attention de nos membres sur ceux-ci et leur demande un effort personnel, que j'ai fait de mon côté en envoyant 30 lettres personnelles.

Il est rentré à ce jour 199 abonnements. Il y aurait lieu de dépouiller *The World of Learning*. La revue est tirée à 500 exemplaires ; elle coûte entre 160 et 180.000 frs. Il faudrait arriver à 300 abonnements et à une publicité—le Bulletin des M. R. a envoyé 20.000 circulaires et a obtenu 800 abonnements au même moment.

Les Échanges: Ceux-ci ont été supprimés par décision du Conseil. Sur le service antérieur de 80 échanges, je n'ai eu à ce jour qu'une réclamation.

Les Subsides. J'appelle l'attention de mon successeur et du futur bureau sur le problème des subsides.

1º La F.U. accorde pour un ouvrage à paraître — il faut introduire la demande avant le 1ºr janvier pour l'obtenir — si on l'obtient, en mai.

2º Le Ministère accorde un subside pour ouvrage paru et sur facture avec présentation du bilan.

En conséquence, dans ma dernière lettre au secrétaire de la F.U., je l'ai demandé pour les fasc. 3-4 du second semestre 1965. Celui-ci ne peut donc sortir avant que nous n'ayons eu connaissance de la décision de la F.U.

Quant au Ministère, je l'avais demandé pour le T. XXXIV, mais le bilan m'a été rendu, n'ayant pas de balance. Le trésorier l'a rectifié, mais l'a établi au nom de M. Boutemy, je n'avais donc plus qualité. Le Ministère m'a, d'autre part, exprimé sa vive satisfaction devant la présence d'une publicité — il est donc inexact que nous ne pouvons en avoir une — j'avais obtenu cette dernière de la Caisse d'Épargne et de retraite qui l'a payé 20.000 frs.

Le Ministère a d'autre part insisté sur le fait que nous n'étions plus en 1900 — qu'il avait lieu de s'adapter, que le rapport des séances devait être réduit quant à son insertion dans la Revue.

La Presse. Les comptes rendus ont été envoyés régulièrement à l'Agence Belga. Certains journaux ont donné des comptes rendus. Enfin un texte rectificatif a été envoyé au World of Learning, comme à l'Annuaire administratif — dans le 1 er annuaire consulté, l'Académie n'était pas mentionnée; dans le 2 e, la composition de l'Académie était squelettique.

Les Relations extérieures. Une invitation au Congrès de Bruges m'est parvenue. Le thème quant à la peinture sera consacré à Gossart. D'autre part, nous avions un délégué, M. van Puyvelde, à la Fédération d'Archéologie; il faudra songer à le remplacer.

Les Statuts. Je vous signale enfin que l'Académie A.S.B.L. n'a pas de siège social actuellement, le précédent se trouvait au Kerkhof à Anvers. M. De Beer étant alors des nôtres. Depuis son décès, aucune mesure n'a été prise à ma connaissance. Je tiens les statuts, parus au Moniteur 1934, à votre disposition. Je les ai cherchés moi-même avec M^{11e} Ninane et Martens. Je constate que des cinq associés qui les ont signés, un seul est toujours parmi nous : le vicomte Terlinden. J'ignore quand, où et comment ce bureau a été ou remplacé, ou fonctionne. Le règlement d'ordre intérieur n'a toujours pas été communiqué.

La Nécrologie: Nous avons eu la tristesse de perdre au cours de l'année académique le vicomte de Jonghe d'Ardoye, le professeur P. Bonenfant, le professeur van Puyvelde, le professeur van den Borren. Lorsque l'Académie a été prévenue à temps, elle a été représentée: aux funérailles du professeur Bonenfant par notre vice-président; à celles de M. van Puyvelde par votre présidente qui a prononcé le discours d'usage devant sa tombe; le décès de M. van den Borren a été annoncé après l'inhumation. Enfin, pour clore ce triste chapitre, j'ai envoyé au Lloyd un télégramme de condoléances lors du décès de M. Beckers. J'ai reçu les remerciements des familles et j'ajoute: une corbeille de fleurs de la famille van Puyvelde, après la séance d'hommage consacrée à leur père.

Les élections: En sa séance du 19 mars l'Académie a élu conseiller: M. Marcel Hoc. Titulaires: MM. Naster et Jadot. Membres correspondants: MM. Brouette, Schittekat, Warzée, Gilissen, Colman, de Sturler, van der Linden et De Valkeneer. J'ai reçu de tous ces nouveaux membres une lettre de remerciements et leur acceptation. Je laisse à mon successeur le plaisir de leur souhaiter la bienvenue.

En résumé: Ce que mon prédécesseur avait qualifié « d'épais mystère » me paraît éclairci, grâces en soient rendues à la Fontaine; il fallait se souvenir du paysan et de ses enfants et prendre tous les brins ou plutôt les ronces de ce fagot enchevêtré, un à un.

Les séances ont eu lieu régulièrement.

Un local stable a été choisi, je répète qu'il est gratuit.

Les communications ont été assurées, mon successeur en trouvera encore qui sont promises.

La revue a repris, le 1 er semestre a paru. Un effort d'abonnement a été fait et doit être poursuivi. C'est la Revue qui doit faire l'objet de l'effort de notre compagnie et qui justifie son existence.

La vente de la Bibliothèque était vitale, il y a lieu là, de distinguer la bibliothèque proprement dite et le fond constitué par les revues pour lesquels il y a des acheteurs, soit en vrac, soit par un certain nombre d'années.

Les années 1951 à 1961 appartiennent au Lloyd, les années antérieures doivent donc nous appartenir.

En 1967, l'Académie aura 125 ans d'existence ; son centenaire n'ayant pas été commémoré, il y a lieu d'y songer.

L'Académie a des statuts et, d'autre part, un règlement d'ordre intérieur toujours introuvable pour l'instant. La sagesse de nos prédécesseurs est à suivre, c'est pourquoi j'ai refusé une reconduction du bureau 1965. Je vous remercie de cette marque de confiance et d'estime.

J'assure le président entrant de toute ma confiance ; je resterai, dans la mesure de mon rôle de conseiller, à sa disposition.

Mes chers confrères, en prenant la présidence, je vous ai promis tout mon temps ; en âme et conscience, j'ai tenu parole.

M. le vice-président Laloux, veuillez monter au bureau.

M. le président Boutemy, veuillez prendre place.

Simone Bergmans

Séance du 29 avril 1967.

Marie-Jeanne Chartrain-Hebbelinck, Lettres inédites de Henri Evenepoel.

Henri Evenepoel (1872-1899) vécut à Paris à partir d'octobre 1892 tandis que sa famille et ses amis demeuraient à Bruxelles. Grâce à cette circonstance il a beaucoup écrit, non seulement à son père, Edmond Evenepoel, et à d'autres parents, mais aussi à Lucien Jottrand, à Adolphe Crespin, à Fierens-Gevaert, à Charles Didisheim. Or, cette abondante correspondance est encore inédite sauf un choix de lettres à Edmond Evenepoel publié par Édouard Michel dans « Gustave Moreau et ses élèves » (Mercure de France, Paris, 1923) et dans « Le Flambeau » (Bruxelles, 1923 et 1926).

Les 140 lettres à Charles Didisheim, Avocat au barreau de Bruxelles, son contemporain et son meilleur ami, s'échelonnent de 1891 à 1899, jusqu'à quelques jours avant la mort du peintre. Elles constituent un ensemble documentaire important parce que leur auteur y parle avec une entière sincérité de sa vie quotidienne et même intime, grâce à quoi des faits inconnus se trouvent révélés et d'autres exposés dans une lumière nouvelle qui les explique.

Deux points entre autres sont à relever :

Primo: Evenepoel attachait une grande importance aux affiches et aux illustrations de journaux. Il participa, dès l'âge de vingt ans, à l'illustration d'un hebdomadaire bruxellois, « Le Diablotin », dont le premier numéro parut le 28 août 1892, avec un frontispice dessiné par Evenepoel et une grande lithographie, de lui également, en première page. Le frontispice réapparut dans les cinq premiers numéros ; quant aux lithographies, Evenepoel dit, dans ses lettres, en avoir composé trois alors que seules celles des deux premiers numéros sont signées du pseudonyme transparant de « Achey ».

De l'aveu même de l'artiste, c'est en apprenti qu'il exécuta ces lithographies. Voilà donc ses premières œuvres graphiques, qui, comme ses lettres, témoignent de son admiration pour Willette, Chéret, Forain et, plus tard, Steinlen et Toulouse-Lautrec.

Dans la suite, Evenepoel entretient son ami d'une série de lithographies pour « Le Diable au Corps » (Bruxelles), où elles parurent en effet entre le 24 juin et le 23 décembre 1894, monogrammées H.E.

Il est alors en possession d'une technique plus assurée et, bien qu'il se déclare peu satisfait des résultats, ses dons exceptionnels de dessinateur y apparaissent, grâce auxquels il commence à transmuer en un style à lui les influences reçues des artistes qu'il admire, et cela malgré la similitude des motifs: scènes vues de la vie de Paris — aussi bien populaire que mondaine — ; ses compositions peintes ultérieures s'inspireront des mêmes motifs et du même décor.

Secundo: Les biographes d'Henri Evenepoel présentent le père de celui-ci comme ayant été toujours et jusqu'à la fin un père affectueux et compréhensif. Or, les lettres à Charles Didisheim révèlent que dès 1896 les rapports entre le père et le fils furent très tendus. Edmond Evenepoel, bien qu'il fût très ouvert aux œuvres d'avant-garde dans le domaine de la musique, ne comprenait et n'approuvait, dans le domaine de la peinture, que les œuvres admises dans les milieux grands-bourgeois de la fin du siècle et c'est à des ouvrages de ce genre qu'il entendait que son fils consacrât son talent; aussi bien, ses portraits mis à part, les sujets modernes et parfois populaires des lithographies et des compositions de son fils le choquaient-ils profondément.

La mésentente s'atténua un moment à la faveur du succès remporté par le peintre lors de sa première exposition personnelle au Cercle Artistique, à Bruxelles, en 1898. D'autant plus que ce succès c'est Edmond Evenepoel qui en recueillit le premier encens au cours du vernissage qu'il présida en l'absence d'Henri alors en Algérie où il l'avait envoyé sous prétexte de santé. Dans le fait, la raison de ce voyage était de l'éloigner de sa cousine Louise Van Mattenburg, qu'il aimait depuis quatre ans et dont il avait un fils. Cet éloignement de plusieurs mois (29 octobre 1897-9 mai 1898) n'ayant pas eu l'effet escompté par le père — une rupture —, le conflit reprit plus aigu que jamais, après quelques semaines de détente, et le père cessa toute aidematérielle à son fils. Henri Evenepoel, qui vouait à son père un attachement profond et sincère, souffrit beaucoup plus de se sentir réprouvé dans son art et dans son affection que des difficultés matérielles auxquelles il dut dès lors faire face. Il ne considérait d'ailleurs ces dernières que comme passagères et ne les déplorait que dans la mesure où elles lui faisaient perdre du temps.

Pierre Colman, Pierre de Fraisne le Jeune, orfèvre liégeois.

Pierre de Fraisne le Jeune est, de tous les orfèvres liégeois de l'Ancien Régime, celui qui a été le plus loué. Son premier biographe, le généalogiste Louis Abry, lui fait une place parmi Les hommes illustres de la nation liégeoise et lui consacre une notice détaillée. Cette notice est la source unique, à peu de chose près, de tout ce qui a été imprimé au sujet de l'orfèvre ; le conférencier s'est donné pour tâche de la contrôler et de la compléter.

De Fraisne naît à Liège en 1614. D'abord « imbu des bonnes lettres », il est ensuite l'apprenti de son père et homonyme, personnage plein d'ambition. A vingt ans, il part pour Rome, où il devient l'hôte et le disciple du grand sculpteur François du Quesnoy. Rentré à Liège, il se met assez en vedette pour être mandé en Suède par la reine Christine, qui lui octroie brevet d'orfèvre de la cour le 18 décembre 1650. Il travaille aussi pour l'entourage de la reine, en particulier pour le comte Magnus Gabriel De la Gardie, en la personne de qui il a un puissant protecteur. A son activité d'orfèvre, il joint celle de médailleur. L'abdication de Christine de Suède, en 1654, le ramène dans sa ville natale, où il est très bien accueilli. En 1657, il commet dans les cloîtres de la cathédrale un délit assez grave. Il meurt en 1660, âgé de moins de 46 ans.

Aucune œuvre d'orfèvrerie de Pierre de Fraisne n'est parvenue jusqu'à nous. Aucune médaille non plus. Apparemment, tous les objets de métal précieux sortis de ses mains ont pris tôt ou tard le chemin du creuset. On examinera d'autant plus attentivement les deux dessins, deux projets de vases biscornus, qui lui sont attribués. L'attribution, vieille d'un siècle et demi au moins, peut être maintenue. Mais les compositions ne sont pas de l'invention de l'orfèvre: ce sont des copies de deux des Vases édités par Jérôme Cock en 1548, apparemment faites non pas d'après les estampes, mais d'après les dessins-modèles de Corneille Floris. Dans l'œuvre du grand ornemaniste maniériste, il n'y a rien de plus baroque — sensu lato —, rien de moins démodé selon le goût d'un Pierre de Fraisne et de ses contemporains.

Séance du 18 novembre 1976.

Simone Speth-Holterhoff, Portrait de Henri van Dongelberghe, bourgmestre de Bruxelles, et de sa femme par Gaspard de Crayer.

Le hasard d'une recherche à faire dans la Weltkunst de Berlin des 15 août 1960 et 15 août 1962 nous mit sous les yeux la reproduction d'un tableau du Musée Royal d'Art ancien de Bruxelles, que nous ne connaissions guère. C'est une œuvre de Gaspard de Crayer: Pietà aux Donateurs. Ceux-ci

étaient le bourgmestre Henri van Dongelberghe et sa femme, Adrienne Borluut (bois, H. 1,59, L. 1,10). Signé dans le bas à droite, sur la pierre : Decraijer F. Cette œuvre, bien conservée, n'avait guère quitté nos réserves depuis de nombreuses années (Bruxelles, Musée royal d'Art ancien, catalogue 132).

L'excellente qualité du portrait du bourgmestre, un homme âgé, agenouillé en prière et vu de profil, nous incita à chercher quelques précisions sur le rôle qu'il avait joué dans la ville de Bruxelles. Il appartenait à une famille noble, issue au xrve siècle d'un bâtard de Jean III de Brabant. Sa femme, Adrienne Borluut, descendait d'une famille gantoise, qui compta parmi ses membres le donateur du Polyptique de l'Agneau mystique des van Eyck.

Henri van Dongelberghe naquit peu avant 1660; il fut créé chevalier par l'Archiduc Albert; nous le trouvons comme bourgmestre des lignages de Bruxelles à partir de 1590. Il exerça ce rôle, avec quelques interruptions, pendant trente-quatre ans, se démit de ses fonctions en 1624 et mourut peu après. Il fut enterré auprès de sa femme dans l'église du Béguinage de Bruxelles, leur paroisse. Leur tombeau a été respecté.

Quant au portrait du couple par Gaspard de Crayer, dont nous nous occupons, il fut enlevé de l'église du Béguinage en 1792 par les troupes de la Révolution française et transporté prudemment dans les réserves de Bruxelles, qui devaient constituer le futur Museum de Paris ... mais ce fut Waterloo.

Le tableau resta dans nos réserves, complétement oublié. Il a fallu que notre attention fût attirée par l'exécution parfaite de cette *Pietà aux Donateurs* pour qu'après bientôt deux siècles, notre bon bourgmestre, ayant enfin repris son rang, accueille gravement les visiteurs de la salle Rubens du Musée Royal d'Art ancien de Bruxelles, où van Dongelberghe les accueille à l'entrée.

Jacqueline Lafontaine-Dosogne, Fonts baptismaux en terre cuite du VIe siècle conservés au Musée de Varna (Bulgarie).

Lors d'une visite au Musée de Varna, en 1963, l'auteur a remarqué un vase fait d'argile rouge mêlée de quartz, d'un mètre de haut, et constitué d'une vasque d'un diamètre de 70 cm, munie d'un déversoir, d'un pied cylindrique évasé, à paroi double, et d'une base de section carrée, creuse, conservant encore des traces de combustion. Il avait été découvert par M. Mirčev, lors des fouilles d'une basilique chrétienne à Galata, non loin de

Varna. Cette basilique avait été détruite vers la fin du v1e siècle, par les invasions slaves. Elle était de type byzantin, la région étant restée grecque jusqu'alors.

Le dispositif du vase permettait de chauffer l'eau de la vasque par l'intermédiaire des doubles parois, la matière réfractaire se prêtant particulièrement bien à semblable opération. La paroi extérieure, qui est ajourée, est reliée à la paroi interne par trois bandeaux, le dernier registre offrant une succession de douze petits arcs dont l'un est occupé par un mufle de mouton. C'est dans sa gueule qu'aboutit le petit canal permettant de vider la vasque. Celle-ci est surmontée d'une bordure à inscription grecque, fragmentaire, dont on ne peut tirer que les mots: ...KAI THC CYNOAIH[s] AY[τον ...] et peut-être EYXH. Ils rappellent une formule hagiographique du type: « du saint martyr ... et de ses compagnons ». L'aspect des lettres, qui sont très belles, et des ornements sculptés indique le début du VIe siècle, ce qui concorde avec les résultats des fouilles. L'objet se trouvait à l'entrée de la nef, à gauche. Il a été interprété par M. Mirčev comme des fonts baptismaux pour bébés. Quoique l'inscription paraisse ne pas présenter de signification baptismale, la conférencière pense que cette interprétation s'impose, en fonction de la forme même du vase. En effet, le baptême des bébés se pratiquait le plus souvent à Pâques, ou au 6 janvier, fête du Baptême du Christ, et l'eau chaude était pour eux une précaution bien venue. La vasque était assez grande pour qu'ils puissent y être abondamment aspergés, suivant les prescriptions du temps, et le canal permettait l'évacuation de l'eau.

Nous avons donc là un témoignage unique d'une pratique byzantine, sur laquelle ni les textes, ni les images, ne fournissent de renseignements. Le motif du bain de l'enfant, si fréquent dans les scènes de Nativité du Christ, de la Vierge ou d'autres saints, peut offrir un point de comparaison, mais, sauf quelques cas douteux pour le Christ, dans des tissus coptes, il ne s'agit pas d'un baptême. En outre, un baptistère existait dans la basilique de Galata, avec une piscine à l'usage des adultes. L'intérêt est grand de voir ainsi réunis les deux types de monuments servant au baptême, car ils illustrent une époque de transition. La christianisation n'étant pas achevée, il importait de pouvoir baptiser les adultes. Mais l'habitude s'était établie, pour les chrétiens, de faire baptiser leurs enfants peu après leur naissance. En effet, pratiqué aux premiers temps du christianisme, puis soumis à de nettes réserves aux IIIe et IVe siècles, le baptême des bébés fut à nouveau encouragé par les docteurs de l'Église au début du ve siècle. C'est dans la suite de cette évolution favorable au baptême précoce que s'inscrivent les fonts de Varna.

L'étude complète a paru dans les Cahiers archéologiques, 17 (1967), pp. 45-48, sous le titre: Notes d'archéologie bulgare, I. Fonts baptismaux de terre cuite du V°-VIe siècle, avec 3 figg.

Séance du 20 janvier 1968.

Jean Squilbeck, Péril de l'Iconographie.

Constatant que l'iconologie ou iconographie a conquis le rang de science auxiliaire de l'histoire de l'art, M. Squilbeck s'insurge contre cette conception erronnée, source d'erreurs. L'iconographie fait partie intégrante de l'histoire de l'art. Si les règles de celle-ci sont incomplètement codifiées, celles de l'iconographie le sont encore moins. Il faut remédier à cette lacune.

Tout d'abord, toute science exige une démonstration. L'iconographie doit faire preuve de perspicacité, et toujours brider son imagination. Son rôle n'est pas de dicter un programme aux artistes, mais de découvrir une idée dans une œuvre d'art et établir la source de celle-ci. Malheureusement, on confond parfois la cause et l'effet. En effet, dans certains cas le texte qui semble avoir inspiré l'œuvre en est simplement le commentaire. Ainsi, la cloche d'eau si fréquente dans le Baptême du Christ, n'est pas la traduction d'une légende, mais l'origine de celle-ci. Le sommeil de saint Jean lors de la Cène, remonte au x1e siècle et son explication mystique au x1ve. Le geste de Judas volant un poisson au cours de ce repas remonte au x1e siècle, et les mystères du x1ve siècle, proposés comme source du thème, se sont inspirés des œuvres d'art.

Le conférencier nous propose ensuite d'analyser à titre de cas typique une découverte sensationnelle. En 1945, un érudit nous a proposé de voir dans le volet de l'Annonciation du maître de Flémalle à New-York, saint Joseph préparant une souricière dans laquelle Satan va se faire prendre. Malheureusement, le personnage ne fabrique pas une souricière. Le fait semble certain. Cependant, le sujet a été traité par Torner. Le problème est déplacé, mais subsiste. Le conférencier ensuite examine les textes de saint Augustin allégués comme source du thème. Des doutes surgissent quant à leur interprétation. Le conférencier nous propose de résoudre le problème en se basant sur le fait que le symbolisme n'est pas un hermétisme. Pour être compris, l'artiste aurait dû donner à la souricière une forme approximative de croix ou montrer

Satan, qui est attiré par le piège. L'iconographie vise à enseigner et non à cacher une doctrine.

L'absence d'une doctrine de l'iconographie interdit à cette science de présenter des conclusions utiles pour l'histoire de l'art. Il faut y remédier.

Séance du 17 février 1968.

Paul Naster, Le pylône égyptien sur les monnaies impériales d'Alexandrie.

Le monnayage de l'atelier impérial d'Alexandrie nous a conservé dans ses types bon nombre d'aspects de la civilisation pharaonique. Parmi ceux-ci, le pylône, façade monumentale du temple égyptien classique, se voit sur les grandes monnaies de bronze de la valeur d'une drachme. Des pièces de ce type ont été frappées de Trajan à Marc Aurèle. Parfois, le rendu du pylône est fidèle et à peine simplifié dans certains détails. Dans d'autres cas, l'interprétation est moins exacte, voire incorrecte. Le dieu vénéré dans le temple est toujours représenté, soit dans l'embrasure de la porte (c'est le cas de Canope), soit sur la terrasse entre les deux massifs latéraux du pylône : ceci se présente pour Canope encore, les deux Canopes, une divinité qui paraît être Isis et, une fois semble-t-il, pour Harpocrate. Les légères variantes dans la représentation de la façade rendent, malgré tout, impossibles l'identification et la localisation précises des temples. La place de la divinité sur la terrasse entre les massifs d'angle est anormale. Elle n'est pas purement conventionnelle, comme le serait celle du dieu dans l'embrasure de la porte ou devant le temple. En effet, un ornement en arc de cercle, au bord perlé, a été gravé sous le bord de la terrasse. Ce décor n'est pas architectural. Il doit correspondre aux décorations que l'on accrochait au balcon de palais auquel apparaissait le pharaon lors de distributions de faveurs et de distinctions. Ainsi, le décor et la place des divinités sur le pylône pourraient-ils correspondre à semblable apparition ou épiphanie du dieu, sauveur et dispensateur de faveurs.

Cette étude a paru dans Antidorum W. Peremans sexagenario ab alumnis oblatum (= Studia Hellenistica, 16), Louvain, 1967, pp. 181-190.

Gabriel Duphénieux, Une commanderie de Templiers du XIIIe siècle.

De l'ancienne commanderie de St-Léger subsiste encore un grand bâtiment du XIII^e s. servant actuellement de corps de logis à une ferme impor-

tante. La paroisse de St-Léger relevait jadis des États de Tournai et Tournaisis. A part quelques terres franches, la plus grande partie en appartenait au chapitre de la Cathédrale. Les archives de l'État conservées à Tournai possèdent encore trace de la donation d'un fief que fit Ernould de Mortaigne en 1238 en faveur des Templiers. En 1244 ce même Ernould leur fit don d'un autre fief et confirma sa précédente donation. La construction qui nous intéresse tout spécialement est montée en pierres non appareillées sauf pour les encadrements des ouvertures; elle se compose d'un premier corps de logis mesurant 19,50 m de long sur 9,40 m de large. Une autre construction prolonge la première dans le même axe sans en avoir eu la même largeur à l'origine. Au XVIIIe s. sans doute, on rasa une des façades pour la mettre dans le même alignement que celle du grand bâtiment. Cette annexe mesurait 9,15 m de long et 5,85 de large, elle formait un retrait symétrique par rapport au grand logis. Ce dernier se composait d'un rez-de-chaussée et d'un étage dont il ne subsiste que l'extrémité ouest. Des traces d'arrachement dans le haut des murs goutterots possédant encore leur élévation première et divers indices dans le pignon est nous donnent à penser que l'étage était complet à l'origine. Le rez-de-chaussée s'éclairait au Sud par huit fenêtres semblables; au cours des temps elles furent en partie aveuglées, toutefois le tracé en est encore parfaitement visible. La partie conservée de l'étage s'appuie sur le pignon ouest. Elle s'éclaire au Nord et au Sud par deux fenêtres séparées par un trumeau en pierres bien appreillées. Le pignon ouest, lui, en possède trois sommées par une rose au fenestrage fort bien conservé et qui éclairait le haut du pignon. Cinq cordons, au profil carré, divisaient horizontalement les façades tout en servant de larmier. Celle du Nord présente encore une fenêtre absolument intacte, document parfait sans reconstitution ni restauration d'aucune sorte. Une fine colonnette sert de meneau, le chapiteau de plan carré est orné d'une feuile plate aux angles; la base présente un tore sur un socle cubique. Les linteaux des fenêtres en se prolongeant forment un des cordons de la façade. Les fenêtres ont toutes une imposte en ogive décorée d'une pierre découpée en arc trilobé mais cette prolongation des linteaux accentue l'aspect rectangulaire des ouvertures en isolant le tympan de la fenêtre. La pierre trilobée du tympan possède une rainure pratiquée dans son épaisseur et destinée sans doute à recevoir un vitrage sous plomb. L'intérieur des fenêtres présente des traces de gonds destinées à suspendre des volets disparus; un banc de pierre est ménagé de part et d'autre de l'embrasure.

Les chapiteaux et les bases employés ici sont identiques à ceux de la chapelle St-Vincent (1198), de la façade romane de l'évêché, des fenêtres des

maisons romanes (+ ou — 1200?) et de celles du « scriptorium » de l'ancien cloître de la Cathédrale, (dernier quart du XII e s.) contemporain du transept. Toutefois l'arc gothique au tympan trilobé indique bien sûr une date nettement plus récente. D'autre part le bâtiment complémentaire doit avoir été construit durant la seconde moitié du XIII e s. Nous pensons alors que les fenêtres « civiles » du grand bâtiment pourraient dater des proches années qui suivirent la donation d'Ernould, soit vers 1240-1250. En effet, après cette date, on emploie généralement à Tournai les chapiteaux à crochets (chœur de la Cathédrale : 1245-1260). Il nous semble que les fenêtres de la Commanderie suivirent d'assez près celles du « scriptorium » de la Cathédrale, elles présentent un même module, un même fini mais avec un maquillage gothique qui ne dénature pas leur parenté. Cette datation nous semble assez bien coïncider avec les donations (1238-1244).

La construction annexe, dans le prolonguement du bâtiment à usage d'habitation, semble avoir été une chapelle. Les deux jolis doublets de la façade nord (celle du Sud a disparu) sont fort proches par leurs chapiteaux et leur forme générale de ceux des nefs de la Madeleine (post 1252) et de St-Jacques. Les traces bien lisibles sur le pignon est d'une porte surmontée d'une grande verrière (aujourd'hui obturée) nous font également penser à la façade de la Madeleine. Ainsi ce bâtiment vraisemblablement à usage religieux vint sans doute s'appuyer sur le corps de logis durant la seconde moitié du XIIIe s. Cette « chapelle » a perdu sa charpente d'origine mais présente à l'intérieur, sous les combles, des traces d'enduis qui pourraient bien être contemporains de leurs murs. Il nous semble également que tout ce bâtiment devait être isolé sans prendre appui sur la courtine ou le mur d'enceinte formant ainsi un vrai logis bien aéré.

Ce document rarissime dans nos contrées d'une construction civile du milieu du XIII^e s. prend encore plus de valeur de nous être parvenu sans aucune restauration et de pouvoir nous offrir ainsi un document non frelaté.

Séance du 16 mars 1968.

Franz Van Molle, Bijdrage van de iconografie tot de identificatie en interpretatie van edelsmeedwerk.

De identificatie van de edelsmeedkunst van het corporatief regime is ten zeerste gebaat door de aanwezigheid van merktekens die, in verband met

het officieel voorgeschreven fijngehalte, op de voorwerpen aangebracht werden. Aan de hand van deze merken kan de vorser thans, in gunstige omstandigheden, de stad zowel als het jaar aanduiden waarin een voorwerp vervaardigd werd en bovendien zelfs de verantwoordelijke edelsmid. Naast deze benadering van de oude edelsmeedkunst, kan ook de functionele en stilistische vormgeving ter datering en lokalisering van de productie in aanmerking genomen worden. Daarenboven dragen talrijke voorwerpen gegevens van epigrafische, heraldische en iconografische aard die een verdere individualisering mogelijk maken. Deze mogelijkheid werd echter al te dikwijls over het hoofd gezien.

De iconografische gegevens, meestal beter zichtbaar aangebracht dan opschriften en wapenschilden en ook beter bewaard, hebben betrekking op het ontstaan, de opdracht of de bestemming, van de voorwerpen die ermee uitgerust zijn. De bestemming blijkt wel de meest bepalende factor te zijn geweest bij de keuze van de symbolen, figuren en taferelen die voornamelijk op kerkelijk edelsmeedwerk aangebacht werden. Zo dragen kelken, cibories en monstransen b.v. korenaren en druiventrossen, passietaferelen, het Laatste Avondmaal of typologische taferelen in verband met de H. Eucharistie. Naast dergelijke algemeen geldende voorstellingen in aansluiting bij de liturgische bestemming van de betrokken voorwerpen, komen er ook meer individualiserende voor. Zij verwijzen vaak naar een opdrachtgever of een bijzondere bestemming zoals b.v. een bepaalde kerk. Hieraan is meestal de aanwezigheid van heiligenfiguren op de voorwerpen te danken. Afgezien van hun eigen iconografische inhoud en hun gebeurlijke decoratieve rol, verschaffen al deze motieven dus een zinvolle verwijzing. Deze kan voor de vorser nuttig zijn om de oorspronkelijke bestemming van een voorwerp te achterhalen. Meer dan eens is de iconografie ook in grote mate bepalend geweest voor de vormgeving, zodat zelfs bij de formele en bij de typologische studie van het oude edelsmeedwerk met een iconografische interpretatie rekeing moet gehouden worden.

Aan de hand van talrijke voorbeelden van kerkelijke en burgerlijke edelsmeedkunst van de xve tot de xixe eeux, zo in binnen- als in buitenlands bezit, kon worden aangetoond hoe men ook voor welbekende voorwerpen op basis van hun iconografische gegevens tot een omstandiger identificatie en soms zelfs tot een volledig nieuw inzicht kan komen.

Van de behandelde voorwerpen werden reeds gepubliceerd: 1) Een zilveren beker met Brusselse merken uit de abdij van Averbode (1762), in Bulletin

van de koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, 4e r., dl. 38-39 (1966-67), pp. 195-98; 2) Een merkwaardige kelk uit het Clarissenklooster van 's-Hertogenbosch (1493), in Miscellanea Jozef Duverger, dl. 2 (1968), Gent, pp. 864-73.

Émile Brouette, Le mémorial de saint Gobert à Fosses-la-Ville.

Dans l'église collégiale de Saint-Feuillien à Fosses-la-Ville (prov. Namur), on trouve une dalle funéraire de 1280 représentant dans la meilleure tradition des tombiers gothiques un ecclésiastique debout, de face, mains jointes. L'épitaphe, partiellement effacée, fait savoir que le défunt, dont les vertus sont louées avec insistance, mourut quatre cents ans plus tôt, soit en 880. Se basant en toute vraisemblance sur une source très tardive, l'Abbé Crépin, doven de Fosses, écrivit (il y a une trentaine d'années) qu'on se trouvait en présence de la pierre tombale de saint Gobert, dont le culte local se célébrait le 26 janvier et existait depuis le début du x1e siècle. En réalité, historiquement on ne connaît rien de ce saint Gobert, on n'en possède ni Vita, ni Passio, ni Translatio, ni Miracula. Si les hagiographes des xvie et xviie siècles le citent, la plupart se recopiant les uns les autres, ils n'apportent sur lui que peu de renseignements. Toutefois, leurs maigres indications, judicieusement interprétées, semblent plus ou moins confirmer l'hypothèse d'un moine scot ou bénédictin vivant aux environs de l'an 900. Les fouilles de 1950 (due à une équipe dirigée par M. Mertens) n'ont pas permis de conclure, comme le croyait l'Abbé Crépin, à la présence d'une tombe sous la dalle restée depuis 1280 à son emplacement primitif et le silence des Annales Fossenses fait penser qu'il n'y a eu aucune élévation de reliques. Déjà aux xv1º et xv11º siècles, la tradition locale ne permettait pas de savoir où reposait le corps. Si l'épitaphe insiste avec emphase, non seulement sur les vertus du défunt, mais encore sur la présence du corps, c'est en vue de faire croire à la présence de celui-ci dans la collégiale pour concrétiser la dévotion au saint et attirer les pèlerins. Il n'y avait même pas là un pieux mensonge de la part du chapitre de Saint-Feuillien, dont un membre rédigea le texte épitaphique, puisqu'on estimait en 1280 que le saint en esprit n'avait jamais quitté les lieux de son séjour terrestre et que peut-être un jour on retrouverait ses restes mortels.

L'étude complète paraîtra dans le *Bull. de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, 1968 (1969).

IN MEMORIAM

Ī

Théodore de Jonghe d'Ardoye

Le 28 mars 1965 est décédé à Bruxelles le vicomte Théodore-Alexandre-Joseph-Hubert-Georges de Jonghe d'Ardoye, ingénieur et major honoraire d'Artillerie. Il était né, à Saint-Gilles lez Bruxelles, le 5 décembre 1874 et était fils du vicomte Fernand de Jonghe d'Ardoye qui fut membre et questeur de la Chambre des Représentants, puis membre et questeur du Sénat.

Après des humanités gréco-latines au Collège St-Michel à Bruxelles, Théodore, dit Théo, de Jonghe, entra, le 4 octobre 1892, à l'École militaire et fut nommé sous-lieute-nant d'artillerie, le 22 décembre 1894. Il se comporta avec honneur au cours de la guerre 1914-1918, ce qui lui valut les distinctions militaires belges et françaises. Il quitta l'armée, le 12 novembre 1919, avec le grade de major honoraire, et entra dans les affaires, où son titre d'ingénieur lui permit de jouer un rôle actif et utile.

Dès sa jeunesse, il s'était intéressé à l'histoire et à l'archéologie, spécialement à l'héraldique, à laquelle il consacrait tous les loisirs que lui laissaient ses nombreuses occupations. Sa compétence lui valut d'être nommé en 1919 membre du *Conseil héraldique* où il rendit de précieux services et où il siégea jusqu'en 1955, se retirant pour faire place à son fils ainé, héritier de ses capacités dans le domaine de la généalogie et du blason.

Il fut nommé membre de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique en 1946.

Il publia en 1930 sous les auspices de la Société des Bibliophiles et Iconophiles, l'Armorial belge du Bibliophile, important ouvrage en trois gros volumes en-4°, dans lequel, avec la collaboration de Joseph Haverielle et Georges Dansaert, il identifia les armoiries frappées sur les reliures de livres anciens appartenant tant aux dépôts publics qu'aux bibliothèques privées de notre pays.

En 1948, avec la collaboration du baron de Ryckman de Betz, il publia l'important recueil des quartiers généalogiques relatifs aux alliances de la noblesse belge, au cours de la période de 1913 à 1948.

Gentilhomme de vieille race, le vicomte Théo de Jonghe avait été admis en qualité de « chevalier de grâce et dévotion » à l'Ordre souverain de Malte. En dehors de ses distinctions de guerre, il avait été promu commandeur des ordres de la Couronne et de Léopold II et officier de l'Ordre de Léopold. Il était en outre titulaire, à titres divers, de nombreux ordres étrangers.

Frappé de cécité complète à la suite d'un glaucome aux deux yeux, il avait supporté cette épreuve avec une sérénité admirable. Rendu en possession presque complète d'un œil grâce à une heureuse opération, il s'était efforcé, au cours des derniers mois de son existence, de déchiffrer, en vue de publication, un *Liber amicorum* du xvie siècle.

De caractère particulièrement amène, Théo de Jonghe ne connaissait que des amis dans tous les milieux et a laissé d'immenses regrets.

Vte Charles Terlinden

Marguerite Devigne

Marguerite Devigne, née à Dinant en 1884, était la fille cadette d'un officier supérieur

Les études d'histoire de l'art, section récemment créée à l'Université de Liège sous l'égide de Jean Capart, offraient à la jeune fille une formation répondant à ses goûts. Elle fut la première à conquérir le diplôme de docteur (1912) et s'orienta vers l'art mosan.

Par la suite, nommée professeur à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles (1919), Marguerite Devigne fut chargée du cours de costume devenu vacant à la mort de Jean de Mot. Sa prestance et sa voix au timbre cuivré lui permirent de s'assurer l'attention d'un auditoire plutôt indiscipliné mais rapidement conquis dès qu'il fut question de dessiner d'après le modèle vivant, drapé à l'antique.

Sans avoir jamais été féministe au sens habituel du terme, Marguerite Devigne fut indiscutablement une pionnière ; son entrée comme attaché dans les cadres des musées royaux à Bruxelles marquait la rupture avec d'anciens préjugés. Se réservant la section de sculpture, elle rédigea un excellent catalogue publié en 1922.

Dès le début de la guerre, Marguerite Devigne assuma les fonctions de conservateur en chef dans des conditions particulièrement difficiles. Pendant quatre ans, de 1940 à 1944, elle présida à la mise à l'abri des collections, organisa des expositions temporaires et prit l'initiative d'inviter des conférenciers en renom qui occupèrent la tribune du musée le dimanche matin. Les textes de ces conférences ont été publiés et forment une collection dans laquelle on relève les noms de Albert Mockel, le Vicomte Terlinden, Pierre Bautier, Victor Servranckx. L'acquisition de la collection della Faille est un des événements heureux de cette sombre période.

La tempête passée, la libération ramena les responsables dans la capitale et le rôle joué par cette femme courageuse fut vivement et injustement critiqué.

Consciente de sa valeur, se distinguant par sa beauté hautaine, soutenue par des amitiés influentes, Marguerite Devigne, ulcérée, retourna à ses chères études, attendant l'heure de la retraite qui allait lui permettre de satisfaire son goût des grands voyages. Elle avait sillonné l'Europe et conservait des relations confraternelles avec les principaux conservateurs de musée; c'est vers les États-Unis qu'elle s'embarqua pour y faire des séjours prolongés.

C'est encore à son initiative que l'on doit la création des Archives de l'Art belge, fonds important déposé aux Archives du Royaume. L'idée a servi de base à la constitution des collections de documents qui prennent depuis peu une grande extension au Musée moderne.

Professeur, conservateur de musée, conférencière, critique d'art, Marguerite Devigne joignait à ces diverses activités la passion du collectionneur, du bibliophile et du mélomane.

Cette courte notice resterait incomplète si, ayant évoqué l'éclat d'une personnalité hors série, nous passions sous silence les circonstances tragiques de sa fin. Elle avait peu à peu perdu la vue et vivait dans un isolement complet. Incapable de lire ou de voir les reproductions, elle conservait une prodigieuse mémoire grâce à laquelle les chess-d'œuvre qui avaient fait le bonheur de sa vie lui restaient familiers; elle retrouvait, à les évoquer, le ton passionné de jadis.

Le temps ayant effacé bien des amertumes, c'est avec une grande dignité que Marguerite Devigne semblait accepter un sort pénible dont l'intolérable dureté était cependant adoucie par la profondeur de ses convictions religieuses.

Suzanne Sulzberger

III

Charles van den Borren

C'est à la séance du 6 juin 1920 que Charles van den Borren fut élu membre correspondant régnicole de l'Académie royale d'archéologie de Belgique. Il y avait un an à peine qu'il avait été appelé à diriger la Bibliothèque du Conservatoire royal de musique de Bruxelles. La qualité de ses travaux scientifiques le désignait, tout naturellement, à faire partie d'une compagnie dont le but est l'étude du passé sous ses aspects les plus variés.

Le 7 octobre 1928, il est élu membre titulaire de l'Académie, dont il assumera la présidence en 1953.

Né à Ixelles le 17 novembre 1874, Charles van den Borren fait des études juridiques (il est docteur en droit de l'Université Nouvelle en 1897) qui le mènent à s'inscrire au Barreau de Bruxelles jusqu'en 1905; mais son attirance pour les arts et, en particulier, pour la musique, l'incite à étudier à fond la théorie et l'histoire musicales. Il le fera sous la direction éclairée d'Ernest Closson, qui initiera son élève, déjà bon pianiste et chanteur amateur, à toutes les subtilités de l'harmonie, du contrepoint et de la fugue. Quant à l'histoire musicale, Ch. van den Borren l'apprend surtout dans les ouvrages des Allemands, qui furent les premiers à instaurer scientifiquement la musicologie (Musikwissenschaft).

Son contact avec la musique se fera parallèlement dans le présent (comme critique musical de l'*Indépendance belge*, de l'*Art moderne* et de l'*Horizon*) et dans le passé (comme historien, auteur d'études centrées, de préférence, sur les xve et xve siècles, sans aucune exclusive à l'égard des autres époques).

Dès ses premiers articles et ouvrages, Ch. van den Borren fait montre des qualités qui marqueront son œuvre entier : sûreté de jugement, documentation de première main, étendue d'une culture attachée à la découverte des manifestations de tous les arts, solidité de l'argumentation fondée sur une connaissance complète du problème envisagé, importance de l'élément esthétique, insertion de toute question dans son contexte historique et sociologique, précision et raffinement du commentaire.

En 1907, c'est un volume consacré à l'œuvre lyrique de César Franck qui ouvre la série des études musicologiques de Ch. van den Borren, nommé en 1910 professeur d'histoire de la musique à l'Université Nouvelle de Bruxelles, cellule du futur Institut des

Hautes Études de Belgique, dont il assumera le secrétariat général jusqu'à sa mort. C'est là qu'il fera des cours, dont le texte formera de nouveaux ouvrages: Les origines de la musique de clavier en Angleterre (1912), Les musiciens belges en Angleterre à l'époque de la Renaissance (1913), Les origines de la musique de clavier dans les Pays-Bas (Nord et Sud) jusque vers 1630 (1914). Mais sa prédilection pour les xve et xvie siècles se marque dès 1909, lorsqu'il présente, au Congrès de Liège de la Féclération archéologique et historique de Belgique, les prémices de ses recherches sur Guillaume Dufay, qui fera l'objet d'un mémoire couronné par l'Académie royale de Belgique en 1925.

Ce sera, chaque année, une production abondante, dont on peut trouver le détail dans le volume XVIII (1964) de la Revue belge de Musicologie (pp. v-xxxv), production ponctuée par des livres magistraux : Orlando de Lassus (1920), Le manuscrit musical M.222 C.22 de la Bibliothèque de Strasbourg (1926), l'édition des œuvres de Philippe de Monte (de 1927 à 1931), Polyphonia sacra (1932), Études sur le XVe siècle musical (1941), Peter Benoit (1942), Roland de Lassus (1943), César Franck (1949), Geschiedenis van de muziek in de Nederlanden (2 volumes, 1948-1951), Pièces polyphoniques de provenance liégeoise (XVe siècle) (1950). A ces ouvrages, il convient d'ajouter la liste impressionnante des articles et des comptes rendus, qui, tous, sont originaux, déterminants, solides et sensibles.

Si l'on peut admirer toute la production imprimée de Ch. van den Borren, on se doit d'attirer l'attention, dans le même sentiment d'admiration et de reconnaissance, sur son enseignement et sa participation aux travaux des sociétés savantes. Professeur d'une bienveillance proverbiale, il était d'une grande rigueur à son propre égard, pour n'apporter à ses étudiants qu'une matière parfaitement étudiée et éprouvée. Les problèmes d'histoire musicale, toujours inscrits dans le cadre non seulement de l'évolution de l'histoire générale, mais aussi dans celui de la sociologie et de l'esthétique, étaient soumis aux étudiants en même temps que toutes les solutions proposées par les musicologues. Mais où Ch. van den Borren fut, sans doute, le professeur le plus compréhensif et le plus généreux, ce fut à la Bibliothèque du Conservatoire, où il accueillait ses étudiants, transformant ainsi son modeste bureau en séminaire d'études, où chacun était aidé dans ses difficultés de transcription, d'analyse de formes, ou de simple recherche de documentation. Tout qui a eu la chance de fréquenter l'ancienne bibliothèque du Conservatoire, placée sous les combles du bâtiment de la rue de la Régence, ne pourra oublier cet enseignement en tête-à-tête avec un maître dont la modestie était égale à la science.

Dans les sociétés savantes comme aux congrès de musicologie, la présence de Ch. van den Borren était appréciée pour l'étendue de ses connaissances dans tous les domaines, son sens profond de synthèse, sa perception infaillible du détail et la sûreté de son jugement.

Devenu le Nestor des musicologues du monde entier, avec lesquels il entretenait des relations épistolaires suivies, Ch. van den Borren fut l'objet de plusieurs hautes distinctions honorifiques. Ce n'est pas sans une adorable vanité (et sous le prétexte naïf que les bijoux étaient si jolis !) qu'il faisait état de ces décorations, si amplement méritées en reconnaissance des services rendus à la science musicologique. Cette science, ses travaux et ses cours universitaires (Université Nouvelle, 1910; Université de Bruxelles, 1926; Université de Liège, 1927) l'avaient élevée, en Belgique, à sa majorité. Il n'en

tirait nulle gloire, mais se réjouissait de voir ses disciples continuer le sillon que, seul, il avait commencé de tracer.

Le 14 janvier 1966, il s'éteignit à Uccle, parmi les siens, dans sa quatre-vingt-douzième année.

Ch. van den Borren a été un des grands Belges de notre époque. Le rayonnement de sa personnalité à travers ses travaux, l'incomparable action de son enseignement, l'exceptionnelle richesse de son savoir jointe à une extraordinaire générosité de communication rendent à jamais son souvenir inoubliable pour tous ceux qui ont eu le privilège de le connaître ou de l'approcher. L'Académie royale d'Archéologie se doit de garder précieusement le souvenir de ce savant de valeur internationale, qui fut aussi, dans l'acception la plus haute du terme, un honnête homme.

Ch. van den Borren avait réservé à notre compagnie quelques-unes de ses études les plus originales. Les Annales ont publié les suivantes: Compositions inédites de Guillaume Dufay et Gilles Binchois (t. 69, 1922, pp. 110-120) et Le manuscrit musical M. 222 C. 22 cité cidessus (t. 71, 1923, pp. 343-374; t. 72, 1924, pp. 272-303; t. 73, 1925, pp. 128-196; t. 74, 1926, pp. 71-152). Quant à la Revue, elle a inséré Deux pièces musicales dans un tableau d'Henri van Baelen (IV, 1934, pp. 193-199) et Le Codex de Johannes Bonadies, musicien du XVe siècle (X, 1940, pp. 251-261).

Albert Vander Linden

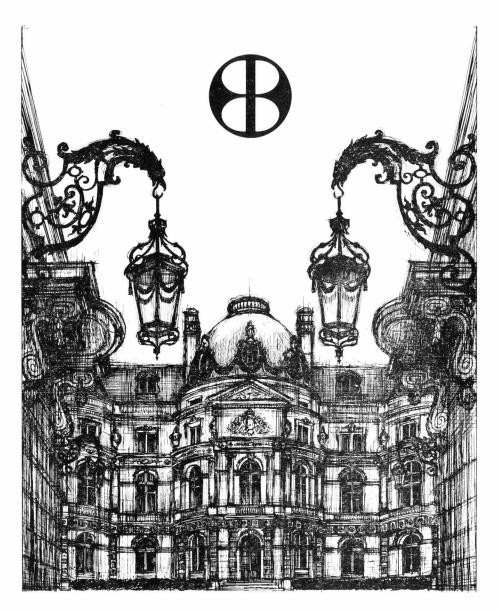
ERRATA

Au t. XXXV, fasc. 1-2, une erreur s'est glissée à la p. 67 : les légendes des planches ont été interverties. Celle de l'illustration du haut de la page doit se lire : « Fig. 6. — Charles de Lorraine, faïence blanche de Tournai (Coll. de M. Jean Jadot) » ; celle du bas de la page : « Fig. 7. — Charles de Lorraine, terre cuite (Coll. de la Banque de Bruxelles) ».

Sur la couverture du fasc. 3-4 1965, il faut lire XXXIV, et non XXXV.

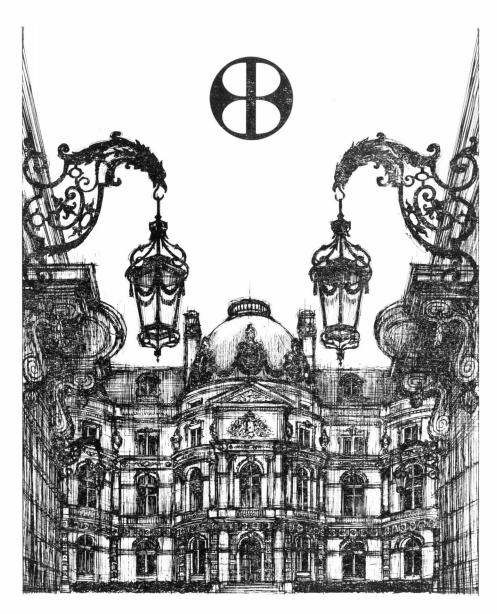
SOMMAIRE / INHOUDSTAFEL

René Jullian, La sculpture romane, art de contrastes	123
Marguerite CALBERG, Épisodes de l'histoire de Bethsabée sur une suite de tapis-	105
series bruxelloises du xvie siècle	137
Jacques van Lennep, L'alchimiste. Origine et développement d'un thème de la peinture du xvii e siècle	149
Gabriel Duphénieux, A propos de deux bras de lumière aux poinçons de Tournai	169
Julius Kaplan, The Religious Subject of James Ensor, 1877-1900	175
Julius Teal Lan, The Religious Subject of Julius Linson, 1077-1500	175
Comptes rendus	
Th. Fr. Carney, A Catalogue of the Roman and Related Foreing Coins in the Collection of Sir Stephen Courtauld at the University of Rhodesia and Nyasaland (Salibury, 1963), par Paul Naster. — P. Courcelle et J. Courcelle-Ladmirant, Vita Sancti Augustini Imaginibus Adornata, Manuscrit de Boston, Public Library, no 1483, s. xv, inédit (Paris, 1954), par Marie-Louise Hairs. — J. Lafontaine-Dosogne, Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'art byzantin et en Occident (Bruxelles, 1964-1965); R. L. Fuglister, Das lebende Kreuz (Einsiedel-Zurich-Cologne, s.d.); P. Colman, L'orfèvrerie religieuse liégeoise du xve siècle à la Révolution (Liège, 1966); M. Aubert et S. Goubert, Cathédrales, Abbatiales, Collégiales, Prieurés romans de France (Paris, 1965), par Jean Squilbeck	207
Chronique	
Rapport de M ¹¹ e Simone Bergmans, Présidente (19 mars 1966) Résumés des communications présentées par les Membres, d'avril 1967	215
à mars 1968	221
In Memoriam	
Théodore de Jonghe d'Ardoye (1874-1965), par le Vte Charles Terlinden.	
— Marguerite Devigne (1884-1968), par Suzanne Sulzberger. — Charles	
van den Borren (1874-1966), par Albert Vander Linden	233
	005



un ami vous attend à la Banque de Bruxelles

Plus de 800 agences



een vriend verwacht U bij de Bank van Brussel

Meer dan 800 agentschappen

AVIS / BERICHT

Les lettres, livres pour comptes-rendus et manuscrits destinés spécialement à la Revue doivent être adressés au Secrétariat de Rédaction: De brieven, boeken voor recensies en de handschriften die in 't bijzonder voor het Tijdschrift bestemd zijn, moeten geadresseerd worden aan het Redactiesecretariaat:

Mme Mevr. J. DOSOGNE-LAFONTAINE, 62, av. du Pesage, Bruxelles 5 Waaglaan 62, Brussel 5

Les commandes de volumes doivent être adressées au Trésorier général:

De bestellingen van boeken dienen gericht te worden aan de algemene Penningmeester:

M. Jean JADOT, 22, av. Louise, Bruxelles 5 Louisalaan 22, Brussel 5

Les paiements se font au C.C.P. nº 1004.19 de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, ou au compte nº A/69/11.463 de l'Académie à la Banque de Bruxelles, Bureau Galerie Louise, Bruxelles. Chèques ou virements sans frais pour la bénéficiaire.

Prix de l'abonnement annuel: 500 F.B.

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. De betalingen dienen te gebeuren op P.C.R. nr 1004.19 van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België of op de rekening nr A/69/11.463 van de Academie bij de Bank van Brussel, Bureel van de Louizalaan, Brussel. Checks of overschrijvingen zonder onkosten voor de bestemmeling.

Prijs van het jaarlijks abonnement: 500 B.F.

De Directie neemt geen enkele verantwoordelijkheid op zich wat betreft de gepubliceerde artikels en foto's. Er wordt slechts één antwoord aanhoord op elk artikel of recensie, alsook één repliek op dit antwoord.

