

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

XXXVI * 1967 * 1-2-3-4

DRIEMAANDELIJKSE
UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

uitgegeven door de
KON. ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË
met de medewerking van het
Ministerie van Nationale Opvoeding en Kultuur

BRUXELLES - BRUSSEL
1969

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

COMMISSION DES PUBLICATIONS / COMMISSIE DER UITGAVEN

Exercice 1969-1970 / Dienstjaar 1969-1970

Président/Voorzitter : M. Jean DE STURLER ; *Secrétaire/Secretaris* : M^{me} Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE ; *Membres/Leden* : M^{lle} Simone BERGMANS, Cte Joseph DE BORCHGRAVE D'ALTENA, MM. Frans GANSHOF, Jacques LAVALLEYE et Baudouin VAN DE WALLE.

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 :

M^{me} J. DOSOGNE-LAFONTAINE, 62, av. du Pesage, 1050 Bruxelles

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, 9, rue du Musée, 1000 Bruxelles

Les paiements se font au C.C.P. n° 1004.19 de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, ou au compte n° A/69/11.463 de l'Académie, Banque de Bruxelles, Bruxelles. **Chèques ou virements sans frais pour la bénéficiaire.**

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, Bank van Brussel, Brussel. **Checks of overschrijvingen zonder onkosten voor de bestemming.**

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

Prijs van het jaarlijks abonnement: 500 B.F.

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 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.

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

XXXVI * 1967 * 1-2-3-4

DRIEMAANDELIJKSE
UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

uitgegeven door de
KON. ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË
met de medewerking van het
Ministerie van Nationale Opvoeding en Cultuur

BRUXELLES - BRUSSEL
1969

IMPRIMERIE UNIVERSA, WETTEREN

DEUX ŒUVRES RETROUVÉES DE FRANÇOIS POURBUS L'ANCIEN

- I. Volet de triptyque, au revers : Saint-Légier
- II. La première version du triptyque de Viglius d'Aÿtta

Il semble qu'un certain glissement s'opère parmi les œuvres de François Pourbus, qui tend à lui enlever les meilleures parmi les dernières, et d'autre part, à lui enlever également des œuvres de début.

Les deux tableaux que nous avons retrouvés successivement peuvent, non justifier, mais faire comprendre les motifs de cette hésitation (1).

I

Le volet de triptyque représente les membres d'une confrérie non identifiée. Il appartenait, il y a quelques années, à une collection gantoise. Il faut le ranger parmi des œuvres du début conçues sous l'influence de son père, Pierre Pourbus. C'est une représentation classique dans l'école brugeoise de la deuxième moitié du XVI^e siècle, son intérêt iconographique est certain et pourrait, si l'on parvenait à identifier les modèles, intéresser des généalogistes ; il montre la facilité de François Pourbus portraitiste.

Ces visages sont nettement individualisés ; en revanche, les mains sont toutes pareilles. Ces quatorze paires de mains sont là pour indiquer qu'il s'agit de donateurs ; mais loin de se tourner vers le sujet de leur prière, ou de leur hommage, leurs regards sont fixés sur le spectateur, et les modèles posent pour leur peintre ; ils sont étudiés quant à leur personnalité (pl. I).

Le revers, une grisaille, représente Saint Légier ou Saint Léger en costume d'évêque, coiffé de la mitre et avec l'instrument de son supplice : une tarière, à l'aide de laquelle on lui a excavé les yeux. Il est pieds nus, allusion à un autre supplice qu'il a subi (2) (pl. II).

(1) PHILIPPOT, Paul. *Le Portrait à Anvers dans la seconde moitié du XVI^e s.*, in *Bull. des M.R.B.A. de Belgique*, 1965, pp. 163 sqq.

(2) Mademoiselle Calberg nous a signalé que dans la *Légende dorée* de J. de Voragine, parmi d'autres supplices, le saint fut condamné à marcher pieds nus dans un torrent rempli de pierres coupantes.

Nous n'avons pas trouvé la corporation dont Saint Légier pouvait être le patron ; s'agit-il d'une confrérie protégeant les aveugles ? Il existait une chapelle pour eux à Bruges.

Saint Légier n'est pas commun dans les Pays-Bas. Les Musées royaux d'Art et d'Histoire possèdent un retable représentant la vie de Saint Légier. Il y avait à Soissons une abbaye Saint Léger, dénomination habituelle de ce saint ; elle fut détruite par les protestants en 1567.

La Belgique possède quelques représentations de saint Léger d'Autun. A Ave et Auffe : Église St-Michel, une sculpture en bois polychrome du xvi^e siècle, à Bornem : Église Notre-Dame, une sculpture en bois polychromé du xvii^e siècle, à Dottignies : Église St-Léger, un reliquaire de St Léger du xvii^e siècle, à Bornem : Église Notre-Dame, une statue sur le maître-autel, bois polychromé du xviii^e siècle, à St-Léger-lez-Pecq : Église St-Léger, une sculpture en bois polychrome du xviii^e siècle. Enfin, des *Scènes de la vie de St Léger*, retable de vers 1530 aux Musées royaux d'Art et d'Histoire⁽¹⁾. Il y a donc en Belgique deux œuvres sculptées du xvi^e siècle et deux églises Saint-Léger. Le revers serait, dans l'état actuel de nos connaissances, la seule peinture connue.

II

Dans une première communication faite à l'Académie a été étudié *le triptyque de Viglius d'Aytta*, de François Pourbus, signé et daté de 1571, conservé en la cathédrale Saint-Bavon de Gand⁽¹⁾.

Son panneau central représente *Jésus parmi les docteurs*. Nous en avons identifié à peu près tous les personnages. Il y en a exactement dix-huit de chaque côté du grand-prêtre, soit trente-six au total, plus Jésus et le grand-prêtre, plus le chien et le page. Le texte de l'Évangile y était interprété avec une rare profondeur d'esprit : « Ils le trouvèrent dans le temple les écoutant et les entendant ». Qui Jésus écoute-t-il et entend-il ? A sa droite le parti catholique, à sa gauche le parti protestant. Nous ne revenons pas sur cette analyse⁽²⁾ (pl. III).

Les deux volets du triptyque : la *Circoncision* et le *Baptême du Christ*, sont non moins bien pensés. Tout l'atelier d'Anvers, avec Frans Floris, portrait

(1) Nous devons ce relevé à M. Paul Vanaise que nous remercions.

(2) Cf. *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, T. IX, fasc. 3, 1939.



Planche I. — Fr. Pourbus. Donateurs en prière (voilet). Coll. privée, Gand.

posthume, s'y trouve, comme Pierre Brueghel et Lancelot Blondeel, Hoegnagel, etc. De même, le *Baptême du Christ* comporte le portrait de François Pourbus, de sa jeune femme Suzanne Floris, de son beau-père Corneille Floris, groupés, ce qui est significatif, derrière le Baptiste, seul saint admis par les protestants (pl. IV).

Nous ne nous sommes pas arrêtée, lors de cette étude, aux revers qui n'ont pas été étudiés ; M^{lle} Dhanens leur a consacré une étude en 1964 (1). Vers 1937-38, ils n'étaient guère visibles et de plus dans un tel état de détérioration qu'ils n'apportaient rien à notre première étude. M^{lle} Dhanens a travaillé sur le tableau restauré vers 1959 par l'Institut royal du Patrimoine artistique.

Ces études successives montrent l'importance du triptyque, elles justifient l'intérêt d'un tableau retrouvé récemment et que notre excellent et regretté confrère, Georges Marlier, se basant sur notre étude de 1939, considérait comme une réplique du triptyque (lettre du 1^{er} janvier 1968).

Il s'agissait en fait d'une *première version*. Le panneau central du triptyque comportait dix huit personnages de chaque côté du grand-prêtre. Dans cette version, on en trouve treize à sa droite et treize à sa gauche, soit dix de moins (pl. V).

Cette version (bois, 112 × 137) n'est pas un petit tableau, ce n'est pas davantage une esquisse, quoique certains visages soient moins poussés, mais certains d'entre eux ont disparu et ont été remplacés, ce qui mérite l'attention.

Dans cette première version, on trouve à la gauche du grand-prêtre un *cardinal*, il en porte la barette, il est vêtu de rouge. Nous l'identifions d'après un portrait peint par Georges Boba en 1572. Son inscription porte :

Carolus	Cardinalis
Lotharingia	Archiepiscopus
Dux	Rhenensis
Anno 1572	Aetatis 48

Il se trouve au musée de Reims (2). Il s'agit de Charles, cardinal de Lorraine, archevêque de Reims, né le 17 février 1519, mort en 1574, fils de Claude de Lorraine, premier duc de Guise, et d'Antoinette de Bourbon, frère de François, duc de Guise, et de Louis, cardinal.

(1) E. DHANENS, *Het portret van Viglius Aytta, of de chronologische waarde van de ikonografie*, in *Bulletin des Musées Royaux*, 1964, fasc. 3-4, pp. 197 à 204.

(2) Louis DIMIER, *Histoire de la peinture de portrait en France au XVI^e siècle*, Van Oest, Paris-Bruxelles, 1924, T. I, pl. 42, p. 118.



Planche II. — Fr. Pourbus. Saint Legier (revers).

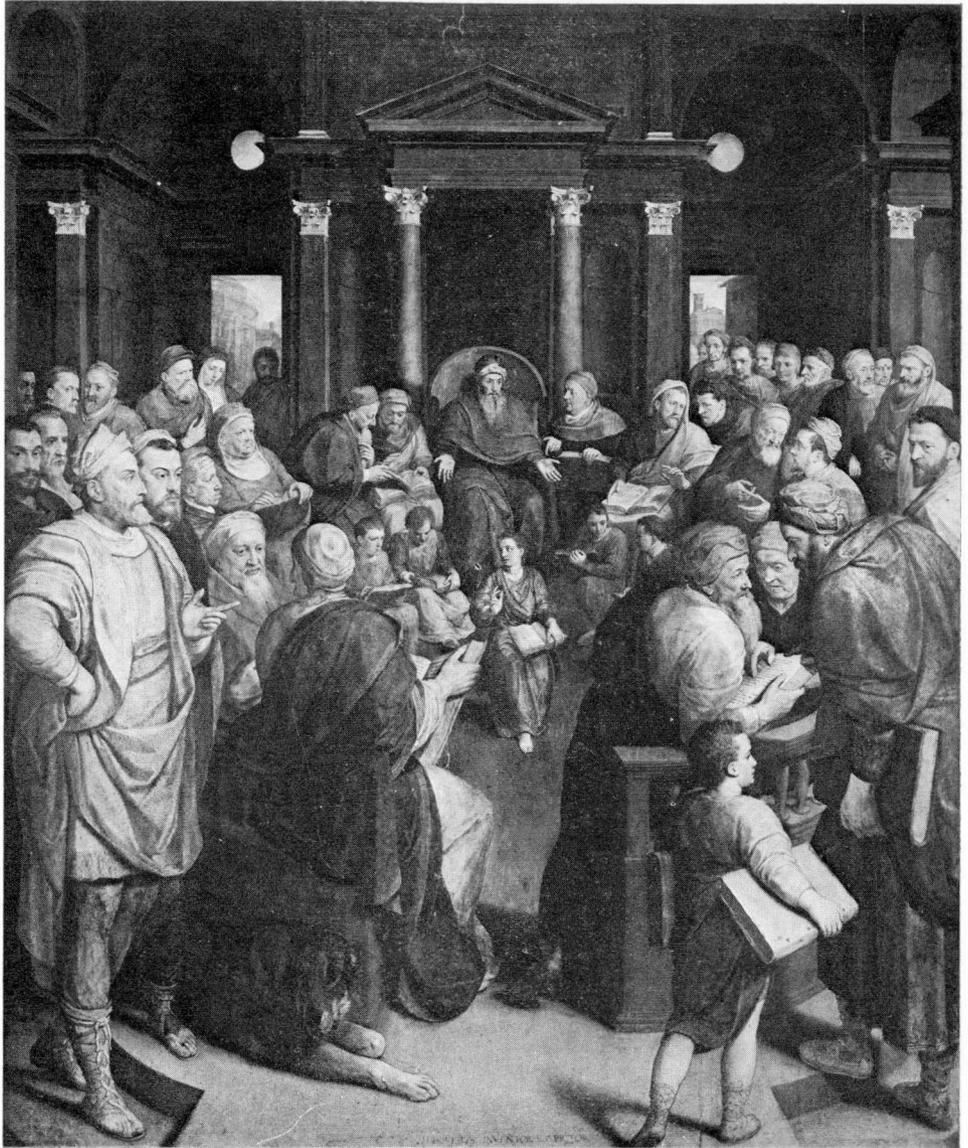


Planche III. — Fr. Pourbus. Jésus parmi les docteurs!
(panneau central du triptyque de la cath. Saint-Bavon) (Photo A.C.L.).



Planche IV.—Fr. Pourbus. La Circoncision. Le Baptême du Christ (volets) (Photo A.C.L.).

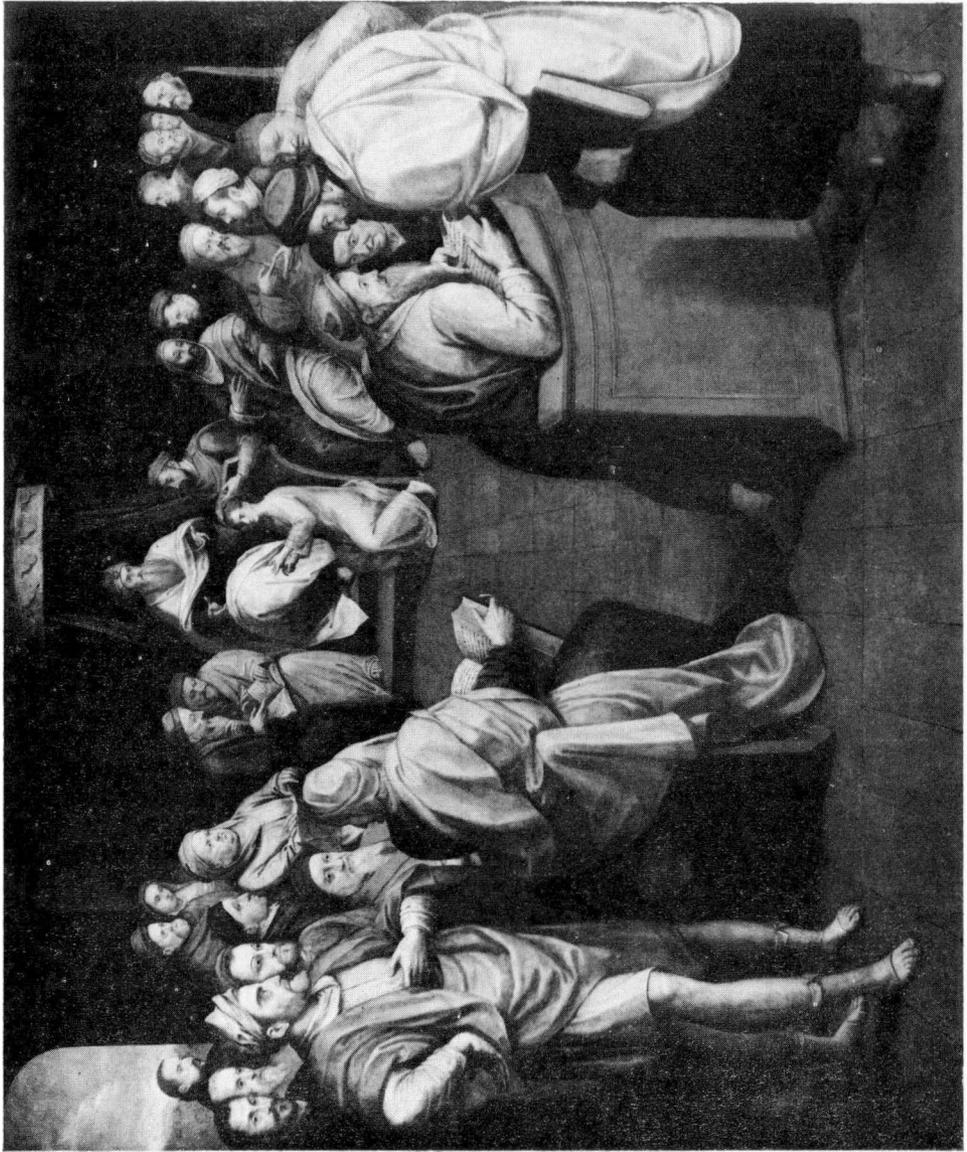


Planche V. — Fr. Pourbus. Première version du panneau central. Coll. privée, Allemagne du Sud.

Après avoir reçu son chapeau de cardinal de Paul III en 1547, il prit parti, par la suite, contre les sectateurs du calvinisme. Il rencontra politiquement Viglius d'Aytta qui se trouvait comme lui à la Paix de Cambrai de 1559. Il se fit surtout remarquer au Colloque de Poissy de 1561, où il réfuta de Bèze devant le jeune roi et fit échouer une réconciliation entre les deux partis. C'était un homme rompu aux intrigues, comme tous les Guise.

Il avait défendu au début les droits de l'Église Gallicane, mais en 1567, quand les protestants prirent les armes, il eut la première place au conseil royal et attaqua les calvinistes ; Catherine de Medicis se lassa de son arrogance et lui fit quitter la Cour en 1570.

La présence du cardinal de Lorraine dans la première version montre que Viglius ne conçoit encore qu'un exposé des thèses entre les deux partis : un *colloque*. L'attitude de Jésus qui compte sur ses doigts : le *comput digital* le prouve également.

Mais l'espoir d'une entente entre les deux partis a dû abandonner Viglius ; il avait quitté la vie politique pour entrer dans la vie religieuse et y trouver la paix, il ne l'y a pas trouvée davantage. Le temps des colloques est passé.

Dans le triptyque, version définitive, de nouveaux personnages ont été ajoutés, d'autres ont disparu, et les deux partis sont cette fois nettement opposés.

Le Ms. de Castro dit que Viglius y fit figurer ses « familiers », soit : des membres de sa famille ⁽¹⁾.

On trouve, en effet, dans le triptyque, Jacques Hessels, membre du Tribunal de sang, reconnaissable à sa lèvre fendue et dont l'Amérique possède un portrait dit : *Portrait d'homme par Moro* (New York) ⁽²⁾, lequel est à nos yeux Jacques Hessels par Pourbus. Pourbus travailla certains visages en études entre la première version et la version définitive. Nous avons pu lui attribuer un panneau : *Étude de Têtes* ⁽³⁾, qui, d'après nous, a été peint après la première version afin d'exécuter la seconde commande ! On y trouve les deux femmes de la Circoncision, Corneille Floris, Corneille Jansen, Frans Floris ainsi que trois visages non employés et non identifiés (pl. VII).

Dans la première version retrouvée, catholiques et protestants sont réunis. Dans le détail droit, il y a derrière d'Hembyse un personnage religieux ;

⁽¹⁾ Archives de St-Bavon, Ms. ayant appartenu à E. J. de Castro, chanoine de St-Bavon en 1761.

⁽²⁾ FRIEDLÄNDER, *Alt. Nied. Malerei*, XIII (1936), pl. 73.

⁽³⁾ S. BERGMANS, *La Peinture Ancienne*, Édit. Office de Publicité, Bruxelles, 1952, pl. XXI.

celui-ci est remplacé dans la *version définitive* par un superbe visage que nous n'avons pu identifier ; d'autre part, le cardinal a disparu, nous n'avons plus que des personnalités protestantes de ce côté.

En étudiant le côté gauche de la première version, on peut constater que les visages n'ont pas été traités à fond. Jacques Hessels n'est pas là ; en revanche le livre d'Isaïe est lisible, il ne l'est plus dans le triptyque.

Viglius était un client difficile, la lettre qu'il adresse à son compère Breydel, à propos du triptyque, le montre ; il a très minutieusement étudié le contenu de l'œuvre qu'il voulait offrir à la cathédrale Saint-Bavon.

M^{lle} Dhanens, se basant sur la chape de Viglius qui représente les épisodes de la vie de Ste Catherine d'Alexandrie ⁽¹⁾, sujet rare, s'étend sur ce choix de Viglius et estime « qu'il ne reflète pas le scepticisme émanant du triptyque de 1571, la chape révèle un esprit de confiance et a dû être conçue vers 1559-62 ».

Nous supposons que ces dates sont avancées d'après la nomination de Viglius comme coadjuteur de Lucas Munich, à Saint-Bavon, en 1562. Il est regrettable qu'elle n'ait pu nous donner le nom des auteurs des cartons de ces broderies. Les scènes n'ont pu être identifiées qu'avec le secours du monument funéraire du beau-frère de Viglius, Daman, mort en 1609, revêtu de cette chape, exécutée en marbre. L'auteur souligne que le choix du sujet, Ste Catherine d'Alexandrie, est « exceptionnel » — remarquons qu'il ne l'est pas dans la première moitié du xvi^e siècle : Jean Provost l'a peint dans un volet du triptyque du Musée Boymans en 1515, Goossen van der Weyden également (anc. Coll. Cook), Gérard Horenbault dans une miniature où il le représente devant le château des comtes de Gand. Mais la représentation devient effectivement rare après le colloque de Poissy de 1561.

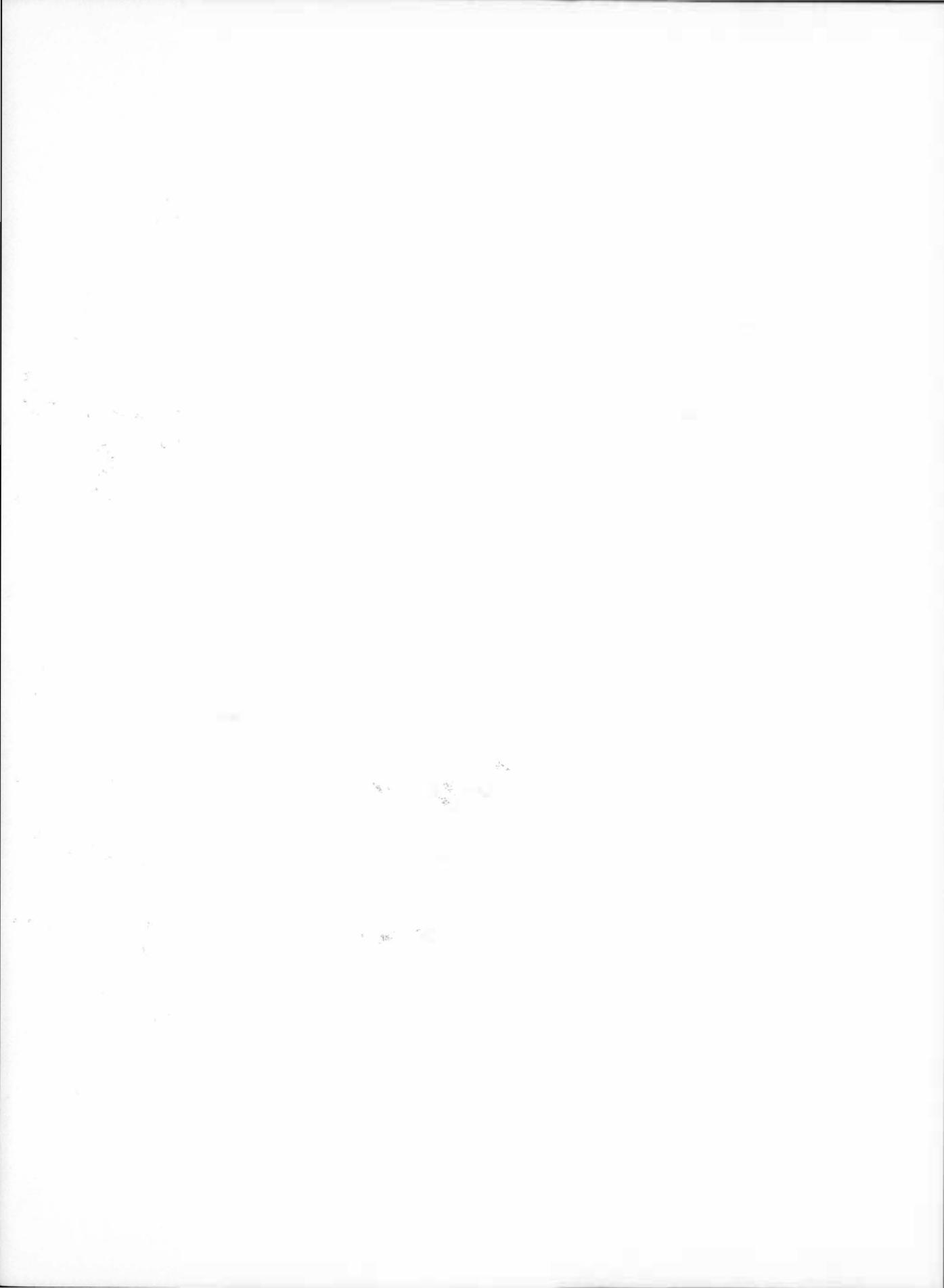
On ne distingue pas sur la chape l'épisode où Ste Catherine compte ses arguments sur les doigts. C'est ce que fait Jésus dans la première version, c'est le *comput digital* (pl. VIII). Il ne le fait plus dans l'œuvre définitive, là il expose et il enseigne, il n'argumente plus.

Il est raisonnable de croire que Viglius a songé d'abord à sa chape, et dès avant sa nomination de 1562, puisqu'il a obtenu cette promesse de Philippe II dès 1556. Mais il n'est pas possible de croire que des revers de volets aient été peints avant les avers. Il serait intéressant de trouver les dates de commande de la chape. Il serait également utile de connaître les noms des auteurs de modèles pour ornements ecclésiastiques.

(1) Louis RÉAU, *Iconographie de l'Art chrétien*, Paris, T. III (1956), p. 262.



Planche VI. — Fr. Pourbus. Première version du panneau central du triptyque dit de Viglius d'Aytta. Coll. privée, Allemagne du Sud.



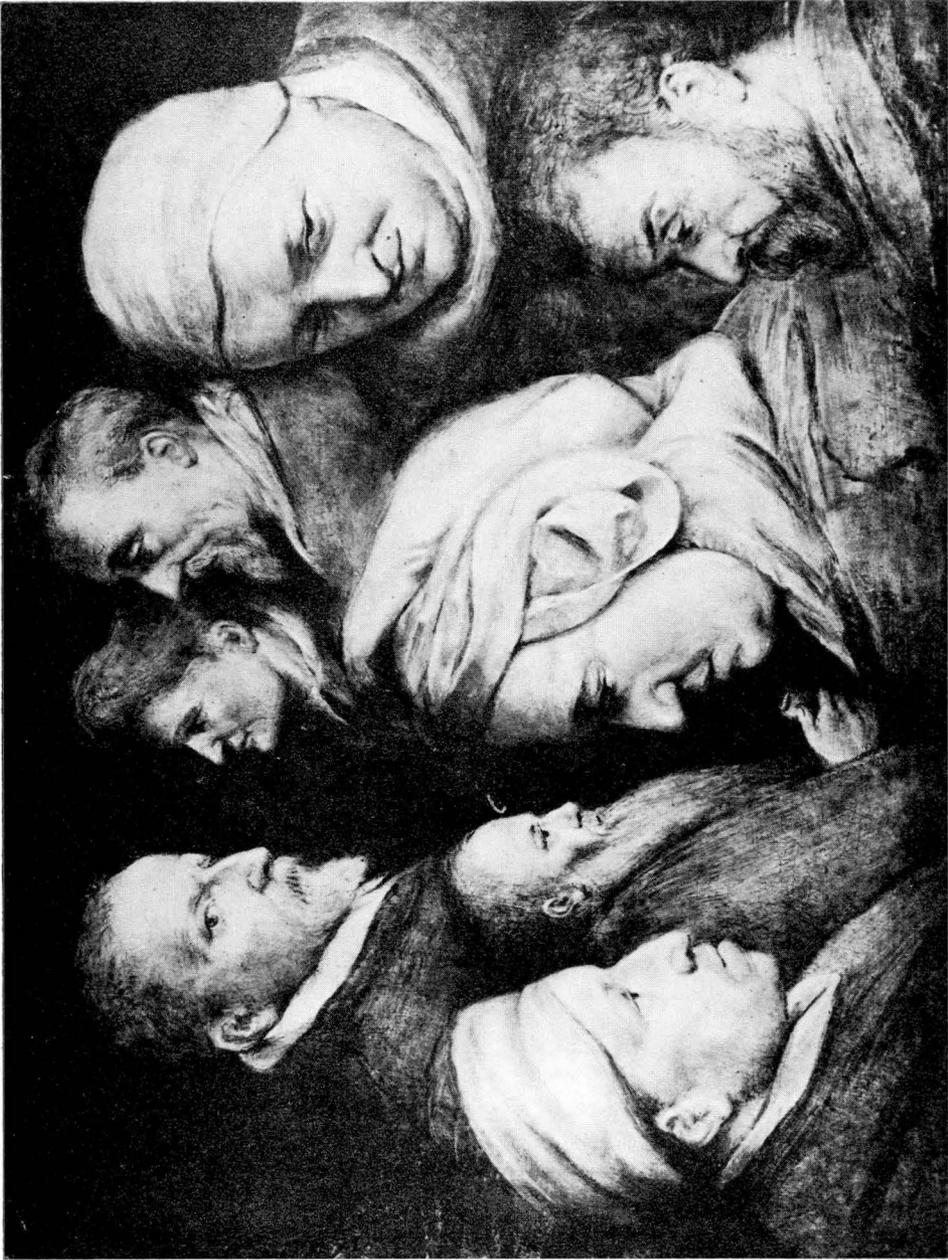


Planche VII. — Fr. Pourbus. Étude de Têtes (Coll. privée, Gand).

M. Vanaise vient de donner une étude très précise quant aux dates de paiements d'ornements liturgiques de Watervliet au xvii^e siècle ⁽¹⁾. Il nous donne des noms de fournisseurs et de brodeurs, non d'artistes ayant fourni les modèles, on ne s'est jamais arrêté à cette étude, semble-t-il.

Toujours est-il qu'il faut du temps pour broder une chape.

Il semble aussi que Viglius ait porté son choix sur un très jeune peintre, peut-être parce que François Pourbus était « la courtoisie incarnée » — Van Mander le dit — il était, par conséquent, plus malléable.

La première version du futur triptyque pourrait se dater vers 1566-1567. Albe fera entrer Hessels au conseil de sang en 1567. Viglius est convaincu que le temps des colloques est passé, il donne de nouvelles directives à son peintre d'où l'*Étude des têtes*, d'où le caractère plus poussé des portraits du triptyque par rapport à ceux de la *première version* dans laquelle on sent que Pourbus n'a pas travaillé d'après les modèles, c'est-à-dire sur le vif.

Viglius écrit à Hopperus le 5 décembre 1568 : « Mon parent Hessels est encore à Anvers avec Vargas, il prend contre les hérétiques une peine inutile et de tout cela, il ne recueillera pas moins de haine et d'antipathie que dans la commission du dixième denier de Flandre ».

De fait, Hessels fut pendu par les Gantois révoltés en 1578. Quant à Charles de Lorraine, ce dernier était en relation avec la Cour espagnole, et par conséquent avec Viglius. Mais lorsqu'en 1561 « au colloque de Poissi il réfuta avec une éloquence admirable les blasphèmes de de Bèze » (Moreri) ceci dut choquer profondément Viglius, d'où ce qu'on a appelé son « scepticisme » et son « désenchantement » dans le triptyque par rapport aux sujets de la chape.

Viglius a tenu une balance égale entre les deux parties, c'est un esprit érasmien. Il espérait une entente par les colloques, la première version où catholiques et protestants sont mêlés le montre.

M. Hulin de Loo a signalé en 1906 dans le Bulletin de la Société d'Archéologie de Gand : « une réplique du triptyque de Viglius exposée à Liège ». Nous n'avons pas retrouvé cette exposition ⁽²⁾. Hulin peut avoir vu ce tableau soit dans une collection, soit chez un marchand.

Mais il s'agit certainement du panneau retrouvé qui est donc non une réplique, mais le premier tableau conçu par Fr. Pourbus sous la dictée évidente

⁽¹⁾ P. VANAISE, *De Liturgische Gewaden van de kerk te Watervliet*, Misc. G. Duverger, Gent, 1968.

⁽²⁾ Nous remercions M^{lle} Hairs qui nous a aidée dans cette recherche.



Planche VIII. — Fr. Pourbus. Fragment du centre de la première version : le comput digital.

de Viglius d'Aytta. Cette œuvre était trop avancée pour y introduire de nouveaux personnages ; il était d'autre part difficile d'en supprimer, et Viglius voulait un témoignage de l'esprit de son temps, ce qui a été exposé antérieurement.

Pourbus a dû recommencer. Ce fut le triptyque, témoignage politique, témoignage artistique, témoignage d'amour et profession de foi, car François Pourbus était également protestant, et il se peint derrière St Jean Baptiste, sur l'autre rive du Jourdain, ce qui nous vaut et un charmant « Liebespaar » et un témoignage complet de son époque, au lieu et place d'un colloque : *Jésus parmi les docteurs*.

Le triptyque est achevé, signé et daté de 1571. La Saint-Barthélemy éclatera en 1572. Comme Marcus van Vaernewyck l'écrivait dès 1568 : « Viglius d'Aytta était un homme de grande sagesse et de subtil esprit » (1).

Simone BERGMANS.

(1) Cette étude a été présentée à l'Académie le 23 novembre 1968.

DOKUMENTEN IN VERBAND MET DE BRUGSE SCHILDERS UIT DE XVI^e EEUW

XVIII. WILLEM DERBY

Onder de vreemdelingen, die zich in de 16^e eeuw als schilder te Brugge zijn komen vestigen, is alleen Willem Derby van over Het Kanaal gekomen. Van deze schilder, omstreeks 1505 in Ierland geboren, is verder niets over zijn afstamming bekend. Omtrent het tijdstip van zijn vestiging te Brugge en de omstandigheden die daartoe aanleiding hebben gegeven, ontbreken de minste bijzonderheden. Evenmin weten wij wanneer hij het meesterschap als schilder te Brugge heeft verworven, hetgeen verwonderlijk mag genoemd worden vermits de gildeboeken van het ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers, waaronder de schilders ressorteerden, voor de betrokken periode in complete vorm bewaard bleven en op een voorbeeldige wijze schijnen bijgehouden te zijn.

Willem Derby wordt voor de eerste maal in de Brugse bescheiden aangetroffen in een akte d. d. 1535 als « Willem Derby, de schildere, oudt ontrent XXX jaren », waarin wij hem zien omgang hebben met zijn te Brugge verblijvende Ierse landgenoten. Blijkbaar was hij toen al vrijmeester-schilder te Brugge geworden. Bij de aanvang van het nieuwe dienstjaar in september 1539 werd hij tot tweede vinder of bestuurslid van de beeldenmakers en de zadelmakers verkozen en ook voor het dienstjaar 1541-1542 werd hij door zijn gildebroeders tot dezelfde bestuursfunctie aangesteld (¹).

Valt het dus niet te betwijfelen dat Willem Derby lid is geweest van het ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers, waarvan hij zelfs bestuursfuncties heeft vervuld, toch bevatten de goedbewaarde gildeboeken van dit ambacht geen spoor van zijn inschrijving noch van zijn afsterven. Nalatigheid van de klerk van het ambacht zal wel de oorzaak daarvan geweest zijn, wat meteen bewijst dat, hoe compleet de gildeboeken ook schijnen, het toch kan gebeuren dat er bijzonderheden in ontbreken die men er normaal zou moeten in aantreffen.

(¹) Zie : C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, Brugge-Kortrijk, z. j. (1913), blz. 72 b, 73 b.

Intussen was Willem Derby al gehuwd met Catharina de Gezelle, weduwe van de bekende Brugse schilder Albert Cornelis, die kort vóór 4 september 1531 was gestorven en drie kinderen naliet. Dit huwelijk van Willem Derby had plaats vóór 9 november 1537 en schijnt kinderloos gebleven te zijn.

Ook had hij moeilijkheden ondervonden vanwege een zekere Jan van Eede, die weigerde een schuld af te lossen, want de schepenbank van Brugge veroordeelde Jan van Eede tot de uitkering van drie Filipsgulden aan onze schilder. Nog vóór Jan van Eede aan de uitspraak van de schepenen had voldaan, transporteerde Willem Derby, op 21 oktober 1539, dit bedrag aan de stadsmenestreef Nikolaas Jolyt.

Was Willem Derby hier als eiser voor de schepenbank verschenen, in de volgende aanraking met het gerecht was het als beklagde. Op 27 september had hij samen met de echtgenote van Hendrik Holtswiller een bedrag van 12 pond groot van de Spaanse koopman Sancho de Santander in leen gekregen. Aan de voorwaarden van de terugbetaling werd door de schuldenaars echter niet voldaan, zodat de geldschietter zich verplicht zag het geval voor de schepenbank te brengen, die de beide ontleners op 27 juni 1543 tot het stellen van de nodige waarborgen veroordeelde.

Dat Willem Derby geld ontleende mag eerder als een bewijs van solvabiliteit dan van onvermogen beschouwd worden, te meer daar het ontleende bedrag een betrekkelijk aanzienlijke som bedroeg. In de regel komen voor ontlening trouwens alleen personen in aanmerking die de nodige waarborgen voor terugbetaling kunnen bieden. En dat was met onze schilder zeker het geval. Van omstreeks 1533 was hij al eigenaar van een deftig huis aan de westzijde van de Vlamingdam te Brugge, precies naast het jongere hof van het kruisboogschuttersgild van Sint Joris en tegenover het huis waar vroeger de beroemde schilder Hans Memling gewoond had ⁽¹⁾. Dit huis was belast met een jaarlijkse rente van 3 pond parisis ten voordele van het Potteriegesticht te Brugge. Uit de betalingen van deze rente, die in de rekeningen van het gesticht staan aangetekend, kan worden afgeleid dat Willem Derby dit huis omstreeks 1533 van Gillis Haghebaert of diens

(1) Dat Willem Derby reeds in 1533 eigenaar van dit huis was blijkt duidelijk uit de volgende post ontleend aan de rekening van het Potteriegesticht over het dienstjaar 1534 mei 1 - 1535 mei 1, fol. 52 v°, nr. 1: « Willem Darby, scildere, ... ghelt telcken Paesschen III lb. par., beset up zyn huus, staende ten Vlamingdamme, an de westsyde van der strate; ontfaen de anno XV^e XXXIII: III lb. par. ».

erfgenamen heeft gekocht, dat het na zijn overlijden, omstreeks 1544, op zijn weduwe is overgegaan, en na het afsterven van Catharina de Gezelle, omstreeks 1553-1554, de eigendom is geworden van de Brugse schilder Paulus Cockuut (1).

Dit zelfde huis was ook nog belast met een jaarlijkse rente van 10 schelling groot ten voordele van het Predikerheressenklooster Engelendale te Assebroek. In 1549 was de weduwe van Willem Derby al twee jaar ten achter met de betaling van deze rente. Daarom werd op verzoek van het Engelendaleklooster op het huis wettelijk beslag gelegd, vervolgens werd de eigendom van het huis aan het genoemde klooster toegewezen en ten slotte werd de openbare veiling van het huis aangekondigd. Of de veiling werkelijk heeft plaats gehad is weinig waarschijnlijk, gezien de weduwe Derby verder eigenares van het huis is gebleven, zodat mag aangenomen worden dat zij de achterstallige rente en de kosten van het pandbeslag nog tijdig heeft betaald.

Na het afsterven van Willem Derby bleef Catharina de Gezelle te Brugge gevestigd en ze genoot een betrekkelijke welstand. Niet alleen was het haar mogelijk geweest het pandbeslag op haar huis aan de westzijde van de Vlamingdam af te lossen, maar op 18 december 1549 bleek zij daarenboven in staat nog een ander huis in eigendom te verwerven. Dit andere huis stond eveneens aan de Vlamingdam te Brugge, maar aan de oostzijde, dus aan de overzijde van de straat, precies naast de woning van de meer bekende Brugse schilder Lancelot Blondeel. De aankoopsom bedroeg 20 pond groot plus de levering van een schilderij ter waarde van 2 pond groot. Zoals het destijds de gewoonte was, werd de volledige koopsom niet dadelijk, maar in termijnen betaald: 4 pond groot werd onmiddellijk voldaan, verder zou gedurende vier jaar 3 pond groot uitgekeerd worden en het jaar daaropvolgende zou 4 pond groot ter volledige vereffening betaald worden. De levering van het schilderij moest binnen het jaar volgende op de transactie gebeuren. Voor de relatieve waarde van schilderstukken is het wellicht interessant te bedenken dat de waarde van het betrokken schilderij overeenkomt met het elfde deel van het globale aankoopbedrag van een goedgelegen burgershuis.

(1) Zie: rekeningen van het gesticht O. L. Vrouw ter Potterie over de jaren 1533/34 tot 1554/55. Van het jaar 1554 af betaalde Paulus Cockuut de rente van 3 pond parisis aan het Potteriegesticht, alhoewel hij pas op 2 maart 1556 eigenaar van het betrokken huis werd. Zie: A. SCHOUTEET, *Documenten in verband met de Brugse schilders uit de XVI^e eeuw: V. Paulus Cockuut*, in *Belgisch Tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis*, dl. XXVIII (1959), blz. 85-99.



Rechterluik : De Geboorte

Brugge, Potteriegesticht



Linkerluik : De Vlucht naar Egypte

Copyright A.C.L. Brussel.



Middenpaneel : De Aanbidding der Wijzen.
Brugge, Potteriegesticht.

Copyright A.C.L. Brussel.

Men mag veronderstellen, dat het schilderij waarmede een deel van de aankoop van het huis aan de oostzijde van de Vlamingdam werd betaald, een werk van een van haar beide overleden echtgenoten was. Catharina de Gezelle beschikte over nog andere schilderijen. In 1533, 1534 en 1536 huurde zij zelfs standplaatsen in het stedelijke pand van Brugge om aldaar tijdens de jaarmarkten schilderijen aan de man te brengen ⁽¹⁾. Dat waren blijkbaar nog gewrochten van haar eerste echtgenoot, Albert Cornelis. Wanneer zij echter in 1550 of in het begin van 1551 een schilderij aan het gesticht van Onze-Lieve-Vrouw-ter-Potterie te Brugge verkoopt, zal dit wel een werk van haar tweede echtgenoot, Willem Derby, geweest zijn, vermits meester Cornelis toen al twintig jaar overleden was. Het schilderij in kwestie verbeeldde de Drie Koningen en werd tegen de som van 48 pond parisis, hetzij 2 pond 8 schelling groot, verkocht.

Een tafereel met afbeelding van de Drie Koningen of de Aanbidding der Wijzen wordt nu nog in het Potteriegesticht bewaard. Het is een drieluik, op hout geschilderd, van 77 cm. hoog bij 65 cm. breed. Het middenstuk verbeeldt de Moeder Gods met haar goddelijk Kind op de schoot, gezeten in een weelderig landschap. De Wijzen uit het oosten omringen haar en bieden het Kind hun zinnebeeldige offergaven aan. Achter Maria staat de heilige Jozef goedig toe te zien en houdt een bidsnoer in de handen. Op het achterplan zijn krijgsknechten van Herodes op zoek naar de nieuwgeboren Vorst. Op het rechter zijluik wordt de Geboorte voorgesteld. Maria knielt samen met twee engelen in aanbidding voor het goddelijk Kind, dat zij op doeken in een mandje heeft neergelegd. Ook de omringende herders bieden hun hulde aan. Een van de herders houdt een brandende kaars in de hand. Hetzelfde doet ook Sint Jozef die de vlam van de kaars met zijn andere hand tegen de wind beschermt. Op het linkerzijluik wordt de vlucht naar Egypte afgebeeld met op de achtergrond de moord op de onschuldige kinderen.

In zijn boek « Onze Lieve Vrouw van de Potterie » geeft A. Maertens een beschrijving en een reproductie van het middenstuk van dit tafereel en hij haalt daarbij de tekst aan van een post uit de rekeningen van het gesticht betreffende de aankoop van een dergelijk schilderij aan de weduwe van Willem Derby. Niettemin verklaart hij dat het paneel het werk is van

(1) Zie : rekeningen van de stad Brugge over de dienstjaren 1532/33, fol. 39 v. ; 1533/34, fol. 38 v° ; 1535/36, fol. 38 v°.

een onbekende meester ⁽¹⁾. Hij heeft dus de voor de hand liggende conclusie uit deze tekst niet durven doortrekken met het werk resoluut aan Willem Derby toe te schrijven. Alle bijzonderheden schijnen nochtans in deze richting te wijzen: het schilderij dateert ongetwijfeld uit de eerste helft van de 16^e eeuw en meer bepaald uit het derde of vierde decennium; het vertoont de karakteristieke eigenaardigheden van de Brugse schildersschool en het wordt sedert onheugelijke tijden in het Potteriegesticht te Brugge bewaard. Daarenboven zijn bepaalde verschillen aan te wijzen in zake schilderstrant en -techniek met het enige bekend werk van meester Albert Cornelis: de Kroning van de H. Maagd Maria, uit de Sint-Jacobskerk te Brugge. Indien wij mogen aanvaarden, dat het nog aanwezige paneel in het Potteriegesticht hetzelfde is dat in 1550 of 1551 aan de weduwe van Willem Derby werd aangekocht, dan hebben wij hier zo goed als zeker een werk voorhanden van de Brugse schilder Willem Derby, van wie tot nog toe geen enkel werk was bekend.

Albert SCHOUTEET

1

1535 ⁽²⁾. — *Als getuige door het stedelijke gerecht van Brugge in verhoor genomen, legt de schilder Willem Derby de hiervolgende verklaring af.*

Informatie ghehoort ten laste van Jan ... ⁽³⁾, de temmerman by 's Busschichtershof ⁽⁴⁾.

Willem Derby, de schilder, oudt ontrent XXX jaren, verkende by cede warachtich zynde dat, alzo es leden ontrent twee jaren ende een half, eenighe van zyn lantslieden van Yerlant een boegette ⁽⁵⁾ met zeshondert goudin croonen verloren hadden ontrent Berghen ⁽⁶⁾, ende dat zy t' Andworpen ende

⁽¹⁾ A. MAERTENS, *Onze Lieve Vrouw van de Potterie*, Brugge, 1937, blz. 467-469.

⁽²⁾ De datum, waarop het verhoor werd afgenomen, is niet aangegeven. He^t moet in maart of april 1535 plaats gehad hebben, vermits alle getuigenissen in chronologische orde werden geakteerd en de verklaring van Willem Derby geregistreerd staat tussen verhoren d. d. 2 maart en 21 april 1535.

⁽³⁾ De geslachtsnaam is in het origineel niet ingevuld.

⁽⁴⁾ Met Busschichtershof is bedoeld het schuttershof van het kolveniersgild van Sint Barbara, aan de westzijde van de huidige Vlamingdam te Brugge. Vgl. A. DUCLOS, *Bruges, histoire et souvenirs*, Brugge, 1910, blz. 523.

⁽⁵⁾ Een boegette is een tas of beurs.

⁽⁶⁾ Blijkbaar wordt hier Bergen op Zoom in de Nederlandse provincie Noord-Brabant bedoeld.

in Zeelant eenighe waerzegghers verzocht hadden om die weder te vynden. Ghecommen zynde te Brugghe, vraechde hem [= Jan, de temmerman] depositant, zegghende : « Ic hebbe hooren zegghen dat hu lanslieden een boegette met ghelde verloren hebben ; of ic se hemlieden dede wedere hebben, zouden zy wel een goede pennync willen gheven ? ». Daerup hy, depositant, zeyde dat ja. Ende dede dezelve Jan zovele dat hy van hem, depositant, ghecreech XII stuvers. Ende die hebbende, zo zeyde hy wat tyts daernaer : « Willem, ic moet een oneffen pennync van hu hebben ». Zo gaf hem de depositant een pennync van III gr. Ende mits dat hy hem 't ghelt niet weder dede hebben, zo sprac hy, depositant, Jan de Darschere, wonende naerst denzelven temmerman, die hem zeyde dat hy niet en wist waarmede de temmerman ommeghync, maer dat hy boucken hadde.

Brugge, Rijksarchief, Découvertes nr. 203ter : *register van gerechtelijke informatiën der stad Brugge over de jaren 1532-1538*, fol. 82.

2

1537 november 12. — *Jan Crayers en Denijs de Ghezelle, voogden over de drie minderjarige kinderen van wijlen Albert Cornelis en echtgenote Catharina de Ghezelle, doen bij de weeskamer van Brugge aangifte van het vaderlijk versterf van hun pupillen.*

Den XIIen dach van novembre XV^eXXXVII Jan Crayers ende Denys de Ghezelle, als voochden van Claeikin ende Loysekin, meester Alberecht Cornelis ⁽¹⁾ kindren die hy hadde by Kathelyne de Ghezelle, zynen wive, brochten ten papiere van weesen, volghende huerlieder eedt, de grootte van den goede denzelven kindren toecommen ende ghebuerdt by den overlyden van den voors. meester Cornelis, huerlieder vadere, ende es in penninghen de somme van dertien ponden ende tien scellinghen grooten, welke XIII lb. X s. gr. waren ten overbringhen van desen onder ende in den handen van de voors. Katheline, als moedere, metter houdensse van denzelven kindren, weddinghe stedekiesinghe up de Vlaminbrugge in Sinter-Niclauszestendeel, omme aldaer pandinghe te ghenietene ; ende in meerdere verzekethede van de voors. penninghen zo ypothequierden ende verbonden daerinne Willem Dherby ende Katheline de Ghezelle, nu zyn wyf, daer-

(1) Dit is de bekende Brugse schilder. Zie over hem : W. H. J. WEALE, *Albert Cornelis*, in *Le Beffroi*, dl. I (Brugge, 1863), blz. 1-22 ; M. J. FRIEDLAENDER, *Die altniederländische Malerei*, dl. XI (Berlijn, 1933), blz. 91-96.

inne een huus met zynen toebehoorten, staende ten voorhoofde ten Vlamingdam, an de westzyde van der strate, naesten den huuse toebehoorende den gheselscepe van den Jonghen Boghe ⁽¹⁾, an de noordzyde an d'een zyde, ende den straetkine, ghenaeamt 't Coolhof ⁽²⁾, an de zuudzyde an d'andere zyde, als 't blyct by der weddinghe ende ypotheque daerof wesende in daten van den neghensten daghe van novembre duust vyfhondert zeven ende dertich, onder scepenen zeghelen Pieter Dominicle ende Willem Tytgat, cleric : Bernaerts ⁽³⁾.

Weeskamer van Brugge, register van wezengoederen van Sint-Nikolaaszestendeel over de jaren 1531-1552, fol. 62.

3

1538 maart 13. — *Willem Derby, de schilder, geeft algemene procuratie aan de hier genoemde personen.*

Berghe, Kethele, XIII maerte XXXVII. — Guillame Daerby, de schildre, als ghetrauwet hebbende Katherine, de weduwe van Albrecht Cornelis, de schildre, maect machtich Katheline, uxor, Pietre de Mil, Joos Smout, meestre Pieter de Smet, Jooris Gheerolf, Adriaen Scapelync ende elcken sonderlynghe in alle zyne zaken etc., voort omme t'innene alle zyne sculden etc., belovende van waerden t'houdene etc.

Protocol van Cornelis vanden Leene, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1520-1539, blz. 878.

4

1539 oktober 21. — *Willem Derby, de schilder, draagt de rechten hem door de schepenbank ten laste van Jan van Eede toegekend, zijnde drie Filipsgulden, aan Nikolaas Jolyt over.*

De Bil, Baerse, XXI octobre 1539. — Willem Daerby, de schildere,

(1) Dit is het kruisboogschuttersgild van Sint Joris, genaamd Jong Hof, in tegenstelling met het gelijkaardige gild van Sint Joris, genaamd het Oud Hof. Over deze schuttersgilden zie : J. VAN PRAET, *Jaer-boek der keyzerlyke ende koninglyke hoofdgilde van den edelen ridder Sint Jooris in den Oudenhove binnen de stad Brugge*, Brugge, 1786 ; A. DUCLOS, *a.w.*, blz. 521-522.

(2) Het Coolhof, een straat tussen de Ezelstraat en de Sint-Jorisstraat te Brugge, werd als openbare weg afgeschafte. Zie : L. GILLIODTS-VAN SEVEREN, *Relevé historique de toutes les ruelles, waterstraetjes, impasses ; etc. de notre ville*, in *Bulletin communal de la ville de Bruges*, dl. XXXIII (1889), blz. xci-cxxx.

(3) Deze akte werd reeds gepubliceerd door W. H. J. Weale, in *Le Beffroi*, dl. I, blz. 12-13.

ende transporteirde gaf up ende drouch in handen Clays Jolyt, der stede-ministruel ⁽¹⁾, t'zynen vryen eyghindomme ende over zyn vry proper ende eyghin goet, al tzelve recht macht ende actie als de voors. Willem hadde an dese acte van condempnatie sprekende ten laste van Jan van Eede, de wijnscoodre, mentie makende van drie Philipsguldenen, ende voort an al dies de voors. acte breeder verclaerst etc., duer dewelcke etc., cum garant etc.

Protocol van Colard Ghyselin en Joost Smout, klerken van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1539-1542, fol. 9.

5

1543 juni 27. — *Willem Derby en Margaretha, echtgenote van Hendrik Holtswiller, worden door de schepenen van Brugge veroordeeld om zekerheid te stellen voor een bedrag van 12 pond groot die zij van Sancho de Santander in leen gekregen hadden, alsmede tot de kosten van het geding.*

Ten poorterschen etc. [dinghedaghen ghehouden ter vierschare van der stede van Brugghe up de XXVII^e ende XXVIII^e daghen van wedemaent in 't jaer XV^e ende XLIII] zo hadde Sampse de Saintander ⁽²⁾, heesschere, aldaer betrocken ende upgherouppen Willem Derby ende Margriete 't wyf van Heyndrick Holtswiller, verweerers, ende comparerende te diere causen in ghebannen vierschare meester Pieter de Smet, als procureur ende machtich van den voors. heesschere, zeyde ende vertoochde hoe dat up den XXVIIen dach van septembre in 't jaer XV^e ende veertich de verweerers, by cedula van huclieder handt, hemlieden jehens den heesschere verbonden hadden in de somme van XII lb. gr. ter causen van gheleenden ghelde, belovende die te betalene te zekere daghen van payementen, alle verschenen, also dat claerlicke etc., die de voors. meester Pieter etc.; ende hoewel dien volghende de verweerers behoorden de voors.

⁽¹⁾ Nikolaas Jolyt werd tot stadsmenestreel aangesteld op 14 april 1522 en bleef dit ambt tot in januari 1550 vervullen. Zie over hem: L. GILLIODTS-VAN SEVEREN, *Les ménestrels de Bruges*, Brugge, 1912, blz. 69, 70, 74, 83, 94, 97, 100-102.

⁽²⁾ Sancho de Santander was een te Brugge gevestigd Spanjaard. Omstreeks 1495 geboren overleed hij op 21 juni 1563. Hij bezat verschillende schilderijen. Niet alleen Willem Derby en de weduwe van Hendrik Holtswiller stonden bij hem in het krijt, maar dit is ook het geval geweest met Ambrosius, Willem en Jan Benson, alle drie eveneens schilders te Brugge. Vgl. *Gerechtelijke dossiers*, nr. 376, en R. A. PARMENTIER, *Bescheiden omtrent Brugsche schilders van de 16^e eeuw*, in *Handelingen van het Genootschap Société d'Émulation te Brugge*, dl. LXXX (1937), blz. 101, 116, 117, 122, 125, 129.

somme betaelt t'hebbene, nochtans waren daerof in ghebreke zo dat den heesschere daeromme noodt was dit betrec te doene, ende contendeirde by dien ten fyne dat de voors. verweerers in de voors. XII lb. gr. ghecondempneirt zouden zyn metsgaders in de costen van desen vervolghen, verzouckende altooren etc. ofte in cas van dilaye etc., ende naerdad de betrocken verweerers etc. ende niet en compareirden etc., so was hendelicke ter manynghen etc. de voors. cedula ghehouden over ghekendt ende de voors. verweerers ghecondempneirt de voors. XII lb. grooten te namptierenc consenteerende den heesschere etc. ende stellende den verweerers etc.

Actum.

Register van de vierschaar van Brugge over de jaren 1541-1545, fol. 225 v°.

6

1549 oktober 12. — *Het stadsbestuur van Brugge roept de personen op, die menen rechten te hebben op het huis, voorheen toebehorende aan Willem Derby en staende aan de westzijde van de Vlamingdam te Brugge, welk huis ten voordele van het Jacobijnessenklooster Engelendale werd afgewonnen wegens achterstal van renten, waarmede dit huis was bezwaard.*

Actum XII october XLIX, present d'heeren Berghe, Roelants, scenpenen.

... Voort, dat alle deghuene die eenich recht van proprieteyt of anders hebben of pretenderen willen an een huus met zynen toebehoorten, staende binnen deser stede ten voorhoofde an de westzijde van den Vlamingdam, wylen toebehoorende Willem Daerby, dat die commen ten poortersche dynghedaghe die men houden zal ter vierscharen deser stede 's woonsdaechs ende 's dondredaechs den XIIIen ende XIIIInen daghen van novembre eerstcommende, omme in tzelve parceel te zien ende hooren decreteren Francois Luc, ontfanghere van den cloostre van de Jacoppinessen ⁽¹⁾, voor d'achterstellen van X s. gr. tsjaers eeuwelicke rente, ofte daerjehens te zegghen zulk als hemlieden goet dyncken zal.

Register van hallegeboden der stad Brugge over de jaren 1541-1553, fol. 331, nr. 3.

(1) Over dit klooster zie: A. DUCLOS, *a. w.*, blz. 575.

1549 november 21. — *Schepenen van Brugge wijzen aan het Jacobijnessenklooster Engelendale de eigendom toe van een huis, voordezen eigendom van Willem Derby en staande aan de westzijde van de Vlamingdam te Brugge, wegens achterstal van een rente van 10 schelling groot 's jaars, waarmede dit huis was bezwaard.*

Ghedynghet poorters den XXen ende XXIen in novembre XLIX. Vonnessen aldoen ghewesen.

... Ten poorterschen etc., zo compareirde aldaer meestre Jacop de Corte, als procureur ende machtich van Francois Luc, ontfanghere van den cloostre ten Inghelendale gheseyt ten Jacoppinessen buten Brugghe, dewelcke zeyde ende vertoochde hoe dat by ghebreke van betalinghe van X s. gr. eeuwelicke rente tjaers, die 't voors. cloostere hadde up een huus met zynen toebehoorten, staende binnen deser stede an de westzyde van den Vlaminxdam, wylen toebehoorende Willem Daerby, den schildere, de bezettynghe daerof zynde was ten verzoucke van den heesschere up den VIen in wedemaent XV^eXLVIII te wette ordonneirt ende dat over X s. gr. t'achtere van de voorn. rente van eenen jare ghevalen den VIen in meye XLVII ende noch van alzovele van den jare XLVIII, ende de ghenachten leden zynde, zo was Josep Plocquoy, ooc als procureur van den heesschere, up den XXXen in hoymaent XV^eXLVIII ghestelt etc. alzoo dit al claerlick etc., die de voorn. meestre Jacop de Corte etc., midswelcken ende dat dit al jaer ende dach etc., so hadde de voorn. heesschere up den XIIen in octobre lestleden by openbaren voorghebode etc. oorconden ende comparereren zouden ter voorn. vierschare up de XIII^e ende XIII^e in novembre daernaer omme in tzelve parceel te ziene etc. alzoo dat ooc claerlick etc. die de voorn. meestre Jacop ooc etc., dewelcke XIII^e ende XIII^e daghen van novembre midts zekere nootzakelicke etc., verzouckende ende concluderende mits al desen dezelve meestre Jacop de Corte, in de qualiteyt als boven, in de proprieteyt etc., omme by die van den voorn. cloostre etc. naer den rechten etc., tenzy dat men hem promptelick upleggen ende betale alle de achterstellen van de voorn. rente verschenen totten daghe van hedent metten wettelicke costen daeranne clevende ; ende naerdad by den amman van de voorn. vierschare etc. ende datter nyemende en compareirde etc., so was hendelicke ter manynghe etc., volghende den style etc., de voors. meestre Jacop de Corte, als procureur ende ten behouve van den voorn. cloostere, ghewyst ende ghedecreteirt etc. naer den rechte etc.

Actum als boven.

Register van de vierschaar van Brugge over de jaren 1545-1550, fol. 318 v^o, nr. 2.

1549 december 18. — *Ingevolge verkoop doen Jan Lippens en zijn echtgenote, Geertrui Dierssins, de overdracht van de eigendom van een huis, staande aan de oostzijde van de Vlamingdam te Brugge, aan Catharina de Ghezelle, weduwe van Willem Derby.*

Mouscron, Quickelberghe, XVIII decembre XLIX. — Jan Lippins ende Gheertruede filia Heindryck Dierssins dochtere ⁽¹⁾, zyn wyf, erfvachtich ende proprietarissen van den huuse hiernaer verclaerst, ut patet per chartre van ghyften bezeghelt etc. in daten van den XXIXen daghe van novembre XLVIII ondergheteekent by den clerq Jooris Gheerolf, clerq etc., die wy scepenen voorseyt ten passeeren van desen saghen, ghaven halm ende wettelicke ghifte Katheline vidua Willem Dervyn, present ende accepterende, van eenen huuse met datter toebehoort, staende ten voorhoofde beneden der Vlamynbrugge jeghensover 't Scotters van den cruusbooghe, an de oostzyde van der strate, naesten meestre Joos Clauwaerts huuse wylen was ende nu Lanceloot Blondeel, met ghemeenen muere ende ghote ende met eenen ghemeenen waterloop zuwerende duer 's voors. Lanceloots huus, an de zuudtzyde an d'cen zyde, voort met eender plaetse van lande daer bachten ligghende afgheloken met eenen ghelendttuune also die nu ten tyden ghemeene staet up welcke plaetse men mach eenighe vuulichede ofte onreynichede ghieten, met eenen achterhuuse der thenden ende den huuse wylen toebehoorende Denys vander Weede ende nu Anthuenis ..., den scoelappere, an de noordzyde an d'ander zyde, up 's disch landt van Sinte-Ouburghekercke in Brugghe met IIII s. V d. gr. elckes jaers gaende uten voorn. huuse met datter toebehoort ten rechten landcheinse midsgaders den zuudersten huuse daerneffens staende waerof 't huus daer hiervooren ghifte of ghegheven es jaerlicx ghelden zal eenen s. XI d. grooten ende d'ander huus 't remanant, ende tottedien noch met thien scellinghen grooten losrenten den penninck achtiene die men jaerlicx ghelt Jan Manghelschot ten zulcken termynen bin den jaere als de lettren van constitutien daerof zynde dat breedere verclaersen cum garandt behouden taillable, verclaerst by den vercoopers ende cooper ghifte ghegheven ende ontfaen t'hebbene by tyle van loyalen coope.

Protocol van Cornelis Beernaerts, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1549-1551, blz. 153-155.

(1) In deze zin is ofwel het woord *filia* ofwel het woord *dochtere* overbodig.

1549 december 18. — *Catharina de Ghezelle, weduwe van Willem Derby, verbindt zich aan Jan Lippens 20 pond groot in termijnen te betalen alsook een schilderij, ter waarde van 2 pond groot, te leveren in voldoening van de koopsom van het in vorig nummer vermelde huis.*

Idem scepenen, idem dach. — Kathelyne, vidua Willem Dervyn, wedde ende beloofde, over huer ende huere naercommers, Jan Lippins, present ende accepterende, twintich ponden grooten of de waerde daerover etc., commende ende spruutende de voorseyde penninghen over den coop van den huuse hiernaer verclaerst, te betalene de voorseyde penninghen, te wetene : vier ponden grooten ghereet, drie ponden grooten binnen eenen jaere daernaer, ende also voort te betalene telcken jaere drie ponden grooten totter vulder betalinghe van der voorn. somme, ende ten laeststen paycmente vier ponden ; dies es ooc de voornomde Kathelyne ghehouden te leveren den voornomden acceptant een tafreel, weerdich wesende twee ponden grooten, binnen den eersten jaere ; stedekiesinghe up de Vlamyncbrugge in Sint-Niclaeuszestendeel omme aldaer pandinghe etc. verbindende daerinne 't voorn. parcheel omme by ghebreke etc.

Protocol van Cornelis Beernaerts, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1549-1551, blz. 155.

1550 januari 3. — *De stadsregering van Brugge maakt bekend dat het huis van Willem Derby, gelegen aan de westzijde van de Vlamingdam te Brugge, wettelijk werd afgewonnen wegens achterstal van renten en derhalve openbaar zal verkocht worden op dinsdag, woensdag en donderdag eerstkomende.*

Actum den IIIen in lauwe XLIX, present : d'heeren Berghe, Cabootre, scepenen.

... Voort dat alle deghuene die coopen zullen willen een huus met zynen toebehoorten, staende binnen deser stede aen de westzyde van den Vlamyncdamme, wylen toebehoorende Willem Daerby, den schildere, wettelick ofghewonnen by decrete by Fransois Luc, ontfanghere van den cloostre van de Jacoppinessen buten Brugghe, voor d'achterstellen van X s. gr. tjaers eeuwelicke rente, ... dat die commen disendaghe, wuensdaghe ende donderdaghe eerstcommende naer de noene in de weezecamere deser stede,

aldaer men ter vercoopynghe van diere verstaen zal meest daeromme biedende etc.

Register van hallegeboden der stad Brugge over de jaren 1542-1553, fol. 335, nr. 5.

11

1550 mei 1-1551 mei 1. — *Het gesticht van Onze Lieve Vrouw ter Potterie te Brugge betaalt 48 pond parisis voor de aankoop van een schilderij met voorstelling van de Drie Koningen aan de weduwe van Willem Derby.*

Betaelt de weduwe van Willem Daerbyn over den coop van eenen tafereel ghestelt bin den choor van desen godshuuse, als 't blyct : XLVIII lb. par. (1).

Rekening van het gesticht van O. L. Vr. ter Potterie te Brugge over het dienstjaar 1550 mei 1-1551 mei 1, fol. 42 v., nr. 9, rubriek : « Betalynghe ordinaire ende diveersch... ».

12

1551 november 28. — *Het schuttersgild van Sint Joris (Jong Hof) te Brugge betaalt 3 pond 6 schelling 6 denier groot aan de weduwe van Willem Derby wegens afkoop van de gemene muur tussen haar huis en het schuttershof aan de westzijde van de Vlamingdam te Brugge.*

Alvooren betaelt de weduwe van Willem Derby, den schilder was, in handen van Claeis Cornelis (2), haeren zoone, over den coop van den ghemeenen muer, staende ten noordtzyde van hueren huuse ende up de zuudzyde van onzen hove an den zuudt-oostendoel, den XXVIIIen in novembre anno XV^e eenenvyftich, de somme van drie ponden zesse scellynghen ende zes penninghen grooten, zijn : III lb. VI s. VI d. gr.

Fonds van het schuttersgild van Sint Joris, *rekeningen van het Jong Hof 1549-1579* (rekening betreffende de bouw van de gildekapel, afgehoord op 8 januari 1554), fol. 68.

(1) Deze post werd tot tweemaal toe gepubliceerd in A. MAERTENS, *Onze Lieve Vrouw van de Potterie*, Brugge, 1937, blz. 166-167 en blz. 469, noot 1, telkens naar het exemplaar van de rekening, die in het archief van het Potterie-gesticht voorhanden is. De tekst van deze post is in de beide exemplaren van de rekening, respectievelijk bewaard op het stadsarchief en in het Potteriegesticht, enigszins verschillend : de drie laatste woorden in het exemplaar van het stadsarchief *als't blyct*, zijn in het exemplaar van het gesticht vervangen door *van die Drie Koningen*.

(2) Nikolaas Cornelis, zoon van Albrecht Cornelis en Catharina de Ghezelle, was evencens schilder te Brugge. Zie over hem : R. A. PARMENTIER, *Bronnen voor de geschiedenis van het Brugsche schildersmilieu in de XVI^e eeuw. VII. Klaas Cornelis*, in *Belgische Tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis*, dl. IX (1939), blz. 45-51.

XIX. CORNELIS VANDER BEKE

Cornelis vander Beke, een van de zes kinderen uit het huwelijk van de Brugse schilder Joost vander Beke en Cornelia Barbier, werd vrijmeester-schilder te Brugge op Heilig-Sacramentsdag (6 juni) van het jaar 1560. Waar en bij wie hij zijn vakopleiding had genoten, wordt nergens enigszins toegelicht. Wij mogen niettemin veilig aanvaarden, dat hij bij zijn vader in de leer is geweest, vermits deze tot in 1569 heeft geleefd⁽¹⁾. Zijn inschrijving als vrijmeester in het ambacht is de enige vermelding die van Cornelis vander Beke in de gildeboeken van de beeldenmakers en de zadelmakers wordt aangetroffen, behalve dan de aantekening van zijn afsterven in het obituarium⁽²⁾. Er dient evenwel op gewezen, dat de gildeboeken voor deze periode zeer gebrekkig zijn bijgehouden. Toch mag gerust worden gezegd, dat onze Cornelis geen belangrijke rol in de schilderscorporatie heeft vervuld.

Cornelis vander Beke trad in de echt met Francine Stalpaert, die een zuster schijnt geweest te zijn van de Brugse meester-schilder Remi Stalpaert⁽³⁾. Uit dit huwelijk werden drie kinderen geboren: Gummarus, Jacob en Elizabeth. Gummarus begon het beroep van perkamentmaker aan te leren bij zijn oom Frans vander Beke, maar nog tijdens zijn leertijd overleed hij op 9 april 1580. Van Jacob weten wij niets meer dan dat hij op 31 mei 1585 nog minderjarig was. En van Elizabeth is gekend, dat zij tussen 10 juni en 29 augustus 1583 in het huwelijk trad met Jan Strymeersch.

Cornelis vander Beke, die zijn gehele loopbaan als schilder te Brugge heeft doorgebracht, is aldaar overleden en begraven op de Onze-Lieve-Vrouweparochie tussen 24 juni 1577 en 24 juni 1578. Afgaande op de volgorde van de inschrijvingen der begrafenis in de rekeningen van deze parochiekerk, die chronologisch werden geregistreerd, moet onze Cornelis zo ongeveer omstreeks Nieuwjaar 1578 gestorven zijn. Anderzijds weten wij, dat

(1) Over Joost vander Beke, zie R. A. PARMENTIER, *Bronnen voor de geschiedenis van het Brugse schildersmilieu in de XVI^e eeuw*, in *Belgisch tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis*, dl. XX (1951), blz. 155-174. Een van onze volgende nummers zal eveneens aan deze schilder gewijd worden.

(2) Vgl. C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, Brugge-Kortrijk [1913], blz. 50 b, 89 b, 203 b.

(3) Over deze schilder zie: R. A. PARMENTIER, *Bronnen voor de geschiedenis van het Brugsche schildersmilieu in de XVI^e eeuw*, in *Belgisch Tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis*, dl. XIV (1944), blz. 29-32.

hij korts vóór of na 13 januari 1578, datum waarop ook zijn echtgenote, Francine Stalpaert, overleed, het tijdelijke voor het eeuwige verwisselde. Terecht wordt dan ook in een tekst van 10 januari 1580 gezegd dat beide echtelingen « d'eene corts naer d'andre » zijn gestorven. Het ligt ook voor de hand, dat onze schilder en zijn vrouw in dezelfde parochiekerk en met een gelijkaardige kerkdienst werden begraven.

In verband met zijn woonplaats weten wij dus dat Cornelis vander Beke, althans tijdens de laatste jaren van zijn leven, op de Onze-Lieve-Vrouweparochie woonde, vermits hij aldaar werd begraven. Naar aanleiding van zijn afsterven vernemen wij verder dat hij toen « ande Coornemarct » woonde, dit is aan of in de nabijheid van de toemalige graanmarkt, vroeger ook Braamberg en thans Vismarkt genaamd.

Van zover de documenten ons over de beroepsactiviteit van Cornelis vander Beke inlichten, gaat het enkel en alleen over ambachtelijk schilderen en decoratiewerk. Hij verft deuren en vensters, een keukenvloer, ijzeren tralies, een koffer, een poort, een wagen, alsook bussen voor het innen van aalmoezen en belastingen. Hij merkt allerhande oorlogstuig. Hij stoffeert met goud en kleuren een gedenksteen, een beeld dat hersteld geworden was, een uurwerk, een in steen gebeeldhouwd wapenschild, alsmede kantelen en torentjes van gebouwen. Ten slotte zien wij hem wapens schilderen, onder andere deze van het Brugse Vrije, van de heer van Gruuthuse en van de koning van Spanje, Filips II. Van eigenlijk kunstschilderen wordt niets vernomen. Maar daaruit af te leiden dat Cornelis vander Beke geen taferelen en panelen heeft gepenseeld, is bepaald niet toegelaten. Zijn gekende opdrachtgevers zijn drie min of meer officiële instellingen : de regering van het Brugse Vrije, het bestuur van de Sint-Elizabethschool te Brugge, en de vereniging van de klerken van de vierschaar, die in de Sint-Baseliskapel op de Brug te Brugge was gevestigd. Officiële instellingen bestellen slechts zelden een kunstgewrocht en vooral niet te Brugge tijdens het leven van onze Cornelis : de tijdsomstandigheden waren daarvoor allerminst gunstig. En van opdrachten van particuliere personen is doorgaans niets overgebleven, want in tegenstelling met de officiële instellingen bleef van hun archief zo goed als niets bewaard.

Albert SCHOUTEET

1

1562 aug. 15-1563 aug. 15. — *De regering van het Brugse Vrije betaalt 30 pond parisis aan Cornelis vander Beke voor het schilderen van deuren, vensters en ander houtwerk in groene olieverf.*

Cornelis vander Beke, schildere, van diversche dueren, veynsters ende andere houtewerck beschildert ende bestreken t'hebbene met groene olyeverwe, volghende eenen billette by hem overghegheven den V^{en} in decembre XV^cLXII : XXX 1b.

Brugge, Rijksarchief, fonds van 't Vrije, nr. 302 : *rekening van 't Vrije over 1562 aug. 15-1563 aug. 15*, fol. 157, nr. 2, rubriek : « Betalinghe ghedaen van diversche partyen ende extraordinaire costen ... ».

2

1562 aug. 15-1563 aug. 15. — *De regering van het Brugse Vrije betaalt 36 pond parisis aan Cornelis vander Beke voor de schildering van het uurwerk van het Landshuis alsmede van deuren en vensters van de woning van de huisbewaarder.*

Cornelis vander Beke voor 't schilderen met olyeverwe boven an 't oorloghe van den Lande ⁽¹⁾, daert 't vermaect es, ende daer ghemaect de wapene van den Lande, metgaeders andere partien, als van veynsters ende dueren an 't huus daer den concierge van den Lande innewuent, volghende eenen billette ende ordonnantie : drie ponden grooten, valent : XXXVI 1b.

Ib., *t. a. p.*, fol. 158, nr. 5, rubriek : « Betalinghe ghedaen van diversche partyen ende extraordinaire costen ... ».

3

1563 aug. 15-1564 aug. 15. — *De regering van het Brugse Vrije betaalt 45 pond parisis aan Cornelis vander Beke voor de stoffering van een gebeeldhoud wapen van het Vrije, alsook voor de schildering van tralievensters en deuren.*

Cornelis vander Beke van gheschildert ende ghestoffeert t'hebbene den steen metten wildeman ende wildevrauwe houdende de wapene van den Lande, ende voorts 't velt verciert met allerande blommen, ende daertoe

(¹) Met *Lande* wordt het Land van het Vrije of kortweg het Vrije bedoeld. Het gebouw, waar het bestuur van het Vrije zetelde, werd het Landshuis genoemd. Het stond aan de oostzijde van het Burgplein te Brugge en wordt thans als Gerechtshof gebruikt.

verbesicht fyn gout, die ghezonden was naer Grevelinghe omme te stellene up 't bollewerk van den Vryen⁽¹⁾, ende voorts gheschildert diversche trailleveinsters, dueren ende anders in diversche plaetsen van 's Landts huusinghen, als 't blyct by eenen papiere, inhoudende specificatie ende ordonnantie : III lb. 15 s. gr., valent : XLV lb. par.⁽²⁾.

Ib., nr. 303 : *rekening van 't Vrije over 1563 aug. 15-1564 aug. 15*, fol. 153, nr. 1, rubriek : « Betalinghe ghedaen van diversche partyen ende extraordinaire kosten... ».

4

1564 aug. 15-1565 aug. 15. — *De regering van het Brugse Vrije betaalt 29 pond 8 schelling parisis aan Cornelis vander Beke voor het schilderen van 123 bussen voor het inzamelen van aalmoezen ten behoeve van de gevangenen van de Donkere Kamer te Brugge benevens van 12 andere bussen voor het innen van het recht op de gruit.*

Betaelt Cornelis vander Beke, schildere, van gheschildert t' hebbene hondert drientwintich bussen dienende omme de aelmoesenen van den schamele ghevanghene in de Doncker Camere⁽³⁾, die ghezonden gheweest hebben alomme in de prochiekercken van den platten lande van den Vryen, ende daerup ghestelt de wapenen van den voorn. Lande ende eene boye, metgaders ooc de namen van de prochiën daer die ghezonden zyn, ten prise van IIII gr. van elcken sticke, comt : II lb. I s. gr., ende noch XII ander bussen gheschildert met de wapen van den Conynck, onsen gheduchten heere, van den voorn. Lande van den Vryen ende van mynheere van den Gruuthuse, metgaders de namen van de prochiën daer die behooren, te VIII gr. van den sticke, comt : VIII s. gr., comt tsamen blyckende by eenen billette metgaders ordonnantie : II lb. IX s. gr. [valent :] XXIX lb. VIII s.

Ib., nr. 304 : *rekening van 't Vrije over 1564 aug. 15-1565 aug. 15*, fol. 154, nr. 4, rubriek : « Betalinghe ghedaen van diversche partyen ende extraordinaire kosten ... ».

(¹) Dit gebeeldhouwd wapen van het Vrije werd vervaardigd door de Brugse beeldhouwer Gregorius Aerts. Zie : R. A. PARMENTIER, *Documenten betreffende Brugsche steenhouwers uit de 16^e eeuw*, Brugge, 1948, blz. 52.

(²) Deze post werd ook uitgegeven door R. A. PARMENTIER, *a. w.*, blz. 88, noot 57. Een resumé komt voor in O. DELEPIERRE en F. PRIEM, *Précis analytique des documents que renferme le dépôt des archives de la Flandre Occidentale à Bruges*, tom. VI, Brugge, 1846, blz. 2-3.

(³) De « Donkere Kamer » te Brugge was de afdeling van het stedelijk gevang, waarin de personen met schulden werden opgesloten. Zie : L. GILLIODTS-VAN SEVEREN, *Inventaire des archives de la ville de Bruges*. — *Table analytique par Edw. GAILLIARD*, Brugge, 1883-1885, blz. 116.

1565 aug. 15-1566 aug. 15. — *De regering van het Brugse Vrije betaalt 18 pond parisisis aan Cornelis vander Beke voor het schilderen van 37 bussen voor het innen van het recht op de gruit, alsmede voor het verven van een koffer.*

Betaelt Cornelis vander Beke van gheschildert t'hebbene zevenendertich bussen dienende tot 't cueillieren van der grute, daerup stellende de wapene van der Conincklycke Majesteit, onsen gheduchten heere, metgaders de wapene van den Lande van den Vryen, metgaders noch eenen coufre, daer men de brauwers loot inne legghende es, ende andersins, tsamen by billette ende ordonnantie : XVIII 1b.

Ib., nr. 305 : *rekening van 't Vrije over 1565 aug. 15-1566 aug. 15*, fol. 150 v°, nr. 2, rubriek : « Betalinghe ghedaen van diversche partyen ende extraordinaire costen ... ».

1567 aug. 15-1568 aug. 15. — *De regering van het Brugse Vrije betaalt 4 pond 4 schelling parisisis aan Cornelis vander Beke voor het schilderen van een poort, het merken van een aantal buskruittonnen en het toebereiden van twee potten oliezwart.*

Cornelis vander Beke, scildere, voor dat hy de poorte an 't nieuwe werck achter de Love ⁽¹⁾ gheölyt heift tweemaal buten ende binnen, voorts den maetsenaere twee potten oliezwart ghemaect omme de hanckeren ende yzers te zwartene, ende gheteeckent heift een quantiteyt van tonnen met buspoedere, tsamen by ordonnantie : IIII 1b. IIII s.

Ib., nr. 307 : *rekening van 't Vrije over 1567 aug. 15-1568 aug. 15*, fol. 135, nr. 3, rubriek : « Betalinghe ghedaen van diversche partyen ende extraordinaire costen ... ».

1568 aug. 15-1569 aug. 15. — *De regering van het Brugse Vrije betaalt 16 pond 16 schelling parisisis aan Cornelis vander Beke voor het uitvoeren van schilderwerk aan het Landshuis.*

Cornelis vander Beke, scildere, voor 't vergulden van finen goude van

(¹) Een gedeelte van het huidige Gerechtshof te Brugge, dat vroeger het Landshuis van het Vrije is geweest, noemde destijds de Love. Het was een overblijfsel van het grafelijk kasteel. Zie : L. GILLIODTS-VAN SEVEREN, *a. w.* — *Table analytique par* Edw. GAILLIARD, blz. 405 ; A. DUCLOS, *Bruges histoire et souvenirs*, Brugge, 1910, blz. 442, 446.

twee sloven, staende up 't dac van den grooten torre, ende blaeu gheschildert met finen azure; voorts alle de cantheelen bachten 't nieuwe werck ende der poorte afghereghelt ende gheloowit, by eenen billette ende ordonnantie: XXVIII s. gr., valent: XVI lb. XVI s.

Ib., nr. 308: *rekening van 't Vrije over 1568 aug. 15-1569 aug. 15*, fol. 131, nr. 1, rubriek: «Betalinghe van refection ende reparatien ghedaen an de huusinghen van den Lande ...».

8

1569 aug. 15-1570 aug. 15. — *De regering van het Brugse Vrije betaalt 30 pond paris is aan Cornelis vander Beke voor de stoffering van de drie torentjes boven de schepenkamer van het Landshuis aan de Reie.*

Cornelis vander Beke, schildere, voor de drie torrekens, commende an de Reye, staende boven scepenencamere, driemaal overe gheloowit t'hebbene van olievarfwe ende ghestoffeert van diversche coleure zoo 't behoirt, volghende een billet, inhoudende de partijen, metgaders ordonnantie: twee ponden thien scellinghen grooten, valent: XXX lb.

Ib., nr. 309: *rekening van 't Vrije over 1569 aug. 15-1570 aug. 15*, fol. 151 v°, nr. 5, rubriek: «Betalinghe van refection ende reparatien ghedaen an de huusinghen van den Lande ...».

9

1571 aug. 15-1572 aug. 15. — *De regering van het Brugse Vrije betaalt 7 pond 4 schelling paris is aan Cornelis vander Beke voor het schilderen van twee dozijnen wapenschilden, die gehangen werden aan de toortsen welke gedragen werden in de processie ter gelegenheid van de geboorte van de prins van Spanje.*

Cornelis vander Beke, schildere, ter cause dat hy gheschildert heeft twee dozinen wapens op dic pampier, die ghestelt waren an de toortsen die men drouch in de processie ter blydschepe van onzen nieuwen gheboren prince van Spaignen, by ordonnantie: VII lb. III s. (1).

Ib., nr. 311: *rekening van 't Vrije over 1571 aug. 15-1572 aug. 15*, fol. 176, nr. 4, rubriek: «Betalinghe van diveersche partijen ende extraordinaire costen ...».

(1) In verband met de geboorte van deze prins van Spanje, komen in dezelfde rekening nog de drie volgende posten voor (fol. 170 v°, nr. 6, fol. 171, nrs. 3, 4):

Jacques Nollens, conchierge, drie ponden zeven scellynghen twee pennynghen grooten over de

1572 aug. 15-1573 aug. 15. — *De regering van het Brugse Vrije betaalt 6 pond 12 schelling parisis aan Cornelis vander Beke voor het schilderen van een ijzeren wagen en het merken van verscheidene buskruittonnen.*

Cornelis vander Beke, schildere, over 't schilderen van een yzere wagen ende het teekenen van diversche tonnen buspoer, by ordonnantie : VI lb. XII s.

Ib., nr. 312, *rekening van 't Vrije over 1572 aug. 15-1573 aug. 15*, fol. 159 v^o, nr. 3 : rubriek : « Betalynghe van diversche partijen ende extraordinaire kosten ... ».

1574 febr. 2-1575 febr. 2. — *Het bestuur van de Sint-Elizabethschool te Brugge betaalt 35 schelling aan de steenhouwer Jan Aerts voor het maken en 15 schelling aan Cornelis vander Beke voor het schilderen van een gedenksteen, met vermelding van de stichting door wijlen Jan vanden Berghe ten voordele van de voormelde school gedaan.*

Betaelt Jan Aerts van het maken ende stellen het beset, gheordyneirt by Jan vanden Berghe salegher memorie : XXXV s.

Betaelt Cornelis vander Beecke over het schilderen van den voorn. besedtsteen : XV s.

Rekeningen van de Sint-Elizabethschool 1571-1577, fol. 199, nrs. 3, 4 (rekening van de boekhouder over het dienstjaar 1547 febr. 2-1575 febr. 2).

theerynghe ghedaen by burgmeesters ende schepenen als zy ghebeden waren met die van den bufette ende andere officiers van den Lande in processie generale te gane, als gheboren was de zone van de Conincklike Majesteit, by ordonnantie : XL lb. VI s.

Betaelt in handen van de burgmeesters de somme van hondert ponden parisis om die te distribueren in aelmoesen ter causen van de blyde nieumaren overcommen, dat de conynghinne van Spaigne gheleghen was van een jonghe zone, by ordonnantie : C lb.

Osten Hermare, lakensnydere in Brugghe, Barbele vande Schelde ende andere van 't leveren van zevenenvichtich ellen wit lakene ende vier ellen en half caneverts ende voor 't maken van twaelf keerlen omme de aerme lieden, ghedreghen hebbende twaelf toortsen in de processie generale ghedaen den VII^{en} january, ter cause van de voorn. blide nieumaren van den prince van Spaignen, by ordonnantie : CLXXXII lb.

1574 aug. 15-1575 aug. 15. — *De regering van het Brugse Vrije betaalt 12 pond 4 schelling parisis aan Cornelis vander Beke voor de uitvoering van schilderwerk aan het huis, genaamd 't Boogje.*

Cornelis vander Beke, schildere, XX s. IIII d. gr., van dat hy gheschildert heeft de kueckenvloer ende diversche dueren van den huuse, den Lande toebehoorende, ghenaemt 't Boochschen (1), by byllet ende ordonnancie : XII 1b. IIII s.

Brugge, Rijksarchief, fonds van 't Vrije, nr. 314 : *rekening van 't Vrije over 1574 aug. 15-1575 aug. 15*, fol. 126 vº, nr. 7, rubriek : « Betalynghe van refection ende reparatien ghedaen an de huuzynghen van den Lande ... ».

1578 april 28. — *Filips vander Beke en Jan Stalpaert worden aangesteld tot voogden over Gummarus, Jacob en Elizabeth, de drie minderjarige kinderen van wijlen Cornelis vander Beke, de schilder, en zijn echtgenote, Francine Stalpaert.*

Philips vander Beke, keersghietere, ende Jan Stalpaert, vuldere, zwoeren voochden van Gomaer, Jacques ende Betkin, liberi Cornelis vander Beke, den schildere, by Fransyne Stalpaert, zynen wive. Actum den XXVIII^{en} april LXXVIII, present : Casenbroot ende Gheldre, scepenen.

Weeskamer van Brugge, register van wezengoederen van Sint-Donaaszestendeel over de jaren 1553-1651, fol. 150, nr. 1.

1577 aug. 15-1578 aug. 15 — *De regering van het Brugse Vrije betaalt 2 pond 8 schelling parisis aan Cornelis vander Beke omdat hij het wapen van het Vrije geschilderd heeft op zekere stukken geschut, die aan de stad Brugge werden geleend.*

Cornelis vander Beke, schildere, IIII s. gr., van dat hy up zeker sticken gheschot van den Vryen, gheleend die van Brugghe, gheschildert heeft de wapene van den Lande, by ordonnantie : II 1b. VIII s.

Brugge, Rijksarchief, fonds van 't Vrije, nr. 317 : *rekening van 't Vrije over 1577 aug. 15-1578 aug. 15*, fol. 96 vº, nr. 6, rubriek : « Betalynghe van diversche partien ende extraordinaire costen ... ».

(1) Bedoeld is waarschijnlijk het huis, genaamd het Boogske, dat gelegen was aan de Oostpoort van de Burg, tegenover het koor van de Sint-Donaaskerk. Zie : L. GILLIODTS-VAN SEVEREN, *a. w.*, — *Table analytique par* Edw. GAILLIARD, blz. 55.

Tussen 1571 sept. 2 en 1579 sept. 2. — *Het gild van de klerken van de vierschaar te Brugge betaalt 1 schelling groot voor het herstellen en 2 schelling groot aan Cornelis vander Beke voor het schilderen van de rooster van het Sint-Laurentiusbeeld.*

Item, betaelt voor 't vermaken van den roostere van Sinte Laureins, die ghebroken ende afghevallen was: XX gr.

Item, betaelt Cornelis Verbeke voor 't schilderen ende verghulden van de voornoomde roostere: II s. gr. (1).

Rekeningen van de kapel der klerken van de vierschaar 1520-1623, fol. 169, nr. 5, rekening over de jaren 1577 sept. 2-1579 sept. 2.

Omstreeks 1578 januari. — *Aantekeningen uit de rekening van de kerkfabriek van Onze Lieve Vrouw te Brugge naar aanleiding van het overlijden van Cornelis vander Beke.*

(Rubr.) Ontfanck van den graven beghinnende 't Sondaechs vóór Sint-Jansdach XV^eLXXVII.

... Cornelis Verbeke, schildere, bin der prochie: IX d. gr.

(Rubr.) Ontfanck van gheluden beghinnende 't Sondaechs vóór Sint-Jansdach XV^eLXXVII:

... Ghelut Cornelis Verbeke: IX d. gr.

Brugge, Rijksarchief, fonds van de Brugse O.-L.-Vrouwekerk, *rekeningen van de kerkfabriek 1569-1580, rekening over het dienstjaar 1577 juni 24-1578 juni 24*, fol. 249 v^o, nr. 16, en fol. 251 v^o, nr. 19 (2).

(1) De kapel van de klerken van de vierschaar in de Sint-Baseliskerk op de Burg was toegewijd aan de H. Laurentius. Een groot stenen beeld van deze heilige stond in een nis van de gevel van deze kapel. Zie: A. Duclos, *a. w.*, blz. 452-453.

(2) Het overlijden van Cornelis vander Beke wordt in de volgende rekening van de kerkfabriek van Onze-Lieve-Vrouw over het dienstjaar 1578 juni 24-1579 juni 24 opnieuw aangegeven en wel in dezer voege:

(fol. 289 v^o, nr. 3) Ontfanck van graven beghinnende Joannis XV^e acht ende tzeventich ... XXVII^e weke [dit is: tijdens de 27^e week van het dienstjaar]. ... Cornelis Verbeke, Croonemarct [*sic*], bin der prochie, een steen: IX gr.

(fol. 300, nr. 2) Ontfanck van ghelude beghinnende Sint-Jansmesse XV^eLXXVIII. ... XXVII^e weke. ... Ghelut over een schildere an de Coornemarct: IX gr.

Dat hier een vergissing is ingeslopen ligt voor de hand. Men verlieze echter niet uit het oog, dat beide betrokken rekeningen werden opgemaakt in een periode van verwarring en gods-

1580 juni 6. — *In vervanging van Filips vander Beke wordt Frans vander Beke aangesteld tot voogd over de twee minderjarige kinderen van wijlen Cornelis vander Beke en Francine Stalpaert.*

Up den VI^{en} juny LXXX Fransois vander Beke, fransynwerckere, zwoer voocht van de voorn. kinderen (1), preter Gomaer die overleden is, ende dit in stede van Philips vander Beke van hier vertrocken buuten lande. Actum present : Houtvelde ende Schietere, scepenen.

Weeskamer van Brugge, register van wezengoederen van Sint-Donaaszestendeel over de jaren 1553-1651, fol. 150, nr. 2.

1580 juni 10. — *Frans vander Beke en Jan Stalpaert, als voogden over de twee minderjarige kinderen van wijlen Cornelis vander Beke en Francine Stalpaert, doen bij de weeskamer van Brugge aangifte van het ouderlijk versterf van hun pupillen.*

Up den X^{en} juny LXXX de voorn. Fransois vander Beke ende Jan Stalpaert, als voochden, brochten ten papiere van weesen, volghende huerlieder eedt, de groote van den goede den voorn. kinderen, te wetene : Jacques ende Betkin alleene mits 't overliden van Gomaer, toecommen by der doot van huerlieder vadere ende moedere, ghestorven d'eene corts naer d'andre, danof zy alleene hoirs zyn, ende es volghende den staet ende inventaris van huerlieder achterghelaten goederen, gheaffirmeert voor uppervoochden up den IX^{en} december XV^eLXXIX by den voorn. Jan Stalpaert ende Philips vander Beke, aldoe voocht, ende ten desen gheliquideert ende ghepurgiert, in ghelde de somme van hondert zevententseventich ponden vichtien scellinghen grooten acht myten, danof es in handen van den voorn. Fransois vander Beke de somme van LIIII lb. I d. gr., die der weesen moedere in hueren levene hem ter hant ghedaen ende ghestelt hadde ende voor 't ghebruuc van welcke penninghen hy sculdich was Gomaer, een van de voorn. kinderen, te houdene ende 't ambocht te leeren van den fransynwerckers, ende mits 't overliden van denzelven Gomaer, zo zal de voorn.

diensttroebelen. Zeker althans is, dat de rechten van twee begrafenissen werden geboekt, zodat er twee verschillende personen — in casu Cornelis vander Beke en zijn echtgenote — in de Onze-Lieve-Vrouw werden begraven.

(1) Van deze kinderen is inderdaad in de voorafgaande akte sprake. Zie hierboven nr. 13.

Fransois voor de voorn. somme van LIIII lb. I d. gr. crois betalen naer rate van den penninc zestiene innegaende van den IX^{en} april LXXX, date van tzelfs Gomaers overliden. Voort heeft Martin Wittebroot onder hem acht ponden grooten, die hy der weesen moedere sculdich was, daervooren hy ooc crois betalen zal als vooren tsidert den XIII^{en} lauwe LXXVIII, date van den overlidene van dezelve moedere. Voort heeft Jacques vander Beke onder hem IIII lb. gr., by dezelve moedere hem ghetelt up rente den penninc XVI, ooc innegaende tsidert de doot van de voorn. moedere. Voor alle welcke partyen van penninghen de voorn. personen sculdich zyn bewaringhe te doene. Voorts es Ferri Stalpaert sculdich II lb. gr., by cedula te betalene by X s. gr. tsjaers, danof 't le payment verschenen es in lauwe LXXX. Item, by den voochden uutghegheven an Pieter Nollet LII lb. gr., die hy belooft heeft up te legghene metten croise naer rate den penninc zestiene binnen eenen jare naer de date van der weddinghe daerof zynde met hypotecque van zekeren huusinghen ende een muelene in daten XXVIII^{en} ougst LXXIX, onderteekent: *Z. Bisschop*. Ende de resterende LVII lb. XIII s. XI gr., buyten die gherecouvreert moeten worden van de goedinghen van Philips vander Beke, dewelcke als voocht ontfaen hadde van Remy Stalpaert zulcx als hy by den inventaris sculdich stont, bedraghende in twee partyen LV lb. XI s. VIII gr. VIII myten, die te betalene waren in maerte LXXX, zullen de voochden die overbringhen ten weesen-comptoire, afslach zulcx alsser over de weesen buuten den voorn. inventaris betaelt es ende sonderlinghe van de oncosten ten overlidene van den voorn. Gomaer. Aldus overbrocht by den voorn. voochden, present Remy Stalpaert ende Maertin Wittebroot voorn., als vrienden ende maghen, ende Gillis vanden Weghe, de voochden gheassisteert hebbende in 't reeden van den sterfhuusen.

Ib., t. a. p., fol. 150, nr. 3.

1580 augustus 29. — *Aantekening, dat de voogden over de twee minderjarige kinderen van wijlen Cornelis vander Beke een bedrag van 57 pond 14 schelling 11 denier groot aan hun pupillen verschuldigd waren, en van dit bedrag 40 pond groot hebben uitgekeerd, die nu in leen werd gegeven aan Jan Strymeersch, die met Elizabeth vander Beke, een van de voornoemde weeskinderen, is gehuwd.*

Up den XXIX^{en} ougst LXXX hebben de voorn. voochden upghebrocht XI lb. gr., onder dese stede als weeseghelt te croise van den penninc

zestiene, in minderinghe van de voorscreven LVII 1b. XIII s. XI d. gr., volghende de obligatie danof ghegheven Fransois Verbeke, een van dezelve voochden, onderteeckent: *M. de Muelenaere*. Dese XL 1b. gr., zyn zydert by den voochden ghelicht ende ghegheven gheweest an Jan Strymeersch, de jonghe, ghetraut hebbende Betkin, een van de voorscreven weesen.

Ib., *t. a. p.*, fol. 150, nr. 4.

20

1583 april 29. — *In vervanging van Jan Stalpaert, overleden, wordt Jan Strymeersch aangesteld tot voogd over Jacob, de minderjarige zoon van wijlen Cornelis vander Beke en Francine Stalpaert.*

In stede van Jan Stalpaert, overleden, zwoer voocht de voornomde Jan Strymeersch van Jacques vander Beke, nu alleene in voochdie zynde, present: d'heeren Gheeraert van Volden, overziendere, joncher Cornelis de Boot ende d'heer Inghelbert Reyvaert, scepenen. Actum den XXIX^{en} aprilis XV^e drientachtentich stylo anni correctionis ⁽¹⁾.

Ib., *t. a. p.*, fol. 150, nr. 5.

21

1583 april 29. — *Frans vander Beke, een van de voogden over Jacob vander Beke, de minderjarige zoon van wijlen Cornelis vander Beke, legt bij de weeskamer van Brugge de staat over van het bezit van de voornoemde minderjarige.*

Ten zelve daghe ⁽²⁾ dede Franchois vander Beke, een van de voorscreven voochden, rekeninghe van de administratie van de goedinghen van de twee voornoemde weesen ende wiert by slote bevonden dat eenyghelick quam boven alle uutgheven de somme van vierendetachtentich ponden twee schellinghen zeven grooten XI myten, ende de IIII^xIIII 1b. II s. VII gr. XI myten, toecommende Jacques, nu alleene in voochdie zynde, wierden hem bewesen in de naervolghende maniere: Eerst aen Franchois vander

⁽¹⁾ Stylo anni correctionis wijst op het gebruik van de Nieuwjaarstijl, die van 1576 af in de Nederlanden algemeen werd ingevoerd, ter vervanging van de Paasstijl. Zie: R. FRUIN, *Handboek der chronologie voornamelijk van Nederland*, Alphen aan de Rijn, 1934, blz. 56; E. I. STRUBBE en L. VOET, *De chronologie van de middeleeuwen en de moderne tijden in de Nederlanden*, Antwerpen-Amsterdam, 1960, blz. 77.

⁽²⁾ Slaat op de voorafgaande akte.

Beke de somme van LIIII lb. één groote, ende van croise van dezelve somme zydert den IX^{en} april LXXXII tot den 24 wedemaent daernaer, maeckende 76 daeghen, ten advenante van drie ponden zeven schellinghen ende zes grooten 's jaers, maeckende veeerthien schellinghen ende vyfthien myten. Ende aen Jacques vander Beke vier ponden, met 't verloop naer advenante van den penninc XVI zydert den XIII^{en} lauwe totten vierentwintighsten van wedemaent daernaer, zynde 162 daghen, ten advenante van V s. gr. tsjaers, twee schellinghen twee grooten vyfthien myten, ende noch van den XIII lauwe 80, 81, 82 of den V^{en} penninc XIII s. ; tsamen : XVI s. II gr. ende XV myten. Voorts aen Pieter Nollet XXIIII lb. XII s. III gr. V myten. Commende tsaemen over 't voornomde Copkins deel vierentachtentich ponden twee schellinghen zeven grooten ende zestien myten.

Ib., t. a. p., fol. 150, nr. 6.

22

1585 mei 31. — *In vervanging van Jan Strymeersch, wordt Remi Stalpaert aangesteld tot voogd over Jacob, de minderjarige zoon van wijlen Cornelis vander Beke en Francine Stalpaert.*

Remy Stampaert juravit tutor loco Jan Strymeersch. Actum ter camere van weesen den laetsten meye XV^eLXXXV.

Ib., t. a. p., fol. 150, nr. 7

A PROPOS D'UNE TAPISSERIE OU FIGURE LA PENDAISON D'UN ÉVÊQUE

Le Musée des Arts décoratifs de Paris possède une tapisserie du début du xvi^e siècle, qui, croyons-nous, n'a pas retenu l'attention des iconographes. Elle est malheureusement incomplète, la moitié gauche ayant disparu ⁽¹⁾.

Une inscription, soigneusement brodée sur la partie supérieure, est, elle aussi, incomplète. Voici ce qu'on lit :

| *n(?)s la cathome Sus une potence enlever*
| *celle paine estant a plusieurs malades donnoit*
| *merveilleuse estoit.*

Sur la gauche est dressée une potence. Un homme, qui a l'air de ricaner, a fixé une lourde chaîne à la barre transversale ; de la main gauche il tient cette chaîne, de l'autre, il appuie sur l'épaule du supplicié. Celui-ci, habillé en évêque — mitre, chape, aube, gants — est attaché à la chaîne et semble porter autour du cou un *torques*, collier, fixé à la chaîne. La scène se déroule devant la mer sur laquelle on aperçoit un bateau. A droite, près d'un bosquet, quelques personnages, dont un homme qui n'a plus qu'une jambe, invoquent le pendu avec ferveur.

Quel est ce saint évêque ? La disparition de la partie gauche de la tapisserie rend ce problème assez ardu. Sans apporter une solution définitive, nous proposons à titre d'hypothèse, d'identifier le pendu avec S. Babylas ⁽²⁾, évêque d'Antioche.

Rappelons d'abord brièvement les traits essentiels de la Vie de ce martyr. A la fin du III^e siècle, Babylas interdit l'entrée de l'église à l'empereur Numérien. Celui-ci, décidé à se venger, convoque l'évêque et engage avec lui une âpre discussion. Voyant qu'il n'obtient pas de le faire renoncer à la foi chrétienne, il le soumet à divers supplices. « J'ordonne, dit-il, qu'on mette à son cou des chaînes et à ses pieds des entraves afin de l'humilier » ⁽³⁾.

(1) Nous remercions M. J.-P. Asselberghs et M^{lle} M. Calberg d'avoir attiré notre attention sur cette tapisserie.

(2) Sur les Vies grecques de S. Babylas, voir *Bibliotheca hagiographica graeca* (Bruxelles, 1957), n^o 205-208 ; sur les Vies latines, *Bibliotheca hagiographica latina*, n^o 889-893.

(3) *Numerianus dixit Victorino duci* : « *Babylam insipientium doctorem tormentis subiice. Igitur iubeo imponi torquem ferream collo eius, similiter et pedibus eius compedes ferreos ad turpitudinem suam et gentis suae.* »

L'exécuteur des volontés du prince, Victorinus, charge de chaînes le prélat et l'expose ainsi devant toute la ville. Babylas prie et se réjouit d'être donné en spectacle à tous.

L'auteur de la Passion introduit ici un nouvel épisode d'une manière assez artificielle. Au cours de l'interrogatoire, Babylas est qualifié de *doctor stultorum ac preceptor infantium*. Après avoir supporté les railleries de l'empereur, le saint lui propose de faire venir trois enfants ; ils répondront avec sagesse et fermeté au juge. Les enfants sont introduits et proclament leur foi. Babylas, interrogé si ce sont ses enfants, demande que leur mère soit admise à l'audience. Finalement, après les avoir, comme Babylas, suspendus ⁽¹⁾ et fouettés, il les renvoie en prison, et tous les quatre sont décapités.

*
* *

Sur la tapisserie, on distingue très clairement la chaîne ; le *torques* ou collier ⁽²⁾, du moins sur la photographie, n'est pas représenté avec netteté ; quant aux *compedes*, ils sont remplacés par des menottes, qu'on aperçoit aux poignets. Le saint est encore vivant, et on ne sait si l'homme placé derrière lui va le détacher ou le précipiter dans le vide.

L'inscription apporte-t-elle un complément de preuve pour l'identification avec S. Babylas ? Un mot fait difficulté : *cathome* ⁽³⁾ ; quel en est le sens ?

(*Acta Sanctorum*, Ian., t. 2, p. 572). Une autre recension insiste sur le fait que Babylas doit être montré chargé de chaînes devant ses fidèles : *His Victorinus auditis, Babylam ferro onustum, ut ab omnibus discipulis cerneretur, tota iussit urbe monstrari (ibid., p. 574)*. Aldhelme († 709) marque encore plus nettement la volonté de déconsidérer la victime : *Mox imperante Augusto ad calumniam pontificis et infamiam cleri boias in collo et compedes in cruribus nectunt (Monumenta Germaniae, Auct. antiquissimi, t. 15, p. 274)*.

(1) *Iratus vero Numerianus rex iussit tres infantes levare in catomo et priori dari duodecim plagas, secundo autem novem, tertio vero septem (Acta Sanctorum, t.c, p. 572)*.

(2) Au lieu de *catena* ou de *torques*, on rencontre aussi *boia*, c'est-à-dire liens en fer ou *torques damnatorum*.

(3) On nous avait suggéré de lire *cathoine*, qui signifierait chaîne. Mais le premier jambage n'est pas pointé. Il est vrai que dans l'inscription tous les *i* ne sont pas pointés ou tout au moins on n'aperçoit pas le point sur tous. M. O. Jodogne a bien voulu nous faire savoir qu'en vieux français *catena* n'a jamais donné *cathoine*. Nous avons contrôlé dans une Vie en vieux français comment le traducteur avait rendu *catomus* : *commanda* (le juge) *les trois enfans lever sur un engien de fust fait* (Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. 10295-10304, fol. 194). M. P. Gasnault qui a lu pour nous la Vie du ms. fr. 987 de la Bibliothèque nationale de Paris, fol. 239-240, nous communique que le mot *catome* n'y figure pas.



Tapiserie du Musée des Arts décoratifs de Paris: La pendaison d'un évêque
(Clichée du Musée).

Dans quelques Passions on rencontre le même terme *catomus*, *cathomus*. Son interprétation pose des problèmes, et Baronius notait après avoir essayé de les résoudre : « Remaneat itaque adhuc integra quaestio de cathomo » (1).

Voici des Passions où figure le vocable :

1. Passio SS. Babylae et sociorum : *Et iratus Numerianus iussit totos tres parvulos levare cathomo* (2).
2. Passio S. Romani : *Asclepiades dixit : Levetur puer in catomis* (3).
Le martyrologe d'Adon porte : *Asclepiades catomo suspendi eum ac verberari et postremo etiam decollari iussit*.
3. Passio SS. Viti et sociorum : *Iratus Valerianus iussit infantem cathomo caedi* (4).

Du Cange a rédigé une assez longue notice sur *catomus* (5) ; il propose trois interprétations :

a) « *Cervix... commissura cervicis cum humeris, proindeque catomis caedere, esse in cervicibus caedere quod quidam ex scriptoribus latinis catomidiare dixerunt, κατομιδιάζειν, seu κατὰ τοὺς ὄμους τύπτειν.* »

b) *Catomus* serait l'équivalent de *flagellum*. L'origine de l'expression n'étant plus perçue, *caedi catomis* a fait croire qu'il s'agissait d'un fouet ou de verges ; ainsi l'a compris un glossateur : *catomis = flagellis* (6). Un autre glossaire interprète : *Cathomis cardi ferrei vel virge nodose* (7).

(1) *Martyrologium romanum* (Rome, 1586), p. 265, à propos de la notice de S. Vite et de ses compagnons ; voir ci-dessous.

(2) Le latin suit exactement le texte grec : *καὶ χολέσας ὁ βασιλεὺς ἐκέλευσε τὰ τρία παῖδια ἐπαρθῆναι κατ'ὄμων καὶ...* (Bibl. hag. gr., n° 205). Voir aussi la Passion de S. Babylas, maître d'école (*BHG* 2053), qui démarque celle de S. Babylas, évêque. Elle est publiée par Fr. HALKIN, *Inédits byzantins d'Ochrida, Candie et Moscou* (Bruxelles, 1963), p. 329-339.

(3) *Bibl. hag. lat.*, n° 7299 b. Dans le texte grec, on lit : *Ἀσκληπιάδης εἶπεν · Ἐπαρθήτω κατ'ὄμων.*

(4) *Bibl. hag. lat.*, n° 8714. La Vie grecque, encore inédite (*Bibl. hag. graeca*, n° 1876), a été traduite par O. Caietanus. On y lit : *filium humeris caedi flagris iussit* (*Vitae sanctorum Siculorum*, t. 1, Palerme, 1657, p. 91). A la p. 68 des *Animadversiones* placées à la fin du volume, on trouvera une longue note de Caietanus sur *Catomus*. Dans son *De SS. Martyrum cruciatibus* (Paris, 1659), p. 94-95, A. GALLONIUS s'est aussi appliqué à élucider le sens de *cathomus*, mais sans apporter une explication pleinement satisfaisante.

(5) *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, i.v.

(6) Notes marginales du Passionnaire de Cardeña ; cf. A. FABREGA GRAU, *Pasionario hispánico*, t. 2 (1955), p. 395.

(7) G. GOETZ, *Corpus glossariorum latinorum*, t. 5 (1894), p. 494 ; cf. p. 563.

c) L'expression *catomo suspendi* ou *levari* suscite une certaine perplexité, comme le remarque du Cange : « neque proclivius est definire quid sit *catomo suspendi*. » Parmi les diverses opinions, il relève : « in alienos humeros attoli volunt », rejoignant ainsi l'expression grecque et les verbes *catomidiare* ou *catomare*.

Forcellini affirme que *in catomis suspendi vel levare, in catomis vel catomis caedi* ont le même sens que *catomidiari* ⁽¹⁾ ; or, ce mot signifie : « in humeros tollo, sublimem rapio, ad poenam nempe puerorum propriam cum ludimagister delinquentis pueri et alicuius humeris impositi nates verberat ⁽²⁾. »

Arrêtons notre petite enquête ⁽³⁾. Elle suffit à montrer que le mot *catomus* n'était pas toujours bien compris. Le sens primitif : *sur les épaules* était perdu de vue et on finissait par comprendre : *fouet*.

Si, comme nous le pensons, la tapisserie porte *cathome*, nous aurions un nouvel indice qu'il s'agit de Babylas ; en effet, le mot se trouve dans sa Passion, ainsi que nous l'avons vu plus haut, au sujet du martyr des trois enfants ⁽⁴⁾. Or, Babylas subissait le même supplice. Saurons-nous jamais si, sur la partie manquante étaient représentés les trois petits disciples du saint et si, dans l'inscription, le mot *catome* se rapportait à leur supplice ?

Nous avons remarqué qu'on inflige à Babylas un supplice *ad turpitudinem suam et gentis eius* et pour l'humilier. Les textes grec et latin soulignent que l'officier, après avoir chargé l'évêque de chaînes, le montre *ut ab omnibus discipulis cerneretur*. Et la foule, prise de commisération, invite Babylas à céder : *Circumstantes misericordia victi, quum gravari Babylam boiarum vinculis cernerent et diutina laceratione torqueri, loquebantur ad eum dicentes : « Dic te cessurum victimas diis, ut effugias tam exquisita supplicia »*. Les personnes qui sont en face de la *potence* représentent-elles cette scène ? On dirait plutôt des malheureux qui l'invoquent pour être délivrés de leurs souffrances ; n'est-ce pas aussi ce que suggère le passage de l'inscription : « à plusieurs malades donnoit » ?

Bref, si nous récapitulons la série des indices qui orientent nos recherches

⁽¹⁾ A côté de *catomidiare*, élever quelqu'un sur les épaules d'un autre pour le fouetter, nous rencontrons *catomari*, par exemple dans la Passion de S^{te} Eulalie de Merida. *Tunc Calpurnianus... iubet per officium eam catomari quumque catomaretur corpus eius delicatum et sanctum inlate cedis verbera equo animo sustinebat* (*Bibl. hag. lat.*, n° 2700).

⁽²⁾ *Totius latinitatis lexicon* i.v.

⁽³⁾ Nous espérons la compléter dans un autre article.

⁽⁴⁾ La Passion évoque le martyr de Babylas et des trois enfants en ces termes : *Suspensis pariter ad penam Babylam (sic) et infantulis, quum aliquanto morarum spatio in tormentis fuisset actum, ...*

vers Babylas, nous dirons : 1) il s'agit d'un évêque ; 2) qui a été chargé de chaînes ; 3) qui a été suspendu ; 4) dans sa Passion apparaît le mot *catomus* ou *catomus*, inscrit lui aussi sur la tapisserie ; 5) sur celle-ci, l'évêque, en face de la foule, est encore vivant. Et, de fait, d'après la Passion, Babylas est descendu du gibet : *laxatum ab eculeo* et finalement décapité.

En attendant mieux, nous proposons donc d'identifier l'évêque de la tapisserie avec Babylas d'Antioche.

Baudouin DE GAIFFIER

LE PREMIER PAYSAGE NAMUROIS, ŒUVRE D'HENRI BLÈS

C'est le grand éperon barré, avec un fleuve et son affluent pour fossés, qui fait de Namur un paysage prédestiné où la nature et l'homme, unissant leurs efforts, créèrent d'abord un lieu d'habitation, puis une place stratégique, enfin un site touristique. Les artistes furent inspirés par cette figure de proue à la mesure des légendes du terroir ⁽¹⁾ et, par leurs œuvres aux talents divers, qui vont de la méticulosité documentaire aux visions apolliniennes ou dantesques, ils furent innombrables à en populariser la silhouette. Un recensement dû à un érudit local les a répertoriés au siècle dernier ⁽²⁾.

La plus ancienne vue générale de la ville semblait jusqu'à présent un dessin exécuté peut-être par Arnold Mazius, professeur de théologie et membre du chapitre de Saint-Aubain, à Namur ⁽³⁾, et communiqué par lui à Georges Braun et Franz Hogenberg qui l'éditèrent en gravure dans leur *Théâtre des différentes cités du monde* paru à Bruxelles en 1572 ⁽⁴⁾. Cette vue prise des hauteurs de Bouge est plus documentaire qu'artistique.

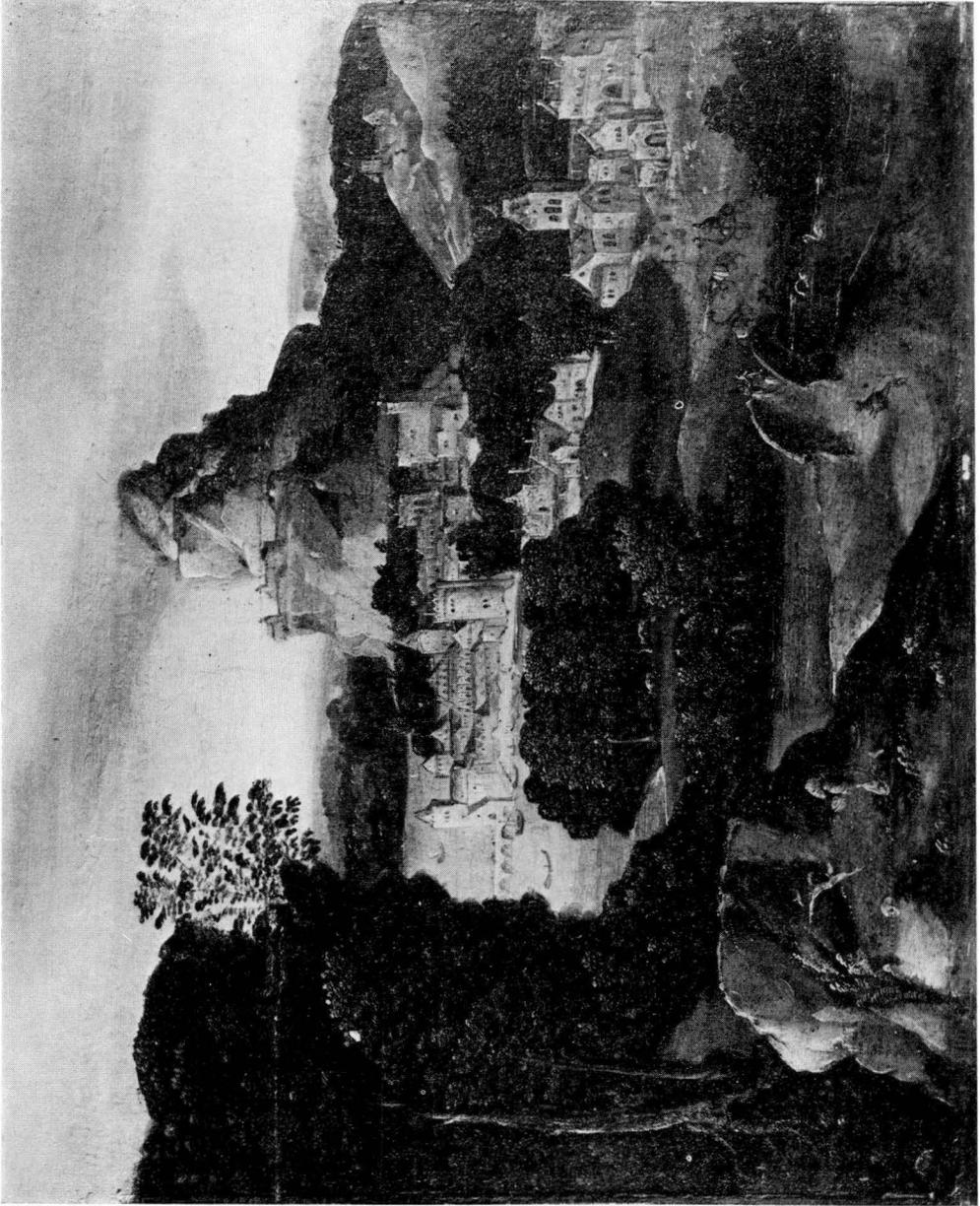
Il existe cependant un paysage plus ancien sorti du pinceau d'un artiste

⁽¹⁾ J. PIMPURNIAUX, *Légendes namuroises*, Namur, 1837. Nous avons émis quelques considérations préliminaires à la présente étude dans *Le Gueux wallon*, année 1961, pp. 61-64.

⁽²⁾ A. DEJARDIN, *Cartes de la province de Namur. Plans et vues de la ville*, Namur, 1883.

⁽³⁾ Arnold Mazi ou Mazius, docteur en théologie et en droit, devint chanoine de la cathédrale de Namur le 25 octobre 1568, puis doyen du chapitre le 26 novembre 1578. Il mourut le 2 septembre 1592. Il accompagna son évêque, Mgr Havet, au concile de Trente, où il acquit une grande réputation de science et d'éloquence. C. GALLIOT, *Histoire ecclésiastique et civile de la ville et province de Namur*, t. IV, Liège, 1789. p. 352 ; N. J. AIGRET, *Histoire de l'église et du chapitre de Saint-Aubain à Namur*, Namur, 1881, pp. 434 et 469.

⁽⁴⁾ Réimprimée dans deux autres œuvres des mêmes auteurs : *Beschreibung und contrafacteur des vornehmster Stätt der Welt*, Cologne, 1574 ; *Civitates orbis terrarum in aes incisae et escusae et descriptione topographica, morali et politica illustrata*, Cologne, 1577. On trouve une copie de cette gravure, mais réduite de moitié, dans les éditions de Guichardin. Cf. A. DEJARDIN, *op. cit.*, pp. 158-159, et F. D. DOYEN, *Bibliographie namuroise*, t. III, Namur, 1902, pp. 399-400. Reproduite et décrite par J. BORGNET (*Promenades dans la ville de Namur*, dans *Annales cf. infra*, t. II, hors texte) et par J. FIVET dans la revue *Pays de Namur*, n° 3, Namur, 1969. Insérée en hors texte dans P. DE CROONENDAEL, *Cronique contenant l'estat ancien et moderne du pays et comté de Namur*, éd. Comte de Limminghe, 2 vol., Bruxelles, 1878-79. Popularisée par sa reproduction à la page de couverture du volume 7 de *l'Indicateur officiel des Téléphones*, édition 1968.



Henri Blès — Paysage avec saint Jérôme. (Photo Copyright Bandicri, Modena).

mosan bien connu, Henri Blès (1). L'œuvre se trouve à la Pinacothèque de Modène (2), où elle est restée dans la pénombre d'une semi-ignorance. C'est un travail exécuté sur bois (3) et de dimensions modestes : environ 30 cm sur 22. Il est incontestablement de la période de maturité de Blès et, sans vouloir entrer dans la chronologie délicate de la vie et des œuvres du maître bouvignois, on ne peut s'abuser en le datant de trente à quarante ans avant le dessin de Mazius.

Exécutée dans une palette où dominant les bruns, les verts et les bleus, l'œuvre s'intitule « Paysage avec saint Jérôme ». Le sujet n'est évidemment qu'un prétexte pour peindre une vaste étendue. Au centre de la composition se dresse une masse rocheuse, culminant dans un ciel d'orage menaçant qui projette au sol des zones alternées de lumière et d'ombre (4). Au pied de ce rocher immense s'étalle une villette baignée par deux cours d'eau dont le principal est enjambé par un pont à arches multiples. Plus près, dans une plaine vallonnée et parsemée de boqueteaux, le faubourg est savamment réparti en deux groupes d'habitations. Dans les vallons un ru serpente, franchi par un pont en dos d'âne. A gauche, se trouve l'orée d'un bois où, au creux d'un rocher, prie Jérôme, le saint ermite, vêtu de rouge et agenouillé devant un crucifix, une tête de mort et le chapeau cardinalice à ses côtés.

Quelques personnages et animaux donnent de la vie à cette œuvre réalisée suivant la conception d'un art essentiellement narratif qui est le secret de Blès : deux passants — un homme et une femme enlacés — franchissent le

(1) L. BALDASS, dans *Jahrbuch der Wiener Kunsthistorischen Sammlungen*, t. XXXIV, 1918, pp. 140-143 ; H. G. HOOGWERF, dans *Kunst der Nederlanden*, 1930-31, pp. 449-455 ; Du même, *Het Landschap van Bosch tot Rubens*, Anvers, 1954, pp. 28-34 ; M. J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländisch Malerei*, t. XIII, Leyde, 1936, pp. 36-45 ; Du même, *Essay über der Landschaftsmalerei*, La Haye, 1947, pp. 75-78 ; A. LAES, dans *Miscellanea Leo van Puyvelde*, Bruxelles, 1949, p. 169 ; E. GÉRARD, *Dinant et la Meuse dans l'histoire du paysage*, Lammerdorf, 1960 ; L. VAN PUYVELDE, *La peinture flamande au siècle de Bosch et de Breughel*, Paris, 1962, pp. 224-228 ; *Catalogue de l'exposition « Le siècle de Breughel » aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelles, 1963, pp. 50-52.

(2) Sur les richesses picturales de la pinacothèque de Modène cf. R. PALLUECHINI, *I dipinti della Galleria Estense*, Rome, 1945. Le tableau ici étudié y est mentionné p. 241, n° 554. L'attribution à Blès (*Civetta*) est des plus certaines : non seulement le choix du site, mais l'emploi des couleurs, l'économie générale de l'œuvre, mais encore et surtout certaines touches caractéristiques comme la manière de retracer les angles des bâtiments et les contours des portes et des fenêtres (cf. le paysage du même artiste au musée Meyer van den Berg à Anvers) enlèvent tout doute à ce sujet.

(3) Nous n'avons pu relever les caractéristiques techniques de ce support.

(4) Une Vue de Jérusalem de Lucas Cassel (1500-1570), conservée à la pinacothèque de Pavie, présente une silhouette identique de rochers dolomitiques. Le rapprochement est curieux à constater.

ponceau, deux cygnes nagent dans le ruisseau ; à l'avant-plan bondit le lion, attribut de saint Jérôme ; plus loin, un personnage portant la tiare chevauche un dromadaire en poussant devant lui un âne bâté ; un animal fantastique à corps de cheval et à tête de gorgone contemple cette petite caravane qui passe devant un calvaire ⁽¹⁾ ; dans le bois, à l'avant-plan, un vieillard ramasse du bois mort et, au second plan, des chèvres broutent dans un bosquet ; ailleurs paît un troupeau de moutons. Au loin, une activité intense anime le confluent, où l'on dénombre au moins six embarcations, tandis que des esquifs sillonnent le fleuve et qu'une véritable foule circule sur le pont.

La composition de Blès évoque invinciblement le site de Namur. La falaise de rochers dolomitiques qui se dresse majestueusement entre deux cours d'eau faisant leur jonction à ses pieds, c'est la montagne du Champeau baignée par la Meuse et la Sambre, son affluent, se rejoignant à la pointe du Grognon ⁽²⁾. A mi-hauteur de la masse rocheuse, des bâtiments qui pourraient fort bien être un rappel du château des comtes, bien qu'on s'attende plutôt à trouver à cet endroit la collégiale Saint-Pierre — laquelle n'est peut-être pas absente, car un toit pointu, sorte de clocher, domine une construction sise à l'aplomb de la falaise. Au bas du formidable éperon, l'agglomération est ceinte de murailles parfaitement visibles. La fantaisie de Blès l'a dotée de monuments civils et religieux à la silhouette vraisemblablement déformée, qu'il plante ça et là sans souci de la topographie urbaine. On peut imaginer qu'il s'agit des églises Saint-Aubain, Saint-Jean-Baptiste et Notre-Dame et de la tour de Bordial ⁽³⁾. A l'extrême gauche s'amorce évidemment le pont de Jambes franchissant un fleuve aux eaux abondantes, dont l'artiste nous montre

⁽¹⁾ Le thème de cette caravane se retrouve dans d'autres représentations dues à Henri Blès de Saint Jérôme en prière, ainsi celles conservées aux musées de Namur et de Crémone. On pourrait la comparer à celle du Saint Jean-Baptiste dans le désert du Monogramiste S. K. à la pinacothèque de Sienne, à l'Adoration des mages du Pérugin de la Galerie nationale de l'Ombrie à Pérouse, à Saint Jérôme dans un paysage de Patenier de la National Gallery à Londres et à d'autres encore.

⁽²⁾ Il ne manque pas de piquant de comparer à notre tableau le paysage central de l'Adoration des mages de Ghirlandaio (1488) conservé aux Innocenti de Florence : ici aussi on voit une agglomération portuaire au pied de hautes falaises et au confluent de deux cours d'eau ou d'un lac et d'un cours d'eau, les deux parties de la ville étant réunies par un pont à arches multiples.

⁽³⁾ Cf. J. BORGNET, *Promenades dans la ville de Namur*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. II, 1851, pp. 113-152, 249-284, 301-332 ; t. III, 1853, pp. 125-180, 249-280, 465-507 ; t. IV, 1855, pp. 37-84, 277-328, 401-460 ; t. V, 1857, pp. 89-160, 293-372, 543-516 ; t. VI, 1859, pp. 17-42 ; F. KEGELJAN, *Namur au temps passé*, Namur, s.d ; H. DEMEULDRE, *Le développement de la ville de Namur des origines au début des Temps modernes*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. XLVII, 1953, pp. 5-156 ; J. FIVET, *loc. cit.*

le méandre en direction de Wépion et les rochers boisés de la rive gauche, à Bulet et à La Plante. Tout aussi certainement Blès, représente l'activité portuaire du Grognon : des barques naviguent en pleine eau, et sur la berge sambrienne des amarres retiennent plusieurs bateaux de plus fort tonnage, abrités du courant rapide du fleuve.

Plus près de nous, on voit deux ensembles de bâtisses séparées par un bois. Le premier nous suggère l'extension de la ville sur la rive gauche de la Sambre, le second, plus à droite sur le tableau, la paroisse de Saint-Servais figurée par quelques maisons et une église, reproduites avec le plus grand souci de détails architecturaux. Au delà d'un bois à l'ombre duquel on devine couler la Sambre, c'est Salzennes et la croupe du vieil *oppidum* avec son moulin à vent, séparée de la montagne du Champeau par la dépression de la Foliette. A l'horizon, les frondaisons de la Vecquée et de la Marlagne, avant-postes de l'Entre-Sambre-et-Meuse.

Le ruisseau qui coule au premier plan, qu'enjambe un ponceau et où nagent deux cygnes, voilà le Hoyoul venant des hauteurs de Rhisnes et paressant dans la plaine de Heuvis. Quant à l'ermitage de saint Jérôme, Blès paraît l'avoir placé au Coquelet, car la perspective de la Meuse invite à préférer ce coteau à celui, voisin, du Pied Noir. Aujourd'hui encore, il suffit de se rendre sur les hauteurs de Vedrin pour retrouver du premier coup d'œil le panorama peint par Blès. Même si le site urbain s'est complètement modifié et si l'agglomération a gravi les pentes septentrionales du site, la perspective générale et les lignes de faite de l'horizon restent immuables.

Devant cette représentation qui se veut minutieuse, on reste cependant sur sa faim en ce sens que le tableautin offre des détails très précis et des déformations manifestes. La vérité méticuleuse va ici de pair avec une fantaisie déconcertante. Peut-être s'agit-il d'une déformation voulue : on a dit qu'il s'agissait pour Blès de reconstituer plutôt que de calquer ⁽¹⁾. Sans vouloir nier la véracité de cette conception, il n'est pas impossible d'envisager d'une autre manière la méthode du maître. Comme tout peintre, celui-ci devait posséder des carnets de croquis. Dans toute la vallée mosane, il se mit à prendre des esquisses à main levée, faisait un travail d'ébauche que, plus tard, il reportait dans ses œuvres. Dans la rapidité de l'exécution première, il

(¹) Ch. STERLING, *Le paysage dans l'art européen et dans l'art chinois*, dans *Amour de l'art*, Paris, 1931, pp. 9 et 101 ; A. DASNOY, *Henri Blès, peintre de la réalité et de la fantaisie*, dans *Études d'histoire et d'archéologie namuroises dédiées à Ferdinand Courtoy*, Namur, 1952, t. II, pp. 619-626 ; K. CLARK, *L'art du paysage*, Paris, 1962, *passim*.

laissait en blanc les éléments de paysage qui requéraient une plus grande minutie de facture, comme le sont évidemment les particularités topographiques. Quand, par après, il passait du cahier d'études à la peinture définitive, il recréait des détails, voire des pans de paysages imaginaires, qu'il animait à son gré, y ajoutant l'anecdote. Cette suggestion, car c'est ainsi que nous présentons cette idée, pourrait expliquer que nous trouvions la ville de Namur représentée de façon très imaginative dans un cadre panoramique exact.

Si Blès a peint de multiples fois des paysages qui sont d'admirables mélodies mosanes ou supposées telles, c'est dans le tableautin de la pinacothèque de Modène qu'il nous est possible de retrouver avec le plus d'approximation ce panorama unique tel que, dans la première moitié du xvi^e siècle, les voyageurs contemporains de Charles Quint pouvaient l'admirer lorsque, fatigués, ils approchaient enfin de l'étape namuroise et du repos vespéral. Peut-être plus que dans toute autre peinture, Henri Blès a-t-il voulu y marquer le souvenir de son pays natal (1).

Émile BROUETTE

(1) On peut reconnaître certains sites de la région chez beaucoup de peintres mosans. Je cite *currente calamo*, outre les vues de Liège identifiées grâce aux beaux travaux de M. J. Lejeune, le château de Crupet qui apparaît dans *Le repos de la fuite en Égypte* de Patenier au musée du Prado à Madrid et du même artiste sa copie de Van Eyck de Saint François recevant les stigmates conservée au même musée et représentant la ville de Dinant. J'incline à voir une vue de la Sambre à Flawinne dans une œuvre intitulée *Paysage avec montagnes* et due à un maître flamand (Patenier ?) à la National Gallery (inv. n° 1298).

JEAN BREUGHEL LE JEUNE, PEINTRE DE FLEURS ⁽¹⁾

La personnalité de Jean Breughel le Jeune s'efface dans l'ombre de deux illustres ascendants : Pierre Breughel l'Ancien, son aïeul, et Jean Breughel de Velours, son père. Fils aîné de ce grand peintre et de sa première femme, Isabelle de Jode — elle-même fille du graveur Gérard de Jode, — il naquit à Anvers et fut baptisé dans l'église Saint-Georges, le 13 septembre 1601 ⁽²⁾. Dès 1603, son enfance fut assombrie par la mort prématurée de sa mère. En 1605, Catherine van Marienburg la remplacera au foyer, dans cette belle maison de la Sirène, Longue Rue Neuve, acquise par Breughel de Velours en 1604. Une large aisance y règne et six enfants l'animeront ⁽³⁾. Comme leur père, Jean et son frère consanguin Ambroise Breughel seront peintres. De toute évidence, c'est dans l'atelier paternel que Jean s'initie au maniement des pinceaux. Il atteint ses quinze ans lorsque son père songe pour lui au voyage d'Italie. Projet d'autant plus réalisable que Breughel de Velours compte un noble protecteur à Milan, le cardinal Frédéric Borromée, archevêque de cette ville, à la domesticité duquel il appartient à Rome, puis à Milan, et qu'il continue à servir régulièrement depuis son installation à Anvers en 1596 ⁽⁴⁾. Plusieurs lettres du maître jettent quelque lumière sur la préparation et les étapes du voyage de son fils. Le 23 juillet 1616, il mande à son ami Ercole Bianchi, secrétaire du prélat, son intention d'envoyer, l'année suivante, l'adolescent en Italie. Le départ, toutefois, n'aura lieu qu'en mai 1622. Le 7 de ce mois, Breughel de Velours annonce à Bianchi que Jean va se mettre en route

(1) Communication faite à l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique, le 25 mai 1968.

(2) Le parrain de Jean Breughel le Jeune fut Antoine Levyns et sa marraine, Barbe Ollimaers (Th. VAN LERIEUS, *Catalogue du Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers*, éd. 1874, p. 306). Le nom de la seconde reparaitra en 1627 dans un acte familial des Breughel, à titre de veuve de Lambert de Jode et de mère de Paul de Jode (Texte in : J. DENUCÉ, *Brieven en Documenten betreffend Jan Breugel I en II*, Anvers, 1934, p. 37). Le registre de la corporation anversoise de Saint-Luc mentionne Lambert de Jode en qualité de marchand de tableaux (1594) et Paul de Jode comme peintre (1619-1620) (Ph. ROMBOUTS-Th. VAN LERIEUS, *De Liggeren en andere Historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, Anvers-La Haye, 1864-1876, t. I, pp. 376, 388, 561, 562).

(3) Voir, avec références bibliographiques : M. L. HAIRS, *Les Peintres flamands de fleurs au XVII^e siècle*, Paris-Bruxelles, 1^e éd., 1955, pp. 23-50 ; 2^e éd., 1965, pp. 36-78.

(4) Voir la correspondance échangée entre l'artiste et le cardinal Fr. Borromée ou son secrétaire E. Bianchi in : G. CRIVELLI, *Giovanni Breughel, Pittor fiammingho, o sue Lettere e Quadretti esistensi presso l'Ambrosiana*, Milan, 1868.

avec le fils de Josse de Momper (Philippe) et d'autres compagnons. Dès le 8 août, il le remercie de l'accueil fait au jeune peintre, lui confie la nécessité qui le presse de gagner sa vie, en raison de pertes financières essuyées par lui, Breughel, et le conjure de le présenter rapidement au cardinal. Avant le 19 août, Jean est inclu parmi les familiers de l'archevêque, prêt à l'héberger en son palais romain. Le 22 septembre, Breughel de Velours émet un vœu : puisse le jeune homme jouir pendant quatre ou cinq ans de l'hospitalité de son mécène, notamment à Rome, puis visiter l'Espagne et la France ! Mais Jean va mécontenter Frédéric Borromée et son père. Des lettres de 1623 et 1624 nous apprennent qu'il a quitté sans autorisation le service du cardinal. Il s'est rendu à Gênes (où habitent ses parents Luc et Corneille de Wael, les hôtes bien connus de van Dyck), puis à Palerme, où il a pris la fièvre, s'est rétabli presque miraculeusement et s'est embarqué pour Malte ⁽¹⁾. La mort inopinée de Breughel de Velours, survenue le 12 janvier 1625, met un terme à ses humeurs vagabondes. La nouvelle le surprend à Palerme. Il rentre au pays, en passant par Gênes, Milan, Turin, Lyon et Paris. Il est à Anvers le 12 août 1625, après trois mois de voyage, interrompus par une quarantaine en rade de Gênes et par la maladie à Milan et à Turin ⁽²⁾. Il s'inscrit aussitôt comme membre de la corporation de Saint-Luc et de la chambre de rhétorique attenante, *La Giroflée*, dont il sera promu doyen dès 1630 ⁽³⁾. Tout en liquidant la succession de Jean I^{er}, il reprend la gestion de l'atelier paternel et consigne ses activités dans un journal, malheureusement fragmentaire, qu'il rédigera de 1625 à 1651. On trouve dans ce texte — et dans d'autres —, maintes indications sur ses œuvres et leur écoulement aux Pays-Bas ou à l'étranger, notamment en Espagne. On y découvre des indices sur sa façon de travailler, de produire originaux et copies, d'employer des aides — que ne mentionne point, en qualité d'apprentis, le registre de Saint-Luc, — et de collaborer avec certains confrères, tel Henri van Baelen, le plus fréquemment cité ⁽⁴⁾. La bienveillance de Rubens envers le fils de feu son ami Breughel de Velours

(1) Voir G. CRIVELLI, *op. cit.*, pp. 237-238, 293-295, 296, 299, 308, 311-313, 328-329 ; M. VAES, *Le Journal de Jean Breughel II* in *Bulletin de l'Institut Historique belge de Rome*, 6^e fasc., 1926, pp. 173-178.

(2) G. CRIVELLI, *op. cit.*, pp. 337, 340-341 ; M. VAES, *op. cit.*, pp. 178-180.

(3) Ph. ROMBOUTS-Th. VAN LERIEUS, *op. cit.*, t. I, p. 631 ; t. II, p. 14.

(4) Texte du journal in : M. VAES, *op. cit.*, pp. 204-220 ; J. DENUCÉ, *op. cit.*, pp. 139-160. Le second de ces deux historiens a fait un exposé du commerce de Jean Breughel le Jeune (pp. 8-9) et un résumé des textes y afférents, avec renvoi à ces textes numérotés (pp. 12-16)

se manifeste par une intervention dans deux tableaux disparus : *Pan et Syrinx* (1626) et *Le Christ chez Marthe et Madeleine* (1628) (1).

Le 5 juillet 1626, Jean Breughel le Jeune épouse, à Notre-Dame d'Anvers, Anne-Marie Janssens, fille du bon peintre Abraham Janssens, qui collaborera parfois, lui aussi, avec son gendre. Les témoins sont le père de la jeune femme et l'oncle de Jean, Pierre Breughel d'Enfer (2). Onze enfants naîtront de ce mariage (3). Cinq des sept fils seront peintres ; mais seuls sont à retenir Jean-Pierre, Abraham — le meilleur — et Jean-Baptiste Breughel, spécialistes de la nature morte, des fruits et de la fleur.

Les actes baptismaux de ses enfants permettent de suivre Jean Breughel le Jeune dans ses habitats successifs sur les territoires paroissiaux de Saint-Georges, de Saint-Jacques et de Notre-Dame. Il en va de même d'autres documents conservés à Anvers : l'emplacement et le nom de telle ou telle demeure y sont cités. C'est dans celle dite *Le Chant d'oiseau* (Kolvenierstraat), que l'artiste deviendra veuf : le 11 mars 1668, lui et sa femme mourante y exprimèrent simultanément leurs dernières volontés (4).

Les alliances contractées par ses sœurs, Paschasie, Catherine et Anne, firent de Jean Breughel le Jeune le beau-frère des peintres Jérôme van Kessel (père de Jean van Kessel), Jean-Baptiste Borrekens et David Teniers II (5). En 1636, il fut témoin au contrat de mariage du troisième, au bas duquel son nom voisine avec celui de Rubens (6). Il dut probablement à l'appui de Teniers l'une ou l'autre commande attestée par l'inventaire des collections de l'archiduc Léopold-Guillaume d'Autriche (Vienne, 1659), dont cet artiste assumait la haute direction (7). De par sa femme, Breughel devint également le beau-frère du graveur liégeois Jean Valdor, émigré à Paris, auquel, en 1657, il confiera deux de ses fils : le peintre Philippe et le futur marchand d'art Ambroise Breughel (8),

(1) Texte du journal in : M. VAES, *op. cit.*, pp. 210, 213 ; J. DENUCÉ, *op. cit.*, pp. 147, 151.

(2) Th. VAN LERIUS, *op. cit.*, p. 306.

(3) F. J. VAN DEN BRANDEN, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Anvers, 1883, pp. 457-458.

(4) *Id.*, *op. cit.*, p. 458.

(5) *Id.*, *op. cit.*, pp. 913, 989, 1098.

(6) Texte du contrat in : J. DENUCÉ, *op. cit.*, pp. 108-110.

(7) Texte in : A. BERGER, *Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Oesterreich nach der Originalhandschrift im Scharzenberg'schen Centralarchiv herausgegeben in Jahrbuch der Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, t. I, 1883, p. CXXIIIa, n° 142, p. CLII, n° 786. Voir aussi M.-L. HAIRS, *op. cit.*, 2^e éd., p. 185.

(8) Texte in : J. DENUCÉ, *op. cit.*, pp. 164-165 ; M.-L. HAIRS, *op. cit.*, 2^e éd., pp. 197-198.

Le nom de Jean Breughel le Jeune est associé au souvenir de quelques litiges, à l'occasion desquels il prodigua ses avis. En 1656, à celui qui opposa aux artistes de Malines Jean Cossiers, auteur de grands tableaux pour l'église du Béguinage Saint-Alexis-et-Sainte-Catherine, où ils sont encore, et que ses confrères jaloux ne prétendaient point qu'il achevât sur place. En bon Anversois, Breughel soutint Cossiers, fils du marchand Antoine Cossiers, avec lequel il fut en relations d'affaires ⁽¹⁾.

Quatre ans plus tard, s'ouvrait à Anvers un procès retentissant, au cours duquel notre artiste fut appelé comme témoin, en septembre 1660 et en avril 1661. Le chanoine François Hillewerve contestait l'authenticité d'une série de *Bustes du Christ et des Apôtres* qu'en présence de Breughel, le marchand Pierre Meulewels lui avait vendus comme originaux de van Dyck. Les nombreuses personnalités consultées se divisèrent en deux camps. Breughel, qui tenait les tableaux pour d'authentiques van Dyck et qui relate leur vente par le menu, affirme qu'il provenaient de l'atelier du tout jeune artiste, au *Dôme de Cologne*. Ami de van Dyck depuis l'enfance, il le vit, en ce lieu, travailler à de tels *Bustes* et même prêter à un apôtre les propres traits de Pierre de Jode, oncle du témoin ⁽²⁾.

Enfin, le 23 mars 1678, Breughel déclara, par devant notaire, que son confrère Pierre Thomas était un bon paysagiste ⁽³⁾.

Un incident éclaire d'un jour plutôt singulier le caractère de notre artiste vieillissant. Le 8 octobre 1672, une querelle le mit aux prises avec un brodeur, à la suite de dissentiments survenus entre les directeurs de Saint-Luc. Les adversaires en vinrent aux coups et Breughel, blessé à l'œil, ne fut plus capable de peindre ⁽⁴⁾. Il mourut six ans plus tard, le 1^{er} septembre 1678, en sa maison de la Pruymenstraat ⁽⁵⁾.

*
* *

La mémoire de Jean Breughel le Jeune avait sombré dans un total oubli quand on s'aperçut, au siècle dernier, que trois ou quatre *Paysages*, dûment signés et datés, portaient des millésimes postérieurs au décès de Breughel de

⁽¹⁾ F. J. VAN DEN BRANDEN, *op. cit.*, pp. 895-897.

⁽²⁾ L. GALESLOOT, *Un procès pour une vente de tableaux attribués à Antoine van Dyck* in *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, t. XXIV, 2^e série, 1868, pp. 569, 582, 594.

⁽³⁾ F. J. VAN DEN BRANDEN, *op. cit.*, pp. 458-459.

⁽⁴⁾ *Id.*, *op. cit.*, p. 458.

⁽⁵⁾ *Id.*, *op. cit.*, p. 1422.

Velours, auquel on les attribuait ⁽¹⁾. Le fils, ainsi « ressuscité » se révélait habile imitateur de son père : mêmes sujets et même style, caractérisé, chez le cadet, par une main plus lourde qui s'applique lentement au rendu des formes et appesantit quelque peu le coloris. Depuis lors, son catalogue s'est enrichi d'un certain nombre de tableaux, indubitablement siens comme les précédents : leur signature suivie d'une date en fait foi ⁽²⁾.

Si le paysagiste est maintenant assez bien connu, il en va tout autrement du peintre de fleurs, dont le journal atteste, cependant, la fécondité. L'examen de ces papiers révèle que Jean Breughel le Jeune copia des *Guirlandes* — fleurs ou fruits — de son père ; qu'il reprit et répéta tous les sujets de tableaux de fleurs paternels : bouquets, corbeilles, coupes, festons et guirlandes, allégories, tels *L'Odorat* ou *La Déesse Flore* dans les séries des *Cinq Sens*, ou encore *La Terre* (fig. 1), enrichie d'une moisson de corolles diaprées, dans celles des *Quatre Éléments* ⁽³⁾. Un agréable exemple de ceux-ci fut exposé à la Galerie Robert Finck, de Bruxelles, en 1967. *Le Feu* y porte le monogramme « JB » et le millésime 1642. La série entière est une réplique des *Quatre Éléments* de Breughel de Velours, tels, par exemple, ceux de la Galerie romaine Doria Pamphili.

L'étroite parenté constatée entre l'art de Jean Breughel de Velours et celui de son fils est chose incontestable. Mais faut-il, de ce fait, se déclarer satisfaits en attribuant au second — facile habitude, — une quantité d'œuvres peintes à l'imitation de son père, mais dont la facture n'a point le suprême raffinement de la sienne ? Nous ne le croyons pas.

Le problème que pose l'étude de Jean Breughel le Jeune peintre de fleurs est compliqué. Son catalogue est riche en données d'archives fournies par son journal, si incomplet soit-il. Mais si l'artiste note au fur et à mesure l'exécution de nombreux tableaux, la plupart de ses indications, par trop imprécises, n'apportent aucune lumière au chercheur. Comment identifier un *Vase*, un *Panier*, une *Guirlande de fleurs* mentionnés sans plus ? Les collaborateurs éventuels sont rarement cités : Abraham Janssens à propos d'une *Flore*, Henri van Baelen pour d'autres *Flore* et des figures au sein de *Guirlandes de fruits*, Adrien van Stalbeem pour une *Vierge* au milieu d'une *Guirlande de fleurs* ⁽⁴⁾. Plus vagues sont encore les mentions à cueillir dans les vieux inven-

⁽¹⁾ Th. VAN LERIEU, *op. cit.*, p. 316.

⁽²⁾ LEO VAN PUYVELDE, *La Peinture flamande à Rome*, Bruxelles, 1950, pp. 183-184.

⁽³⁾ M.-L. HAIRS, *op. cit.*, 2^e éd., pp. 182-184.

⁽⁴⁾ M. VAES, *op. cit.*, pp. 209, 210, 211, 214, 215, 216 ; J. DENUCÉ, *op. cit.*, pp. 93, 144, 146, 147, 154, 155.

taires anversois et chez les grands marchands d'art Mathieu Musson et Guillaume Forchoudt ⁽¹⁾. On ignore, le plus souvent, si elles désignent le père ou le fils.

Plus décevante encore est la part du catalogue que constituent les rares œuvres dûment authentifiées dont nous avons pu faire état dans nos précédentes études. Suprême ironie, ces trois tableaux de fleurs signés ont disparu de la circulation depuis plus d'un demi-siècle. Le premier, des *Fleurs et Fruits sur une table*, daté 1627, et le deuxième, une *Guirlande avec la Sainte Famille*, exécutée avec François Francken le Jeune, se trouvaient à Saint-Petersbourg avant 1906 ; une autre *Guirlande avec la Sainte Famille*, datée 1636, appartenait à une collection privée anversoise dont ne subsiste aucune trace ⁽²⁾.

Bien mieux encore ! David Teniers le Jeune a reproduit dans l'*Atelier d'un artiste*, peint en 1651 (Collection Lord Barnard, Raby Castle), une *Guirlande de fleurs* sur le cadre de laquelle une inscription « J. Breughel » désigne, selon toute probabilité, son beau-frère ⁽³⁾. Hélas ! il a relégué cette œuvre derrière un grand tableau de van Dyck, *Samson et Dalila*, et l'on n'en voit presque rien ⁽⁴⁾.

A ce décevant catalogue il convient d'ajouter la participation de Jean Breughel le Jeune à l'exécution d'une suite de six cartons de tapisserie intitulée *Les Mois* (Musée d'Histoire de l'Art de Vienne). Ils proviennent des collections de Léopold-Guillaume d'Autriche, dont, en 1659, l'inventaire atteste qu'inventés par son peintre attitré Jean van den Hoecke, ils furent réalisés par différents artistes : Pierre Thys, Thomas Willeboirts Bosschaert, Adrien van Utrecht et Jean Breughel le Jeune ⁽⁵⁾. Dans chaque toile, deux personnages, entourés de génies, d'animaux, d'accessoires de nature morte et de guirlandes de fleurs ou de fruits, symbolisent un mois : *Janvier et Février*, *Mars et Avril*, et ainsi de suite. Les figures sont évidemment de van den Hoecke, de Thys et de Willeboirts, peintres d'histoire. De van Utrecht sont incontes-

⁽¹⁾ M.-L. HAIRS, *op. cit.*, 2^e éd., p. 183.

⁽²⁾ *Id.*, *op. cit.*, pp. 184-185.

⁽³⁾ S. SPETH-HOLTERHOFF, *Les Peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVII^e siècle*, Paris-Bruxelles, 1957, pp. 155-157 ; repr. pl. VI.

⁽⁴⁾ M.-L. HAIRS, *op. cit.*, 2^e éd., pp. 184-185.

⁽⁵⁾ Texte in A. BERGER, *op. cit.*, p. CXXIIIa. n^o 142. Il convient de noter que le rédacteur du catalogue, le peintre Jean-Antoine van der Baren, a fait suivre du mot « etc. » l'énumération de ces quatre artistes. Une indication aussi vague ne peut que se rapporter à de minimes interventions étrangères. Les modèles que Jean van den Hoecke a conçus pour ces cartons appartiennent aussi au musée de Vienne.



Fig. 1. — Jean Breughel le Jeune. La Terre (1642). Toile, 50×73 cm. Bruxelles, Galerie Robert Finck, *Exposition de Tableaux de Maîtres du XV^e au XIX^e siècle*, 24 novembre-17 décembre 1967, n^o 18. A.

tablement les poissons, le gibier, les fruits et les légumes introduits dans *Janvier et Février, Novembre et Décembre*. A Breughel nous attribuerions les guirlandes de fleurs — et, peut-être, celles de fruits — placées dans *Mai et Juin, Juillet et Août*. Une note de son journal, remontant à 1651, paraît devoir s'y rapporter : « Commencé à travailler aux pièces pour son Altesse, Mai et Juin, Juillet et Août » (1). En ce cas, son interprétation des fleurs serait bien différente de celle de son père, mais il y a lieu de l'admettre : la suite de notre exposé le démontrera. On remarque, à notre avis, de lointaines réminiscences de Breughel de Velours dans *Mars et Avril* : une coupe chargée de fleurs et d'asperges entre les mains de Mars, et, sur les cornes d'un bovidé, une trainée de fleurettes ; mais la guirlande de fleurs soutenue par des génies semble d'une tout autre facture que celles de *Mai et Juin, Juillet et Août*. Ni le carton de *Mars et Avril*, ni celui de *Septembre et Octobre* ne sont cités dans le journal de Breughel le Jeune, définitivement clos peu après la mention de *Mai et Juin, Juillet et Août*. Le critique est donc réduit aux conjectures que lui permet l'examen du style. Une constatation s'impose : la composition serrée et les formes amples de van Utrecht ne sont pas celles qu'annoncent les festons de fruits et de fleurs qui enjolivent *Mars et Avril, Septembre et Octobre* (2).

*
* * *

Jean Breughel de Velours a conçu vers 1600 un type original de *Guirlande*, peinte sur fond noirâtre ou, plus rarement, incorporée dans un paysage. Elle est formée de fleurs ou de fleurs et de fruits, voire de légumes, de fruits et de fleurs. Elle se dispose en ovale, en cercle ou en festons plus capricieux, autour d'un médaillon — sujet religieux ou profane —, exécuté par un confrère,

(1) Texte in : M. VAES, *op. cit.*, p. 220 ; J. DENUCÉ, *op. cit.*, p. 159.

(2) Ce texte était rédigé lorsque nous avons reçu une importante étude du Dr. G. Heinz, de l'aimable envoi de laquelle nous le remercions : *Studien über Jan van den Hoecke und die Malerei der Niederländer in Wien* in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Bd 63, 1967, Sonderheft nr 208. Son auteur attribue, comme nous, à van Utrecht les accessoires de nature morte dans *Janvier et Février, Novembre et Décembre*. Il donne à cet artiste les guirlandes de fruits dans *Mai et Juin, Juillet et Août, Septembre et Octobre* ; à Jean Breughel le Jeune, les fleurs dans *Mai et Juin, Juillet et Août*. Il propose, sous réserve, de voir l'intervention du seul van den Hoecke dans *Mars et Avril* (pp. 130-143). Ce maître n'est pas connu en qualité de spécialiste de la fleur. Ne faudrait-il pas envisager ici une collaboration de son père, Gaspard van den Hoecke ? Elle serait plausible, cet artiste, décédé après 1648, étant l'auteur d'une grande et belle *Gerbe de fleurs dans un baquet*, signée et datée 1614, qui appartient à Lord Fairhaven, de Norwich.



Fig. 2. — Jean Breughel le Jeune et Pierre van Avont, Guirlande de fleurs autour d'un cartouche avec la Sainte Famille et des Angelots (toile marouflée, 68 × 98 cm). Paris, collection privée.

tels Rubens ou Henri van Baelen. Ses qualités primordiales sont la légèreté, la délicatesse de la composition et de la facture. Nul n'a fait alterner avec tant de grâce et de perfection rythmique les groupes de lis et de roses piqués au sein d'une trame de fleurettes.

La *Guirlande* de Breughel connut un grand succès d'imitation. Il est légitime de supposer que certaines compositions agencées à sa manière, mais où l'on ne discerne point son coup de pinceau, peuvent être de son fils Jean. A ce dernier, on croit pouvoir attribuer, par exemple, une *Guirlande avec la Sainte Famille* (Maison des Cent Jours de Gand), réplique d'un original de son père et de Rubens (Musée Métropolitain de New York). Également aussi, une *Guirlande avec la Sainte Famille, saint Jean-Baptiste et des angelots*, dont Pierre van Avont semble avoir exécuté les personnages (Musée Royal d'Anvers). Ici, la guirlande même reproduit celle que Breughel de Velours a peinte à plusieurs reprises : avec Rubens, dans la *Nature ornée par les Grâces* (Musée de Glasgow) ; avec Henri van Baelen, dans l'*Offrande à Cybèle* (Musée Maurits-huis de La Haye et Musée du Prado de Madrid) et dans la *Sainte Famille avec des angelots* de la collection Coppée (Bruxelles).

Vers 1640, le type de *Guirlande* imaginé par Breughel est supplanté par un autre : la *Guirlande autour d'un cartouche*, à l'imitation d'un monument sculpté dans la pierre. Les fleurs, réparties en touffes reliées par des cordons de feuillage, sont suspendues aux volutes du cartouche, enrichi d'un médaillon exécuté en couleurs ou en camaïeu. A Daniel Seghers revient l'honneur d'avoir imposé cette composition. Le succès en fut éclatant. Plusieurs générations d'artistes en ont exploité la formule, jusqu'au XIX^e siècle, et leur production se chiffre par milliers.

Jean Breughel le Jeune, mort en 1678, survécut une quarantaine d'années à l'apparition et à l'efflorescence de cette forme de *Guirlande*. Admettre que, la mode évoluant, il ait borné son ambition à une louable mais servile imitation de son père nous avait toujours semblé difficile. Des indices nous poussaient à croire qu'il n'en fut rien. Teniers n'a laissé apparaître que le sommet du tableau de son beau-frère dans l'*Atelier d'un artiste* de Raby Castle. On distingue, cependant, deux masses de fleurs blanches et rouges encadrant un chérubin placé entre des volutes qui constituent certainement le haut d'un cartouche. La *Guirlande avec la Sainte Famille*, naguère à Saint-Pétersbourg, y est décrite comme suit, dans la collection Semenoy, en 1906. Le médaillon de Francken, comportant cinq figures dans un paysage, était serti d'un cadre décoré de quatre touffes de fleurs et, vers le bas, d'un chérubin.



Fig. 3. — Jean Breughel le Jeune et Pierre van Avont, Guirlande de fleurs autour d'un cartouche avec la Sainte Famille et des Angelots. Détail. Paris, collection privée.

Ce chérubin et ce cadre semblent bien se rapporter, eux aussi, à un cartouche⁽¹⁾.

A présent, nous avons découvert, non plus des indices, mais une preuve de l'évolution du style de Jean Breughel le Jeune, sous l'influence de Daniel Seghers. Nous la devons à l'extrême obligeance du propriétaire français d'un tableau, qui nous l'apporta de Paris à Liège en 1967. Sa connaissance marque une étape dans celle de la production de notre artiste spécialiste de la fleur.

Cette œuvre est une *Guirlande de fleurs autour d'un cartouche*, enrichi, en médaillon, d'une *Sainte Famille avec des angelots*. Exécutée sur toile marouflée, elle mesure 68 centimètres de hauteur sur 98 de largeur. Vers le bas, du côté gauche, se trouve la signature « J. Brueghel » (fig. 2).

Le propriétaire de ce tableau le « découvrit », en quelque sorte, chez ses propres parents, qui habitent le Sud-Ouest de la France. De longue date, il appartenait à sa famille, du côté maternel. Il avait subi le sort commun aux objets domestiques dont la présence ne se remarque plus tant ils sont intégrés au décor de la vie quotidienne. Il fut transporté à Paris et confié à l'atelier du Louvre. Les restaurateurs s'acquittèrent de leur travail avec un tact exemplaire ; un seul pétale de fleur nécessita un repeint. Ils constatèrent que l'œuvre avait été réentoilée, une première fois, en Italie, au XVIII^e siècle. Ils en tâtèrent la signature : elle « tenait » ; ils la vérifièrent aux rayons infrarouges. Son authenticité apparut incontestable : elle subsiste dans son état intégral, telle que l'apposa l'auteur de la *Guirlande*.

A première vue, la teneur de cette signature avait suscité des doutes. Il était naturel de songer, d'entrée de jeu, à Jean Breughel de Velours, mieux connu que son fils. Or, le style du tableau est incompatible avec le sien. L'examen de la graphie confirme l'attribution à Jean Breughel le Jeune. Par souci de prudence, nous avons pensé à son fils, Jean-Pierre Breughel ; mais ses *Fleurs* sont tout autrement peintes et, le cas échéant, signées du monogramme « JP », qui précède son nom ou le « B » initial de ce dernier⁽²⁾. Aucune lettre « P » n'est entrelacée dans le « J » tracé sur notre toile. Ce « J » ne peut que désigner Jean.

Chose rare dans ce type de composition, la nôtre est organisée en largeur et non en hauteur. Le cartouche, aux larges volutes, est relativement simple ; un chérubin en décore le bas et deux têtes de dauphins se découpent à gauche et à droite du médaillon. Trois touffes de fleurs, réparties avec régularité,

⁽¹⁾ M.-L. HAIRS, *op. cit.*, 2^e éd., pp. 184-185.

⁽²⁾ *Id.*, *op. cit.*, pp. 193-194, 369-370.



Fig. 4. — Jean Breughel le Jeune et Pierre van Avont. Guirlande de fleurs autour d'un cartouche avec la Sainte Famille et des Angelots. Détail, Paris, collection privée.

égaient la pierre grise du cartouche et débordent sur le fond noirâtre du tableau. L'une, suspendue à deux flots de ruban ocré ⁽¹⁾, s'incurve en arc-de-cercle au-dessus du médaillon ; les deux autres, plus importantes, l'enserrent latéralement. Comme dans la plupart de ces œuvres, leur composition est opulente ; mais elle a un caractère particulier, l'espacement général des fleurs, qui ne s'agglutinent point en masses. De longs pétioles fusent, avec élégance, hors des bouquets, tant à gauche qu'à droite, et les allègent encore.

Quantité d'espèces de fleurs figurent dans notre *Guirlande*. On y découvre les tulipes, les roses, les lis, la vioerne, les œillets, les anémones et les iris chers aux maîtres flamands du xviii^e siècle. Et, parmi les fleurettes, les variétés qu'ils aiment aussi : l'oranger, le jasmin, la capucine, le cyclamen, la tagète, la jacinthe, des papilionacées et des rosacées. Plus rare est la fleur de grenadier qui s'épanouit à droite. La présence du lierre, qui serpente ici autour du chérubin, est chose familière chez les émules de Daniel Seghers (fig. 3).

Les coloris éclatants des fleurs s'opposent aux gris noirâtres du cartouche et du fond, comme au clair-obscur qui baigne le médaillon. Les tons rouges et roses dominant ; ils contrastent avec les blancs des lis, de la vioerne, d'un iris et de quelques roses. Les tulipes, soigneusement diversifiées, sont, pour la plupart, rouges panachées de blanc ou blanches panachées de rouge ; quelques unes sont blanches, striées de violet ou de carmin. Les iris diffèrent aussi : l'un est bleu, l'autre blanc et le troisième bicolore. Le regard est attiré, çà et là, par une corolle jaune ou orangée. Quelques notes d'outremer, de mauve ou de gris tempèrent le tout-ensemble. Le vert bleuté des feuillages est plein d'agrément.

La facture atteste un grand soin et la plus stricte application dans le détail des formes. Chaque fleur est rendue avec précision, dans une matière lisse. Les tulipes et les feuillages, en particulier, sont d'une qualité très fine. L'artiste travaille avec lenteur, mais il est sûr de son pinceau et n'alourdit point sa touche par de fâcheuses hésitations, de pénibles « repentirs ». Cette lenteur dans le travail concorde avec celle que laisse augurer un document d'archives. Une facture, établie par Jean Breughel le Jeune en 1633, nous apprend qu'il avait peint trente tulipes autour d'une *Vierge* d'Adrien van Stalbeem et que l'exécution de deux tulipes lui coûtait une journée de labeur⁽²⁾. Sa méthode n'est pas celle de son père, qui estimait devoir enlever les fleurs tout de go, *alla prima*, sans dessin ni esquisse, confiait-il à Bianchi en 1611 ⁽³⁾.

(1) En général, ces flots de ruban sont bleus.

(2) Texte in J. DENUCÉ, *op. cit.*, p. 93.

(3) G. CRIVELLI, *op. cit.*, p. 168.



Fig. 5. — Pierre van Avont et Jean Breughel de Velours, Paysage avec la Sainte Famille, saint Jean-Baptiste et des Anges. (Cuirre, 47,5 × 71,4 cm). Vienne, Musée d'Histoire de l'Art.

Les spécialistes de la *Guirlande* recouraient généralement à un confrère pour étoffer les médaillons. L'honneur de l'ouvrage revenait au peintre de fleurs qui, seul presque toujours, signait le tableau... quand il jugeait bon de le faire. Tel est le cas du nôtre, mais nous croyons avoir identifié le collaborateur de Breughel.

Dans le médaillon, la Sainte Famille est groupée à gauche, sous de grands arbres auxquels grimpe un rosier ; à droite, un horizon champêtre s'ouvre sur un ciel crépusculaire. La Vierge est assise, l'Enfant sur les genoux, une corbeille de linge et des fruits gisant à ses pieds ; trois angelots, escortant un agneau, lui apportent leur gracieux hommage. Si l'âne traditionnel était présent, le sujet pourrait s'intituler *Repos pendant la Fuite en Égypte* (fig. 4).

Tout l'éclat du tableau appartient aux fleurs. Le peintre du médaillon le leur a concédé en le baignant d'un clair-obscur brunâtre à la van Dyck, qui s'étend même au ciel, à peine éclairé des lueurs orangées du couchant. Les figures élégantes et le coloris relèvent aussi des exemples de van Dyck. La Vierge est brune et fine, en sa robe rouge et son manteau bleu ; saint Joseph est drapé de mauve et de brun. Les nus enfantins, clairs chez le petit Jésus et l'angelot son voisin, basanés les chez autres, sont modelés à l'aide de tons roses et bleutés. Tous ces bambins ont des boucles d'un châtain foncé.

En examinant ce médaillon, nous avons constaté que le groupe formé par les deux angelots conduisant un agneau à l'Enfant Jésus est identique à celui qu'on voit dans un *Paysage avec la Sainte Famille, saint Jean-Baptiste et des anges* (cuivre, 47,5 × 71,4 cm), signé par Pierre van Avont et conservé à Vienne (Musée d'Histoire de l'Art). La position des personnages, assemblés à gauche sous des arbres, et la conception générale du décor agreste sont aussi les mêmes. Ce décor et les fleurs qui l'agrémentent sont exécutés, à Vienne, dans le style de Jean Breughel de Velours, auquel on les attribue ⁽¹⁾ (fig. 5).

Des figures analogues à celles qui animent notre *Guirlande* étoffent une

(1) Ne connaissant cette œuvre que par la photographie, nous souscrivons sous réserve à cette attribution (M.-L. HAIRS, *op. cit.*, 2^e éd., p. 367). Notre souci de prudence est dicté par le fait que van Avont est de trente-deux ans le cadet de Jean Breughel de Velours. Il serait normal de croire qu'il aurait plutôt collaboré avec Jean Breughel le Jeune, son contemporain. Il a uni, toutefois, son pinceau à celui de Breughel de Velours dans une *Sainte Famille* placée au milieu d'une *Guirlande de fleurs et de fruits*, sur fond de paysage (Bois, 92 × 72 cm), qui se trouve à la Pinacothèque ancienne de Munich. La grande délicatesse de cette *Guirlande* annonce, semble-t-il, l'intervention de Breughel de Velours.



Fig. 6. — Pierre van Avont et François Wouters. Paysage avec la Vierge, l'Enfant, l'Ange et des Anges (bois, 55,5 × 79,5 cm).
.Vienna, Musée d'Histoire de l'Art.

seconde œuvre signée de van Avont, qui est également au musée de Vienne : un *Paysage avec la Vierge, l'Enfant et des anges* (bois, 55,5 × 79,5 cm). L'inventaire des biens de l'archiduc Léopold-Guillaume en donne les personnages à van Avont et le site forestier à son élève François Wouters (1). Ici, le groupe est placé à droite, mais conçu dans le même genre que celui de notre médaillon. Le petit Jésus, l'angelot le plus proche de lui et l'agneau sont presque pareils dans les deux compositions (fig. 6).

Le style gracieux du médaillon de notre *Guirlande* et les similitudes relevées entre ses figures et celles de Pierre van Avont dans ces deux *Paysages* de Vienne autorisent à proposer le nom de cet artiste comme auteur de ce médaillon et collaborateur de Jean Breughel le Jeune. Ce nom ne se trouve point à ce titre dans le journal de ce peintre. Il y apparaît une seule fois, en 1638, comme acheteur d'un petit *Bouquet*, acquis en échange d'une mollette et d'un versement de six florins (2). Ceci ne peut exclure la possibilité d'une collaboration entre les deux maîtres. Le journal de Breughel est fragmentaire et coupé de longues lacunes.

Pierre van Avont, né à Malines en 1600, mourut à Deurne le 1^{er} novembre 1652. La *Guirlande* de Breughel serait donc antérieure à cette date, et, compte-tenu de son style, postérieure à 1640.

Les qualités picturales de cette œuvre sont indéniables et son intérêt scientifique ne l'est pas moins. Elle atteste l'évolution du spécialiste de la fleur dans un sens tout différent de celui de son père et nous dévoile un aspect inconnu, très personnel, de son talent. Désormais, la quête des attributions, dûment fondées sur des comparaisons valables, pourra s'orienter dans une voie nouvelle, tout autre que la route traditionnellement suivie jusqu'ici.

Marie-Louise HAIRS

(1) A. BERGER, *op. cit.*, p. CXX, n° 95.

(2) J. DENUÉ, *op. cit.*, p. 155.

PIERRE DE FRAISNE LE JEUNE,
ORFÈVRE LIÉGEOIS
(1614-1660)

« Celui qui a porté chez les Liégeois l'orfèvrerie et la ciselure à leur plus grande perfection est sans contredit Pierre de Fraisne », proclame le baron de Villenfagne ⁽¹⁾. Cette conviction, on est en droit d'hésiter à la partager. Mais un point est hors de doute : aucun autre orfèvre liégeois n'a été autant loué.

Son premier biographe, le généalogiste Louis Abry, donne le ton. Il le met au nombre des *Hommes illustres de la nation liégeoise*, et lui consacre une notice remarquablement longue et détaillée, malheureusement gâtée par son français laborieux, sinon barbare ⁽²⁾. Ce texte est la source, directement ou indirectement, de toutes les biographies ultérieures, même de celles qui ont été imprimées avant que le manuscrit des *Hommes illustres* n'ait eu les honneurs de l'édition ⁽³⁾.

L'épisode le plus brillant de la carrière de Pierre de Fraisne est son séjour en Suède au service de la reine Christine. Ce personnage hors série vient

⁽¹⁾ *Recherches sur l'histoire de la ci-devant principauté de Liège*, t. II, Liège, 1817, p. 324.

⁽²⁾ L. ABRÿ, *Les hommes illustres de la nation liégeoise*, éd. Helbig et Bormans, Liège, 1867, pp. 301-304.

⁽³⁾ [P.-L. DE SAUMERY], *Les Délices du Païs de Liège*, t. V, Liège, 1744, 2^e partie, pp. 325-327.—H. DE VILLENFAGNE, *Mélanges de littérature et d'histoire*, Liège, 1788, pp. 125-126.—[H. DE VILLENFAGNE], *Recherches...*, t. II, Liège, 1817, pp. 324-325.—DE BECDELIÈVRE, *Biographie liégeoise*, t. II, Liège, 1837, pp. 155-157.—J. IMMERZEEL, *De levens en werken der hollandsche en vlaamsche kunstschilders...*, t. I, Amsterdam, 1842, pp. 170-171.—H. DEL VAUX DE FOURON, *Dictionnaire biographique de la province de Liège*, Liège, 1845, p. 47.—TEXIER, *Dictionnaire d'orfèvrerie, de gravure et de ciselure chrétiennes*, Paris, 1857, pp. 780, 1130 et 1133.—X. VAN DEN STEEN DE JEHAY, *La cathédrale de Saint-Lambert à Liège*, Liège, 1880, pp. 170, 314 et 318.—E. TASSET, *Fraisne (Pierre de)*, dans *Biographie nationale*, t. VII, 1880-1883, col. 221-223.—J. HELBIG, *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, 2^e éd., Bruges, 1890, pp. 204-205.—E. MARCHAL, *La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges*, Bruxelles, 1895, p. 564.—J. HELBIG et J. BRASSINNE, *L'art mosan*, t. II, Bruxelles, 1911, p. 157.—Z. v. M., *Defraisne*, dans *Allgemeines Lexikon...*, éd. Thieme et Becker, t. VIII, Leipzig, 1913, p. 538, col. 1.—O. GRANBERG, *Svenska konstsamlingarnas historia från Gustav Vasas tid till våra dagar*, t. I, Stockholm, 1929, pp. 80-81.—J. BREUER, *Les orfèvres du pays de Liège. Une liste de membres du Métier*, dans *Bulletin de la Société des bibliophiles liégeois*, t. XIII, 1935, p. 171, n^o 1575.—J. YERNAUX, *Les grands orfèvres liégeois du XV^e au XVII^e siècle*, dans *Bulletin Soc. art et histoire diocèse Liège*, t. XXXIV, 1948, pp. 62-63.—J. PHILIPPE, *Sculpteurs et ornemanistes de l'ancien pays de Liège*, Liège, 1958, p. 16.—J. PHILIPPE, dans J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA et J. PHILIPPE, *L'argenterie religieuse liégeoise. Notes et inventaires*, Liège, 1964, p. xv.

d'être mis sur le pavois : la onzième exposition du Conseil de l'Europe était toute à sa gloire. On ne saurait trouver moment plus propice pour faire mieux connaître la vie et l'œuvre de l'orfèvre (1).

Pierre de Fraisne est né à Liège en 1614 ; il a été baptisé à Notre-Dame-aux-Fonts le 8 juin (2). Il était le premier enfant — neuf autres suivront de 1616 à 1633 — de Pierre de Fraisne, qu'on doit surnommer le Vieux, en raison de l'homonymie, et de Jeanne Zutman. Le père était orfèvre, apparemment le premier de sa lignée, car pour relever le Bon Métier, quatre ou cinq ans plus tôt (3), il avait fait valoir sa qualité de gendre d'un émule de saint Éloi (4).

(1) En marge de mes recherches sur l'orfèvrerie religieuse liégeoise, j'avais glané diverses précisions et rectifications. L'annonce de l'exposition a fait naître en moi une attente qui devait, en fin de compte, être déçue : on cherche en vain dans l'ample catalogue la moindre mention de Pierre de Fraisne. Elle m'a inspiré aussi le projet de faire le voyage de Stockholm ; c'est ainsi que je suis allé poursuivre au bord de la Baltique l'enquête commencée au bord de la Meuse. L'Institut suédois m'a facilité le voyage en m'accordant une bourse de recherche et en me ménageant de bien précieuses commodités ; il a droit à mes remerciements. Partout où mon enquête m'a conduit, conservateurs et préposés se sont ingéniés à la rendre aisée et fructueuse ; au *Nationalmuseum*, ce furent surtout MM. Bjurström et Widman, Mme Hof et Milles Ahlström et Silfverstolpe, au *Riksarkiv*, Mme Ulate-Segura, au *Kammerarkiv* et au *Slottsarkiv*, M. Blumfeldt, au *Stadsarkiv*, M. Wikström, au Cabinet des Médailles du *Statens Historiska Museum*, M. Rasmusson, aux *Husgerådskammaren*, M. Fogelmarck. M. Carl Hernmarck, conservateur honoraire au *Nationalmuseum*, et Mme Kersti Holmquist, conservateur au *Nordiska Museum*, m'ont prêté par correspondance une aide non moins aimable. Tous se sont acquis ma très vive gratitude. Je ne suis pas moins obligé envers M. Nestor Mélon et envers ma femme, explorateurs passionnés du dépôt liégeois des Archives de l'État ; ils m'ont fait bénéficier de maintes trouvailles. Une fiche que je devais à la chaleureuse bienveillance de M. Jacques Breuer m'est aussi venue bien à point. Enfin, lorsque j'ai communiqué à l'Académie royale d'Archéologie de Belgique le résultat de mes recherches, différents avis m'ont été donnés, dont je n'ai pas manqué de tirer bénéfice.

(2) ARCHIVES DE L'ÉTAT À LIÈGE, *Registres paroissiaux de Liège*, n° 5, f° 123 v°. Abry a accrédité la date de 1612.

(3) J. BREUER, *Les orfèvres du pays de Liège*, dans *Bulletin de la Société des bibliophiles liégeois*, t. XIII, 1935, p. 142, n° 1245.

(4) Sur Pierre de Fraisne le Vieux, voir P. COLMAN, *L'orfèvrerie religieuse liégeoise*, t. I, Liège, 1966, pp. 63-64. A ce que j'ai publié alors, je suis en mesure d'apporter des retouches. Le père de Pierre de Fraisne le Vieux, Simon, était « corbesier », c'est-à-dire cordonnier (ARCHIVES DE L'ÉTAT À LIÈGE, *Notaire Antoine Elten, à Liège*, année 1638, f° 608). Maître Pierre n'est pas mort à Maastricht en 1649 ni en 1650 ; il est revenu à Liège en 1647 au plus tard, et il est passé de vie à trépas, sans doute dans sa maison de la rue Souverain-Pont, entre le 9 juillet 1651 et le 12 octobre 1652 (ARCHIVES DE L'ÉTAT À LIÈGE, *Notaire Jacques Sauveur, à Liège*, année 1647, f° 5 ; année 1648, f° 90 et 107 ; année 1650, f° 10 et 103 ; année 1651, f° 91 ; année 1652, f° 220 et 224). Ce n'est pas lui,

La carrière du jeune Pierre était tracée d'avance. « On l'imbut d'abord des bonnes lettres, et il se mit après sous le marteau de son père, qui le rendit capable de vivre ailleurs » (1). D'accord avec lui, on le devine, il avait d'autres ambitions que d'être son adjoint, et plus tard son successeur.

La première était de parachever sa formation dans la prestigieuse cité vers laquelle convergeaient une foule d'artistes venus des quatre coins de la chrétienté : Rome. A vingt ans, ou à peu près (2), il était dans la Ville Éternelle (3). Il eut la chance, ou la perspicacité, de s'y lier avec François du Quesnoy. Deux années de suite, au moins, en 1636 et 1637, il prit logement chez lui, strada Vittoria, dans la paroisse de San-Lorenzo in Lucina, dans ce quartier de la place d'Espagne que préféraient les artistes étrangers, en particulier les *Fiammingi*. Le fameux sculpteur hébergeait alors sous son toit, comme c'était l'usage, plusieurs compagnons : Charles-Philippe Spierinck, Carlo Bonletta et Jean-Baptiste Claessens (4). Sous sa férule, « Pietro de Fren », délaissant les outils de l'orfèvre, « apprit ce que c'étoit du dessin et du modèle ; en quoi il fit des grands progrès, principalement à des *Enfants*, des *Satyres*, des *Tritons*, qu'il entendoit si bien » (5). Il méditait déjà, sans doute, les œuvres étonnantes qui allaient assurer sa notoriété.

Après sept ou huit années d'absence, il revint à Liège. Abry place son retour en « l'an 1641, qu'il épousa la fille Mercier ». En tout cas, Marie Mercier lui donna une fille dès le mois de mai 1641, Jeanne (6). Le jeune couple

mais un quidam portant le même nom, qui a eu une fille, en 1647, d'une certaine Jeanne Sarto ; Jeanne Zutman, en effet, lui a survécu ; elle n'est morte que le 9 janvier 1653 (ARCHIVES DE L'ÉTAT À LIÈGE, *Registres paroissiaux de Liège*, n° 80, décès, p. 10. — *Notaire Jacques Sauveur, à Liège*, année 1653, f° 34 et 44). Sur les ZUTMAN, orfèvres de père en fils depuis la fin du xv^e siècle, voir YERNAUX, *op. cit.*, pp. 54-59 et COLMAN, *op. cit.*, pp. 57-59.

(1) ABRY, *op. cit.*, p. 302. Un orfèvre liégeois frotté de « bonnes lettres », en ce temps-là, ce n'était pas courant.

(2) A s'en rapporter à Louis Abry (*ibidem*), qui, sans préciser l'année de son départ, le fait revenir à Liège en 1641 après sept ou huit ans d'absence.

(3) Saumery (*op. cit.*, p. 325) tient à spécifier que le jeune orfèvre « se déterminà à venir en France pour passer de là en Italie » ; est-ce pour esquisser son itinéraire, ou pour donner à penser qu'il a d'abord cherché à profiter des leçons de maîtres français, ce que rien ne confirme ?

(4) Mariette FRANSOLET, *Le Saint André de François Duquesnoy...*, dans *Bull. Institut hist. belge de Rome*, t. XIII, 1933, pp. 273 et 274 ; aussi Mariette FRANSOLET, *François du Quesnoy*, Bruxelles, 1942, p. 56. — Sur les orfèvres liégeois à Rome, voir COLMAN, *op. cit.*, p. 55 ; sur *Les artistes liégeois à Rome (XVI^e-XIX^e siècle)*, voir J. PHILIPPE, dans *Bull. Institut archéol. liégeois*, t. LXXVII, 1964, pp. 71-155.

(5) ABRY, *op. cit.*, p. 302.

(6) Elle est tenue sur les fonts de Notre-Dame, le 28, par Jean Merceie (Mercier), sans doute son grand-père, et par Jeanne Zutman, sa grand-mère (ARCHIVES DE L'ÉTAT À LIÈGE, *Registres paroissiaux de Liège*, n° 10, f° 181 v°). J'ai vainement cherché l'acte de mariage.

vivait alors dans la paroisse Sainte-Catherine, peut-être en Neuvise, alors si chère aux orfèvres. Il la quitta bientôt pour celle de Saint-Adalbert, où lui naquit un fils, Jean-Pierre, en 1642 ⁽¹⁾. Marie Mercier n'avait plus que peu de temps à vivre. Dès le 15 juillet 1647, Pierre de Fraisne faisait baptiser un enfant qui venait de naître de son union avec Jeanne Houbart : Pierre, troisième du nom ⁽²⁾. Une fille suivit en novembre 1648 ⁽³⁾, un garçon encore en mars 1650 ⁽⁴⁾.

Ces trois baptêmes étonnent, les deux derniers surtout : notre orfèvre passe en effet pour avoir vécu à Stockholm, avec sa femme, de 1647 à 1654. Il y a là un problème ; une solution se dégagera tout à l'heure.

Maître Pierre n'était pas en situation de refuser les besognes de peu d'importance. Il « accomoda », ainsi, « les anges servants à la remonstrance » de Saint-Remy, une des églises paroissiales de Liège ⁽⁵⁾. Mais il appelait de

⁽¹⁾ Baptisé à Notre-Dame-aux-Fonts le 25 novembre (*Ibidem*, f° 253 r°).

⁽²⁾ *Ibidem*, n° 11, f° 208 v°. L'acte de mariage est resté introuvable. Pierre III deviendra, le 1er septembre 1667, l'apprenti de Henri Stockx, alias Stock, orfèvre maastrichtois (ARCHIVES DE L'ÉTAT À LIÈGE, *Notaire Gérard Lien, à Liège, 1667-1668*, f° 136 v°-137 v°. — Un Henri Stox, peut-être le même, avait tenu sur les fonts de Notre-Dame, le 6 janvier 1620, un des frères de Pierre de Fraisne le Jeune : ARCHIVES DE L'ÉTAT À LIÈGE, *Registres paroissiaux de Liège*, n° 6, f° 139). Il épousera, le 26 janvier 1673, Isabelle Mercier, peut-être une parente de la première femme de feu son père (ARCHIVES DE L'ÉTAT À LIÈGE, *Registres paroissiaux de Liège*, n° 81, f° 446 v°). Il fera relief du Métier des orfèvres le 3 juillet suivant (BREUER, *op. cit.*, p. 168, n° 1527). Il fera baptiser une fille, Jeanne-Christine, le 15 janvier 1674 (ARCHIVES DE L'ÉTAT À LIÈGE, *Registres paroissiaux de Liège*, n° 17, f° 91 v°).

⁽³⁾ ARCHIVES DE L'ÉTAT À LIÈGE, *Registres paroissiaux de Liège*, n° 12, f° 3 v°. L'enfant reçoit le prénom de Jeanne, comme sa demi-sœur née en 1641, qui sans doute était morte en bas âge. Le parrain n'est autre que Pierre de Fraisne le Vieux. Les parents ne sont plus domiciliés dans la paroisse Saint-Adalbert, mais dans celle de Saint-André.

⁽⁴⁾ *Ibidem*, f° 55 v°. Le nouveau-né reçoit le prénom de son parrain, Renier Hubart ; c'était son grand-père maternel, au témoignage d'Abry.

⁽⁵⁾ ARCHIVES DE L'ÉTAT À LIÈGE, *Fonds des cures. Saint-Remy, à Liège*, n° 4, f° 20 v° et 41 v° ; n° 8, quittance datée du 8 avril 1645. Le « Pierre Fraisne » qui signe la quittance est bien le Jeune, et non le Vieux, l'examen graphologique ne permet pas d'en douter ; Pierre I s'est d'ailleurs réfugié à Maastricht depuis quatre ans ; il n'oserait mettre les pieds à Liège (cf. ARCHIVES DE L'ÉTAT À LIÈGE, *Notaire Jacques Sauveur, à Liège, année 1645*, f° 143). Le scribe ne le connaît guère : il l'appelle « l'orphèvre devant les Prescheurs », et c'est une confirmation de plus, car le couvent des dominicains se trouvait dans la paroisse Saint-Adalbert ; il fait un commentaire sibyllin qui laisse deviner des difficultés. Une allusion laconique au « regrandissement » de l'ostensoir est reprise par L. HENDRIX, *Un document concernant la réédification de l'église Saint-Remy à Liège*, dans *Leodium*, t. XXIII, 1930, p. 61.

tous ses vœux, n'en doutons pas, la commande qui lui permettrait de frapper un grand coup, et de se mettre décidément en vedette. Elle vint des Provinces-Unies des Pays-Bas, d'un « Mr Tintenier, l'un des seigneurs des États-généraux » ; « le Bassin d'argent avec le pot » qu'il fit pour lui « fut jugé pour la plus belle pièce d'argenterie qu'on eut encore vue. Ce seigneur en fit présent aux dits États mêmes, et ceux-là l'envoyèrent à Sa Majesté très-chrétienne, qui ne manquoit pas de riches vaisselles ; quoi qu'il en soit, ce meuble doit avoir mérité l'applaudissement des savants, pour avoir été exposé au beau milieu des autres » (1).

C'est du moins ce que raconte Louis Abry. On l'en a cru trop facilement. Aucun membre des États-généraux n'a porté le nom de Tintenier (2). Serions-nous en présence d'un nom déformé jusqu'à être méconnaissable ? Quoi qu'il en soit, le récit n'est pas pure invention, j'en ai le sentiment.

Comment expliquer, sinon, que Pierre de Fraïne ait été « mandé par la reine Christine sur le bruit de sa capacité » (3) ? N'aurait-il pas été recommandé, patronné par le comte Magnus Gabriel De la Gardie ? Ce personnage très en vue à la cour de Suède (4) est ambassadeur à Paris en 1646 ; il aurait

(1) ABRY, *op. cit.*, p. 302. Les éditeurs ont imprimé « Titenier » ; c'est un lapsus ; j'en dois la certitude à M. Maurice Yans, inspecteur aux Archives de l'État, qui a obligeamment fait pour moi la vérification dans le manuscrit d'Abry (BIBLIOTHÈQUE DU CHÂTEAU DE WARFUSÉE, n° 13, f° 160 v°). « Sa Majesté Très-Chrétienne », c'est soit Louis XIII, qui meurt le 14 mai 1643, soit le Roi-Soleil à l'aube de son règne.

(2) Mme M. A. P. Meilink-Roelofs, archiviste en chef de la première section de l'*Algemeen Rijksarchief* des Pays-Bas, a bien voulu éclairer ma religion sur ce point ; elle a fait dans les *Resolutiën der Staten-generaal* encore inédits un sondage qui n'a pu faire apparaître la moindre mention de l'aiguière et du bassin. Quoique les états généraux des Pays-Bas espagnols n'aient assurément rien pu offrir au roi de France entre 1641 et 1647, j'ai cherché Tintenier dans les *Actes des états généraux de 1632* (éd. M. Gachard, 2 vol., Bruxelles, 1853 et 1866) ; sans succès. Faut-il songer à un membre de la famille Taintenier, originaire d'Ath (*Annuaire de la noblesse belge*, t. XLI, 1887, pp. 289-298) ?

(3) ABRY, *op. cit.*, p. 302. Ni Louis de Geer, le grand animateur de l'émigration massive des fèves liégeois en direction de la Suède (J. YERNAUX, *La métallurgie liégeoise et son expansion au XVII^e s.*, Liège, [1939]. — A. BOUSSE, *Louis de Geer en de Nederlandse inwijking in Zweden in de 17^e eeuw*, dans *Miscellanea J. Gessler*, t. I, s.l., 1948, pp. 200-208), ni Marcus Cock, qui part pour Stockholm en 1626 et devient maître des monnaies du royaume avant de s'engager dans l'exploitation des fenderies (J. YERNAUX et M. MATHY, *Une famille de pionniers industriels wallons au XVII^e s. : les Kock de Limbourg*, dans *Acad. r. Belg., Bull. Cl. Lettres*, 5^e série, t. XLVI, 1960, pp. 66-124) n'ont pesé sur les destinées de Pierre de Fraïne, pour autant qu'on puisse en juger.

(4) Sur Magnus Gabriel De la Gardie, voir *Christina, Queen of Sweden*, catalogue de la onzième exposition du Conseil de l'Europe, Stockholm, 1966, n° 450.

donc pu admirer l'aiguière et le bassin ; il est en relations avec de Fraisne à Stockholm, comme on va le voir.

En tout état de cause, le Liégeois est nommé orfèvre en titre de la reine Christine, avec une pension annuelle de 600 rixdales, par brevet octroyé à Stockholm le 18 décembre 1650 ⁽¹⁾.

La date exacte de son arrivée là-bas n'est pas connue. Abry, seule source d'information sur ce point, comme sur bien d'autres, la situe en 1647 : il fait rentrer notre homme au pays en 1654 — l'année s'infère du récit, — après sept ans de service ; mais il a peut-être cédé à la séduction, à la mystique du chiffre sept.

Les archives suédoises livrent des renseignements plus sûrs. Les registres de la Chambre des Comptes font état de 200 *daler* versés le 17 mai 1650 au *fransöske* Pierre de Fraisne (encore un Liégeois expatrié qui passe pour Français !) et de 300 autres versés le 5 juillet suivant ⁽²⁾. Ils en inscrivent 222 de plus le 18 avril 1651, et encore 100 le 30 mai ; ces dernières sommes sont portées en décompte de ce qui lui est dû pour sa pension de 1649 et de 1650, et pour paiement de commandes royales ⁽³⁾. Des relations régulières s'étaient donc établies bien avant l'octroi du brevet.

Pour trouver d'autres paiements, il faut continuer l'enquête dans un autres fonds, celui des archives de la cour, et aller jusqu'au 29 septembre 1653 et au 14 février 1654 ⁽⁴⁾.

A parcourir tous ces registres, on relève des noms d'orfèvres en grand nombre, et l'on se convainc que de Fraisne était tout au plus l'un de ceux qui se partageaient les commandes de la reine, et non certes le mieux loti ⁽⁵⁾. Cette conviction ne s'affaiblit pas à la lecture de *l'Inventaire des raretez qui sont*

⁽¹⁾ RIKSARKIVET STOCKHOLM, *Riksregistratur*, oct.-déc. 1650, f^o 673. Il faut noter que la Suède avait conservé le calendrier julien, en retard de dix jours sur le calendrier grégorien (*Christina...*, p. 26).

Sans l'aide de M. Pierre Halleux, professeur à l'Université de Liège, la photocopie de l'acte me serait restée en grande partie impénétrable ; je me plais à le remercier ici.

⁽²⁾ KAMMERARKIVET STOCKHOLM, *Räntekammarbocker*, 1650, f^o 25 et f^o 294, f^o 34 et f^o 351 (au f^o 351, maître Pierre, qui est nommé « La Fraine » et qui signe « du fraine », porte déjà le titre d'orfèvre de Sa Majesté).

⁽³⁾ *Ibidem*, 1651, f^o 17, f^o 20 et f^o 250.

⁽⁴⁾ SLOTSARKIVET STOCKHOLM, *Hofstatens cassa bok, 1653*, pp. 54 et 90, et nos 615 et 873. — *Hofstatens journal och hufvud bock anno 1653*, f^o 67 et n^o 471.

⁽⁵⁾ Un Michel Böck, un Hindrich Wulff, un Hans-Hindrich Sippal, un Hindrich Bertram, un Jörgen Dargman, surtout — pour ne citer que les noms qui reviennent le plus souvent — sont inscrits pour de bien plus grosses sommes.

dans le cabinet des antiquitez de la Serenissime Reine de Suède, fait l'an 1652 (1). Le nom du « sieur Fresne », alias « Fresné » (2) n'y revient qu'à cinq reprises. Christine avait de notre orfèvre « un homme accompagné d'un Cupidon porté sur un piédestal, de bronze », « une petite tasse d'argent », « la modelle d'un cassulet » (3), « une teste d'argent représentant la Roïne », et enfin un tableau montrant « des personnages qui sacrifient un grand taureau devant un aultel ».

La dernière mention est inattendue. Maître Pierre ne peignait point, que l'on sache. Il faisait donc, à l'occasion, commerce d'autre chose que de ses propres ouvrages. La tasse, qui lui avait été « achetée », précise l'inventaire, n'était dès lors pas nécessairement de sa main.

Bien entendu, Christine n'avait pas fait placer dans son cabinet d'antiquités tout ce qu'il lui avait livré. Ainsi du « Gobelet d'argent duquel la susdite Reine se servoit à boire, ... travaillé avec tant d'industrie et de charme qu'on l'a regardé pour son chef-d'œuvre » (4).

En tout cas, de Fraïne ne manquait pas d'ouvrage. Point cantonné dans l'orfèvrerie, il faisait « aussi quantité de *Portraits en médailles* ; c'étoit une chose rare en ce pays. Je crois — c'est Abry qui parle — qu'il dut y avoir fait une épargne » (5). Il n'était pas propriétaire de la maison dans laquelle le recensement de 1652 l'a trouvé (6), mais il avait à son service un valet et une servante, ce qui dénote une assez large aisance. Une personne de plus est recensée sous son toit ; c'est assurément sa femme, qui l'avait suivi en Suède, Abry l'atteste.

Jeanne Houbart lui a donné vers cette époque un enfant de plus. C'est l'inventaire des objets précieux amassés par Magnus Gabriel De la Gardie qui le révèle : il mentionne une aiguière en argent repoussé dorée intérieurement,

(1) KUNGLIGA BIBLIOTHEK STOCKHOLM, inv. n° S 4 a. Voir p. 6, n° 74, p. 62, n° 7, p. 65, n° 52, p. 70, n° 41 et p. 120, n° 503.— Voir aussi la version suédoise, dressée la première, de l'inventaire : KUNGLIGA BIBLIOTHEK STOCKHOLM, inv. n° S 4, pp. 4, 46, 49, 52 et 88. Toutes les mentions de Pierre de Fraïne sont des annotations ajoutées par le rédacteur de l'inventaire français, la comparaison des écritures le montre clairement.

(2) L'ablation systématique de la particule prête à sourire quand on sait que l'inventaire a été dressé sous la direction de Raphaël Trichet Du Fresne, un Français qui a rempli à Stockholm en 1652 et 1653 les fonctions de bibliothécaire adjoint et de « garde » des médailles et des tableaux (*Christina...*, n°s 443, 1038 et 1040).

(3) Ce mot, je l'ai cherché sans succès dans une douzaine de dictionnaires spéciaux ; il peut signifier soit « cassette », « coffret », soit « cassolette ».

(4) ABRY, *op. cit.*, pp. 303-304.

(5) *Ibidem*, p. 303.

(6) STADSARKIVET STOCKHOLM, *Stockholm Stadz Mantalslängd pro Anno 1652*, p. 88.

achetée en 1652 — voilà pour l'heureux événement un *terminus a quo* — à Hindrich Wullfs⁽¹⁾, qui a été donnée en guise de cadeau de baptême au *fransos* (sic) *Monsr Dufrain*⁽³⁾.

La bienveillance du comte était acquise à l'orfèvre, une lettre le confirme, assez intéressante pour être éditée ici *in-extenso*⁽³⁾.

Monsieur,

Avec le regret de n'avoir esté adverti du loisire de Vostre excellence pour achever son pourtrait, il faut que je part dans trois ou quatres joutes dans le vessiau du Griffon, qui part pour Lubeck; je prie Vostre excellence de me vouloir faire tenir l'espey et la poignye aulin que je puis la servir, comme j'en ay la vouldonté de tou mon cœure.

Touchant la fason du garde d'espey perdu, la nésessité m'oblige de souhaiter que se fust la vouldonté de Vostre excellence de me la payer, car je n'ay point de quoy achever le voiage de chés nous avec ma famille. Pour Prieur, il seroit très content de m'en satisfaire s'il avoit de quoy, et seroit très content de rembourcer à Vostre excellence, aiant tiré satisfaction de la Couronne.

Sur l'espoire d'estre favorisé de l'honneur de vos chères commandementes, je demeureray à jamais, de Vostre Excellence, le très humble et très obéisant serviteur.

[s] P. du Fresne

Au bas de la feuille, on lit encore « Stockholm, ce »; mais — bien fâcheuse omission! — la date n'a pas été écrite.

Une analyse détaillée s'impose. Le ton, d'abord, est à noter: au travers de l'obséquiosité de rigueur perce une sorte de familiarité, ou je me trompe fort. Visiblement, maître Pierre a déjà beaucoup travaillé pour Magnus Gabriel, et compte bien continuer longtemps encore. Il a commencé un « pour-

⁽¹⁾ Alias Henrik Wulf, signalé quelques années plus tôt comme maître de la monnaie à Riga (*Christina...*, n^{os} 60 et 63.)

⁽²⁾ RIKSARKIVET STOCKHOLM, *M. G. De la Gardie Samling*, E 1672 (Förteckningar och inventariehandlingar), e (Taflor, konstverk och dyrbarheter). Ce cahier d'une centaine de pages fait défiler devant le lecteur ébahi un trésor quasi royal. — Impossible de chercher trace du baptême dans les registres de la paroisse où se trouvait le domicile des de Fraisne, Sainte-Claire: ils ont été détruits par le feu. Ceux de la paroisse du palais — le baptême eût pu tout aussi bien être célébré là — ont été dépouillés sans résultat (STADSARKIVET STOCKHOLM, *Kongl. hoffförsamling. Dop- och vigselbok*, 1648-1673).

⁽³⁾ RIKSARKIVET STOCKHOLM, *Skrifvelser till M. G. De la Gardie*, Ser. C: I, E 1391. La transcription est modernisée en ce qui concerne la ponctuation, les apostrophes, les accents et l'emploi de l'*i* et du *j*. Suscription: « A Son excellence/Son excellence monsieur / Le Cont Magnus de la / Gardie ». Cachet en cire rouge de 9,5 × 9 mm, montrant une figure à l'antique.

trait» de lui ; nous y reviendrons. Il attend de lui une faveur spéciale : le paiement d'une garde d'épée qui s'est égarée. C'est bien dommage qu'il n'ait pas cru devoir s'étendre un peu sur les rétroactes. En voici peut-être un élément : le 9 avril 1652 — date qui donne à la lettre, s'il s'agit bien de la même affaire, un *terminus post quem* — le trésorier du comte a remis deux cents ducats à Paul Prieur, orfèvre français ⁽¹⁾, pour faire une poignée d'épée de chasse ⁽²⁾. Par quel détour Pierre de Fraisne a-t-il été chargé d'exécuter la garde ? Que vient faire dans tout ceci la Couronne ? Ces questions n'ont pas trouvé réponse.

Maitre Pierre prétend — mais est-il vraiment digne de foi ? — avoir besoin de cet argent pour achever le voyage qu'il est sur le point d'entreprendre. Il va s'embarquer pour Lübeck, d'où il poursuivra sa route vers Liège. Il emmènera sa famille, non seulement sa femme, donc, mais encore un ou plusieurs enfants. Bien loin de retourner définitivement dans sa patrie, il compte être bientôt de retour, puisqu'il prie Magnus Gabriel de lui faire parvenir une épée et une poignée dont il ne pourra certainement pas s'occuper avant son départ.

Qu'est-ce qui détermine l'orfèvre à entreprendre ce long et coûteux voyage ? Il n'en souffle mot, et force est de bâtir une hypothèse assez fragile, en tirant argument du cadeau de baptême mentionné plus haut. Catholique parti chercher fortune au cœur d'un pays protestant, ne veut-il pas ramener sa femme au pays parce qu'elle est enceinte, parce que l'enfant qui va naître ne pourra pas être baptisé en Suède selon le rite romain ⁽³⁾ ? N'aurait-il

⁽¹⁾ Vraisemblablement cet orfèvre originaire de Paris, qui a eu vers 1620, à Genève, un fils prénommé Paul lui aussi ; le fils se spécialisera dans la peinture en miniature et en émail, et sera plus connu que le père (*Allgemeines Lexikon...*, éd. Thieme et Becker, t. 27, 1933, pp. 400-401).

⁽²⁾ RIKSARKIVET STOCKHOLM, *M. G. De la Gardie Samling*, E 1824, avril 1652, p. 9. — *Ibidem*, E 1825, avril 1652, n° 24. — Ce que je cherchais dans ces comptes, c'était des mentions de Pierre de Fraisne ; je l'ai fait en vain pour les années 1647 à 1654.

⁽³⁾ Une étude toute récente sur l'intolérance religieuse au temps du successeur de la reine Christine (Nils STAF, *De främmande trosbekännarna i Stockholm under karolinsk tid. Några bidrag till karolinsk kyrkopolitik*, dans *Studier och handlingar rörande Stockholms Historia*, t. III, Stockholm, 1966, p. 56) a fait sortir de l'ombre un Nicolaus Du Fresne, aiguiser de son état, qui a des ennuis parce qu'il est catholique. Ce personnage s'identifie assurément avec Nicolas Du Frain, qui devient bourgeois de Stockholm le 14 juillet 1680 (STADSARKIVET STOCKHOLM, *Stockholms stads civil protocoll*, 1680, p. 317). Selon toute vraisemblance, il est apparenté à notre orfèvre.

pas fait de même en 1648 et en 1650 (1) ? Le problème laissé tout à l'heure en suspens trouverait ainsi sa solution (2).

Pierre de Fraisne a obtenu en 1653 un passeport suédois (3). C'est sans doute en fonction du voyage annoncé dans la lettre qu'il l'avait demandé.

En tout état de cause, le jour n'était plus éloigné, qui allait voir de Fraisne quitter définitivement la Suède. Ce qui l'y décida, ce fut l'abdication de sa royale protectrice (16 juin 1654), s'il faut en croire Abry : « le mal voulut pour lui que cette princesse, abandonnant sa couronne pour se domicilier à Rome, il n'y avoit plus rien à faire pour lui à Stockholm ». Au vrai, l'explication n'est guère satisfaisante. Qu'est-ce qui empêchait notre orfèvre de passer au service du nouveau souverain, Charles X Gustave, et de continuer à travailler pour Magnus Gabriel De la Gardie et les autres seigneurs de la cour ? Mais comment découvrir ses mobiles, d'autant plus que la date de son départ reste ignorée ?

Apparemment, il resta sincèrement attaché à la reine Christine : « il ne manqua... pas de la voir à Bruxelles, en chemin que cette Reine faisoit ; où elle le reçut et lui fit présent, pour ses services rendus, de 28 diamants qu'il emporta à son choix » (4).

Sa ville natale lui avait certainement réservé bon accueil. On imagine la curiosité mêlée d'admiration souvent, et parfois d'envie, qu'il devait susciter, en particulier chez ses confrères du *Bon Métier* ; il devait faire figure de personnage à côté d'eux, sans être pour autant aux yeux des grands beaucoup plus qu'un artisan talentueux.

(1) « Il retourna en Suède à diverses reprises », écrit Jules Helbig (*La sculpture...*, 2^e éd., Bruges, 1890, p. 204), sans citer sa source.

(2) L'acte de baptême d'un enfant de Pierre de Fraisne tenu sur les fonts dans une église liégeoise en 1652, en 1653 ou au début de 1654 serait un argument décisif. Je l'ai cherché en vain. La conjecture n'est pas à écarter pour autant ; peut-être l'acte a-t-il disparu, attend-il un chercheur plus heureux ; peut-être l'enfant est-il né pendant le voyage...

(3) E. ANDRÉN, B. HELLNER, C. HERNMARCK et K. HOLMQUIST, *Svenskt silversmide 1520-1850*, Stockholm, 1963, p. 63. Malgré mes efforts tenaces, obligeamment secondés par toute une pléiade de savants suédois, le document n'a pu être retrouvé, les notes donnant la référence précise ayant péri dans un incendie.

(4) ABRY, *op. cit.*, p. 303. — Sur le séjour de la reine à Bruxelles, qui se prolongea du 23 décembre 1654 au 22 septembre 1655, voir *Christina...*, n° 549. Faut-il le dire, l'audience accordée à l'orfèvre n'a pas retenu l'attention des mémorialistes. Par contre, le don des vingt-huit diamants a fasciné les Liégeois du XVIII^e et du XIX^e siècle, en particulier van den Steen de Jehay, qui prend pour le raconter le ton d'un témoin oculaire !

Des ouvrages remarquables sortirent encore de ses mains ; Louis Abry — âgé à l'époque d'une douzaine d'années — en parle : « plusieurs *Portraits* pour des particuliers », de magnifiques chandeliers pour l'abbé de Beaufort (le monastère norbertin de Liège), Nicolas de Gomzé ⁽¹⁾, pour le chanoine tréfoncier Jean de Tabollet, enfin, une Arche d'alliance, qui devait être sa dernière œuvre ⁽²⁾. Nous allons y revenir.

Il eut encore de Jeanne Houbart, en 1656 et en 1657, deux enfants ; le premier eut pour parrain — grand honneur pour la famille entière ! — Lambert de Liverlo, chanoine de la cathédrale, amateur d'art et mécène des plus éclairés ⁽³⁾.

En 1657, le jour du jeudi saint, il se mit dans une vilaine situation. Il s'en prit à plusieurs personnes dans les cloîtres de la cathédrale, et fit couler le sang, maculant les colonnes de marbre d'Italie, destinées au nouvel autel majeur, entreposées là. Les chanoines tréfonciers prirent très mal la chose. Ils donnèrent libre cours à leur indignation : viol de l'immunité claustrale, atteinte à l'Église, au prince et à la dignité de leur propre Chapitre, retard causé à l'érection de l'autel ... ⁽⁴⁾. Sans égards pour la soumission du coupable, ils intentèrent des poursuites contre lui ; et quand elles eurent abouti

⁽¹⁾ Nicolas de Gomzé est mort le 5 juillet 1657. Pierre de Fraigne a eu des démêlés, semble-t-il, avec son successeur Antoine Jamar (ARCHIVES DE L'ÉTAT À LIÈGE, *Notaire Jacques Sauveur, à Liège*, année 1658, f^o 119).

⁽²⁾ ABRY, *op. cit.*, pp. 303-304.— Cette *Arche d'alliance*, maître Pierre l'a créée « l'an 1658 pour le Rd seigneur Jean Tabolet, chanoine de Liège, reçu l'an 1633... le long trait avec lequel il l'a fallu exécuter n'a servi qu'à lui abrégier ses jours ; à peine a-t-il été achevé, qu'il mourut ». Jean de Tabollet ayant rendu l'âme en 1658, on pouvait espérer trouver mention de l'arche dans son testament (ARCHIVES DE L'ÉTAT À LIÈGE, *Cathédrale. Secrétariat*, reg. 277, n^o 38) ; espoir déçu. La date d'exécution de l'œuvre et la date de réception du chanoine au Chapitre cathédral ont été confondues par Villenfagne (*Recherches...*, t. II, Liège, 1817, p. 325) et par nombre d'autres après lui (même J. DE THEUX DE MONTJARDIN, *Le Chapitre de Saint-Lambert à Liège*, t. III, Bruxelles, 1871, p. 269) ; conséquent dans l'erreur, J. YERNAUX (*Les grands orfèvres liégeois...*, dans *Bull. Soc. art et histoire du diocèse de Liège*, t. XXXIV, 1948, p. 60) en arrive à faire de l'arche une œuvre de Pierre de Fraigne le Vieux.

⁽³⁾ ARCHIVES DE L'ÉTAT À LIÈGE, *Registres paroissiaux de Liège*, n^o 13, f^o 99 (4 mars 1656) et n^o 14, f^o 1 v^o (2 décembre 1657) ; l'orfèvre a son domicile dans la paroisse des Onze mille Vierges, autrement dit Sainte-Ursule. Au sujet de Lambert de Liverlo, voir P. HANQUET, *Les Liverlo à Liège*, [Liège], 1963, pp. 38-39 et 79-89.

⁽⁴⁾ Selon R. Forgeur (*Le maître-autel et l'abside gothique de la cathédrale Saint-Lambert*, dans *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, t. V, n^o 126, 1959, p. 390), l'autel a été achevé en 1657. Selon Th. Gobert (*Liège à travers les âges*, t. III, Liège, 1926, p. 471, col. 1), il l'a été en 1659, et non en 1657.

à sa condamnation, ils jugèrent la peine trop légère, et firent appel ⁽¹⁾.

Les textes grâce auxquels cette affaire est revenue au jour n'apprennent rien au sujet des griefs de l'agresseur ni sur l'identité des victimes ; ils donnent seulement à entendre que c'étaient des ouvriers du prince et de la cathédrale⁽²⁾.

Point accablé par les démêlés en question — monnaie courante, dans la cité des princes-évêques, en ce siècle de fer — maître Pierre engage, en cette même année 1657, le 7 septembre, un compagnon nommé Jean-Simon Abry ; c'est le propre frère de son futur biographe, Louis Abry ⁽³⁾ ; voilà de quoi renforcer la confiance que celui-ci nous inspirait.

Notre orfèvre rendit l'âme en 1660, au plus tard le 4 mars. Il n'avait pas quarante-six ans. Sa dernière résidence avait été dans la paroisse Sainte-Ursule, *sur les degreits de la cathédrale engliese de Liège*, endroit compris dans la petite zone privilégiée connue sous le nom de « Céarie du prince ». C'est à Notre-Dame-aux-Fonts, cependant, qu'il reçut la sépulture ⁽⁴⁾.

*
* *

⁽¹⁾ ARCHIVES DE L'ÉTAT À LIÈGE, *Cathédrale. Secrétariat*, n° 48, f° 123, 123 v°, 125 v°, 133 v°, 142, 161 v° et 234. Dans leur mécontentement, les tréfonciers prennent la résolution de faire obturer toutes les fenêtres des cloîtres, voire de faire abattre, s'il se peut, certains bâtiment adjacents. Après avoir entendu le grand-prévôt se récuser, ils mettent d'abord l'affaire entre les mains de leurs directeurs (rien à trouver, pourtant, dans le *Protocole des directeurs*), puis décident de la renvoyer « simpliciter ad legem », c'est-à-dire devant les échevins de la Souveraine Justice de Liège (qui n'ont pas, normalement, à connaître d'un délit commis en un endroit couvert par l'immunité ecclésiastique ; leurs archives ont été explorées sans succès). En matière criminelle, les échevins jugeaient sans appel. C'est donc sans doute à l'empereur, recours suprême, qu'a été adressé l'appel du Chapitre. J'ai eu profit à discuter de cette affaire obscure avec MM. Richard Forgeur, Georges Hansotte et Raoul van der Made ; je me plais à les remercier ici.

⁽²⁾ S'agirait-il d'un rebondissement de la querelle que Pierre de Fraïse le Vieux avait cherchée, dix ans plus tôt, à l'orfèvre en titre du Chapitre, Frans Schelbergh ? On en est réduit à le conjecturer.

⁽³⁾ ARCHIVES DE L'ÉTAT À LIÈGE, *Notaire G. Delrée, à Liège, 1632-1678*, f° 630. Jean-Simon, qui est âgé de vingt-six ans (ARCHIVES DE L'ÉTAT À LIÈGE, *Registres paroissiaux de Liège*, n° 8, f° 153 v°), s'engage pour trois ans ; il besognera de six heures du matin l'été, sept l'hiver, à huit heures du soir, « sans perdre le moindre de temps qui ce pourat », sauf une heure de liberté à midi ; il gagnera quinze patars par jour pendant les deux premières années, vingt pendant la troisième.

⁽⁴⁾ « Il mourut l'an 1660, âgé tant seulement de 47 à 48 ans », écrit Abry (*op. cit.*, p. 304), qui situait sa naissance en 1612, nous l'avons noté, et n'en savait visiblement ni le jour, ni le mois. « L'an 1659, le 4^e de mars, est mort Pierre de Fresne, orfèvre, de la paroiche des Onses milles Vierges », lit-on dans un des registres aux décès de Notre-Dame-aux-Fonts (ARCHIVES DE L'ÉTAT À LIÈGE, *Registres paroissiaux de Liège*, n° 51, f° 9). Faut-il donc récuser Abry, bien que son frère ait fort

Si la vie de Pierre de Fraisne se découvre en partie à notre curiosité, son œuvre s'y dérober à peu près complètement. Abry la pique plus qu'il ne l'assouvit lorsqu'il évoque les pièces capitales sorties de ses mains. De l'aiguière et du bassin tant applaudis, il ne donne pas un mot de description, content de faire savoir que « ledit bassin fut moulé avec le pot avant d'être envoyé, et les modèles ont servi aux curieux » (1). Voici, du moins, « une *Gondole* ou vase à verser, d'une manière rare, dont l'anse étoit entortillée de la figure d'un homme ; son visage regardant dans l'embouchure dudit vase, comme un Adonis, sembloit s'y vouloir noyer » (2) et « un autre *Vase* tout divers, entrelacé d'un serpent rampant, à manière d'une anse, la tête duquel sembloit se vouloir plonger pour y boire ». Et d'enchaîner, vaguement réprobateur : « De toutes les pièces qu'il fit, par le long travail qu'il y employa, il falloit des gens bien curieuses et libérales pour s'en servir, sans quoi il n'eut allé guère loin pour l'entretien de sa famille ». On ne saurait mieux exprimer la mentalité d'un bon bourgeois de la cité mosane ! Maître Pierre se voit loué sans réserve, par contre, à propos des « *Chandeliers* d'argent pour l'autel du Beurepart, que le prélat, Mr Nicolas de Gomzé, lui ordonna ; il vit que cet abbé portoit pour ses armes trois enclumes et une branche de chêne ; il ne lui en falloit pas davantage ; il fit entrer l'enclume si agréablement aux dits chandeliers, et avec tant de grâce, qu'on crut ne pouvoir rien faire de mieux ». Des éloges plus vifs encore sont décernés à « l'*Arche d'alliance* ou le beau vase de cuivre doré,... la principale de ses pièces ; toute simple qu'elle est, elle ren-

probablement assisté aux derniers moments de Pierre de Fraisne ? Non, car ce dernier a signé un acte notarié daté du 24 mars 1659 (il reconnaît devoir à son beau-frère Dirick Smackers la somme considérable de 2400 florins Brabant. ARCHIVES DE L'ÉTAT À LIÈGE, *Notaire Jacques Sauvreur, à Liège, année 1659, f° 29*). Ainsi, c'est le registre paroissial qu'il faut récuser : un avertissement du scribe lève tout doute à cet égard : « Nottez que j'ay recueilli ces morts hors des contes de nos receveurs, et que j'ay inséré ci-devant, n'y exprimant pas le jour de leur mort, mais le jour auquel on a payé le droit de leur sépulture » (ARCHIVES DE L'ÉTAT À LIÈGE, *Registres paroissiaux de Liège, n° 51, f° 11 v°*)... La veuve de l'orfèvre convolera avec un certain Hans Cornelis (ARCHIVES DE L'ÉTAT À LIÈGE, *Notaire Gérard Lien, à Liège, 1667-1668, f° 136 v°-137 v°*).

(1) ABRÛ, *op. cit.*, p. 302. — Impossible de les retrouver dans l'*Inventaire général du mobilier de la couronne sous Louis XIV* (éd. J. Guiffrey, Paris, 1885 et 1886) ; mais on tombe en arrêt devant certaines des illustrations, celles qui copient ou restituent les grandes pièces d'argenterie placées au premier plan des fameuses tentures des *Maisons royales* ; plus d'une offre une ressemblance frappante avec les œuvres de notre orfèvre, telles que nous pouvons les imaginer ; le goût qui s'y affirme est rien moins que classique.

(2) Dieudonné Malherbe (*Hommage à la Société d'Émulation...*, Liège, 1802, p. 39 ; voir aussi p. 48), qui l'évoque dans un quatrain médiocre autant que ronflant, l'a vue seulement par les yeux d'Abry.

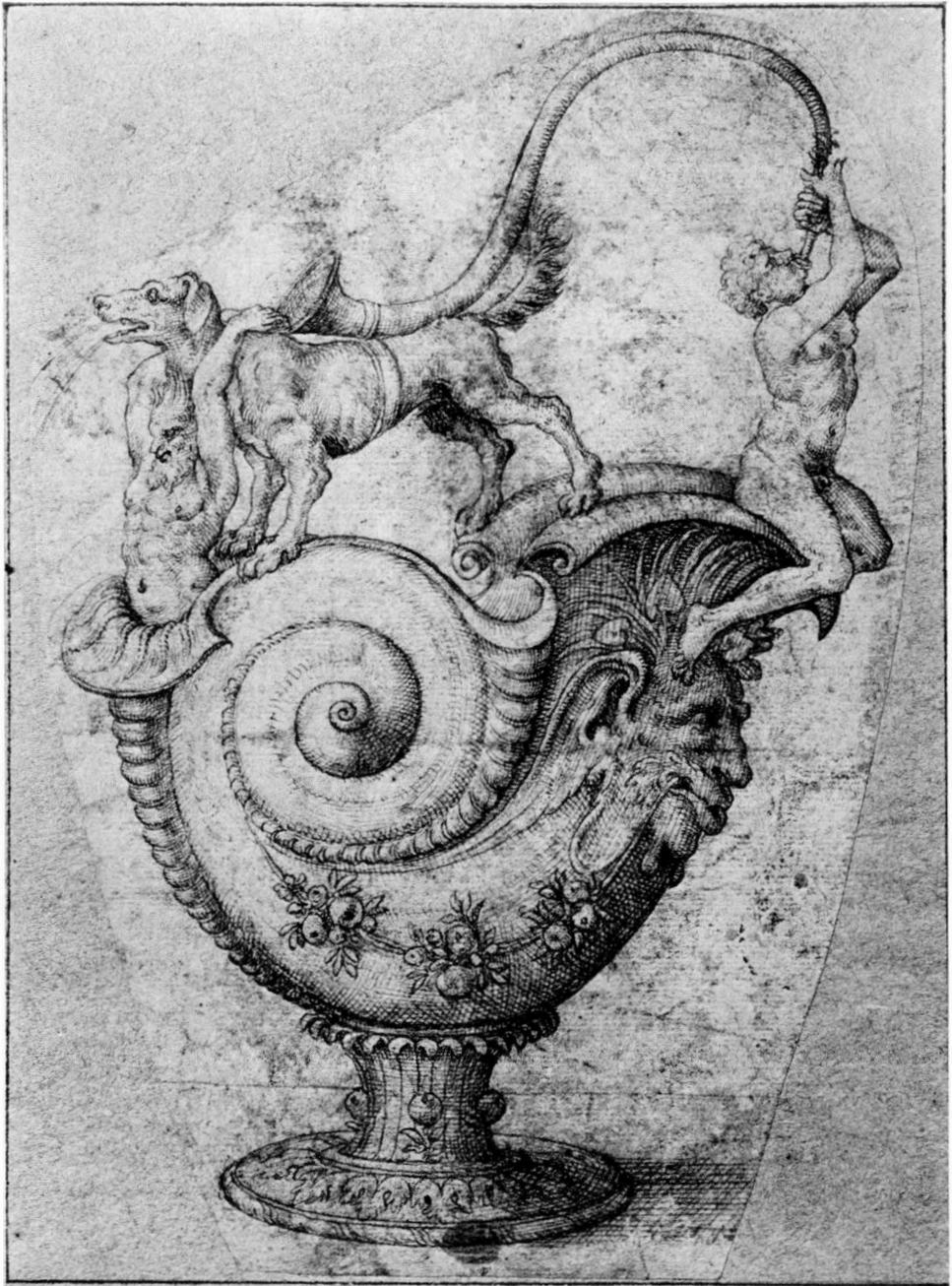


Fig. 1. — Dessin attribué à Pierre de Fraise le Jeune. 223 × 155 mm.
Liège, Cabinet des Estampes. (Copyright A.C.L. Bruxelles).



FIG. 2. — Gravure d'après Corneille Floris, 220 × 165 mm.
Bruxelles, Bibliothèque Royale, Cabinet des Estampes.
(Copyright Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles [Estampes]).

ferme une beauté qu'on ne comprend pas ; le travail pourtant en est très-laborieux et capable d'en rebuter bien d'autres. Il l'a orné sur le haut de deux têtes de chérubins ailés qui se regardent ; cette machine repose sur deux socles ou pieds d'argent, lesquels, avec deux grands festons de même, font tout l'ornement d'icelui... Ce fardeau ne se peut porter en procession que par quatre hommes» (1).

Hélas ! ni la gondole, ni le vase, ni les chandeliers, ni l'arche ne sont parvenus jusqu'à nous (2).

Les œuvres ciselées en Suède n'ont pas connu un meilleur sort. L'ex-reine Christine voyait dans son orfèvrerie une réserve de métal précieux beaucoup plus qu'une collection d'œuvres d'art ; elle en a vendu et engagé pour des sommes considérables (3). Même la « teste d'argent » qui la représentait disparaît sans laisser de traces (4).

Bilan bien décevant : on n'a de Pierre de Fraïne aucune œuvre d'orfèvrerie (5).

Même procès-verbal de carence dans le domaine de la médaille. Pas

(1) ABRV, *op. cit.*, pp. 302-304.

(2) Le trésor de l'abbaye de Beaufort s'est perdu tout entier dans la tourmente révolutionnaire (Th. GOBERT, *Liège à travers les âges*, t. V, Liège, 1928, p. 105, col. 2). Celui de la cathédrale Saint-Lambert, où l'arche reposait sans doute, encore qu'aucune description, aucun inventaire n'en fasse mention, a connu le même sort, en quasi totalité (J. PURAYE, *Le trésor de la cathédrale Saint-Lambert pendant et après la Révolution française*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. LXIV, 1940, pp. 55-117). Saint-Lambert gardait de notre orfèvre d'autres œuvres encore, dont on ne sait pratiquement rien (H. DE VILLENFAGNE, *Mélanges de littérature et d'histoire*, Liège, 1788, p. 126. — R. LESUISSE, *Tableaux et sculptures des églises... de Liège avant la Révolution...*, dans *Bulletin de la Société des bibliophiles liégeois*, t. XIX, 1956, p. 216 [c'est peut-être de Pierre de Fraïne le Vieux qu'il s'agit ici]. — X. VAN DEN STEEN DE JEHAY, *La cathédrale de Saint-Lambert à Liège*, Liège, 1880, pp. 170, 314 et 318 [évocations romanesques à accueillir avec scepticisme, de même que la mention d'un élève de l'orfèvre, un nommé Gaillard]).

(3) RIKSARKIVET STOCKHOLM, *Azzolinosamling*, K 400 (relevons le nom de deux orfèvres de chez nous, le bruxellois Jean de Wilde et le sieur Zomers) et K 421 (7).

(4) Ce précieux objet a été « rendu à sa Majesté » avant le 24 septembre 1653 (KUNGLIGA BIBLIOTHEK STOCKHOLM, inv. n° S 4 a, p. 70, n° 41, et p. 128). Il n'a pas suivi Christine à Rome, car il ne figure pas dans l'impressionnant *Inventario delle Mobili di S. M.* (RIKSARKIVET STOCKHOLM, *Azzolinosamling*, K 441. — Cf. *Christina...*, n° 1045), qui est exceptionnellement précis et détaillé.

(5) Les six groupes présentés à Bruxelles en 1888 comme des ouvrages de sa main (*Exposition rétrospective d'art industriel... Catalogue officiel*, Bruxelles, 1888, classe 4, III, n°s 351-353). L'attribution est certainement due au comte Xavier van den Steen de Jehay, dans la famille de qui ces pièces se trouvaient) doivent être rendues à un orfèvre d'Augsbourg (M. ROSENBERG, *Der Goldschmied Merkszeichen*, 3^e éd., t. IV, Francfort, 1928, n° 5374 A).

une seule médaille signée du nom ou des initiales de Pierre de Fraïse n'est sortie de l'ombre, en dépit de recherches réitérées (1). Pas une seule n'est venue confirmer les assertions de Louis Abry. Ne reste-t-il donc rien de la « quantité de portraits en médailles » exécutés en Suède, ni des « portraits » — portraits en médailles, à n'en pas douter — faits à Liège ? En ce qui concerne les premiers, Abry est peut-être mal informé, il a peut-être pris pour argent comptant des hâbleries, mais assurément pas en ce qui concerne les seconds.

L'allusion écrite au « pourtrait » inachevé de Magnus Gabriel De la Gardie, qu'en penser ? S'agissait-il d'une médaille, ou d'un buste analogue à celui de la reine Christine ? Plusieurs médailles à l'effigie du comte sont connues. Une seule pourrait être attribuée à de Fraïse. Elle passe pour une œuvre de Georg Pfründt, le grand médailleur allemand, à cause de son style (2). Faute d'avoir en ce qui touche celui du Liégeois le moindre élément d'appréciation, on ne peut même pas ouvrir le débat (3).

Une discussion serrée s'impose, tout au contraire, au sujet des deux des-

(1) A. PINCHART, *Histoire de la gravure des médailles en Belgique depuis le XV^e siècle jusqu'en 1794*, Bruxelles, 1870, p. 56 (oppose à la conviction née des allégations d'Abry un scepticisme trop tranchant). — V. TOURNEUR, *Les médailleurs au pays de Liège. Précis historique*, dans *Wallonia*, t. XIV, 1906, pp. 161-173 (passe Pierre de Fraïse sous silence) — N. L. RASMUSSEN, *Medaillen auf Christina. Eine Skizze*, dans *Analecta reginensia I. Queen Christina of Sweden. Documents and Studies*, Stockholm, 1966, pp. 296-321 (fait de même). — Une vérification obligeamment faite au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Royale par M. J. Lippens, attaché, n'a rien apporté de neuf.

(2) A. BECHTOLD, *Georg Pfründt*, dans *Archiv für Medaillen- und Plaketten-Kunde*, t. 4, 1923-1924, p. 20. — C. A. OSSBAHR, *Medaillen von Georg Pfründt im Königl. Münzkabinett zu Stockholm*, dans *Archiv für Medaillen- und Plaketten-Kunde*, t. 5, 1925-1926, pp. 109-110.

(3) On ne le peut pas davantage à propos des médailles de la reine Christine sur lesquelles les érudits suédois hésitent à mettre un nom d'auteur (RASMUSSEN, *op. cit.*, fig. 33 surtout)... J. Philippe (dans J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA et J. PHILIPPE, *L'Argentierie religieuse liégeoise*, Liège, 1964, p. xv, n. 2), fait mention, à propos de Pierre de Fraïse, de la médaille d'argent à l'effigie de Christine de Suède que l'on voit sertie au fond d'un superbe rafraîchissoir liégeois (J. BRASSINNE, *L'orfèvrerie civile liégeoise*, t. I, Liège, 1948, pp. 341, 452 et 485 ; t. II, Liège, 1935, pl. XIX. — A mon avis, la lettre annale, fâcheusement fruste, n'est pas un E, mais bien une F, qui date la pièce de 1699-1700. — Celle-ci, notons-le aussi, ne porte pas « les armoiries écartelées Selys-Fabricius », mais deux écus accolés, comme le sont normalement ceux de deux époux), médaille donnée par la reine à Walter de Selys (1663-1711), s'il faut en croire l'auteur précité. Grâce à l'amabilité de Madame la baronne de Selys Longchamps, j'ai pu en faire l'étude. C'est une de celles qu'a créées pour Christine, après son abdication, Giovanni Hamerani, « le premier des médailleurs romains de son siècle » ([Carl Nils Daniel] DE BILDT, *Les médailles romaines de Christine de Suède*, Rome, 1908, pp. 73-75 et fig. 43 et 45 ; voir aussi pp. 59-60, 114 et 150).

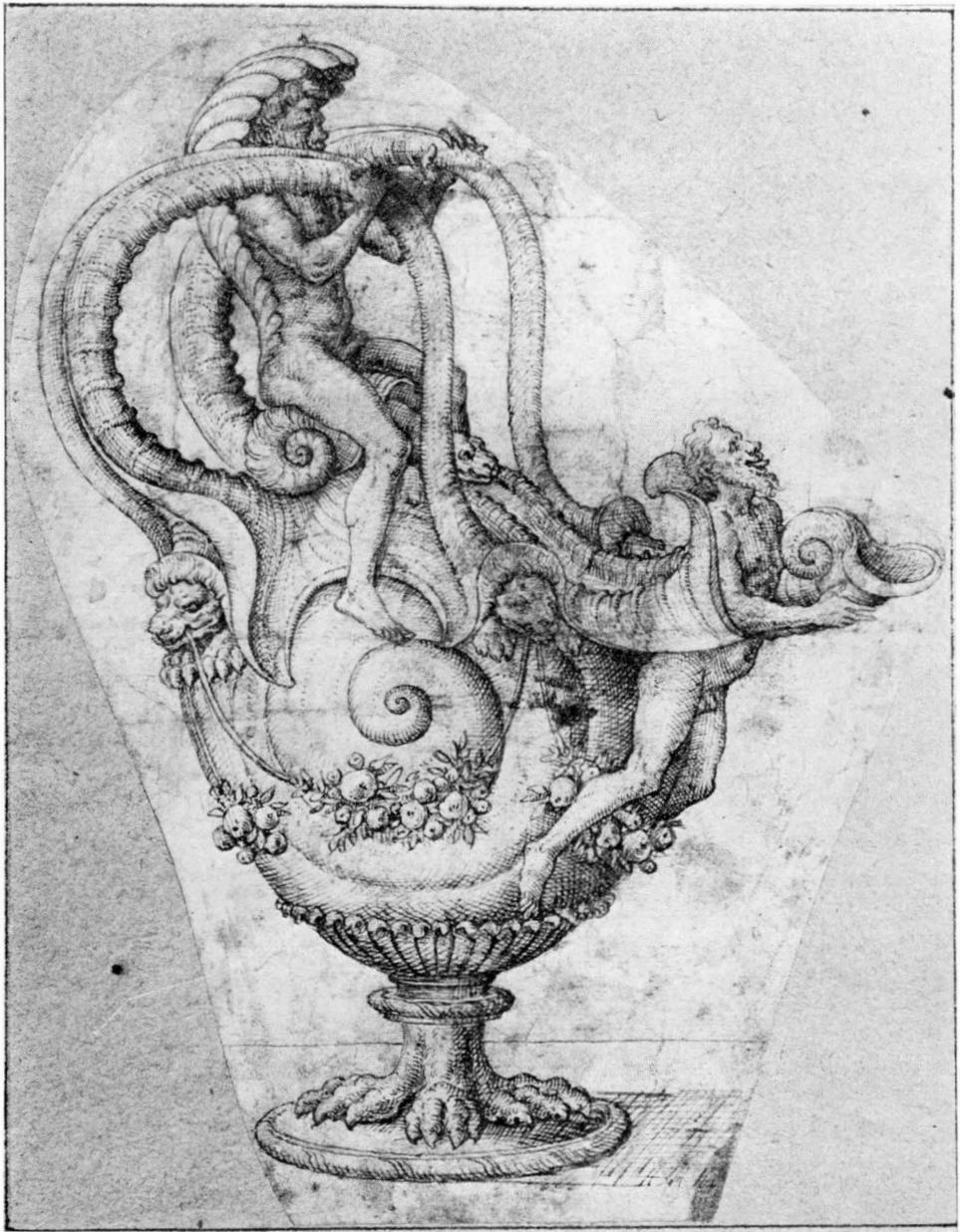


Fig. 3. — Dessin attribué à Pierre de Fraïse le Jeune, 214 × 164 mm.
Liège, Cabinet des Estampes. (Copyright A.C.L. Bruxelles).



Fig. 4. — Gravure d'après Corneille Floris, 220 × 170 mm.
Bruxelles, Bibliothèque Royale, Cabinet des Estampes.
(Copyright Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles [Estampes]).

sins attribués de longue date à Pierre de Fraisine que garde le Cabinet des Estampes de la Ville de Liège (1). L'un et l'autre montrent un vase biscornu, formé d'une coquille spiralée portée par un piédouche et surchargée d'éléments combinés avec la plus haute fantaisie : hommes nus, masque grotesque, chien, têtes et pattes d'animaux, guirlandes de fruits et de feuilles, viscères indéterminables (fig. 1 et 3). Ils ont appartenu au chanoine Henri Hamal (Liège, 1744-1820), amateur d'art passionné, possesseur d'une riche collection de dessins, en très grande majorité liégeois. C'est tout ce que l'on sait de leur histoire.

Aucun des deux ne porte ni signature, ni monogramme, ni marque. L'attribution était déjà un fait acquis pour le chanoine Hamal, comme l'attestent les annotations écrites de sa main au dos des papiers sur lesquels ils sont collés (2). Un mot sur le fondement de sa conviction aurait mieux fait notre affaire encore. Sans doute était-ce la parenté, incontestable, sinon précise, entre les vases que montrent les dessins et ceux que décrit Abry.

Les deux compositions sont de la main de Pierre de Fraisine, on l'admettra jusqu'à preuve du contraire. Mais elles ne sont pas de son invention. Confrontons-les avec deux des estampes qui forment la suite des *Vases*, gravée d'après Corneille Floris, éditée par Jérôme Cock en 1548 (3) (fig. 2 et 4). L'identité saute aux yeux. Sans être à proprement parler absolue, elle va jusque dans le détail. Seulement, dessins et gravures vont en sens inverse les uns des autres.

Si l'on pouvait croire que les premiers ont servi de modèles aux secondes, l'inversion s'expliquerait sans difficulté : une composition reproduite sur le

(1) Plume, papier (découpé autour des compositions et collé sur un papier de fond bleuté au recto et gris au verso, sur lequel a été tracé un trait carré ; montage du XVIII^e siècle), 223 × 155 et 214 × 164 mm. — J.-S. RENIER, *Catalogue des dessins d'artistes liégeois...*, Verviers, 1875, p. 11. — Marthe KUNTZIGER, *Ville de Liège. Catalogue illustré des collections de dessins...*, dactylographié, 1921, p. 51, n^{os} 1 et 2. — M. Louis Moyano, attaché au Cabinet des Estampes, s'est mis tout à fait amicalement à ma disposition ; il a bien voulu me faire voir les deux dessins sous la lumière noire, laquelle n'a pas révélé de retouches.

(2) « Pierre Defraîne, né à Liège en 1612, vint un habile cizeleur sous la conduite de François du Quesnois, et mourut à Liège en 1660 » et « Pierre Defraîne, habile cizeleur liégeois, élève de François du Quesnois, mort à Liège en 1660, âgé de 48 ans ». Chacun des deux dessins porte en outre « Ex coll : H : Hamal » et un « B » appréciatif.

(3) R. HEDICKE, *Cornelis Floris und die Florisdekoration*, t. I, Berlin, 1913, pp. 13-15. — A. J. J. DELEN, *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas...* 2^e partie. *Le XVI^e siècle. Les graveurs d'estampes*, Paris, 1935, pp. 60 et 136-137. — F. W. H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts*, t. VI, Amsterdam, s.d., p. 250.

cuire telle qu'elle s'offre aux yeux du graveur apparaît *ipso facto* inversée sur le papier de l'estampe. Mais on devrait alors poser que les dessins ne sont nullement de Pierre de Fraïse — thèse point indéfendable, — mais bien de Corneille Floris — thèse assez peu soutenable. Qu'on les compare, en effet, avec les rares dessins unanimement attribués au grand ornemaniste anversois ⁽¹⁾. Le faire est tout différent. D'un côté, abondance de hâchures arrondissant habilement les volumes, posément tracées à la plume. De l'autre, un trait hâtif, des coulées de lavis posées au pinceau, de petites lignes pour rendre les musculatures (fig. 5). Et puis, nos deux dessins trahissent l'application du copiste, non l'impatience du créateur : pas de traits rapides, libres (sauf dans les deux ombres portées), pas de repentirs, pas trace de mise en place pour les parties cachées par une superposition (bras masqué par le cou du chien, par une trompe ou par un autre bras, bord de coquille ou guirlande interrompus par une jambe). Soutenir que Floris, travaillant en ce cas-ci pour un graveur, a cru devoir mettre son esquisse au net serait hasardeux.

Nos dessins ne sont donc pas les modèles des deux gravures. Mais ils n'en sont pas non plus les copies. A coup sûr, leur auteur ne s'est pas donné la peine de faire des copies inversées, en recourant à un miroir, à un poncif, ou à un produit propre à rendre le papier transparent. Il n'a certainement pas non plus travaillé d'après une contre-épreuve. Les dessins sont de bien meilleure qualité que les estampes : qu'on mette en regard deux hommes ou deux animaux, deux visages ou deux torses, deux mains ou deux yeux (fig. 6), ou n'importe quels motifs ornementaux, la préférence va toujours aux dessins. Deux détails scabreux doivent aussi retenir l'attention. Dans la gravure, le pénis du mâtin est mal compris ; dans le dessin, cette partie, un peu floue, l'est beaucoup mieux. Par ailleurs, le dessinateur a pris licence de faire de l'homme nu assis à califourchon sur le vase aux pattes de lion un personnage ithyphallique ; bien surprenant écart de plume de la part d'un copiste qui donne l'impression de l'application la plus sage !

Une conjecture encore à écarter : celle qui présenterait les dessins comme des copies d'après des estampes aujourd'hui disparues sans laisser la moindre

(1) HEDICKE, *op. cit.*, pp. 10-12. — A. J. J. DELEN, *Un dessin de Corneille Floris*, dans *Revue belge Archéol. et Hist. art.*, t. II, 1932, pp. 322-324, et *Addenda, ibidem*, t. III, 1933, p. 288. — F. LUGT, *Inventaire général des dessins des Écoles du nord. Bibliothèque nationale. Cabinet des Estampes*, [Paris], 1936, pp. 43-44. — D. ROGGEN et J. WITHOF, *Cornelis Floris*, dans *Gentsche Bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, t. VIII, 1942, pp. 95, 99 et 143-144, et *Aanvullende nota's...*, *ibidem*, t. IX, 1943, pp. 134 et 135, n. 2. — S. SCHËLE, *Cornelis Bos. A Study of the Origins of the Netherland Grottesque*, Stockholm, [1965], pp. 39-45 et 219-222. — On regrette de ne connaître aucun dessin incontestablement fait pour être gravé.

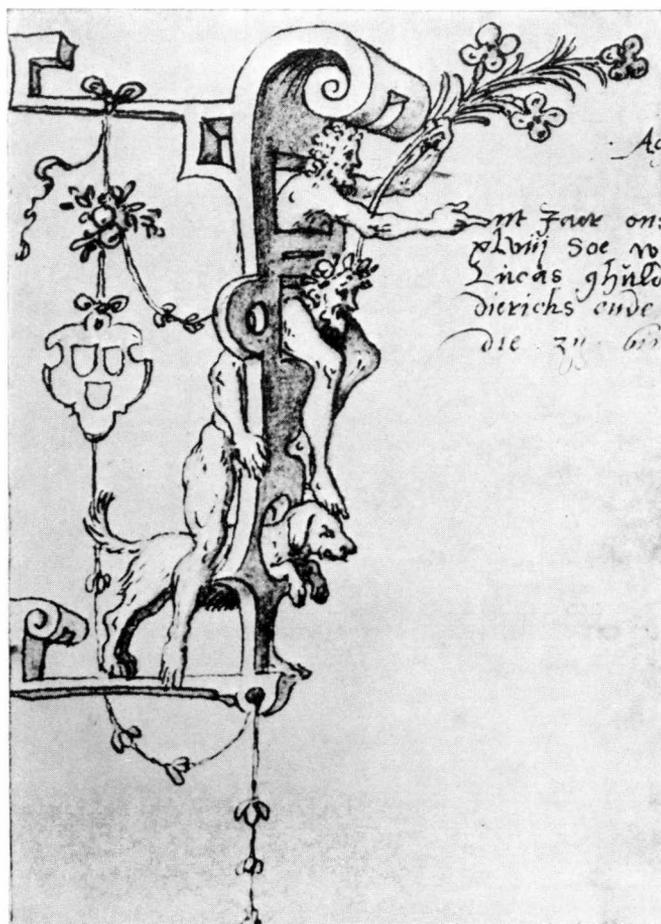


Fig. 5. — Initiale de la p. 11 des *Liggeren* de la Gilde de Saint-Luc à Anvers.
D'après R. HEDICKE, *Cornelis Floris*, t. II, Berlin, 1913, pl. II, 1.
(Copyright Bibliothèque de l'Université, Liège).

trace, reproduisant elles-mêmes, avec une exactitude sans exemple, la série de 1548, les deux inversions successives s'annulant.

La thèse à laquelle je m'arrêterai, c'est qu'ils ont été copiés d'après les dessins originaux de Corneille Floris. Copiés très exactement, y compris la priapique fantaisie que le graveur, lui, a cru devoir censurer ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ La censure du graveur ne s'exerce pas, il faut le noter, contre les égyptes (cf. HEDICKE, *op. cit.*, pl. IX, 2 et pl. X, 2).

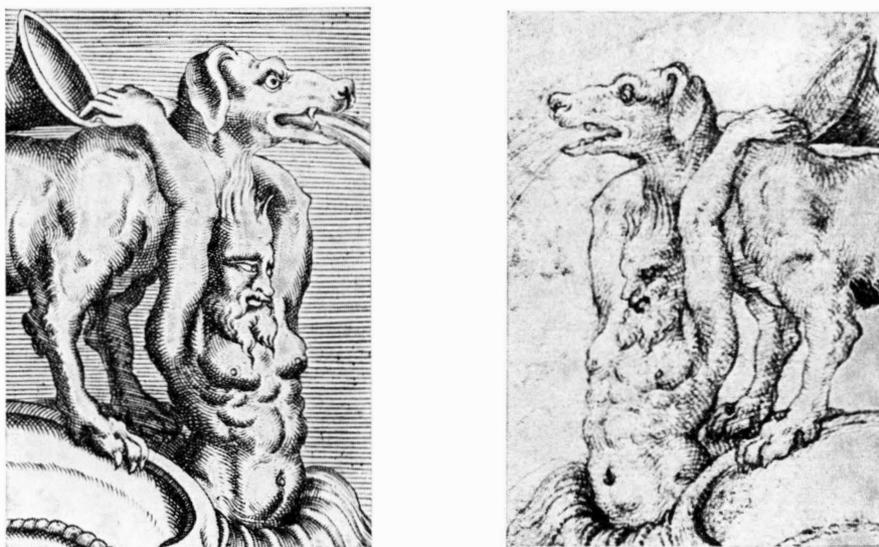


Fig. 6. — Détails juxtaposés des fig. 1 et 2. Grandeur réelle.

Les dessins originaux ont fort bien pu venir entre les mains de Pierre de Fraïse, à Anvers — on n'a pas la preuve qu'il y soit allé, mais on peut tenir pour invraisemblable qu'il ait résisté à la force d'attraction de la brillante métropole scaldienne ⁽¹⁾, — à Liège — Hans Vredeman De Vries, qui a donné en 1563 une suite à la série des *Vases de Floris* ⁽²⁾, y a vraisemblablement vécu de 1573 à 1575 ⁽³⁾, — ou ailleurs encore — les dessins, comme les estampes, sont grands voyageurs.

Si de Fraïse est bien l'auteur des deux dessins qui nous occupent, ceux-ci ne peuvent dater d'avant 1630, sinon 1635, car leur faire n'est pas celui d'un débutant. A pareille époque, les compositions de Floris avaient déjà près d'un siècle d'existence. L'évolution du goût pendant ce laps de temps n'aurait-elle pas dû leur ôter toute séduction ? Répondre affirmativement serait, je crois, trahir une conception simpliste du jeu des influences artistiques. Le baroque « flamand » réagit certes contre le maniérisme ; il en est quand

⁽¹⁾ Cette force est vive à Liège au cours de la première moitié du XVII^e siècle (COLMAN, *op. cit.*, p. 170).

⁽²⁾ HEDICKE, *op. cit.*, pp. 129 et 150.

⁽³⁾ J. BREUER, *Les orfèvres du pays de Liège. Une liste de membres du Métier*, dans *Bull. Soc. bibliophiles liégeois*, t. XIII, 1935, p. 75, n° 530.

même l'héritier, et il garde de l'héritage tout ce qui lui convient. Les vases sortis de l'imagination débridée de l'ornemaniste anversois du xvi^e siècle, ces vases considérés comme ce qu'il y a de plus baroque — *sensu lato* — dans son œuvre (1), convenaient à merveille à l'orfèvre liégeois du xvii^e, avide de modèles presque irréalisables. N'auraient-ils pas été à l'origine des pièces tarabiscotées décrites par Louis Abry ? On serait tenté de le croire.

Au demeurant, même si l'on fait abstraction des réserves dont il faut entourer l'attribution, les deux dessins n'apprennent que peu de chose sur l'art de Pierre de Fraisne. Le cas est en somme celui de Lambert Lombard : un artiste dont les critiques anciens ont mis le nom au pinacle, mais dont les critiques modernes ont bien de la peine à reconstituer l'œuvre (2).

Pierre COLMAN

(1) HEDICKE, *op. cit.*, p. 15.

(2) Cet article a été écrit en novembre 1967.

LA RELIURE BYZANTINE

AVANT-PROPOS

L'étude que l'on va lire est le dernier travail de Berthe van Regemorter, décédée à Kapellen le 31 décembre 1964, dans sa quatre-vingt sixième année. Elle m'avait envoyé son manuscrit en communication le 1^{er} décembre ; dix jours plus tard, au retour d'une séance de recherche à la Bibliothèque Royale, elle devait s'aliter pour ne plus se relever.

Comme j'ai été mêlé à la genèse et au développement de cette étude, M. André Boutemy, alors Président de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, m'avait prié d'apporter ici quelques précisions sur son origine et sur l'état dans lequel elle est livrée à la publication.

Vers la fin de 1960, j'avais écrit sur la reliure des manuscrits byzantins un chapitre d'une trentaine de pages dactylographiées, fondé pour une large part sur un important article de Berthe van Regemorter, *La reliure des manuscrits grecs* (*Scriptorium*, VIII, 1954, pp. 3-23 et pl. 10-13). Il me parut judicieux de soumettre ces pages, en particulier celles qui concernaient la technique de la reliure, à Berthe van Regemorter elle-même, avec qui je correspondais depuis plusieurs années et qui en était en quelque sorte l'inspiratrice. Elle accepta de les revoir, puis se mit à les récrire ; finalement, il fut entendu que le chapitre, recomposé par elle, paraîtrait sous sa signature dans le volume que je préparais pour le *Traité d'études byzantines* publié par M. Paul Lemerle.

Assez vite, entraînée par une curiosité d'esprit toujours en éveil et soucieuse de faire connaître ses découvertes dans des domaines voisins de l'empire byzantin, Berthe van Regemorter se mit à dépasser les limites du cadre géographique et chronologique imposé aux collaborateurs du *Traité* ; de plus, malgré sa jeunesse d'esprit et d'allure, elle sentait sa fin approcher et souhaitait voir son travail édité au plus tôt. Aussi, d'un commun accord, à l'automne de 1964, il fut décidé que son étude paraîtrait toute seule, sous la forme d'une plaquette richement illustrée et dans des conditions matérielles qui restaient à déterminer.

Sa mort survint avant que les modalités de la publication fussent arrêtées. Certes le manuscrit était achevé, le dossier de l'illustration rassemblé. Mais si ce dernier pouvait paraître tel quel, il n'en allait pas de même du

texte, que Berthe van Regemorter aurait certainement retouché avant l'impression et dont elle aurait peut-être remanié plus profondément l'une ou l'autre partie.

Que fallait-il faire ? Après mûre réflexion, il a paru préférable de ne rien changer au plan de l'étude, de ne pas chercher à retrancher ici et à amplifier là ; pour se livrer avec fruit à ce travail, il eût fallu avoir de la reliure la connaissance théorique et pratique que seule Berthe van Regemorter possédait. Dans ces conditions, M. Martin Wittek, bibliothécaire au Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Royale, et moi nous sommes contentés d'apporter au texte les retouches nécessaires, sans jamais toucher au fond, avec le souci de toujours respecter le dernier état de la pensée de l'auteur ⁽¹⁾. S'il arrive au lecteur de regretter que certaines questions, comme l'évolution de la reliure ou les problèmes d'influence, ne soient pas toujours traitées avec l'ampleur souhaitable, s'il lui arrive aussi de trouver trop rapides certaines démonstrations, qu'il ait la bonté de voir dans ces lacunes non pas tant des défauts, que Berthe van Regemorter aurait-elle même corrigés, qu'une invitation à poursuivre, avec la méthode qu'elle avait mise au point, une recherche interrompue par la mort.

Jean IRIGOIN

(1) Une notice sur la vie et les travaux de Berthe van Regemorter, suivie de sa bibliographie, a été publiée dans *Scriptorium*, XX, 2 (1966), pp. 277-281.

L'Académie royale d'Archéologie tient à exprimer ici sa gratitude à MM. Jean Irigoïn et Martin Wittek pour la précieuse collaboration qu'ils lui ont apportée en revoyant le texte de l'auteur. La Rédaction a également procédé à une révision, purement formelle.



Frontispice. *Le Christ et St Ménas*. Icône en bois. Paris, Musée du Louvre, Antiquités Chrétiennes
Inv. X 5178, VI^e-VII^e siècle.

Le Christ tient dans la main gauche un volume orné d'une reliure orfvrée.

INTRODUCTION

A la différence du volumen de papyrus, dont l'unité était assurée dès la copie et à qui suffisait la protection collective procurée par la *capsa*, le codex, en raison de sa constitution, exigeait que les feuillets fussent réunis les uns aux autres après la copie et qu'une couverture protégeât l'ensemble. C'est la reliure qui fut chargée de cette protection.

Nous ne possédons aucune indication sur l'époque à laquelle la reliure a fait son apparition. Les exemples les plus anciens nous viennent d'Égypte à l'époque impériale. Plusieurs bas-reliefs néo-hittites représentent des objets qui sont certainement des volumes reliés ; malheureusement, les fouilles ne nous ont jusqu'à présent apporté aucune reliure hittite ⁽¹⁾.

Aucun codex d'époque impériale provenant d'Asie Mineure n'est arrivé jusqu'à nous, et nous n'avons aucune preuve de l'existence de reliures dès l'apparition du codex en Palestine et en Syrie, mais il serait étonnant qu'il n'y en ait pas eu. Les découvertes récentes faites en Israël nous ont fait connaître les « documents cousus ». Ce sont des actes écrits sur papyrus, pliés et cousus au moyen de longs points formant un nœud coulant ; le texte officiel est à l'intérieur, à l'extérieur il est écrit en cursive. Il y a des documents écrits en nabatéen, en araméen et en grec ; ils datent du dernier quart du premier siècle de notre ère et sont jusqu'à présent les plus anciens exemples de feuillets de papyrus cousus au moyen de fil ⁽²⁾.

L'Égypte seule nous a conservé des témoins de la reliure à ses débuts. Rien ne différencie les reliures des livres grecs trouvés en Égypte de celles des livres coptes, aussi devons-nous considérer ce type primitif comme caractéristique de l'Égypte et non point comme propre au livre copte.

Les progrès dans la technique ont été assez lents et surtout fort irréguliers selon la bibliothèque d'où proviennent les volumes. Il y a deux choses bien distinctes à considérer : la technique de la reliure proprement dite et sa décoration. Nous voyons que la technique est à peu près la même dans tout le bassin méditerranéen oriental et qu'elle découle de la technique égyptienne ; elle diffère essentiellement de la technique occidentale telle que celle-ci s'est développée à partir du VIII^e siècle environ. Elle diffère complètement aussi de la technique du livre islamique.

⁽¹⁾ *Le codex relié à l'époque néo-hittite*, dans *Scriptorium*, XII, 2 (1958), pp. 177-181.

⁽²⁾ *Israel Exploration Journal*, XII, (1962), pl. 48b.

Un des points intéressants de ces anciennes reliures est leur couture, dont nous trouvons des traces même quand la reliure proprement dite a disparu. C'est le cas du *Papyrus Bodmer II* (Évangile de Jean), manuscrit grec attribué à l'an 200 après J. C., peut-être même avant, et qui montre clairement que sa couture avait été faite au moyen de deux aiguillées indépendantes. Cette couture assez spéciale sera décrite en détail plus loin. Elle a été employée aussi pour des manuscrits coptes. Le *Ms. 113* de la Chester Beatty Library (Dublin) en est un exemple. Ce manuscrit de parchemin a conservé sa reliure intacte ; bien moins ancien que l'Évangile de Jean, il date probablement de la fin du VI^e siècle. Bien que deux manuscrits coptes trouvés en même temps que le *Ms. 113* et provenant de la même bibliothèque aient une couture beaucoup plus simple et plus perfectionnée, il semble bien que la couture à deux aiguillées était courante dans les premiers ouvrages exécutés en Égypte. Nous connaissons plus d'un petit carnet du IV^e ou du V^e siècle qui est cousu de cette manière : une bandelette de parchemin renforce le papyrus à l'intérieur du cahier, parfois une bandelette de parchemin protège également l'extérieur du cahier, les ais sont en papyrus recouverts de cuir. D'autres volumes, tout comme le *Ms. 113* de la Chester Beatty Library, ont des ais de bois, le cuir ne recouvrant que le dos du volume.

Parmi les reliures anciennes provenant d'Égypte, nous devons considérer aussi certaines reliures coptes qui ont une très belle décoration : des jeux de filets agrémentés de quelques fers et qui couvrent tout le plat d'entrelacs font pressentir les reliures géométriques de l'art islamique. Le plus ancien exemple de ce type est probablement une partie de reliure qui se trouve au British Museum (*Crum 325, Papyrus V*) ; ce manuscrit est attribué au IV^e siècle. La décoration est composée d'un jeu de quadruples filets et de quelques fers ronds et carrés (une petite croix, un quadrupède, un oiseau), ainsi qu'un rectangle avec entrelacs formant bord et une suite de petits points creux ou annules ; tous les éléments de la décoration d'une reliure gaufrée byzantine et particulièrement d'une reliure grecque se trouvent dès cette période sur une reliure copte. Les plus beaux exemples de ce type se trouvent également au British Museum de Londres (*Or. 5000* et *Or. 5001*) et à la Pierpont Morgan Library de New York (la reproduction de toute cette dernière série a été publiée). Ces reliures coptes de Londres et de New York datent presque toutes du VIII^e au X^e siècle et ne diffèrent guère comme technique de certaines reliures coptes plus anciennes. Grâce à ces volumes, nous avons la preuve que les deux genres de couture, celle à deux fils indépendants et celle à fil unique, ont été employées en même temps en Égypte pendant

plusieurs siècles. Quant aux ais de ces reliures, ils sont généralement formés de deux couches de feuilles de papyrus agglutinées et recouvertes de cuir, leur juxtaposition laissant une légère rainure sur le champ des ais. Certains volumes coptes avaient des ais formés d'une seule couche de feuilles de papyrus agglutinées et ne présentaient donc pas de rainure sur le champ de l'ais.

La presque totalité des reliures byzantines qui nous sont parvenues sont des reliures de manuscrits grecs, en général des xiv^e et xv^e siècles, bien que le xvi^e siècle nous ait apporté également des exemples intéressants. Nous ne pouvons pas négliger les reliures qui ne recouvrent pas des manuscrits grecs, mais qui nous prouvent l'influence de l'art byzantin dans les pays ayant fait partie de l'empire et même en dehors. Les exemples les plus nombreux et les plus beaux ornent des manuscrits arméniens. Les livres syriaques ont conservé en général une reliure ressemblant assez à celle des manuscrits arméniens, tout en étant moins luxueuse. Les manuscrits cyrilliques ont une décoration qui découle directement des reliures grecques ; la technique de la reliure, en revanche, est souvent influencée par l'Occident ⁽¹⁾. Les reliures éthiopiennes présentent une technique de couture absolument égyptienne (à fils indépendants) et leur décoration gaufrée formée de filets et de quelques petits fers découle de ce que l'empire byzantin a apporté à l'Abyssinie en même temps que la religion chrétienne. Ce pays est resté fidèle à ce modèle de reliure jusqu'au xix^e siècle inclus. Quant aux reliures russes du haut moyen âge, elles posent un problème assez difficile à résoudre. La plus ancienne reliure orfèvrée connue, celle des Évangiles de Mstislav (Musée historique de l'État à Moscou), remonte au $xiii^e$ siècle. Elle recouvre un manuscrit du xii^e siècle qui provient du monastère Sainte-Sophie de Novgorod. La décoration est composée de différents éléments originaires sans aucun doute de Byzance. Ont-ils été apportés à Novgorod par les moines orthodoxes ou bien ceux-ci se sont-ils fait accompagner d'artisans habiles ? Les deux solutions sont possibles.

En étudiant la reliure des manuscrits russes, on doit distinguer la reliure de luxe couvrant un volume offert à une église ou à un monastère et qui est toujours orfèvrée, de la reliure de volumes plus modestes. Ceux-ci sont recouverts de cuir et, jusqu'au xv^e siècle, généralement sans ornementation ; chose étonnante, le technique de la couture des reliures conservées jusqu'à

⁽¹⁾ *Bibliotekar* (Belgrade), 1959, 1-2, pp. 34-36, 4 pl.

nos jours est tout à fait occidentale. Grâce à un fac-similé parfait des Évangiles d'Archangel (Musée de la Bibliothèque Lénine à Moscou, *Ms. 1666*, manuscrit daté de 1092) et que j'ai pu étudier au British Museum, j'ai pu me rendre compte qu'au début, les relieurs russes cousaient leurs volumes comme les relieurs grecs. Ce que nous voyons maintenant sur des manuscrits anciens est certainement l'œuvre de restaurateurs. La couture actuellement visible est faite sur une base de lanières de cuir passées deux fois dans l'ais et arrêtées par un coin de bois : on se croirait en présence d'une reliure des Pays-Bas. L'histoire nous donne probablement l'explication de ce mystère : Novgorod, ville très importante, fut après Lubeck le premier comptoir hanséatique près de la Baltique. Tout en étant en rapport fluvial direct avec Byzance, il était aussi en rapport direct par mer avec d'autres comptoirs hanséatiques parmi lesquels probablement Bruges, à cette époque encore port de mer grâce au Zwin ⁽¹⁾.

C'est le moment ici de rectifier une croyance généralement admise et pourtant erronée : les relieurs ayant très rarement signé leur œuvre, on s'est imaginé qu'il n'y avait pas de relieurs professionnels. Or, nous apprenons dans l'article signé par S. A. Klepikov dans *Kniga (The Book)*, éd. 1959, que les relieurs obéissaient à des règles strictes ; les différentes parties de l'ouvrage étaient faites par des spécialistes et le relieur ne faisait jamais la décoration. Grâce à l'étude de B. Arakéliane ⁽²⁾, nous savons qu'en Arménie également il y avait une division du travail dans le métier : il y avait les « couseurs » et les « relieurs ». Il est probable qu'il en était de même dans tous les ateliers byzantins et ceci pourrait nous expliquer que les couseurs de Novgorod ont été influencés par le travail de Bruges, alors que les relieurs étaient sous l'influence de Byzance. Mais l'aspect général du livre russe du moyen âge est celui du livre byzantin, la tranche-file haute recouverte du cuir de la couverture en tête et en queue lui donne surtout cet aspect. Les Russes donnent même un nom spécial à cette partie de la reliure : « guboška » (lèvre) et ils resteront fidèles à la « guboška » jusqu'au xvi^e siècle.

Moscou et le Sud de la Russie ont produit dès le début quelques belles reliures orfévrees, et les rapports constants des moines de l'Athos et de Constantinople avec les premiers monastères russes ont marqué également les reliures plus simples en cuir qui sont décorées, à partir du xv^e siècle, de filets

⁽¹⁾ B. VAN REGEMORTER, *The Binding of the Archangel Gospels*, dans *The Book Collector*, Winter Number, Vol. 13, 4 (1954), pp. 481-485, pl. A et B.

⁽²⁾ *Les manuscrits arméniens de la bibliothèque d'Érevan*, *Vestnik Matenadaran*, 1958, n° 4, pp. 183 à 203.

et de petits fers ressemblant fortement à ceux qu'employaient les relieurs grecs.

Nous verrons plus loin de quelle façon la technique du codex relié a évolué. Je tiens avant tout à dire ici un mot de la décoration. L'habileté des artisans du cuir en Égypte était remarquable et il en était probablement de même dans tout le proche Orient méditerranéen. Ce n'étaient pas des débutants comme les relieurs, ils avaient l'avantage d'une longue tradition. Aussi ne verrons-nous pas une lente évolution dans la décoration du livre byzantin. Les plus anciens exemplaires sont parmi les plus beaux et l'on voit que les outils employés sont les mêmes que ceux dont les relieurs des ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles se servaient.

Deux manuscrits doivent être cités particulièrement : l'un, l'*Ambrosianus C. 313 inf.*, est une bible syriaque avec ais de bois recouverts de cuir ; l'autre, le *Papyrus Bodmer XVII* (Actes des Apôtres, en grec), porte une reliure de cuir sur doubles ais de papyrus. Ils proviennent tous deux d'Égypte et sont à peu près contemporains ; leur décoration de cuir gaufré commande l'admiration.

L'*Ambrosianus C. 313 inf.*, bien que restauré, nous permet de voir que la couture était celle du fil unique allant de la base du cahier jusqu'à la tête. Les *Mss. 114* et *115* de la Chester Beatty Library, de la même époque, ont également cette couture. Le décor qui est fort beau prouve non seulement l'habileté de l'artisan, mais aussi un outillage perfectionné. Une grande rosace est faite au moyen de segments de cercle finement gravés. Le titre qui est divisé en quatre lignes, deux sur un des plats, deux sur l'autre, est en grec bien que la bible soit syriaque ; il est également intéressant de remarquer que l'artisan n'avait pas à sa disposition des fers représentant des lettres, il a composé le titre au moyen de petits fers droits et courbes ⁽¹⁾. Toute une série de reliures ont adopté comme décoration la belle rosace de l'*Ambros. C. 131 inf.* : ce sont presque toutes des reliures arméniennes. Des reliures géorgiennes se trouvant au monastère Sainte-Catherine du Mont-Sinaï ont aussi

(1) H. Ibšcher a décrit dans *Archiv für Buchbinderei* (XXXV, pp. 65-66) une pantoufle trouvée dans les ruines d'un monastère de femmes du Fayoum, décorée d'une inscription en grec qui a été dorée ; les caractères sont formés de petits filets droits et courbes. Cet objet se trouve actuellement au Deutsches Ledermuseum, à Offenbach a. M. (inventaire n° 4961).

Un dessin reconstitué de la reliure de l'Ambrosienne est reproduit dans *Ars Orientalis*, I (1954), p. 54. Il y a une légère erreur dans la légende qui dit « lower cover ». C'est certainement le plat supérieur, car c'est le commencement de l'inscription grecque ; le texte syriaque allant de droite à gauche, le dos du volume est à droite et non à gauche comme pour un volume grec.

ce décor, tout comme le *Parisinus Géorgien 3*. Celui-ci a ceci de spécial qu'il a en plus de petits fers spécifiquement arméniens. Je ne connais qu'une seule reliure de manuscrit grec ayant cette rosace comme base de décoration, c'est le *Auct. E. 6.10* de la Bodleian Library à Oxford. Ce synaxaire daté de 1329 a été écrit dans l'île de Chypre ⁽¹⁾. Le décor est beaucoup moins parfait, il trahit une main assez malhabile et peut-être un outillage plus rudimentaire. Ceci n'a rien d'étonnant si nous considérons que la décoration de la grande rosace, originaire d'Égypte, s'est probablement propagée en Asie Mineure, a été adoptée en Arménie et en Géorgie, mais que l'exemple de Chypre est le travail d'un atelier provincial ou d'un artisan réfugié.

La reliure du *Papyrus Bodmer XVII* (VI^e siècle) a beaucoup souffert, mais il y a encore moyen de voir que la technique employée pour la décoration (quadruples filets, filets droits et courbes, quelques petits fers) est pareille à celle de certaines reliures coptes de la même époque, quoique le décor soit très différent : le rectangle central est orné d'une croix surmontée d'un fronton. La croix est faite d'une torsade en filets courbes, le fronton en filets droits et petits points creux indique même les briques. Quelques triples annules et des rosettes animent le fond. L'étude du volume (papyrus, paléographie, etc.) fait supposer qu'il s'agit d'un type courant ; c'est la seule reliure grecque gaufrée qui nous montre une croix et une croix surmontée d'un fronton. On peut supposer que c'était un modèle courant en Égypte pour des textes scripturaires. Une reliure éthiopienne nous confirme dans cette idée ; le *Ms. 902* de la Chester Beatty Library de Dublin, psautier éthiopien du XVI^e siècle, a également le rectangle central orné d'une croix surmontée d'un fronton. Nous savons que les Éthiopiens ont conservé pieusement la technique de la couture à deux aiguillées, et ils ont sans doute conservé aussi d'anciens modèles de décor.

Revenons sur la question du relieur professionnel ou amateur. La technique de la reliure byzantine étant particulièrement difficile, à cause du format et du poids de beaucoup de manuscrits et aussi à cause de la tranchefile haute qui était continuée sur les ais, un artisan de qualité était seul capable de mener à bien le travail qu'on lui confiait. Était-ce là sa seule activité ? Probablement, dans les monastères où il y avait de nombreux scribes, mais dans d'autres il avait peut-être une activité secondaire. Les

(1) R.P. Juan MATEO, *Typicon de la Grande Église*, dans *Orientalia Christiana Analecta*, t. 165 (1962), pp. v-vii.

grands centres de copie, véritables maisons d'édition, avaient à côté de leur équipe de scribes, leur ou leurs relieurs et une tradition d'atelier. C'est ainsi que l'atelier de Michel Apostolis en Crète, créé au début de la deuxième moitié du xv^e siècle, a gardé la même disposition de décor, les mêmes boulons, les mêmes petits fers et souvent la même décoration de tranches peintes pendant plus de cent ans (1).

Si la décoration dorée et mosaïquée en Occident demande autant de savoir-faire et d'habileté que la partie relieure proprement dite, à tel point qu'à certaines époques les relieurs et les doreurs faisaient partie de deux confréries différentes, ce n'est pas le cas de la décoration des livres grecs des xiv^e et xv^e siècles qui constituent la grande partie des livres byzantins arrivés jusqu'à nous. La gaufrure des petits fers s'apprend facilement et il est probable que les évêques et hauts dignitaires qui ont signé des reliures n'avaient exécuté que la décoration.

Le petit nombre de types différents de fers rend la classification des ateliers très difficile. La reproduction de tous les fers qu'on trouve sur les reliures byzantines avec une étude de leur réunion sur différents volumes, en même temps que des détails concernant la technique de la couture, des tranchefiles, des tranches pourrait peut-être donner les indications utiles à l'helléniste qui désire connaître le lieu d'origine de ces manuscrits. Ce travail serait trop important pour faire partie de cette étude. Je veux pourtant donner quelques détails que j'ai pu recueillir jusqu'à présent.

Le *Vaticanus Gr. 508* tout comme le *Gr. 134* et le *Gr. 174* de la même bibliothèque, l'*Ambrosianus B. 119* et le *Parisinus Gr. 618* ont une décoration du dos très particulière ; les plats de ces cinq volumes ont beaucoup d'analogie, ils présentent dans tous les cas les mêmes fers. Pouvons-nous en conclure qu'ils sont du même atelier ? La prudence s'impose, mais ce sont certes toutes des reliures du xv^e siècle (fig. 1).

Les manuscrits *Athenienses 2553* et *2554*, tous deux du xi^e siècle, ainsi que le *2639*, daté 1426, ont tous les trois des gardes en parchemin avec texte musical du xii^e siècle coupées dans un même manuscrit. Chaque relieure présente des petits fers différents, le *2553* étant le seul avec le fer au dragon que nous voyons sur les reliures crétoises ; leur décoration assez simple ne connaît

(1) *Bruxellensis 11343*, cf. M. WITTEK, *Les recherches d'Alexander Turyn sur la tradition médiévale de Sophocle*, dans *Scriptorium*, VII, 2 (1953), pp. 274-297, pl. 32. Chester Beatty Library *MS.W. 134* écrit en 1577-78 par Joseph Doriane, cf. *Some Oriental Bindings in the Chester Beatty Library*, Dublin, 1961, pl. 4.

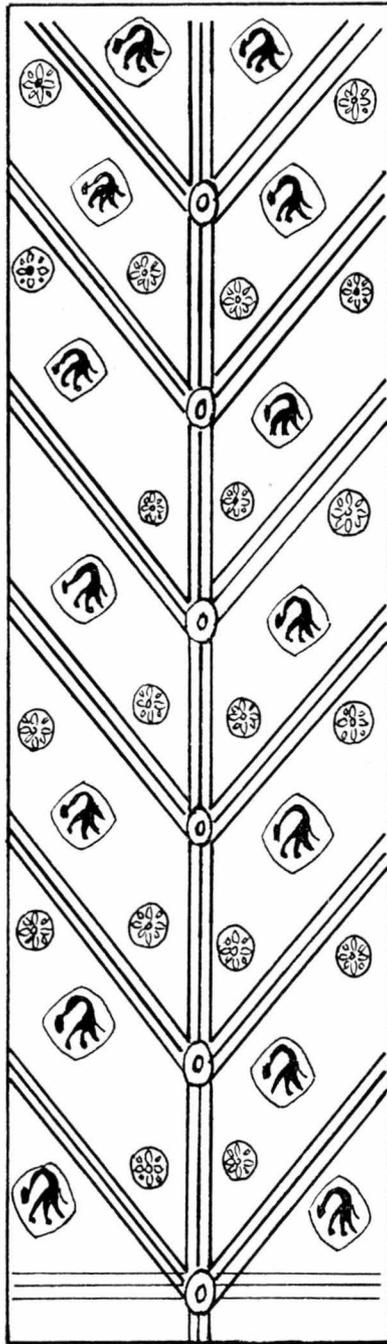


Fig. 1. — Décor du dos en arête de poisson.

pas de cadres ornés, elles comportent toutes des ais de bois sans rainure et cinq boulons en plomb, un rond au milieu et les quatre des coins en forme de cœur allongé. Je considère que ces trois volumes provenant du monastère de Saint-Jean Prodrome près de Serrès ont été reliés là au xv^e siècle. Les ateliers d'Égypte, d'Asie Mineure, de Macédoine et de Thessalie employaient d'habitude des ais sans rainure ; les ateliers de Constantinople, de Morée, des Iles, d'Italie employaient des ais à rainure.

Les ais des reliures cyrilliques ont très souvent une rainure sur le champ et une grande proportion de ces ais ont la rainure terminée en forme de fourche (fig. 2). Cette particularité se rencontre rarement sur les reliures grecques bien qu'on la trouve parfois. Est-ce l'indice de rapports entre certains monastères grecs et ceux des Balkans ? Il faut probablement chercher parmi les monastères de Macédoine.

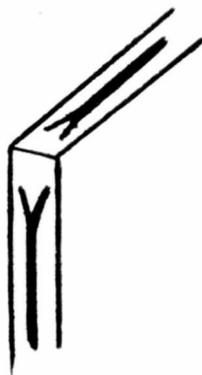


Fig. 2. — Rainure en forme de fourche.

Les manuscrits rapportés d'Asie Mineure et de Thrace en 1923 sont tous de technique grecque, que le texte soit grec, turc ou arabe. La tradition artisanale s'était continuée. La technique et le décor des reliures faites en Grèce, dans les îles et dans le Proche-Orient conservent leurs caractéristiques propres jusqu'à la fin du xvi^e siècle, souvent même encore au xvii^e siècle.

En Italie, en revanche, les humanistes ont confié leur précieux manuscrits à des restaurateurs grecs vivant en Italie et petit à petit nous assistons à une lente évolution, dès la fin du xv^e siècle et surtout au milieu du xvi^e siècle. Certaines reliures conservées à la Bibliothèque Vaticane sont munies d'une rainure sur la coupe des ais, elles portent des tranchefiles grecques,

mais un coin en bois fixe les ficelles aux extrémités des lignes horizontales des attaches, comme celle du *Vat. Gr. 67*. Le décor de ce volume est d'ailleurs aussi conçu autrement : un large ornement forme cadre et dessine un grand losange central ; le titre est écrit à l'encre, en grandes lettres, en tête du premier plat et sur le dos. Les *Vat. Gr. 371* et *449* sont de ce type. Je les suppose faits par un relieur de Rome. La conception du décor des reliures des manuscrits grecs de la Bibliothèque Laurentienne s'en rapproche fortement. Les volumes qui ont appartenu au Pape Paul III, et qui portent ses armoiries sur le plat, sont encore de technique grecque, mais leur décoration, tout en étant encore gaufrée, est d'une ordonnance occidentale. Il est intéressant de voir que les bibliophiles occidentaux ne pouvaient se résigner à voir leurs manuscrits grecs reliés comme leurs manuscrits latins et nous voyons ainsi une série de compromis. Les manuscrits grecs de Paul IV, malgré leurs ais de bois à rainure, leurs tranchefiles longues et leurs fermoirs de lanières de cuir s'attachant à un bouton de métal sur le champ du premier ais, sont déjà cousus sur des nerfs plats en cuir. Catherine de Médicis a fait exécuter des reliures somptueuses pour les livres qui lui appartenaient, elle n'en a pas excepté les manuscrits grecs, et il a fallu toute la virtuosité des doreurs français pour réussir cette décoration luxueuse ; mais les volumes étaient sans doute reliés par des relieurs grecs car ils en gardent la technique. Pour permettre que ces manuscrits soient posés droits à côté des manuscrits latins dans les rayons des bibliothèques, on les a parfois munis d'un tout petit pied en métal au milieu des côtés inférieurs des ais ; ces petites pointes de la même hauteur que les tranchefiles maintenaient les volumes d'aplomb. La Bibliothèque Estense de Modène possède deux superbes reliures, qui ont certainement été dorées en France ; elles recouvrent des imprimés grecs ayant appartenu à Alphonse II. Tout comme les manuscrits de Catherine de Médicis, ils allient la technique grecque à la décoration française. Les volumes grecs qui ont appartenu à Fulvio Orsini sont reliés *alla greca*, mais ils le furent en Italie. Ceux de son protecteur, le cardinal Granvelle, ont une technique grecque avec un décor doré occidental, et ressemblent étrangement aux volumes grecs du banquier J. J. Fugger d'Augsbourg.

LA RELIURE ORFÈVRE

Le luxe des beaux manuscrits et la reliure orfèvre furent appréciés déjà au début de l'ère chrétienne ; intérêt qui encourut même la réprobation de St Jérôme. En effet, dans une épître à St Eustathe il écrit : « On teint le par-

chemin en pourpre, on trace des lettres avec de l'or liquide, on revêt de gemmes les livres, mais tout nu, devant leurs portes, le Christ est en train de mourir» (1).

Malgré cette critique, les manuscrits byzantins auxquels on attachait de l'importance, soit parce qu'ils faisaient partie du trésor d'une église, soit pour honorer le personnage auquel ils étaient offerts, ont été fort souvent recouverts d'une reliure orfèvrée. Malheureusement, la valeur même des éléments employés a excité la convoitise, et peu de belles reliures orfèvrées subsistent aujourd'hui.

Les orfèvres égyptiens de l'époque impériale étaient d'une grande habileté pour faire de petits ornements qui servaient de parure : les portraits de momies nous en donnent la preuve. Le Musée gréco-romain d'Alexandrie a de petites couronnes funéraires faites de plaques d'or, de perles, d'émail et de faïence qui sont des objets exquis. L'emploi d'ornements différents formant un tout était donc une chose absolument courante pour les premiers chrétiens d'Égypte, et la reproduction la plus ancienne d'une reliure orfèvrée, celle du volume tenu en main par le Christ sur le panneau peint du Christ et de St Méнас (salle copte du Musée du Louvre) nous montre exactement ce genre de décoration (frontispice). Je pense que nous avons là l'origine du type le plus courant de la reliure orfèvrée byzantine : un style un peu décousu formé de détails très habilement exécutés mais ne formant pas un ensemble.

C'est ce que nous remarquons d'habitude sur les reliures orfèvrées byzantines. J'en excepte la plus ancienne qui nous a été conservée, et à mon avis une des plus belles, celle qui se trouve dans le trésor du Dôme de Monza. Elle recouvre un manuscrit offert par la reine Théodolinde († 627) à l'église qu'elle avait créée. Cette œuvre d'une richesse exceptionnelle a une unité et une dignité admirables. Les ais sont couverts de plaques d'or, une croix grecque ainsi qu'un bord légèrement en relief sont ornés de verroterie cloisonnée ; deux petites bandes horizontales en or portent l'inscription indiquant la donation de la reine ; des camées antiques complètent l'ensemble. Sans aucun doute, l'œuvre a été conçue par un seul artiste et c'est ce qui la différencie surtout de la plupart des belles reliures orfèvrées exécutées plus tard. Nous devons naturellement faire une exception pour la superbe reliure du trésor de San Marco à Venise, le buste de l'archange Michel, du XI^e siècle. Cette reliure, où se mêlent également l'émail, les pierres semi-précieuses, la ciselure et le modelage de l'or, est une œuvre remarquable et a certainement été exécutée par un véritable artiste ; il est rare de ren-

(1) R. P. Evaristo ARNS, O.F.M., *La technique du livre d'après St Jérôme*, Paris, 1959, p. 26.

contrer une reliure de cette valeur. Comme je l'ai dit plus haut, en général les reliures orfévrées byzantines manquent d'unité et réunissent trop d'éléments de techniques différentes ; de beaux petits médaillons en émail, la verroterie cloisonnée, des perles enfilées, des pierres semi-précieuses, des parties en argent ou en vermeil ciselées sont réunis sur le même plat. Il est rare que le décor ne paraisse pas un peu encombré, ce qui n'empêche que nous devons admirer l'habileté extraordinaire des orfèvres. Était-ce le même artisan qui était capable de maîtriser les différentes techniques ou il y avait-il des spécialistes ? Peut-être bien les deux et dans ce cas, il est probable que certains artisans de Constantinople exportaient leur travail, employé ensuite par les relieurs de tout l'empire. Une des plus belles reliures de ce style composite faisait partie du trésor de San Marco à Venise. Elle se trouve maintenant à la Biblioteca Nazionale di San Marco, détachée du volume qu'elle recouvrait, plus tardif que la reliure, un manuscrit latin portant la cote *Lat. I, 101* (= 2260) (pl. VII).

Cette façon de réunir sur le même plat des ornements de techniques différentes était sans doute généralement admirée, car nous en voyons des exemples partout ; par exemple en Russie au moyen âge (manuscrit de Mstislav) et encore très tardivement en Grèce dans des spécimens d'art populaire (pl. VIII). La forme de la reliure byzantine, c'est-à-dire son dos uni sans nerfs, permettait une réelle cohésion entre les trois parties : les deux plats et le dos. Les reliures occidentales orfévrées n'ornent en général que les deux plats. La reliure byzantine lie les deux plats grâce à une série de maillons qui s'attachent à deux baguettes, l'une passant dans des anneaux du plat supérieur, l'autre dans des anneaux du plat postérieur. Le dos ainsi recouvert garde toute sa souplesse. Lorsque tout le plat était couvert d'une plaque d'argent, nous voyons que l'orfèvre respecte la forme très spéciale de la tranche file haute qui est accusée, la rainure sur le champ de l'ais est marquée également (Sinai, *Gr. 204* et *205*).

Les reliures orfévrées arméniennes sont d'un type légèrement différent. En général, ce sont de belles compositions dans lesquelles le filigrane de vermeil joue un grand rôle. Les clous d'argent à tête ronde et rivés dans les ais étaient aussi fort appréciés. Nous savons qu'il y avait des relieurs-orfèvres et aussi des orfèvres qui travaillaient pour les relieurs ; la belle reliure du manuscrit 567 de la Chester Beatty Library de Dublin ⁽¹⁾ et celle du 5194

⁽¹⁾ *Some Oriental Bindings in the Chester Beatty Library*, pl. 9.

du Matenadaran à Erevan, qui portent absolument les mêmes écoinçons en bronze, nous prouvent que certains ateliers avaient des modèles qu'ils reproduisaient d'après les exigences de leurs clients.

On utilisait le brocart ou le velours pour les manuscrits un peu moins luxueux. Les reliures en brocart avaient souvent de fort belles tranchefiles dans lesquelles les fils de soie alternaient avec des fils d'or ou d'argent. Des boulons les préservaient du frottement. Des ornements en argent ou en vermeil complétaient souvent les reliures en velours, mais malheureusement nous n'en trouvons presque plus jamais que la trace, les ornements métalliques ayant disparu.

Le travail de l'ivoire était fort apprécié à Byzance ainsi que dans le monde occidental ; maints trésors de cathédrale et plus d'un musée nous montrent de riches reliures d'évangélistes ornées d'une plaque d'ivoire byzantine entourée d'orfèvrerie occidentale. Les plaques qui constituent la partie centrale d'un triptyque ou d'un petit autel portatif ne peuvent être considérées comme des reliures. Les diptyques par contre sont de véritables reliures : ils préservaient un texte, et leur forme allongée a même déterminé les dimensions de certains codices occidentaux. Les diptyques faisaient partie des objets du culte, on apportait le plus grand soin à leur sculpture. La civilisation profane les a utilisés également : les musées et bibliothèques nous ont conservé de très beaux « diptyques consulaires ». Ceux-ci ne sont jamais postérieurs à l'an 541, les consuls ayant cessé d'offrir des diptyques à leur entrée en charge à partir de cette date. La planche IX nous montre les deux feuilles d'un diptyque conservé dans le trésor de la cathédrale de Monza. Ce n'était pas un objet du culte, car le sujet est absolument profane : un poète sur une des feuilles, une muse sur l'autre. Les deux figures sont traitées avec de belles draperies ; en tête, un cintre avec une coquille est une survivance des ornements coptes ; les rideaux attachés à de gros anneaux qui animent le fond rappellent les rideaux que l'on voit souvent sur les portraits d'évangélistes des enluminures.

LA TECHNIQUE

Le premier but de la reliure est d'assembler par une couture les feuillets qui forment un livre. Pour faciliter la besogne, le papyrus tout comme le parchemin ou le papier subissaient un léger travail qu'on appelle le *grecquage* : à l'endroit où l'aiguille devait traverser pour faire passer le fil de la couture,

un ciseau, posé deux fois et formant un petit V, faisait une entaille peu profonde ; le fil venait s'y incruster et laissait le dos bien uni.

Les feuillets étant préparés, l'ouvrier commençait la *couture*.

Les premiers codices étaient parfois formés de feuillets simples, parfois de feuilles formant des cahiers. Dans l'un comme dans l'autre cas, ils ont été cousus de différentes façons :

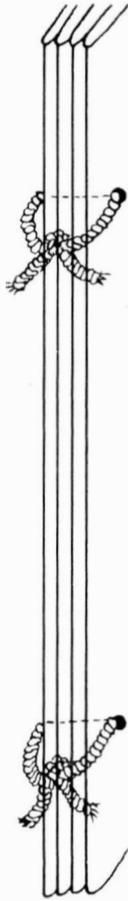


Fig. 3. — Couture à fil horizontal.



Fig. 4. — Couture à fil vertical.

1. En traversant à une petite distance du bord extérieur gauche plusieurs feuillets posés l'un sur l'autre et en nouant extérieurement le fil qui fait une ligne horizontale ; la même chose se faisait pour de petits cahiers (fig. 3) ;

2. En passant l'aiguille à une petite distance du bord extérieur gauche et en retraversant à quelques millimètres plus bas, les deux extrémités du fil étaient nouées et le fil formait ainsi une ligne verticale ; ceci était répété à deux ou trois reprises sur la hauteur du feuillet ou du cahier (fig. 4).

C'est le début du codex et je tiens à montrer ces cas particuliers, bien qu'ils intéressent plus les papyrologues que les byzantinistes. Nous ne savons pas si ces codices étaient reliés ; dans ces deux cas primitifs, il n'y a pas de trace de grecquage.

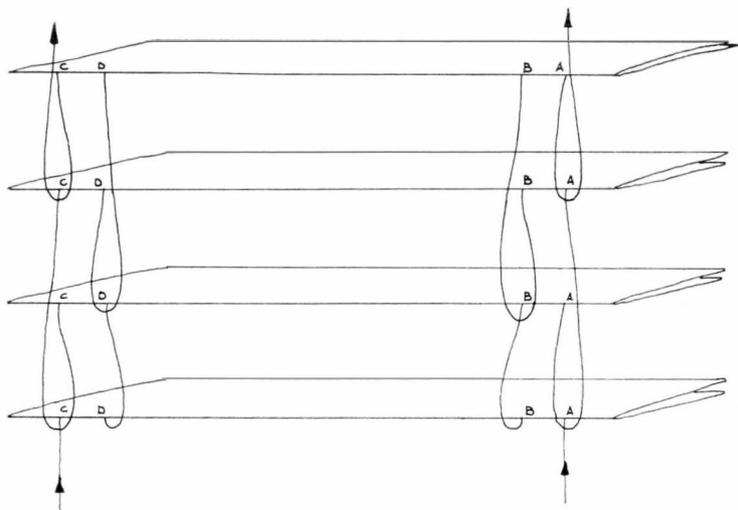


Fig. 5. — Couture à deux fils indépendants.

3. La première façon de coudre des *volumes reliés* est celle à deux fils indépendants et donc à deux aiguillées ; la figure 5 montre que le fil entre dans la pliure du cahier en A, en ressort en B, et attache très simplement le premier cahier au second en passant le fil sous le fil du cahier précédent ; le second fil entre en C et en ressort en D ; au cahier suivant le fil fait le trajet dans le sens opposé : de B en A et de D en C.

Cette couture se faisait généralement très près de la tête du volume et très près de la queue. Voici des proportions qu'on rencontre souvent. Les cahiers ayant une hauteur de 160 mm., le premier fil se trouve à 13 mm. de la tête (en A) et ressort 12 mm. plus loin (en B). Il y a alors une distance de 110 mm. avant de rencontrer le fil qui se trouve à la

queue (de C en D). En général, cette couture à deux aiguillées indépendantes est faite avec soin et le dos du volume reste bien uni, les mêmes fils continuant leur court trajet indépendant du premier au dernier cahier. Parfois le travail était plus primitif et le fil après avoir été noué à l'extérieur du cahier était coupé, laissant deux bouts qui étaient liés aux bouts du cahier précédent. Je ne connais pas de volumes byzantins ayant cette technique primitive, mais des manuscrits occidentaux écrits à Fulda au IX^e siècle nous la montrent. Cette façon de faire, qui n'est certes pas occidentale, nous fait supposer qu'elle était parfois employée dans l'Orient chrétien, ce qui expliquerait qu'elle se soit introduite dans le scriptorium de Fulda ⁽¹⁾.

Nous ne savons pas quand la couture à fil unique allant de la base du cahier à la tête a été inventée, mais elle est attestée dès le VI^e siècle. Cette couture à fil unique se présente de différentes façons :

1. Le fil qui se trouve dans la pliure du cahier en sort à chaque entaille et rentre après avoir passé sous le fil du cahier précédent. Il fait ainsi toute la hauteur du cahier de bas en haut et refait le même travail de haut en bas dans le cahier suivant.
2. Le fil change de cahier à chaque entaille : de la première entaille à la seconde, il est dans le premier cahier et de la seconde à la troisième, dans le second cahier ; il redescend au premier cahier de la troisième entaille à la quatrième. Ayant fait ainsi toute la hauteur du volume, il revient et coud le troisième cahier au deuxième en passant par les endroits qu'il avait négligés en celui-ci ; les autres cahiers sont cousus de la même façon. Nous pouvons appeler ce type : couture à deux cahiers.

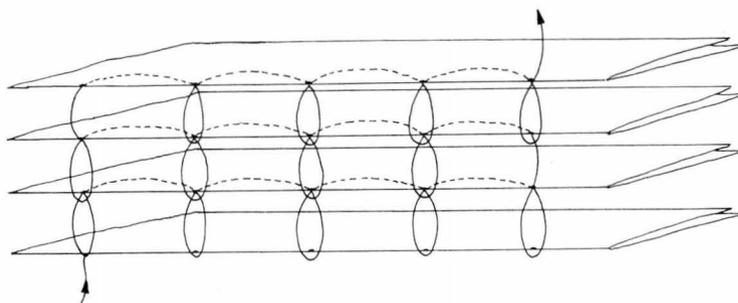


Fig. 6. — Couture au point de chaînette.

⁽¹⁾ *La reliure souple des manuscrits carolingiens de Fulda*, dans *Scriptorium*, XI, 2 (1957), pp. 249-257.

3. La couture au point de chaînette : le fil, en quittant, comme dans le premier type, l'intérieur du cahier, fait à chaque entaille une boucle à l'extérieur du cahier en revenant sous le fil du cahier précédent (fig. 6).

Dans les deux derniers cas, la couture est toujours renforcée, c'est-à-dire qu'un point de chaînette, fait le plus souvent d'une double ficelle, repasse dans le fil de la couture qui se trouve dans les entailles. Couture et renforcement s'incrustent d'ailleurs dans ces entailles et le dos garde sa surface unie. J'ai rencontré des chaînettes de renforcement qui changeaient de sens au milieu du dos ; en général, les volumes qui reflètent cette technique accusent à travers le cuir de la couverture le nœud que doit faire le fil pour pouvoir prendre un sens opposé. Dans ce cas, il y a aussi une petite boucle de 15 à 20 mm. de chaque côté de la ligne de renforcement. C'est dans cette petite boucle que s'attachera la ficelle des attaches qui relie le bloc du volume aux ais.

La couture géorgienne tout comme la couture arménienne combinaient la couture et l'attache aux ais ; je décrirai ces deux coutures dans la partie réservée aux façons d'attacher le bloc du volume aux ais.

LES AIS

Il y a deux sortes d'ais :

A. *Les ais de papyrus*

L'ais de papyrus est généralement formé de feuilles de papyrus agglutinées, parfois on a employé des déchets de papyrus formant pâte, mais dans ce cas, le résultat est moins heureux. Il y a des ais de papyrus doubles et des ais de papyrus simples ; quand les ais sont doubles, une bande de cuir est collée à cheval sur les bords des feuilles agglutinées formant la couche intérieure de l'ais ; le cuir, qui sera la partie visible de la reliure, est également replié sur les bords de la partie de l'ais qui forme la partie extérieure ; les deux parties sont collées l'une à l'autre et c'est la juxtaposition de ces deux couches avec leurs bords de cuir qui laisse une rainure sur le champ de l'ais. Nous trouvons ici l'origine de la rainure sur le champ de l'ais qui se remarque sur tant de reliures byzantines. Lorsque l'on n'a employé qu'une seule couche de feuilles de papyrus, l'ais est simple et n'offre pas de rainure sur le champ.

B. *Les ais de bois*

1. L'ais formé d'une seule planche et sans rainure sur le champ.

2. L'ais formé d'une seule planche et dont le champ montre une rainure :
 - a. cette rainure tourne tout autour des trois côtés extérieurs ;
 - b. la rainure s'arrête à une petite distance des coins ;
 - c. la rainure se termine en fourche un peu avant les coins (fig. 2).
3. L'ais est formé de deux planchettes légèrement chanfreinées vers l'intérieur :
 - a. leur juxtaposition produit une rainure sur le champ ;
 - b. la couverture du cuir est si tendue que la rainure est inapparente, le toucher seul peut la déceler.

L'ais de bois est quelquefois arrondi vers l'extérieur et vers l'intérieur du côté opposé à la gouttière, ce qui permet de compenser l'accroissement de l'épaisseur du dos, entraîné par la couture, tout en prolongeant sur le début des plats l'arrondi du dos ; on a un bon exemple de cette technique dans le *Constantinopolitanus Seragl. 85*, de Chora à Constantinople (xiv^e siècle).

LES ATTACHES

La couture étant achevée et les cahiers formant un bloc compact, il s'agissait d'attacher ce bloc aux ais. Les procédés employés dérivent de ce que les Coptes faisaient au haut moyen âge avec leurs ais de papyrus ; mais les ais de bois employés généralement pour les reliures byzantines demandaient à être préparés spécialement avant de pouvoir être attachés au bloc du volume. Différentes façons étaient employées.

Le premier type, qui est aussi le plus courant, est celui qui présente des rainures en forme de zig-zag à l'extérieur des ais. Il y en a trois subdivisions que je dénommerai Z^1 , Z^2 , Z^3 . Dans les trois cas, des rainures assez profondes sont creusés horizontalement dans l'extérieur de l'ais, à la hauteur du grecquage, et ces rainures sont reliées par des rainures obliques moins profondes. L'intérieur de l'ais présente des rainures horizontales dont la longueur correspond exactement à la rainure de l'extérieur de l'ais si celui-ci a un trou foré verticalement à chaque extrémité de la rainure (Z^1) (fig. 7).

La rainure de l'intérieur est plus courte que celle de l'extérieur si le trou situé le plus près du mors a été foré de façon oblique (Z^2) ; mais si la perforation de l'ais se fait complètement en biais, dès qu'elle atteint l'intérieur de l'ais, elle repart tout droit vers l'extérieur et le fil n'est visible à l'intérieur qu'en un seul petit point (Z^3). Les ais étant préparés, c'est une

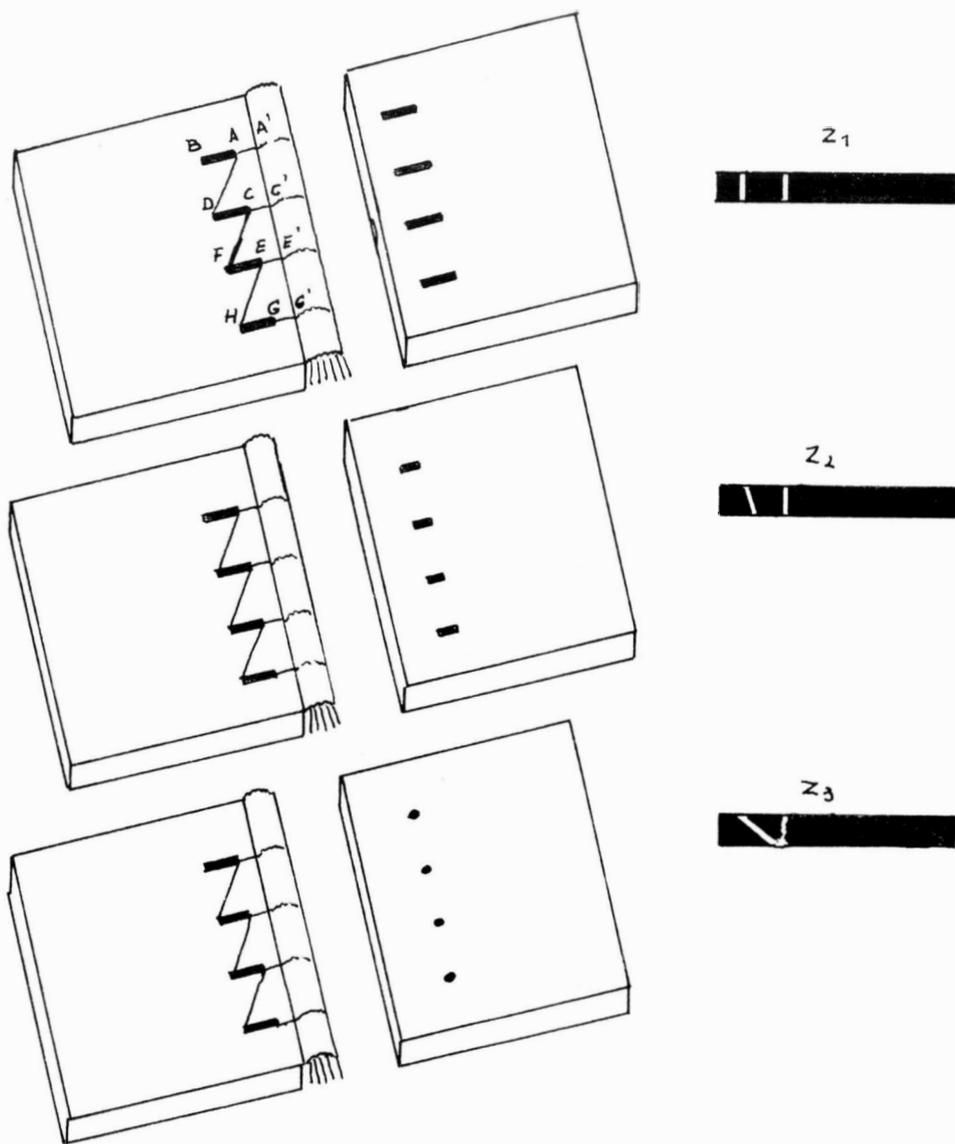


Fig. 7. — Différentes sortes d'attaches.

ficelle unique qui attachera chacun d'eux au corps du volume ; elle est passée au dos du volume à la hauteur de la première ligne de grecquage (A') et va rejoindre la première rainure en A ; elle passera trois ou quatre fois de

A en B et de B en A grâce aux trous forés dans le bois ; elle descend alors par la rainure oblique de A en D ; fait trois ou quatre fois le trajet DC et CD et attache fortement le volume à l'ais à la hauteur de la ligne de grecquage C'. Les mêmes opérations sont répétées pour les rainures EF et GH en attachant naturellement le volume en E' et en G'.

Le même travail se fait pour chaque ais séparément.

Si les ais sont formés de deux planchettes, la ficelle est passée dans les rainures de la planchette extérieure et grâce au collage de la planchette intérieure tout unie la technique employée est complètement cachée.

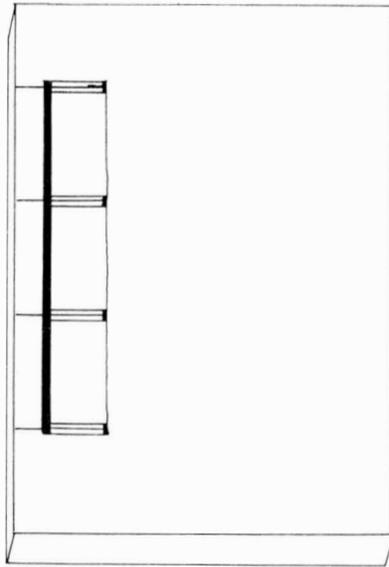


Fig. 8. — Attaches à lignes droites.

Quelques rares exemples montrent la ficelle passant d'abord une fois ou deux autour du bord de l'ais avant d'entrer dans la rainure, comme le *Vat. Gr. 127*. Lorsque la chaînette de renforcement se termine par une boucle, c'est à travers cette boucle que la ficelle s'attache au lieu de passer dans la couture. Si les attaches en forme de zig-zag sont visibles à l'intérieur des ais, la reliure est d'habitude d'un travail peu soigné.

Il y a un groupe de reliures qui comportent des attaches à lignes droites (fig. 8) ; cette façon de faire découle directement de l'attache aux ais de papy-

rus, mais le relieur se sera aperçu que ceci affaiblissait beaucoup la résistance de l'ais en bois et c'est ainsi que les rainures en zig-zag se sont imposées. Dans les reliures à attaches droites, une rainure verticale unit les trous les plus proches du mors sur la face interne de l'ais ; à l'extérieur, une rainure unit chaque couple de trous. Les témoins de cette technique semblent assez anciens, comme le *Constantinopolitanus Seragl. 85* (xiv^e siècle) ; on y joindra le *Marcianus app. gr. VI 10* (col. 1300) et le *Sinaiticus gr. 465*.

La pl. I, b montre un zig-zag sur la face intérieure de l'ais.

La pl. I, a montre un type assez peu fréquent ; le zig-zag part du bord de l'ais, la ligne oblique aboutit exactement au point du grecquage, ce qui fait que la ligne horizontale fait chevaucher la ficelle sur le bord de l'ais. C'est la reproduction d'une reliure vide de la Bibliothèque Vaticane. Il y a deux types de couture qui combinent la couture et l'attache aux ais : la couture géorgienne et la couture arménienne.

En couture géorgienne, les ais présentent des rainures horizontales creusées dans le bois du côté extérieur à la hauteur du grecquage ; des trous sont forés dans le bois à l'extrémité des rainures. L'ouvrier prépare alors les ais en faisant chevaucher l'ais par une ficelle deux ou trois fois à chaque rainure creusée dans le bois et en passant d'une rainure à l'autre à l'intérieur de l'ais. Celui-ci étant ainsi préparé, l'ouvrier commence la couture en passant de l'intérieur du cahier vers l'extérieur du cahier à la hauteur du grecquage ; le fil passe sous les ficelles qui couvrent la rainure, rentre dans le cahier, en ressort à la hauteur du second grecquage, passe sous les fils qui couvrent la seconde rainure, rentre dans le cahier, en ressort à la hauteur de la troisième rainure, passe à une quatrième rainure s'il y en a une. Au cahier suivant, la couture se fait normalement, en faisant un point de chaînette à la hauteur de chaque rainure, ceci en passant extérieurement dans le point de chaînette du cahier précédent. Quand tous les cahiers sont cousus, l'ouvrier prend le second ais qui a été préparé comme le premier et il attache solidement le bloc du volume en passant le fil extérieurement à chaque grecquage dans les ficelles qui chevauchent la rainure (fig. 9).

Nous possédons peu de manuscrits géorgiens dans leur reliure originelle ; tous ceux du British Museum ont été reliés à nouveau ; par-ci par-là, on découvre un manuscrit qui nous permet de constater des détails de couture originels, ainsi le *Georgian b. 1* de la Bodleian Library dont on peut très bien voir la couture. Si j'ai pu expliquer parfaitement cette façon compliquée de coudre, c'est grâce à un manuscrit, maintenant dans une collection privée, et qui a été étudié spécialement au moment de sa restauration par le relieur anglais

Roger Powell. Le volume en question est un palimpseste dont le texte inférieur est en syro-palestinien et le texte supérieur en géorgien écrit en minuscule par le copiste bien connu Jean Zosime, qui travailla au monastère Sainte-Catherine du Sinai de 973 à 986. N'ayant pas visité les bibliothèques de l'U.R.S.S., je ne sais si elles sont riches en manuscrits géorgiens dans leur reliure originelle ; je laisse aux savants russes le soin de comparer mes explications avec ce qui se trouve chez eux.

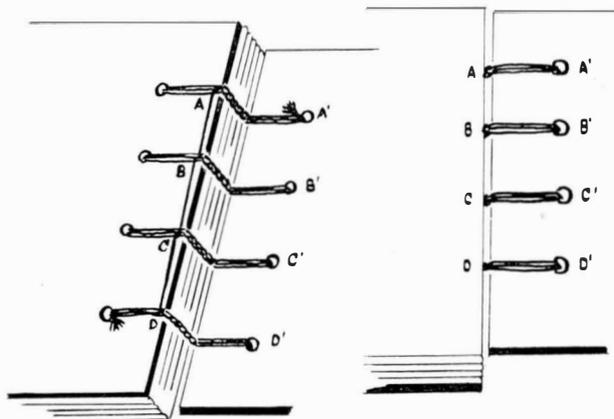


Fig. 9. — Couture géorgienne.

Quand une reliure est bien conservée et avec les gardes collées aux ais, il est souvent fort difficile de se rendre compte de la technique d'assemblage, surtout de la couture. Dans certains cas, on remarque qu'il y a une ficelle qui va d'un grecquage à l'autre et seulement dans le mors de l'ais supérieur. Est-ce la preuve que c'est la couture géorgienne qui a été employée ? La chose est bien possible, mais dans ce cas, je pense qu'il est utile de rechercher si une influence directe ou indirecte du monastère Sainte-Catherine n'est pas à la base de l'emploi de la technique que j'appelle géorgienne.

La reliure arménienne n'emploie pas non plus la technique des attaches. Bien qu'il y ait un certain rapport entre les reliures arménienne et géorgienne, puisque elles se servent toutes deux de l'ais comme base de couture, elles se différencient surtout en ce que la couture géorgienne est un simple point de chaînette tandis que le relieur arménien coud sur un genre de double nerf. Le relieur arménien prend une ficelle formée de quelques fils simples et non

tordus, ce qui fait une ficelle très souple et qui s'aplatit bien sur l'ais. Il plie cette ficelle en deux, la passe double dans un trou foré dans l'ais supérieur à une petite distance du mors, il fait un nœud coulant en passant les deux extrémités dans le milieu de la ficelle et remonte les deux bouts qu'il attache provisoirement à un point surélevé ; c'est sur cette base de ficelles que la couture est faite, le fil faisant une arête de poisson. Nous avons ici une véritable couture sur doubles nerfs. Quand tous les cahiers sont cousus, l'ouvrier passe les deux extrémités de la ficelle à travers un trou foré dans l'ais inférieur à la même distance du mors que le trou du premier ais, il croise les deux bouts et les colle à l'intérieur de l'ais. Le relieur arménien ayant l'habitude de poser des gardes de tissu, soit en soie, soit en coton rayé, les reliures en bon état cachent complètement la technique de la couture-attache combinée.

Quant à la reliure cyrillique, elle est influencée par la reliure occidentale, mais d'une époque plus ancienne : la reliure appelée carolingienne, qui n'est plus en usage en Occident à partir du XIII^e ou du XIV^e siècle (1). Le relieur carolingien se sert d'un des ais comme base de la couture ; la ficelle qui servira de double nerf, incrustée dans des rainures creusées dans l'ais, dessine un V à l'extérieur de l'ais ; la reliure cyrillique dessine ce même V mais à l'intérieur de l'ais. Ceci est un signe facilement reconnaissable ; aussi, une reliure qui a un aspect extérieur ressemblant, grâce à sa décoration de petits fers gaufrés, à la reliure d'un manuscrit grec, mais où l'on discerne une ficelle en forme de V à l'intérieur des ais, est sans aucun doute d'origine balkanique. Même si le manuscrit est grec, c'est la preuve qu'il a passé par les Balkans.

LA COUVREURE DE TOILE

Après l'attache des ais au bloc du volume, l'artisan grec, à la différence de son collègue occidental, procédait à une première couverture. Celle-ci, en toile, était collée sur le dos et se prolongeait sur une partie des deux plats ; en général un bon tiers du plat seulement était recouvert ; rarement la toile recouvrait le plat tout entier sauf pour les reliures en soie ou en brocart et pour celles très modestes qui n'étaient pas recouvertes de cuir. Les inégalités provenant des attaches étaient cachées par la toile et, la reliure achevée, on

(1) Voir la description de cette technique dans *Scriptorium*, 11, 2 (1948), pp. 275-285.

ne les sent pas sous la main ; cependant très souvent on aperçoit l'épaisseur et la largeur de la toile sous le cuir.

La protection du volume grâce à cette première couverture en toile, qui doit garder l'unité du bloc, est d'origine très ancienne. Elle remonte aux premiers codices que l'Égypte nous a conservés. Les manuscrits gnostiques que j'ai pu examiner ont le dos renforcé de cuir ; il y en a un qui a un renforcement couvrant exactement le dos et le tiers de chaque plat ⁽¹⁾. Un manuscrit copte datant d'un peu avant l'invasion arabe et qui porte une belle reliure du type des reliures grecques des ^{xiv}^e-^{xv}^e siècles, a la couverture de toile sur le dos et sur le tiers de chaque plat ⁽²⁾.

LES TRANCHES

Les manuscrits grecs qui nous ont été conservés dans une reliure du type originel ont les tranches bien lisses et bien égales tout en n'étant pas rognées. La rape, même très fine, ne peut donner ce résultat et il est difficile de se rendre compte de la technique employée. Peut-être trouvons-nous la solution du problème en étudiant un manuel à l'usage du relieur arabe ⁽³⁾. Gulnar K. Bosch vient de publier un extrait d'un manuscrit arabe du ^{xii}^e siècle où l'explication pour presser le volume et égaliser les tranches est plus que probablement la technique employée aussi par le relieur byzantin : le volume étant cousu est placé dans une presse qui se compose de deux ais assez épais dont le champ des quatre côtés a deux encoches. Une solide corde tourne autour du volume et des ais au moins trois fois dans les deux sens. La corde qui s'incruste dans ces encoches ne dépasse pas les dimensions du volume et on peut procéder à la toilette des tranches sans craindre de couper la corde. L'auteur dit que le relieur se sert à cet effet de l'*al-sayf* qu'il traduit par le mot anglais *sword*, épée. Je pense plutôt qu'il s'agit d'un genre de serpette ou faucille très bien affûtée, qui donne certainement une coupe nette aussi bien pour le papier que pour le parchemin. A ce sujet, nous pouvons nous rappeler que les miniaturistes, lorsqu'ils peignent un évangéliste ou un saint à son pupitre dans l'action d'écrire, l'entourent de son matériel de scribe, parmi lequel nous voyons parfois un petit objet ayant la forme d'une serpette.

⁽¹⁾ *Scriptorium*, XIV (1960), pp. 225-234.

⁽²⁾ *Some early Bindings from Egypt*, *Chester Beatty Library Monograph*, N° 7, Dublin, 1958, pl. 8.

⁽³⁾ Gulnar K. BOSCH, *The Staff of the Scribes and Implements of the Discerning : an Except*, dans *Ar s Orientalis*, IV (1961), pp. 1-9.

Il est probable que le relieur frottait les tranches à la pierre ponce pour leur donner plus de brillant ⁽¹⁾. D'habitude les tranches restent blanches ; la décoration la plus simple est celle qui consiste à tracer le titre de l'ouvrage à l'encre sur la tranche inférieure en général, rarement sur la gouttière ou sur la tranche supérieure. Sur certains manuscrits, le texte est encadré d'un décor avec rehauts de couleur ; dans d'autres, le titre, ainsi encadré, s'étend aux trois tranches. L'ornementation purement décorative des tranches, sans inscription du titre, est assez rare. Des tranches ornées d'un dessin se rencontrent déjà dans des volumes coptes du début du christinisme en Égypte. Avec la Renaissance italienne, on voit apparaître les tranches dorées, parfois ciselées, les tranches peintes d'une couleur uniforme et même les tranches jaspées. Il est certain que ces reliures-là sortent d'ateliers grecs d'Italie.

Nous ne voyons jamais de titres gaufrés sur les plats des reliures grecques.

LES TRANCHEFILES

Comme il est dit dans l'explication du mot tranchefile ⁽²⁾, celle-ci se fait sur une base de deux ficelles, mais comme elle continue sur une petite partie de l'ais, celui-ci doit être spécialement préparé à cet effet (pl. IV). La façon la plus simple consista à forer trois trous dans l'ais à une petite distance du bord et à espaces réguliers du mors ; les trous traversent l'ais de part en part. Ou bien l'artisan fore de petits canaux dans l'ais ; ceux-ci, partant obliquement du milieu du champ, sont forés par petits groupes qui se rejoignent en un seul trou sur la face intérieure de l'ais (fig. 10). Ou encore les petits canaux partent également du milieu du champ de l'ais, mais se dirigent vers un point sur la face extérieure de l'ais.

C'est le premier procédé qui permet le travail le plus facile : le fil de la tranchefile chevauche l'ais et plusieurs points se réunissent dans le premier trou, le groupe suivant dans le second et puis les derniers dans le troisième trou. Cette méthode simple est la moins répandue. Dans la seconde, le fil de la tranchefile attache la ficelle de base en passant par les petits canaux forés qui aboutissent à un point à l'intérieur de l'ais.

La troisième méthode utilise le même procédé, mais la chose se passe à l'extérieur de l'ais. C'est cette méthode qui se rencontre le plus souvent,

⁽¹⁾ R. P. Evaristo ARNS, *op. cit.*, page 111.

⁽²⁾ Cf. *infra*, p. 142.

et en général, on se rend compte de l'épaisseur du fil sous le cuir des deux plats. On voit parfaitement la trace des petits groupes réunis en faisceaux ; les tranchefiles étant exécutées après la couverture de toile, le fil de la tranche-file est en contact direct avec le cuir, ce qui explique que sa trace est si bien visible. La pl. I qui donne les attaches montre en même temps les tranche-

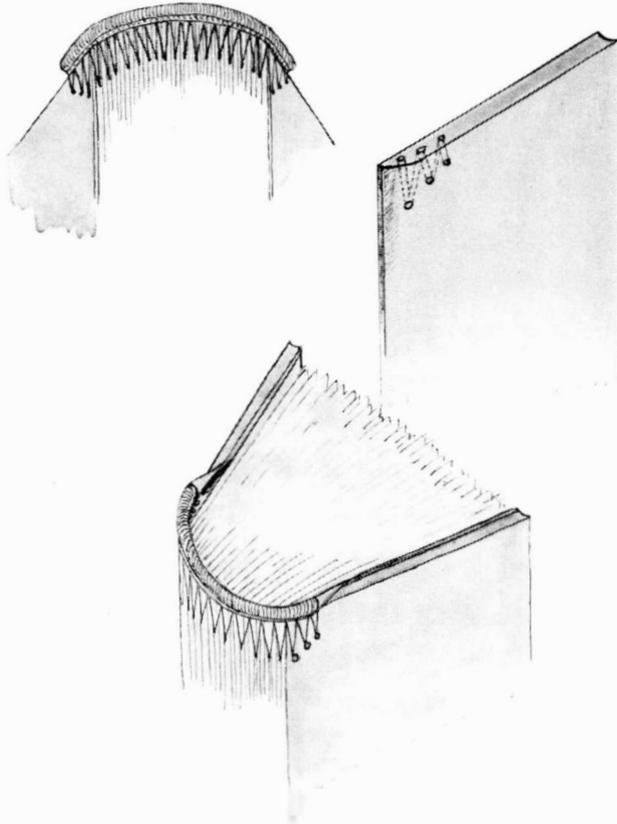


Fig. 10. — Façon dont les tranchefiles entrent dans l'ais.

files ; la pl. V,c montre comment le fil de la tranchefile traversait le dos. Le bloc du volume doit être attaché aux ais grâce aux attaches, mais la tranche-file a aussi son rôle à jouer ; c'est grâce aux trous forés dans le bois qu'elle y parvient ; la tranchefile qui est utile à la solidité de la tête et de la queue du dos, s'appuie sur la tranche, elle est aussi un enjolivement.

La façon la plus simple de faire une tranchefile, très souvent employée, est celle que l'on voit sur la pl. IV, modèle A : un point en biais sur la première ficelle et un point vertical sur la seconde. Le modèle B est également très répandu. C'est le point en arête de poisson surmonté d'un très mince point droit. Généralement, la tranchefile de ce type est en fil de couleur et se présente par bandes, par exemple, quatre à cinq points rouges suivis de quatre à cinq points verts, puis une bande rouge suivie d'une bande verte, etc. Le dessin B de la planche est la reproduction d'une fort belle tranchefile en soies de différentes couleurs entremêlées de fil d'or.

Le modèle C montre la tranchefile recouverte d'un genre de broderie. C'est un travail très habile qui orne une tranchefile ordinaire au moyen d'un tissage basé sur le point de remailage en différentes couleurs. Un modèle à peu près du même type, qui se rencontre moins souvent, orne aussi la tranchefile ordinaire en la recouvrant de points de remailage, mais les lignes sont horizontales et de couleurs différentes.

Nous rencontrons aussi des tranchefiles qui présentent des points verticaux superposés. Une dernière façon de faire utilise une seule ficelle ; ce sont des points droits, d'habitude en soie et ne continuant pas loin sur les ais. Ce procédé indique en général un atelier gréco-italien et est assez tardif. Si des fils d'or ou d'argent se mêlent aux fils de soie de la tranchefile, c'est toujours la preuve qu'on a attaché de l'importance à la reliure du volume. Quelques rares volumes occidentaux présentent cette particularité, mais dans ce cas, il faut rechercher comment s'est produite une influence byzantine, le relieur occidental ne sachant pas manier le fil d'or.

LES CHASSES

La reliure des manuscrits grecs ou du Proche Orient n'a jamais de chasses ; si le volume en présente, on est certain que l'on a adapté une reliure ancienne à un manuscrit dérelié, comme le Thucydide ayant appartenu à Corbinelli, actuellement le *Londoniensis* Add. 11.727. Sa reliure avec chasses prouve que ce n'est pas la reliure originelle. Les manuscrits ayant appartenu aux Papes Paul III (1534-1549) et Paul IV (1555-1559) ont parfois une très petite chasse ; leur technique tout comme leur décoration montrent une tendance à se rapprocher du métier occidental.

LA COUVRURE DE CUIR

Quand les tranchefiles sont terminées, l'ouvrier passe à la couverture de cuir, qui est généralement de la chèvre ou petit maroquin, plus rarement du veau. Les toutes premières reliures en cuir sont d'une technique primitive, le cuir n'est pas paré ou aminci sur les bords et les remplis sont coupés verticalement aux coins, ce qui oblige le relieur à les faire chevaucher (par exemple, les reliures des manuscrits gnostiques de Nag-Hamadi) ; mais, assez vite, le relieur se rend compte qu'il doit couper le rempli en biais à la hauteur du coin, ce qui permet à l'intérieur un coin de cuir qui n'a qu'une seule épaisseur, les remplis se touchant en une jolie diagonale.

Les reliures soignées ont des remplis coupés régulièrement ; celles qui ont des remplis irréguliers sont d'un travail inférieur.

LES FERMOIRS

L'usage de garnir les reliures de fermoirs remonte au début du codex relié ; ils sont alors formés de lanières de cuir qui serrent le volume pour le protéger. Nous en voyons des exemples très anciens pour les manuscrits gnostiques trouvés à Nag Hamadi. Les *Mss. 113, 114 et 115* de la Chester Beatty Library montrent un jeu savant de lanières qui entourent le volume dans les deux sens. Les grandes reliures en cuir gaufré sur ais de papyrus, si elles ont parfois perdu leurs fermoirs, portent encore la trace de leur existence passée. Le *Bodmer XVII* a des entailles dans le cuir qui permettaient à des lanières d'être attachées à l'intérieur de l'ais avant de passer sur le plat. Nous voyons la même chose dans la reliure d'un manuscrit de la Chester Beatty Library ⁽¹⁾. Ces reliures sont toutes deux d'environ l'an 600 et elles portent toutes deux la trace de quatre fermoirs, deux à la gouttière, un en tête et un en queue. Nous retrouvons ces quatre fermoirs aux reliures de manuscrits byzantins, tant grecs qu'arméniens ou russes, bien que souvent leur nombre soit réduit à deux à la gouttière. Il est à remarquer qu'à l'époque de la Renaissance, on trouve parfois des reliures occidentales qui ont quatre fermoirs ; ceci indique toujours une origine italienne ou espagnole, ce qui s'explique par une influence plus directe de Byzance dans le métier du relieur en Italie et en Espagne.

⁽¹⁾ Reproduite pl. 5 dans *Some early Bindings from Egypt, Chester Beatty Library, Monograph N° 7*.

Le fermoir courant de la reliure grecque se compose de deux parties : d'une part, trois lanières de cuir, nattées et réunies à un anneau — ces lanières sont attachées à l'ais inférieur (fig. 11), — de l'autre un bouton en métal ou en os qui se trouve sur le champ de l'ais supérieur. Les trois lanières font partie d'une seule et même bande de cuir, rendue plus étroite au milieu de sa longueur. C'est cette partie étroite qui est passée dans un anneau de métal, et les deux parties d'égale longueur qui restent sont divisées chacune en trois. Grâce à un poinçon, ces six lanières sont percées d'un trou à intervalles réguliers et on en fait trois nattes plates. Les extrémités sont attachées à l'ais en le travers-



Fig. 11. — Fermoir.

sant, par trois trous disposés en triangle : deux près du bord de l'ais, le troisième un peu en retrait au milieu des précédents. L'anneau de métal s'accroche au bouton du plat supérieur pour fermer le volume. Les fermoirs, qui sont appliqués après la couverture, gênent parfois le relieur pour bien coller les remplis ; il remédie à cet inconvénient en entaillant deux fois le rempli à la hauteur de chaque fermoir. Ce procédé indique une technique soignée

et probablement des ateliers d'un même groupe. Les fermoirs sont généralement attachés à l'ais avant le collage de la garde ; même si les lanières n'existent plus, elles ont laissé une trace brunâtre sur le papier ou le parchemin de la garde. Si elles ont été posées après le collage de la garde qu'elles traversaient, nous pouvons aussi nous en rendre compte car, même si les fermoirs ont disparu, ils ont laissé une trace brunâtre. Les fermoirs avaient en général des lanières nattées plus loin qu'il n'était nécessaire et ce sont ces nattes dont nous apercevons la trace ; parfois pourtant les lanières n'étaient nattées que juste suffisamment pour couvrir l'épaisseur du volume et nous voyons alors six petites lanières à l'intérieur de l'ais au lieu de trois petites nattes pour chaque fermoir (pl. V). Les reliures en velours ou en brocart avaient des fermoirs formés de torsades de soie. Les fermoirs des reliures arméniennes ne s'attachaient pas à un bouton sur le champ de l'ais, mais s'accrochaient dans une petite plaque de métal à une certaine distance du bord de l'ais sur le plat même (1).

LES BOULONS

Les reliures grecques sont fort souvent embellies au moyen de boulons. Ceux-ci sont en laiton, en plomb ou en argent ; leur forme et leur nombre peuvent servir à identifier la provenance de la reliure. Ainsi les reliures de l'atelier de Michel Apostolis en Crète ont toujours cinq boulons de laiton, tous pareils, bien qu'en général quand il y a cinq boulons, un à chaque coin et un au centre, ce dernier a une autre forme que ceux des coins. Quand le volume a un grand nombre de boulons (neuf, parfois même treize) et que ceux-ci sont en argent, cela indique à coup sûr que la reliure est originaire de la Thrace ou de Constantinople. Parfois, le boulon du centre à la forme d'un soleil à rais tournoyants ; il ne se rencontre que sur des reliures particulièrement soignées (voir description des boulons de la pl. VI).

LA DÉCORATION DES RELIURES

Les reliures byzantines sont ornées de gaufrure ; ce n'est que tardivement et uniquement sur des manuscrits grecs que nous voyons l'adjonction de petits

(1) Paul Adam a donné une très bonne explication de la façon dont les fermoirs étaient faits dans *Archiv für Buchbinderei*, 1924, p. 78.

cercles dorés et incrustés dans le cuir (pl. XII et XVI b). Il faut remarquer que ces petits cercles dorés ne changent en rien le dessin ni le genre de décoration propres aux reliures habituelles. Les reliures des manuscrits grecs diffèrent un peu dans leur disposition de celles des manuscrits syriaques, arméniens, géorgiens et de certaines reliures des Balkans. Le décor des reliures russes s'apparente à celui des reliures grecques.

En étudiant le dessin des fers de reliure byzantins nous constatons que, presque toujours son origine remonte à la plus haute antiquité. C'est ainsi qu'une lente transformation de l'arbre sacré ou arbre de vie se révèle sous différentes formes entre deux animaux affrontés, dans des fers rectangulaires servant à former des cadres. Les torsades et les entrelacs doubles ou triples, très répandus, sont d'origine mésopotamienne et ont comme origine probable l'art du textile ; les fleurs ont une signification symbolique ; les oiseaux et les animaux sont les descendants des ornements du Proche Orient. La plupart de ces décors sont stylisés, mais il y en a un grand nombre aussi qui sont naturalistes. Ce serait une erreur de croire que ces derniers sont beaucoup plus récents. L'époque classique n'a-t-elle pas souvent employé des ornements naturalistes et ne suivait-elle pas ainsi ce que la Crète lui avait appris ?

Avant d'examiner les détails de cette ornementation, voyons d'abord la disposition du décor.

Le plus grand nombre de manuscrits grecs arrivés jusqu'à nous dans leur reliure originelle sont des XIV^e-XV^e et XVI^e siècles ; des manuscrits plus anciens ont souvent été reliés à neuf à cette époque, ce qui explique l'uniformité de la plupart des reliures grecques qu'on trouve dans nos bibliothèques.

La décoration des reliures grecques en cuir est presque toujours conçue sur le même plan. Généralement trois lignes parallèles entourent le plat ; les diagonales sont tracées au moyen des mêmes filets, ainsi que les lignes qui découlent de ces diagonales. Tout le plat est ainsi divisé en losanges et triangles ; le type le plus simple ne nous montre que des filets, mais le type le plus courant est celui où les espaces vides sont ornés de petits fers gaufrés. Très souvent, le bord extérieur de ce décor est formé d'un cadre dont les ornements se composent de petits rectangles juxtaposés (pl. XII).

Une seconde façon de décorer le plat est de le couvrir de cadres concentriques. Ces cadres sont également obtenus en posant bout-à-bout des rectangles gaufrés, le décor de ces cadres étant souvent différent, nous y voyons deux à trois types de rectangles (pl. XIV). Pour les petits formats, trois cadres laissent au milieu un long rectangle étroit qui est d'habitude orné de petites annules ou parfois d'un ou deux fers. Quelques belles reliures, tout en basant

le décor sur les cadres concentriques, laissent un assez grand espace entre le premier et le second cadre et ce sont alors de beaux fers qui ornent cet espace libre tout comme le centre du plat (pl. XV, XVI). Certains grands formats ont au centre un rectangle allongé parfois décoré d'une ligne verticale d'un même fer rectangulaire (pl. XVII). Les fers rectangulaires qui forment les cadres sont certainement inspirés des frises antiques et des décors qui ornaient les sceaux cylindriques. Chose étrange, le procédé si simple qui consiste à imprimer un décor continu au moyen d'une roulette n'a pas été employé par les relieurs grecs, ni par les Occidentaux, à cette époque. Les filets, généralement composés de deux ou trois lignes, étaient probablement tirés par le relieur et non point poussés comme une roulette.

Il n'y a pas beaucoup de reliures syriaques dans nos bibliothèques ; celles que j'ai vues se caractérisent par quelques points : les ais sont épais et sans rainure ; les tranchefiles bien faites sont du type habituel aux reliures grecques.

La décoration ne comprend pas de fers historiés et se compose d'entrelacs de fers guillochés droits et courbes, ce que Marçais et Poinssot dans leur ouvrage sur la reliure kairouanaise ⁽¹⁾, appellent « chenilles » (pl. XX, 33). La croix sur piédestal est le motif préféré.

La technique byzantine a été continuée assez longtemps, même au xvii^e siècle, mais les reliures les plus récentes ont en général une décoration au matoir ; le plat est couvert complètement d'un motif qui se répète sans plan préconçu, ce que les anglais appellent *all-over pattern*.

Je tiens à signaler qu'une reliure syriaque du xiii^e siècle (*Ms. 702* de la Chester Beatty Library) a une décoration d'une technique spéciale : cuir en relief grâce à une ficelle collée sur l'ais. Marçais et Poinssot ont décrit cette technique, qu'ils croyaient kairouanaise, alors qu'elle est probablement d'origine égyptienne. Les débris d'une selle du x^e siècle, découverts en Égypte, portent un décor de cette technique ⁽²⁾, qui a été employée au vii^e siècle pour orner le fameux évangile de St Cuthbert, ce qui atteste une influence copte en Northumbrie.

Le décor des reliures arméniennes est basé sur des entrelacs de « chenilles ». Il est en général bien conçu ; la croix sur un piédestal, une belle rosace

(1) G. MARÇAIS et L. POINSSOT, *Objets Kairouanais. IX^e au XIII^e siècle. Reliures, verreries, cuivres et bronzes, bijoux*. Notes et Documents, XI, fasc. 1, (Tunis-Paris, 1948-1954).

(2) *The History of Bookbinding*, Catalogue de l'exposition (Baltimore 1958), N° 32 ; app. à M. Richard Ettinghausen.

(pl. XI, Xb) sont les deux thèmes préférés, mais ils ne sont pas choisis exclusivement. Le relieur arménien emploie aussi certains petits fers — non historiés — ; l'amande, formée d'un double filet, est très appréciée et ne se rencontre jamais ailleurs. Très souvent, le bord formant cadre et le motif central, tous deux exécutés au moyen de « chenilles », se détachent assez lourdement ; un décor secondaire : diagonales ou lignes accessoires formées de petites amandes, de petits points, donne quelque chose d'aérien à la composition générale.

Les reliures arméniennes étaient toujours gaufrées mais le dessin primitif est fréquemment caché par des ornements de métal. L'orfèvre arménien était particulièrement habile et avait le sens de la composition. Les clous en argent rivés dans l'ais sont un décor spécifiquement arménien ; et parfois, une croix attachée au milieu du plat est la base de quantité de petits ex-votos en argent.

Les reliures arméniennes ont généralement un recouvrement qui a exactement les dimensions de la gouttière. Le dos est toujours orné de lignes perpendiculaires parallèles. Les fermoirs ne s'attachent pas à un piton sur le champ de l'ais, mais s'agrafent sur le plat supérieur.

Nous possédons très peu de reliures géorgiennes. Celles que j'ai pu étudier présentent, tout comme certaines reliures arméniennes, la rosace coupée de segments de cercle, qui a comme origine la belle rosace de la bible syriaque du VI^e siècle de la Bibliothèque Ambrosienne (*C 313 inf.*, pl. Xa). Le manuscrit n° 3 de la Bibliothèque Nationale présente la même rosace.

Le décor de la plupart des reliures cyrilliques et balkaniques ressemble au décor des reliures grecques, mais nous en trouvons également ornées d'une croix formée par de petits fers rectangulaires ; cette croix a toujours au moins deux lignes transversales, elle est montée sur des gradins. C'est un décor purement balkanique même si le manuscrit est grec (pl. XII b).

Les bibliothèques de Yougoslavie sont une source de renseignements précieux au sujet de la reliure des manuscrits dans les Balkans. Le Musée national d'Ochrid aussi nous montre l'interpénétration intellectuelle entre le monde grec et le monde slave en Bulgarie et en Macédoine ⁽¹⁾. Ceci nous explique la similitude des reliures grecques et slaves, qui ne diffèrent que par quelques détails.

(1) Vladimir MOŠIN, *Les manuscrits du Musée national d'Ochrida. Recueil de travaux* (Ohrid, 1961), pp. 163-243.

Le décor des reliures russes du xvi^e siècle est basé sur la même division des plats que celle des reliures grecques. Les fers employés sont du même style. Il est pourtant à remarquer que certains entrelacs qui se rencontrent souvent se voient aussi sur des reliures des Balkans et non point sur des reliures de la Grèce proprement dite. Le bouton de lotus sous différents aspects est très apprécié. A partir de l'arrivée à Moscou, à la fin du xvi^e siècle, d'un relieur polonais qui apporta la technique occidentale, le décor change. Il devient typiquement russe, mais n'est plus byzantin.

LES FERS

Il y a deux sortes de fers, ceux dont le contour est net et de forme géométrique : cercle, carré, rectangle, losange, triangle, et ceux dont le décor est cerné par un contour non géométrique mais qui épouse la forme de l'ornement.

Il est agréable de rechercher l'origine des motifs repris de l'antiquité par les fers de reliure.

Voyons d'abord la *rose*, qu'on nomme *rosette* quand c'est un ornement byzantin. C'est la stylisation d'une rose, le plus souvent à huit pétales et entourée d'un cercle que nous trouvons déjà en Crète dans le palais de Cnossos. La rose sauvage n'ayant que cinq pétales, ceci nous prouve que l'horticulture du Proche Orient était déjà fort avancée il y a plusieurs milliers d'années. Ce fer se trouve sur les reliures de toutes les époques, à commencer par celle du *Papyrus Bodmer XVII* (vi^e siècle). L'origine exacte de ce manuscrit est inconnue, mais il est probable qu'il provient d'Égypte. La rosette à huit pétales se rencontre partout sur les reliures byzantines et particulièrement sur les manuscrits grecs ; les relieurs russes et ceux des Balkans en ont fait usage aussi, mais de façon beaucoup plus modérée.

L'*iris stylisé* est le symbole de la vraie grandeur. Le lis et l'iris sont deux fleurs également répandues dans le Proche Orient, surtout dans la plaine d'Anatolie. Nous voyons l'iris représenté dans la « chambre botanique » du temple de Thoutmosis III à Karnak et le lis blanc (*lilium candidum*) très en honneur dans le palais de Cnossos, en Crète, bien que l'iris y soit aussi représenté sur certaines fresques ⁽¹⁾. Il est très probable que le lis et l'iris auront été confondus comme symbole de virginité et de grandeur, mais

(1) R. W. HUTCHINSON, *Prehistoric Crete*, 1962, page 276.

que l'iris, plus décoratif aura eu la préférence. Cet iris stylisé est resté pendant très longtemps un des ornements les plus appréciés de la reliure byzantine ; toutefois, il est à remarquer qu'il ne figure pas parmi les fers employés sur les reliures russes.

L'*aigle bicéphale* est un ornement héraldique. Nous le rencontrons chez les Hittites et J. Pilecki (1) le fait même remonter à l'époque de Sumer, où il aurait fait partie des armes de la ville de Lagash. Ce n'est qu'à partir du x^e siècle que nous le voyons comme ornement byzantin, mais surtout sur les tissus et non point comme faisant partie d'un blason.



Fig. 12. — Décor fatimite.

La *rose* et le *lis* étaient associés en Occident pour honorer la Vierge ; il est probable que c'est une survivance de l'antiquité où la rose était vouée à Aphrodite et le lis à Héra. Le cantique des cantiques ne nous dit-il pas aussi : « Tu es le lis de la vallée ». Nous retrouvons la rose et le lis associés dans un petit fer souvent employé pour former des cadres. Ce sont *trois fleurs sur leur pédoncule*. La fleur de gauche et celle de droite sont des roses à cinq pétales, celle du milieu est un lis vu de profil, avec trois pétales surmontés du pistil et de trois anthères. Dans de rares cas, la rose est au milieu et le lis à droite et à gauche. La gravure de ce fer est assez délicate et la plupart du temps la fleur du milieu est peu distincte ; il n'y a pourtant aucun doute, ce ne sont pas trois fleurs identiques. Pour nous en convaincre il n'y a qu'à examiner certains bandeaux polychromes formant partie de l'enluminure des manuscrits, où les détails sont beaucoup plus nets : nous y voyons également l'association de la rose et du lis (2).

* * *

(1) J. PILECKI, *La disposition héraldique dans la civilisation minoenne* (en polonais, avec résumé en français), Swiatowit, 1937, p. 15.

(2) Je tiens à remercier très sincèrement Monsieur Jan Balis, de la Bibliothèque Royale de Bruxelles, pour l'aide qu'il m'a apportée dans la recherche de l'identité et du symbole des fleurs.

Les planches XVIII à XX donnent des reproductions de fers rencontrés sur des reliures byzantines.

Les fers circulaires : la série des roses ou rosettes ; un aigle ; un aigle bicéphale ; un lion rampant ; différents quadrupèdes rampants ; des animaux et oiseaux fantastiques ; une perdrix avec une feuille ; un oiseau picorant (peut-être l'ibis sacré d'Égypte).

Les fers carrés posés sur la pointe présentent certains motifs pareils à ceux des cercles : l'aigle, l'aigle bicéphale, plus un motif de feuille d'acanthé stylisée.

Les fers en losange ont également ces motifs, mais nous devons faire une mention spéciale pour le lis et l'iris qui se rencontrent dans les trois formes : carré, cercle, losange.

Les fers triangulaires : le plus caractéristique est un dragon ailé tourné soit vers la gauche soit vers la droite ; il y a aussi un beau triangle allongé avec les bords incurvés à décor floral. Ces deux triangles ont été employés en Crète, toutefois le dragon se rencontre aussi ailleurs (n^{os} 30, 30a, 30b et 30c de la pl. XX).

Les fers sans contour géométrique : ils représentent surtout différents boutons de lotus.

Les annules : elles se présentent sous l'aspect d'un cercle avec le point central marqué, soit avec un contour d'une seule ligne, soit de deux ou trois lignes concentriques. Les annules ont généralement de quatre à six mm. de diamètre. Ce motif est un héritage des Coptes qui l'employaient pour couvrir d'assez grands espaces en le multipliant dans les deux sens. On le voit sur presque toutes les reliures grecques, mais jamais formant masse ; seul, il sert à combler un vide dans un décor ou à couvrir le croisement de deux lignes. On le rencontre sur les reliures russes, moins souvent sur les reliures italo-grecques et très rarement pour ne pas dire jamais sur les reliures syriaques et arméniennes (n^o 27 de la pl. XIX).

Les fers rectangulaires : ils servent à former des cadres et consistent en torsades et entrelacs de différents types (n^{os} 2, 2a, 3, 3a, 3b, 3c, 3d, 3e, 3f et 3g, de la pl. XVIII) ; ornements à base de motifs végétaux mais stylisés, parmi lesquels on remarque surtout la palmette, la vigne et l'acanthé ; rinceaux avec feuillage naturaliste (n^{os} 36 et 36a de la pl. XX) ; une modification de l'arbre sacré ou arbre de vie séparant deux animaux affrontés (n^o 6 de la pl. XVIII) ; deux animaux s'abreuvant à un calice (n^o 32 de la pl. XX) ; deux animaux se poursuivant ou l'un attaquant l'autre (n^o 31a de la pl. XX).

Parmi les motifs végétaux stylisés employés pour les cadres, le plus répandu de tous est le n^o 1 de la planche XVIII et les ornements qui en découlent, les n^{os} 1a, 1b, 1c, 1d, 1f et 1g. Il a une origine antique : la photo n^o 1 est comme une réduction d'un des rectangles formant le décor de la base d'une des colonnes du temple d'Apolon de Milet, qui se trouve dans la Cour des Lions du Musée du Louvre. Ce décor forme aussi un des éléments (n^o 1e) d'une frise de la plus belle des tombes bogomiles, la stèle de Donja Zgosča (xiv^e siècle). Le fait d'avoir passé à cette époque dans l'art populaire, car les tombeaux bogomiles sont d'un art primitif, est la preuve que ce motif faisait vraiment partie du patrimoine byzantin. Certains de ces petits fers rectangulaires n^o 1 sont très bien gravés et l'ornement est composé avec soin ; parfois les proportions sont assez carrées, parfois elles sont plus allongées ; mais petit à petit le motif se dégrade pour finir par être complètement insignifiant.

Le n° 4 de la planche XVIII donne la reproduction d'un des nombreux cadres rectangulaires qui représentent la rose et le lis et dont la signification a été donnée plus haut. Le n° 5 est un cadre rencontré très souvent sur des manuscrits achetés à Chio. Pouvons-nous rapprocher cet ornement de la sculpture d'une architrave d'iconostase (IX^e-X^e siècle) du musée de Chio (n° 327) et qui présente aussi ces roues syriennes ? Le motif est peut-être originaire de l'île... Les fers n° 18 et 19 de la planche XIX représentent probablement le monogramme de Paléologue. Ce même ornement se trouve sur une reliure brodée de la bibliothèque de Grottaferrata, le n° 161, qui contient les lettres de Manuel Paléologue et aurait appartenu à Bessarion ⁽¹⁾. Le fer rond, n° 18, orne la reliure d'un Homère du XIII^e siècle qui se trouve à la bibliothèque du Vieux Sérail à Istanbul et porte la cote n° 2 dans la liste établie par Adolf Deismann ⁽²⁾. On le voit aussi sur le n° 629 de la Bibliothèque Nationale d'Athènes. Le même ornement « Paléologue », mais carré (n° 19 de la pl. XIX), orne la reliure d'un volume du XIV^e siècle sur la vie de Jean Cantacuzène ; c'est le n° 28 de la liste de Deismann.

Quelques fers accusent une influence islamique, ce qui n'est pas étonnant. Remarquons surtout un joli petit fer circulaire avec un très joli oiseau à la queue fantaisiste (n° 20 de la pl. XIX). Il y a aussi un oiseau dans un petit fer circulaire dont le contour est formé de six parties de cercle (n° 35 de la pl. XX). Parmi les fers rectangulaires qui servent à faire des cadres, il y en a un fort beau qui se rencontre souvent, c'est le n° 34 de la pl. XX, dont la base a certainement comme origine le travail du bois de l'époque fatimite. Ce décor était fort apprécié. Les reliures grecques ont introduit cet ornement en Italie et cela a même provoqué une erreur qui n'a jamais été rectifiée. Alde Manuce, qui employait des relieurs grecs, aura fait séparer de l'ensemble du fer l'élément qui en était la base (fig. 12). On a décoré plus d'un plat de reliure occidentale de ce petit fer ; on a dit, et on a eu, qu'Alde Manuce avait créé cet ornement, et tous ceux qui s'occupent de la reliure de la Renaissance italienne et française nous parlent des *fers aldes*. Les reliures dont le décor a des détails islamiques présentent parfois également un petit fer courbe du genre chenille (n° 33 de la pl. XX).

Les n° 22-22a et 22b (boutons de lotus) de la pl. XIX sont évidemment un reste de l'influence égyptienne. Quant aux entrelacs n° 23, 24 et 25 on les voit surtout sur des reliures des Balkans et sur des reliures russes. Les fers circulaires n° 15, 16 et 17 de la planche XIX, avec leurs animaux extraordinaires, se voient sur des reliures cyrilliques, mais aussi sur des reliures grecques qui sont peut-être de la Macédoine septentrionale. Bien qu'en général le décor des reliures grecques soit formé de fers séparés et non point composé de très petits fers, nous avons de jolis exemples où les petits fers sont habilement réunis, par exemple sur le n° 42 de la pl. XX, qui est composé du petit fer n° 29 de la pl. XIX. Le n° 38, qui montre quatre petits triangles posés alternativement sur la base et sur la pointe, est un ornement très délicat et pas très rare. Quant au n° 39 c'est une partie d'une bande

(1) Cette reliure a été reproduite dans *The Art Bulletin*, 1933, page 6.

(2) Adolf DEISMANN, *Forschungen und Funde im Serai*, (Berlin-Leipzig), 1933.

de la reliure de l'*Oxoniensis Lincoln College Gr. 35* (voir la planche XIV) ; c'est alternativement une annule et le petit fer caractéristique qui orne aussi les vêtements des personnages princiers des enluminures. Le n° 40 se compose d'un losange historié avec une annule à chaque coin. Cette combinaison de cinq fers : une annule à chaque coin, soit d'un losange, soit d'un carré sur sa pointe, se rencontre assez souvent. Le n° 41 montre le croisement de doubles filets avec six boutons de lotus formant un beau centre de décor.

* * *

LEXIQUE DES TERMES TECHNIQUES DE LA RELIURE

Les termes techniques de la reliure étant parfois ignorés du lecteur, j'en donne ici la liste avec leur traduction en anglais, en allemand, en italien et en russe, et une brève définition. Les mots mis en italique dans les définitions sont expliqués à leur place dans le lexique.

Ais. — Boards — Deckel — Assicelle — Doski.

Les *ais* d'un volume sont au nombre de deux : le premier *ais*, qui se trouve devant le bloc formé par le corps du volume, et le second *ais*, qui se trouve derrière ce bloc.

Bloc. — C'est l'ensemble compact formé par les cahiers cousus ensemble ; on dit aussi *corps* du volume.

Boulons — Bosses — Beschläge — Bulloni — Žukoviny.

Les *boulons* sont les boutons en métal ou clous saillants que l'on fixe sur le *plat* des *ais* en traversant ceux-ci, la pointe étant rivée à l'intérieur des *ais*. Ils protègent le cuir ou le tissu de la reliure des détériorations dues au frottement. Ils servent à orner tout en préservant ⁽¹⁾.

Champ de l'ais — Rim of the Board — Stehkante — Labbro dell'asse — Obrez dosk.

Le *champ de l'ais* est la petite partie plane de l'épaisseur de l'*ais*, sa tranche.

Charnières — Hignes — Scharniere — Cerniera — Falcy.

La *charnière* est formé d'une étroite bande de cuir mince ou de tissu collée à cheval sur le mors et qui sert de renforcement.

Chasses — Squares — Vorstehende Deckelkante — Unghiatura — Kanty.

Les *chasses* sont une partie des *ais* qui dépasse le *bloc* du volume, en *tête*, en *queue* ou en *gouttière*. Les volumes anciens n'ont jamais de chasses, mais on en voit pourtant quelquefois à des livres grecs reliés tardivement.

Contre-plat — Voir *Garde*.

Cousoir — Sewing frame — Heftlade — Telaio — Ustavka.

Le *cousoir* a l'aspect du métier de haute lisse et est formé des mêmes éléments que lui ; il est naturellement réduit aux proportions d'un volume habituel. En Occident, le *cousoir* est employé depuis le XIII^e siècle environ. En général, le relieur du livre byzantin ne connaît pas le *cousoir* ; pourtant, si beaucoup d'ateliers cousent les volumes sans l'aide d'un *cousoir*, d'autres prennent un *ais* comme base, passent dans chacun des trous de l'*ais* le milieu d'une ficelle et, grâce à un nœud coulant, les deux parties libres de chaque fil sont remontées et attachées provisoirement à un point fixe ; la *couture* se fait en passant le fil de couture autour de ces ficelles pliées qui tiennent lieu de *nerfs*.

Couture et Nerfs — Sewing and bands (Raised bands) — Bünde — Nervi — Binty.

Les cahiers d'un volume sont réunis pour en faire un bloc compact ; ce résultat est

(1) Les ouvrages traitant de la reliure écrivent généralement *bouillons*, terme que j'ai employé dans mes travaux antérieurs. Ni Littré, ni le *Larousse du XX^e siècle* n'admettent le mot *bouillon* dans le sens d'un objet faisant partie d'une reliure. Ils sont d'accord pour appeler ce petit objet *boulon*. Le *Vocabularium bibliothecarii* de l'Unesco donne également le mot *boulon*.

obtenu grâce à un fil de lin ou de chanvre qui passe dans le milieu du cahier, en sort et, à l'extérieur du cahier, s'attache à un cahier précédent. La *couture* peut se faire avec le soutien d'une ficelle ou d'une mince lanière de cuir se trouvant à l'extérieur des cahiers et servant de base aux fils de la *couture* ; dans ce cas, cette ficelle ou lanière de cuir s'appelle un *nerf*.

Couvrure — Covering — Ricestimente — Knyte.

La *couvrure* est l'action d'appliquer soit le cuir, soit le tissu qui recouvre les *ais* et le *dos* du volume.

Dos — On appelle *dos* la *tranche* du volume correspondant au pli des cahiers.

Fers — Tools — Stempel — Ferrei — Basmý.

Les *fers* sont de petits outils en métal, gravés, emmanchés et dont le relieur se sert pour décorer l'extérieur du volume d'empreintes gaufrées (voir *Gaufrure*) ou dorées.

Fermoirs — Clasps — Schlieszen — Fermaglio — Zastjožki.

Les *fermoirs* sont des liens de cuir, de tissu ou de métal, qui réunissent les *ais* en *tête*, en *queue* ou en *gouttière*, de façon à tenir le volume aussi fermé que possible.

Gardes — Endpapers — Vorzätze — Fogli di guardia — Forzacy.

Les *gardes* sont les feuilles extérieures d'un livre, elles ne font pas partie du texte. On donne le nom de *contre-plat* à la garde collée contre l'intérieur de l'*ais* (paste-down).

Gaufrure — Blindstamping (Blindtooling) — Blinddruck — Impressiona a secco — Slepoe tisnenie.

La *gaufrure* du cuir, ou *estampage « à froid »*, est une décoration sans or, obtenue par l'impression de fers ou de filets légèrement chauffés ou bien posés à froid sur un cuir humide. Les *fers* servant à la *gaufrure* sont gravés de façon à laisser une empreinte de deux niveaux différents. En général le motif du décor apparaît en relief.

Gouttière — Fore-edge — Vorderschnitt — Taglio davanti — Perednij obrez.

La *gouttière* est la *tranche* opposée au *dos*, celle qui correspond à la marge extérieure de la page.

Grecquage — Sawing in — Einsägen.

Le *grecquage* consiste à faire de légères entailles dans le *dos* du volume pour permettre au fil de la *couture* de s'y incruster ; le *dos* reste absolument lisse sans protubérance. Si le relieur emploie des ficelles pour soutenir la *couture*, ce sont les ficelles qui s'incrustent dans les entailles. Actuellement, le *grecquage* est fait au moyen d'une petite scie. Le relieur grec employait un ciseau posé deux fois en biais, pour obtenir une entaille en forme de V.

Matoirs — Le relieur utilise, en plus des fers, des *matoirs* pour décorer l'extérieur du volume, mais les *matoirs* s'emploient toujours à froid et parfois même en donnant un coup sec à l'aide d'un petit marteau. Très peu de reliures byzantines sont décorées au *matoir*, il y en a pourtant quelques-unes. Le décor fait au *matoir* imprime simplement un contour sur le cuir contrairement à la *gaufrure*.

Mors — Joints — Tiefer Falz — Ginoco — Otstavy.

Les *mors* sont la partie de l'intérieur de l'*ais* qui se trouve contre le bord du *dos*, ainsi que la partie du volume qui s'y rattache.

Nerfs : voir *Couture*.

Plats — Covers — Decke — Piatto — Kryški.

Les *plats* sont la partie extérieure du volume, soit en cuir, soit en tissu ou en orfèvrerie, qui recouvre les *ais*

Plat supérieur — Frontcover — Vorderdeckel — Piatto anteriore — Perednjaja Kryška.

Le *plat supérieur* couvre le début du volume.

Plat inférieur — Back-cover — Hinterdeckel — Piatto inferiore — Zadnjaja Kryška.

Le *plat inférieur* couvre la fin du volume.

Queue — Tail (Bottom-edge) — Schwanz — Coda — Chvoistik (nižrij obrez).

La *queue* est la *tranche* du volume qui correspond au bas de la page.

Recouvrement — Flap — Klapan.

Le *recouvrement* est un prolongement du cuir couvrant l'*ais* inférieur et formant une patte mi-souple qui a les dimensions exactes de la *tranche* de la *gouttière* qu'elle préserve. Parmi les reliures byzantines, les reliures arméniennes sont les seules qui aient des *recouvrements* ; certaines reliures coptes en avaient également.

Remplis — Turn-ins — Einschläge — Risvolti — Zagibki.

Les *remplis* sont les parties du cuir ou du tissu qui, dépassant les *plats*, sont repliées vers l'intérieur de l'*ais* et collées sur lui.

Tête — Head (top-edge) — Kopf — Testa — Golovka (verchnij obrez).

La *tête* du volume est la *tranche* qui correspond au haut de la page,

Tranches — Edges — Schnitte — Taglio — Obrez.

Les *tranches* sont les bords extérieurs des pages formant *bloc* dans un volume relié.

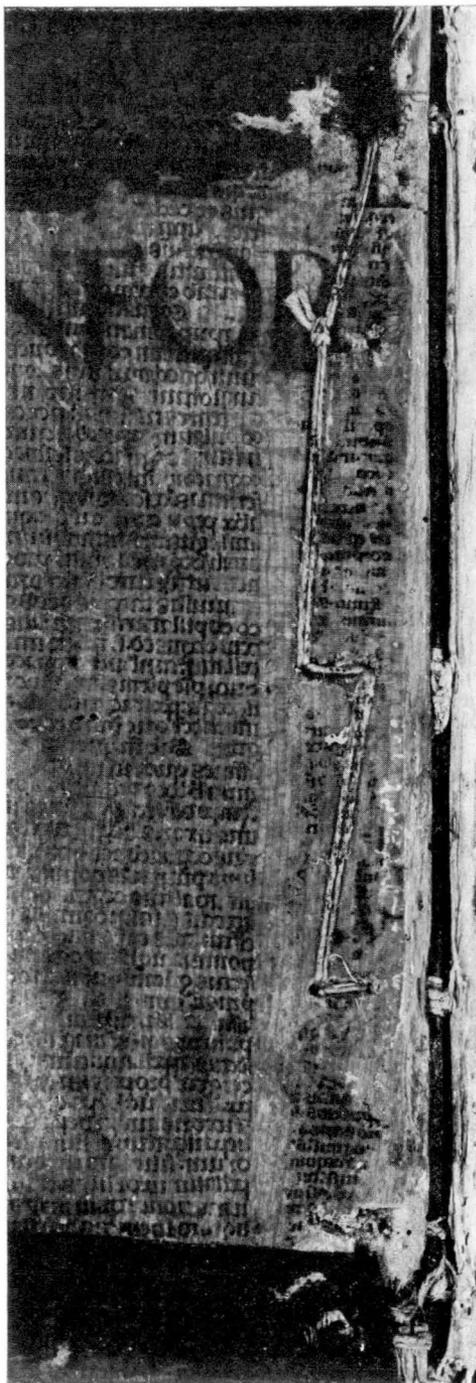
Tranchefiles — Headbands — Kapitalbände — Capitello — Kapitalnye (guboški).

La partie de la reliure qui attache le *bloc* au *dos*, aussi bien en *tête* qu'en *queue*, est celle qui s'abîme le plus facilement. Pour éviter cette détérioration rapide, le relieur fait sur toute la partie de la *tranche* du *dos* un genre de broderie ou de point de chaînette en fil ou en soie, sur base d'une ou de deux ficelles, appelé *tranchefile*. Le fil qu'il emploie à cet effet passe à intervalles réguliers de la *tranche* vers l'extérieur du *dos*. Ceci consolide les ficelles de base. Les *tranchefiles* grecques, tout comme les tranchefiles syriaques, arméniennes, géorgiennes et russes du moyen âge, contiennent sur une petite partie de chaque *ais*. La *tranchefile* ajoute beaucoup à la solidité de la reliure.

Note concernant l'illustration : les photographies reproduites sur les planches suivantes proviennent de la documentation personnelle de l'Auteur et se trouvaient dépourvues d'indication de provenance.



a. Attache en forme de zig-zag sur l'extérieur de l'ais (reliure vide de la Bibliothèque Vaticane).



b. Attache en zig-zag sur l'intérieur de l'ais. Bibliothèque Vaticane, *Vat. Gr. 683*.

PLANCHE II



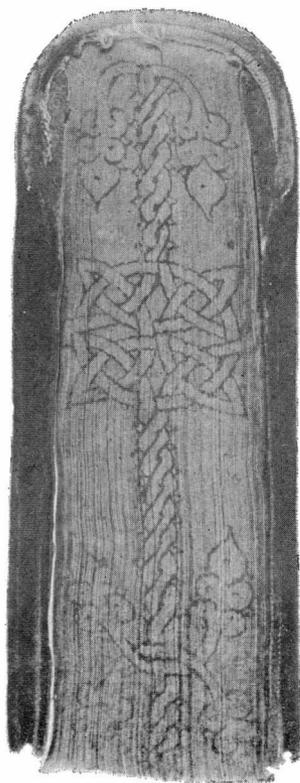
Évangiles d'Archangel. Intérieur d'un ais montrant l'attache primitive suivant la technique grecque et les lanières de cuir introduites par le restaurateur.



a.



d.



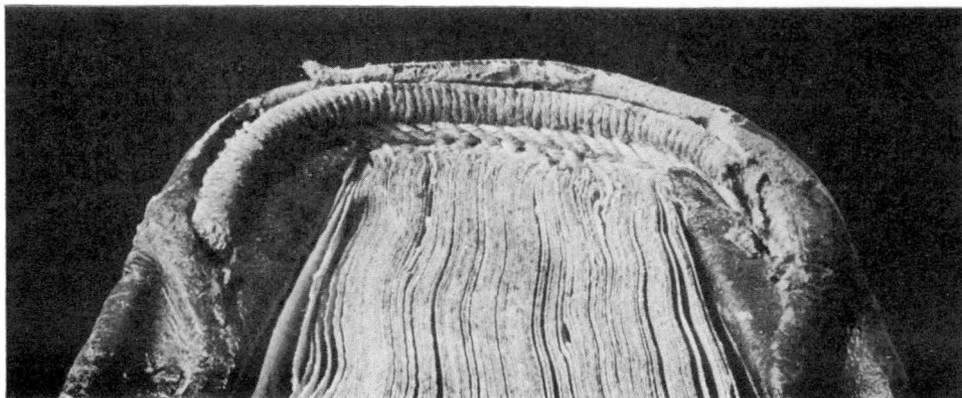
b.



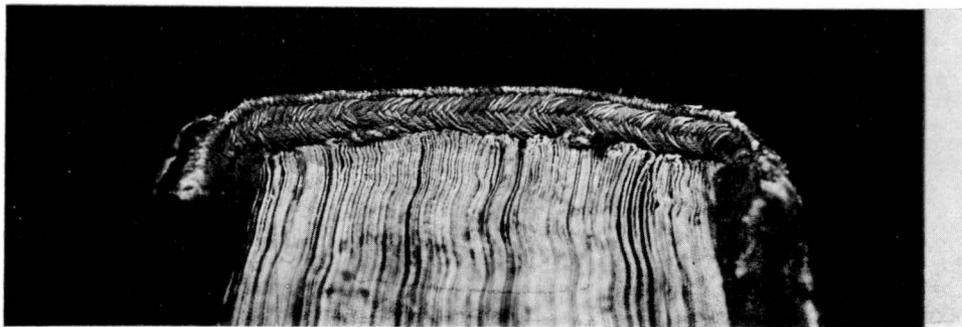
c.

- Tranches :
- a. décor de la gouttière (*Vatican. Gr. 134*).
 - b. décor de la tête (*Vatic. Gr. 134*).
 - c. décor de la queue avec titre (*Vatic. Gr. 134*).
 - d. décor de la gouttière (*Bruxellensis 11343*).

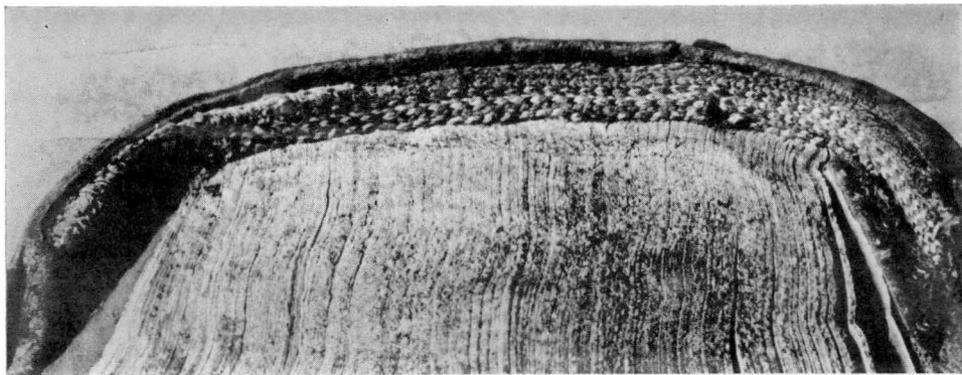
FLANCHE IV



a.



b.

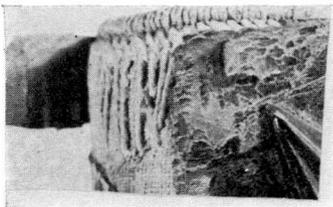


c.

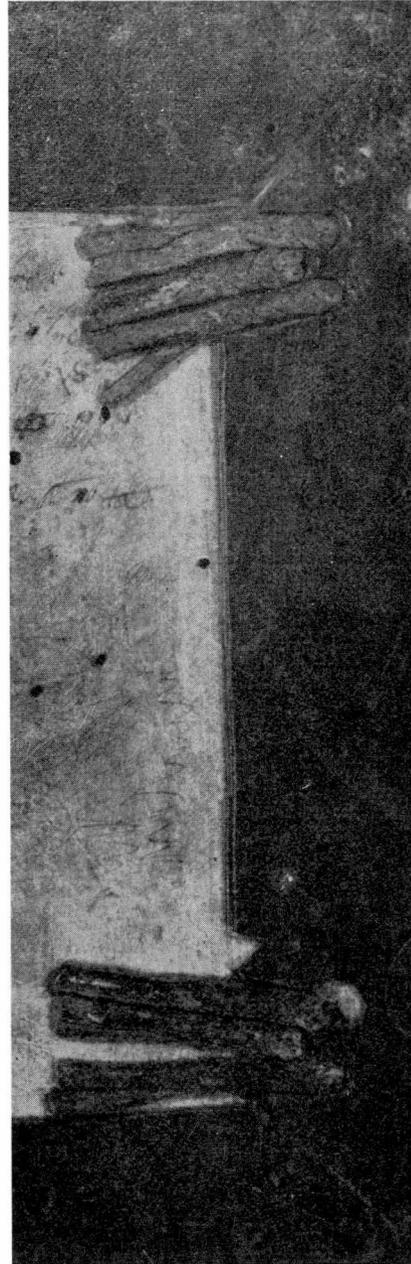
Tranchefiles (modèles agrandis) :
a. *Bruxellensis* 11291.
b. Chester Beatty Library *Ms. 137*.
c. *Bruxellensis* 11281.



a.



c.

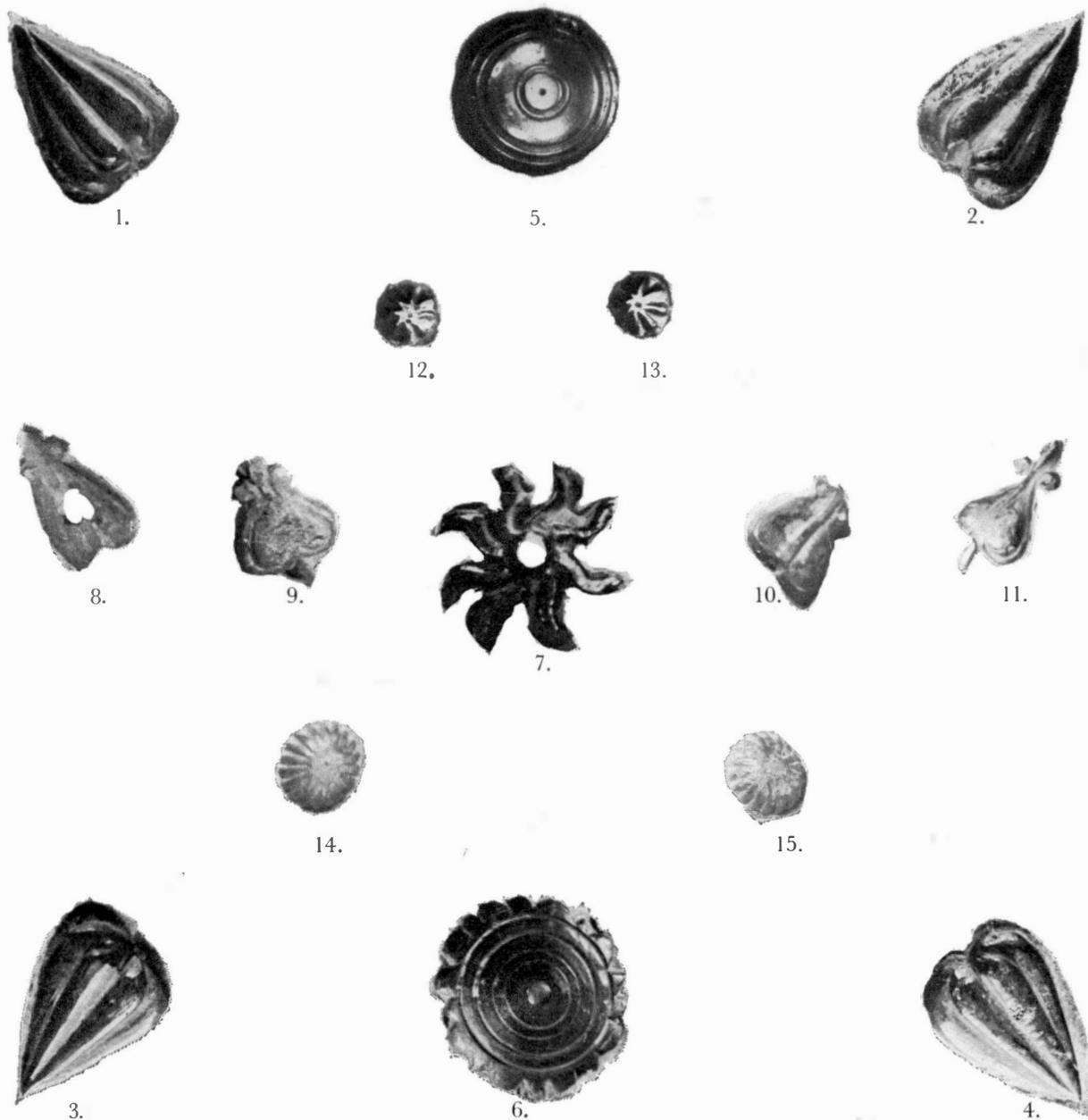


b.

Lanières de fermoirs :

- a. deux fois six lanières pas nattées (*Athen. 118*).
- b. deux fois les lanières en trois petites nattes (*Vaticane, reliure vide*).
- c. montre la façon dont la tranchefile s'attache au corps même du volume (*Bodleian Library, Barocci Gr. 137*).

PLANCHE VI



Boulons.

- 1, 2, 3, 4 boulons posés aux coins. Modèle qui se rencontre souvent. Exemple l'*Atheniensis* 629 avec comme centre le n° 5.
 N° 6 centre de l'*Atheniensis* 2639 qui a les 1, 2, 3 et 4 comme coins.
 N° 7 centre de l'*Atheniensis* 68 (en argent).
 N° 8 boulon de coin *Ste Trinité* 44 (Patriarcat grec de Constantinople).
 N° 9 Patriarcat grec de Constantinople, 66.
 N° 10 également coin du *Ste Trinité* 44.
 N° 11 boulon de coin (argent) Halki, *Panagia*, 6.
 N° 12 et 13 plusieurs (argent) sur le plat de l'*Atheniensis* 68.
 N° 14 et 15 plusieurs sur le plat du Halki, *Panagia*, 6.



Reliure orfèvrée. Provient du Trésor de San Marco ; actuellement à la Biblioteca Nazionale Marciana ; est séparée du volume qu'elle contenait et qui est un manuscrit latin (IX^e siècle, Cl. 1, 101).

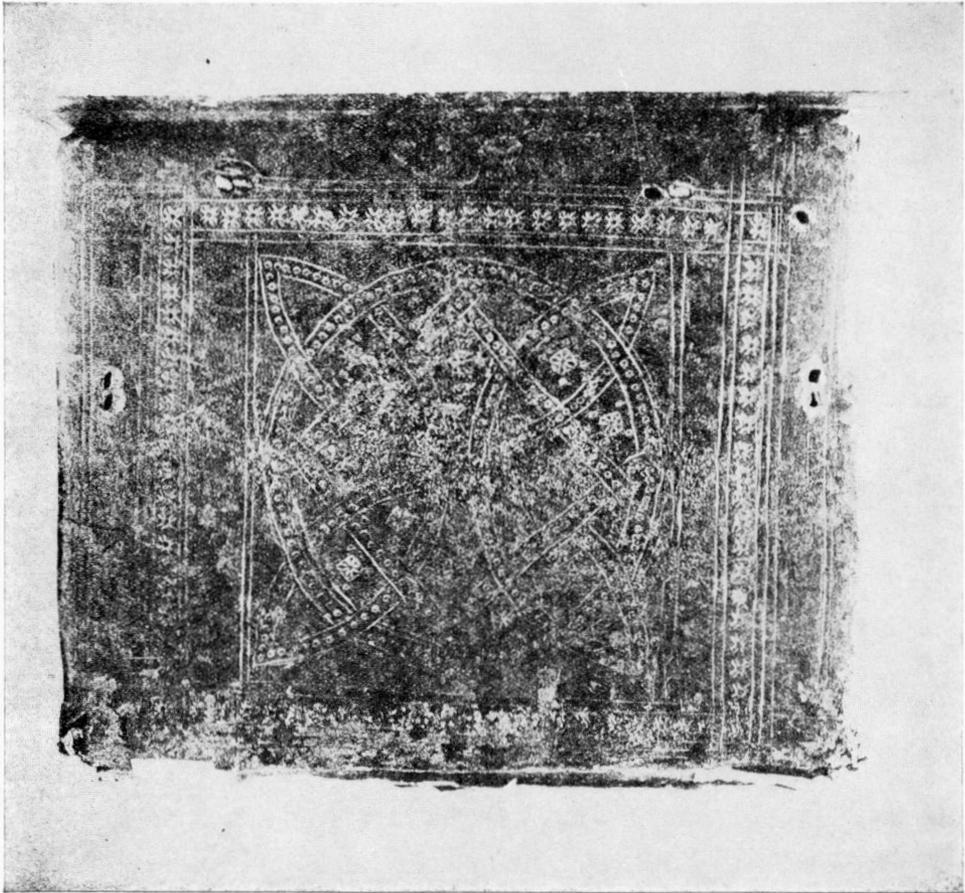
PLANCHE VIII



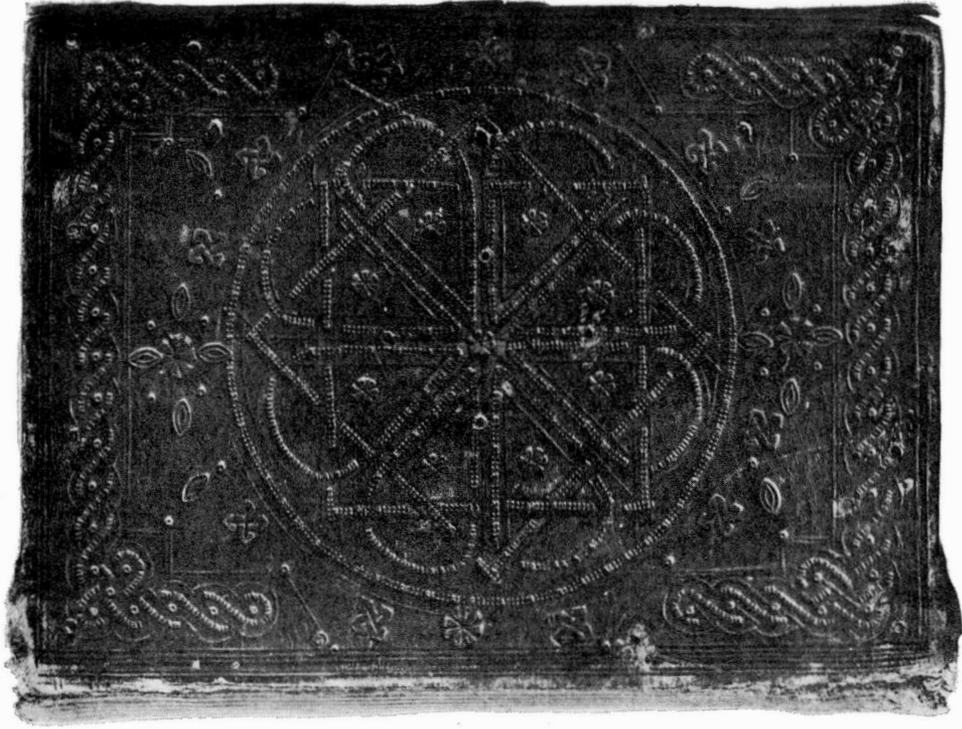
Reliure orfèvrée. Musée d'Art Populaire d'Athènes. La reliure est antérieure au volume qu'elle contient.



Diptyque en ivoire. Trésor de la cathédrale de Monza, v^e siècle.

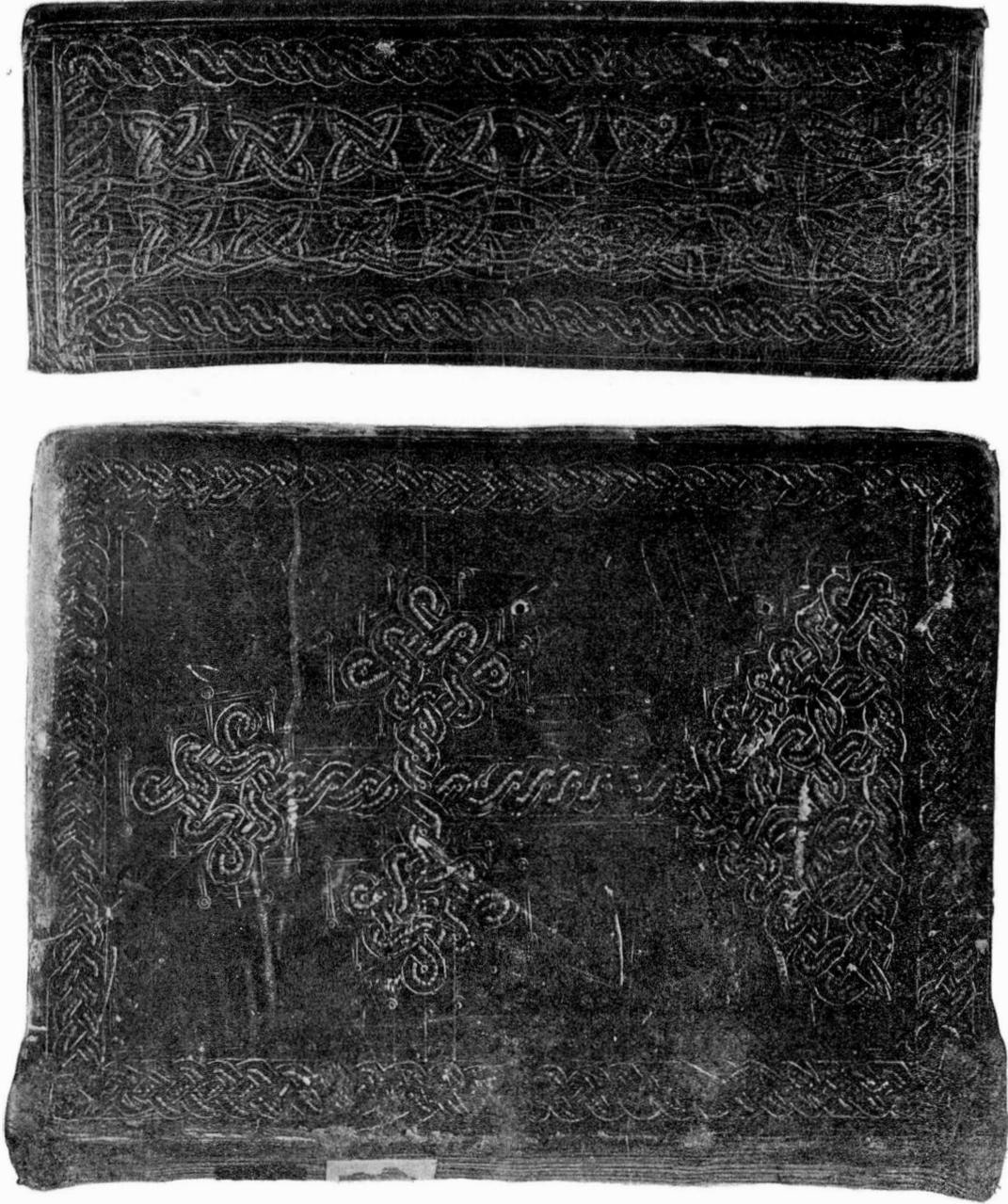


a. Reliure géorgienne, décor rosace. Monastère de Ste-Catherine au Sinaï, d'après Nicolas Marr.



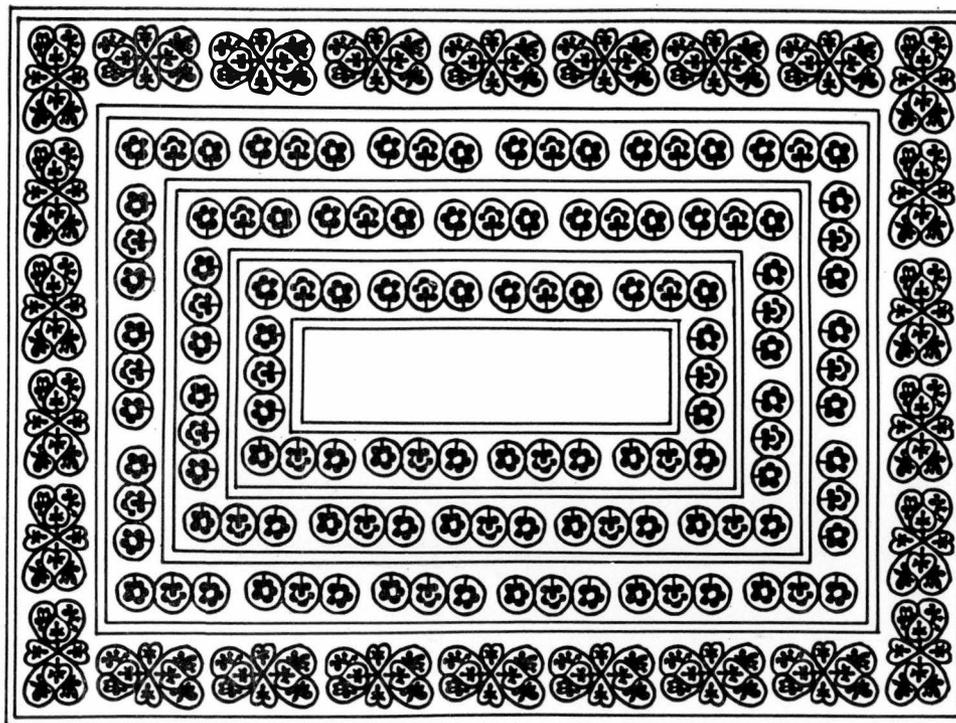
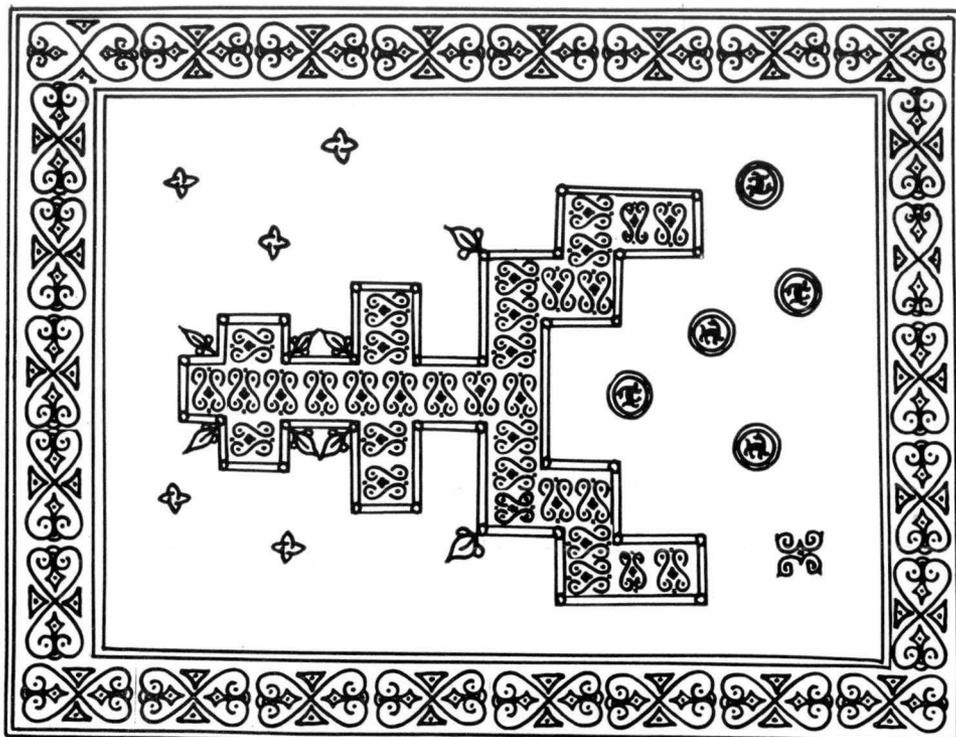
b. Reliure arménienne, également décor rosace. Monastère de San Lazzaro, Venise, Ms. 588, livre de St Grégoire de Naregh, écrit en 1324.

PLANCHE XI



a. Reliure arménienne, décor croix sur piédestal. Monastère de San Lazzaro, Venise, Ms. 1313, *Évangélique*, écrit en 1283.

b. Reliure arménienne ; décor de petits clous d'argent. Monastère de San Lazzaro, Venise, Ms. 1345. *Évangélique*, écrit en 1203.



a.

b.

Deux dessins donnant le schéma de décors de reliures grecques :

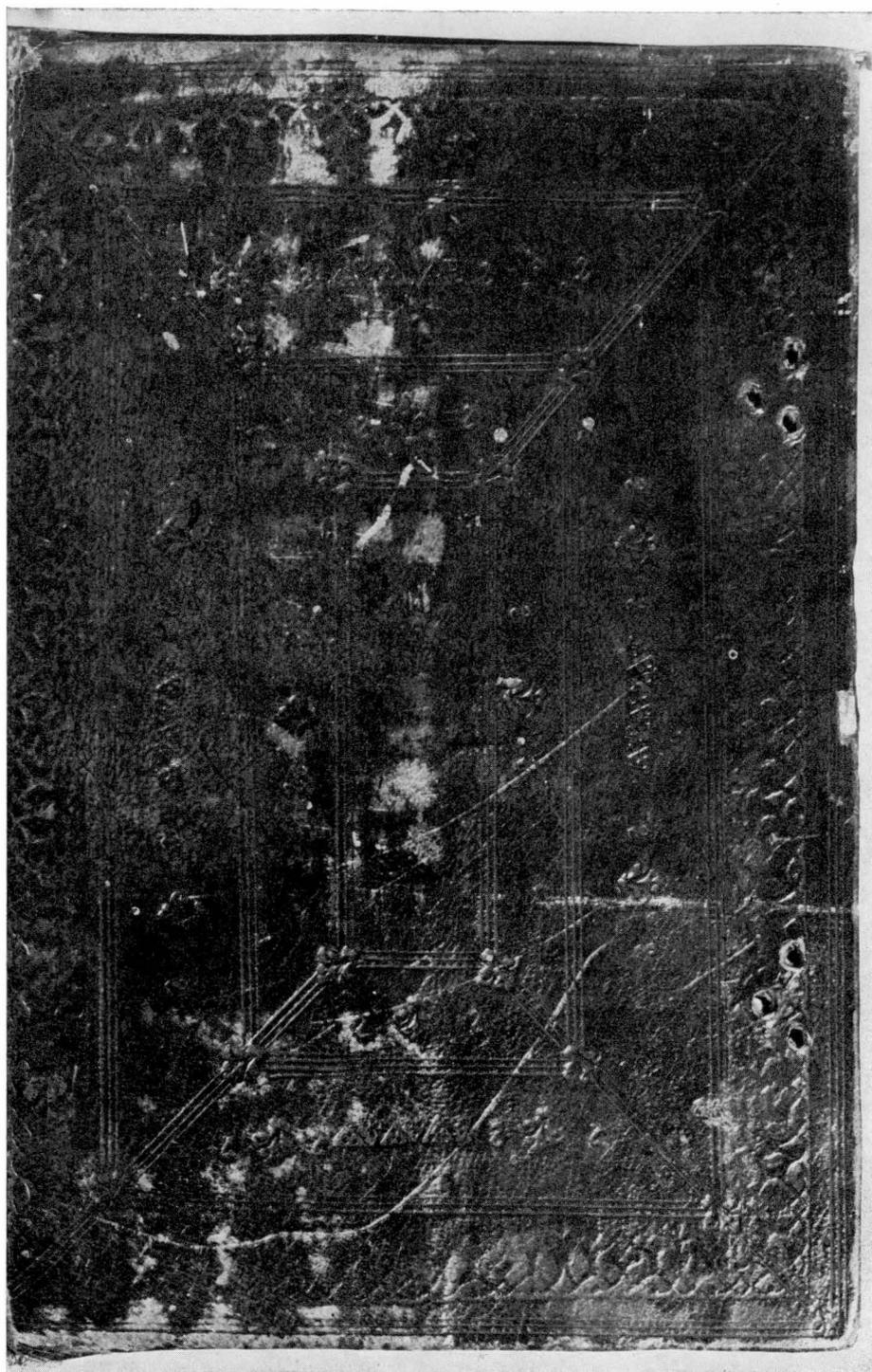
a. le plat couvert de cadres concentriques ;

b. la croix sur piédestal formée de la juxtaposition de petits fers rectangulaires.



Reliure gaufrée grecque. Type classique du décor avec un cadre du fer rectangulaire n° 1 et division du plat grâce à des filets de trois lignes et losanges et triangles garnis de petits fers. Topkapi Sarayı, Istanbul, 2, Homère, *Iliade*, XIII^e siècle.

PLANCHE XIV

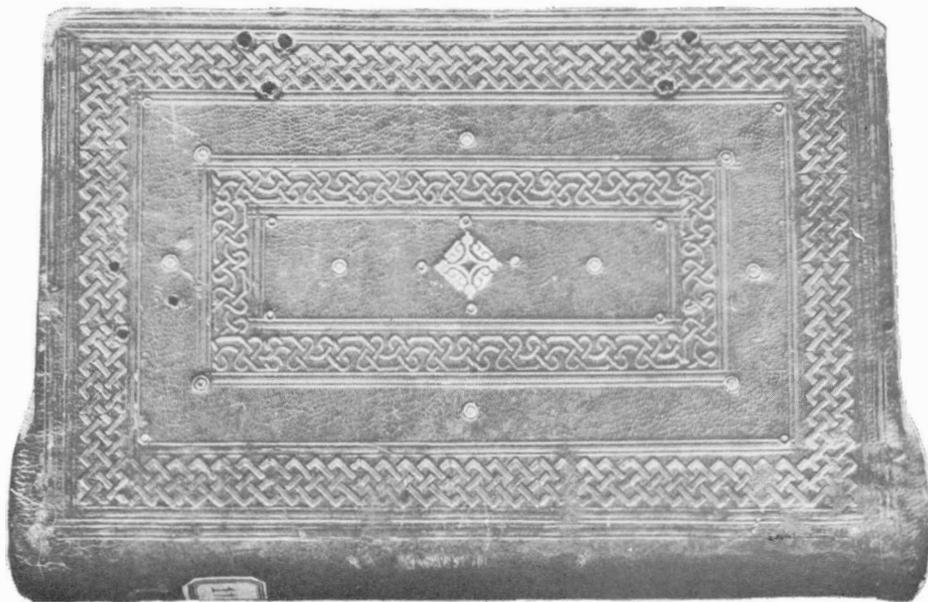


Reliure grecque à cadres diversement ornés, d'un travail très délicat.
Oxford, Lincoln College, *Gr. 35*, fin du *xiv^e* siècle.



Type des grands formats où la division du plat est faite grâce à trois cadres. Le rectangle central est couvert de petits fers. Le dos a le décor en arête de poisson.
Vatic. Gr. 508, xv^e siècle.

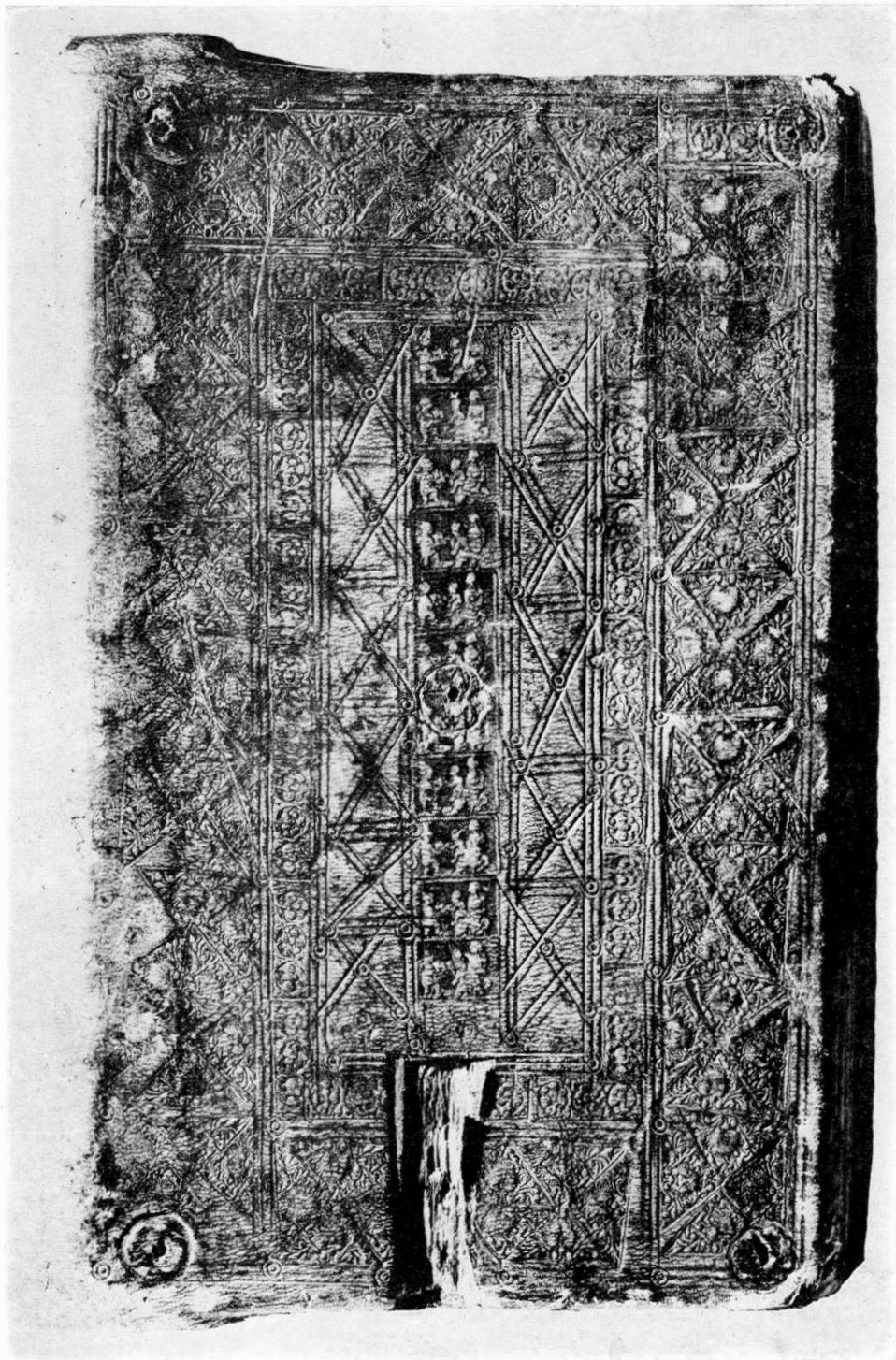
PLANCHE XVI



b. Type de reliure plus tardive, probablement d'un atelier italo-grec du xvi^e siècle. Décor de méandres gaufrés et de petits cercles dorés et incrustés ainsi qu'un petit ornement doré au centre. *Bruxell. 11344.*



a. Belle reliure avec un cadre formé de rectangles dont l'ornement est deux oiseaux s'abreuvant à un calice. Nombreux boulons en argent (onze) dont le centre est la roue rayonnante. *Athen. 68.*



Le décor de cette reliure présente deux motifs intéressants : le cadre extérieur formé de triangles à décor floral posés en une suite de carrés et la ligne verticale centrale formée de petits rectangles à personnages. Ce petit fer d'exécution certainement d'influence Renaissance italienne a un sujet d'origine classique : un putti rend hommage à la paix qui engendre la richesse (?) Le manuscrit a été écrit à Coron (Messénie) en 1475. *Bruxell. 11281.*



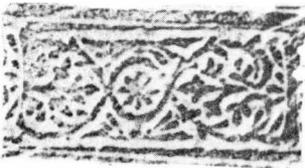
1.



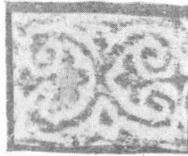
1.a



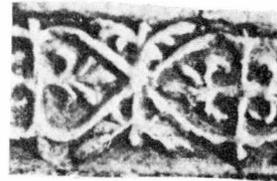
1.b



1.c



1.d



1.e



1.f



1.g



2.



2.a



3.



3.a



3.b



3.c



3.d



3.e



3.f



3.g



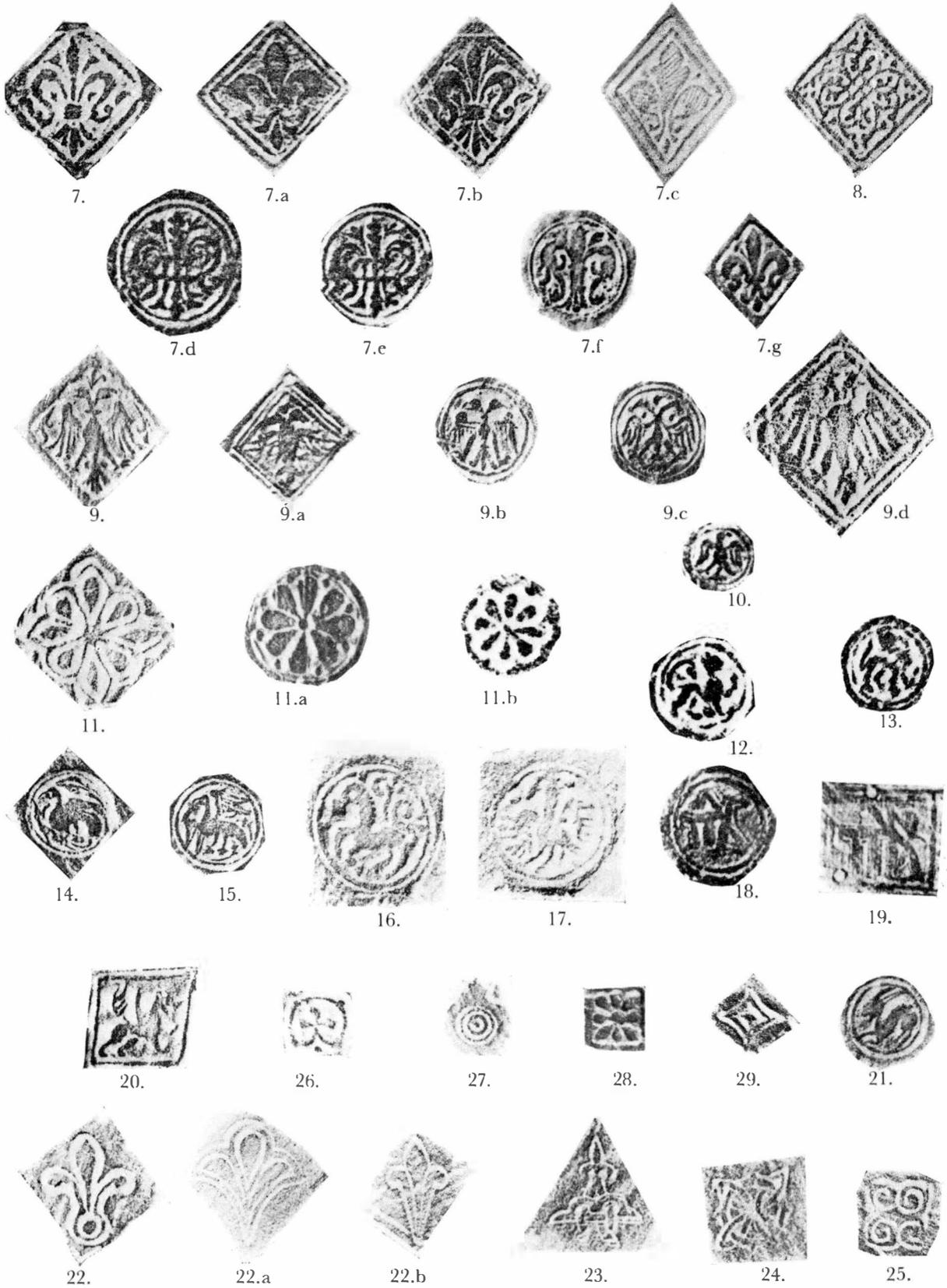
4.



6.



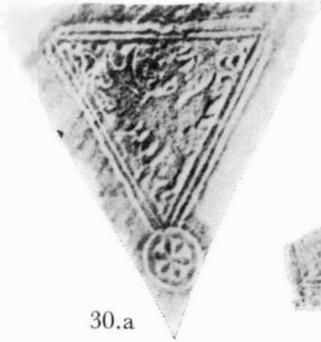
5.



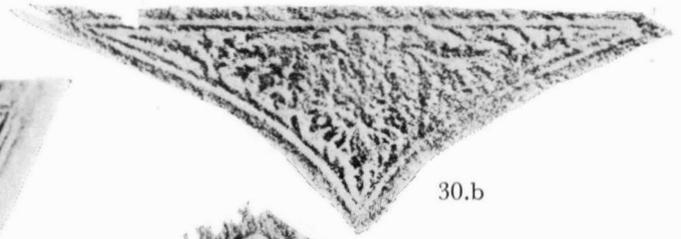
Reproductions de frottés de petits fers (voir pp. 137-139).



30.



30.a



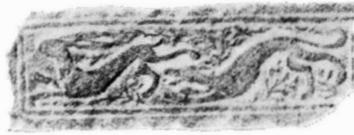
30.b



30.c



31.



31.a



31.b



31.c



32.



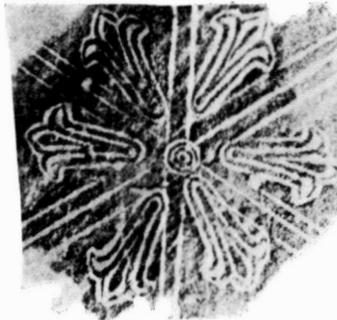
33.



34.



35.



41.



37.



38.



40.



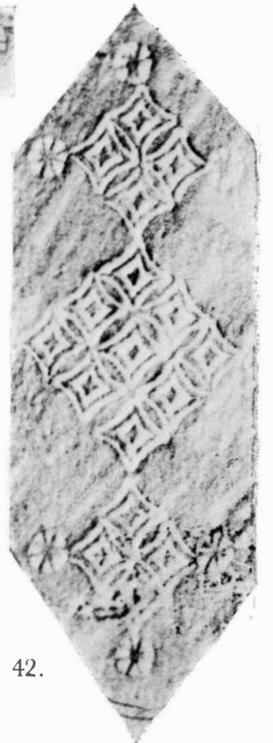
39.



36.



36.a



42.

COMPTES RENDUS

Jean COURVOISIER, *Les Monuments d'Art et d'Histoire du Canton de Neuchâtel. Tome III. Les Districts du Val-de-Travers, du Val-de-Ruz, du Locle et de la Chaux-de-Fonds*, Bâle, Éditions Birkhäuser, 1968, xii et 468 pp., 379 fig.

Avec une inlassable activité, la Société d'Histoire de l'Art en Suisse, que préside le Dr A. G. Roth, poursuit la publication, exemplaire, d'une imposante collection : *Les Monuments d'Art et d'Histoire de la Suisse*, dont le cinquante-sixième volume vient de sortir de presse. L'énoncé de son titre et son format attestent, à eux seuls, l'ampleur et l'érudition de ce patient et rigoureux travail scientifique, entrepris et mené à bonne fin par M. Jean Courvoisier. La somme des trois copieux ouvrages qui constituent cet inventaire des biens d'un seul des vingt-deux cantons suisses montre à suffisance le soin méticuleux avec lequel il est établi, le premier tome afférent à la ville de Neuchâtel, le deuxième aux districts de Neuchâtel et de Boudry.

Le plan de M. Courvoisier vaut d'abord par sa clarté. Préfacée par lui-même, et aussi par le Dr A. G. Roth, qui en souligne les principaux titres à nous intéresser, son œuvre s'ordonne avec une impeccable méthode. Elle s'ouvre sur une Introduction de belle venue, d'ordre géographique et historique, sur le canton de Neuchâtel, illustrée de trois cartes et fondée sur le dépouillement scrupuleux des sources d'archives, auquel a concouru M. A. Schnegg, archiviste de l'État. Histoire générale du canton, juridictions civiles et ecclésiastiques étendues à son territoire, armes et drapeaux, sceaux et monnaies y sont successivement évoqués avec précision. Vient ensuite quatre longs chapitres savants, historiques et descriptifs, consacrés aux lieux proposés à notre attention : District du Val-de-Travers, District du Val-de-Ruz, District du Locle et District de la Chaux-de-Fonds. A l'appel de M. Courvoisier, défilent les noms savoureusement archaïques, et fleurant bon le terroir, de leurs nombreuses localités. Rien n'est abandonné au hasard, dans ce vaste panorama qu'étaie, lui aussi, avec une rare fermeté, le recours aux textes d'archives. Ainsi se dessinent nettement le passé, remontant parfois à la préhistoire, le site, les édifices publics et privés, civils ou religieux, riches ou modestes, des trente-cinq communes de ces districts : onze dans le Val-de-Travers, quatorze dans le Val-de-Ruz, sept au Locle et trois à la Chaux-de-Fonds. L'information poussée nous vaut de fécondes prises de contact avec de petites villes, des bourgs agrestes, des régions entières, trop souvent peu connus à l'étranger. Les analyses de M. Courvoisier laissent transparaître les charmes, fréquemment insoupçonnés, d'ensembles architecturaux, de bâtiments isolés, de maints détails décoratifs, comme de tel et tel objets d'art ou d'humble artisanat. Le Dr A. G. Roth a fait valoir la nouveauté d'une large part de cette documentation : présentation approfondie de l'ancienne Môtiers, chef-lieu du Val-de-Travers, de Valangin et de son fier château, des amènes localités du Val-de-Ruz ; abondantes découvertes, un peu partout, de résidences campagnardes et de maisons rurales. Louons la sûreté et la richesse d'information, mais que le rêve soit également permis au lecteur. Quelle « invitation au voyage » recouvre l'arma-

ture de la description scientifique ! Chant des fontaines, sobre gravité des temples, poésie des ruines et des antiques châteaux, grâce mesurée des prieurés, des hôtels citadins ou de simples logis paysans, le tout joliment accordé à la douceur du pays neuchâtelois, comme aux lignes austères de son Jura.

A l'étude de ces quatre districts succède un « aperçu d'histoire de l'art », synthèse serrée qui, s'étendant au canton de Neuchâtel entier, met en œuvre les données de son inventaire pour en retirer le suc, et le parachève par deux compléments qui s'ajoutent aux relevés des Tomes I et II. L'aperçu proprement dit débute par une *Introduction* et porte ensuite sur *L'architecture* et *La décoration*.

L'*Introduction* établit la prépondérance de l'artisanat sur l'art dans le patrimoine cantonal, où Neuchâtel et le souriant Vignoble l'emportent, grâce à leur aisance, sur les vallées et les Montagnes moins favorisées. La capitale donne le ton dans le domaine architectural, où les fermes imposent, toutefois, leur originalité foncière. Jusqu'au XVI^e siècle, cette terre de marche romane attira des Francs-Comtois bâtisseurs ; elle se tourna aussi vers la Bourgogne et le Suisse alémanique. La Réforme engendre un dépouillement artistique et un arrêt des échanges avec les pays voisins restés catholiques. Ceci, et la modestie des ressources économiques, expliquent le peu d'éclat des témoins conservés.

L'architecture. En raison de la qualité et de la pérennité de ses matériaux, l'art de bâtir est le mieux représenté. Quelques étapes jalonnent l'*urbanisme* : développement sur deux axes perpendiculaires de Neuchâtel, fondée avant l'an 1000 ; vers la fin du moyen âge, apparition de bourgs, traversés par une seule rue et enserrés dans une enceinte, auprès des châteaux de Boudry, de Valengin et du Landeron ; reconstructions systématiques, au XIX^e siècle, à la Chaux-de-Fonds, au Locle et aux Brenets, ravagés par le feu.

Les églises. Autels romains de Cressier, fragments carolingiens à Serrières ; puis, long silence, jusqu'aux alentours de l'an 1000. L'époque romane compte de rares témoins, tels des clochers et, surtout, à Neuchâtel, la partie orientale d'une église, où percent des influences alémanique et bourguignonne. Le style ogival s'épanouit davantage, mais sans lustre. Le fleuron en est la collégiale de Neuchâtel, notamment inspirée par la cathédrale de Lausanne et le premier art gothique bourguignon (XIII^e-XV^e siècles). Les Verrières, Saint-Blaise, Valengin et La Sagne possèdent quatre belles églises, sobrement ornées, qui remontent au début du XVI^e siècle ; celle de Môtiers se distingue par sa couverture de bois : plafonds et berceau décoré de frises sculptées. Quelques autres églises et des fonts baptismaux en pierre intéresseront, enfin, l'amateur par leur ensemble ou leurs détails. Après la Réforme, un esprit conservateur préside à l'érection des lieux de culte et le baroque ne s'implante qu'avec lenteur. Au XVIII^e siècle, le Temple-du-Bas de Neuchâtel inspire plusieurs architectes ; celui de la Chaux-de-Fonds, reconstruit sur plan ovale peu après 1794, est le plus original de l'époque. Le XIX^e siècle sacrifiera soit au classicisme, soit au néo-gothique.

Campés, pour la plupart, sur des promontoires et commandant la vue, les *châteaux* ont une place de choix dans l'inventaire cantonal. Appareil de vieilles pierres aux tons chauds, enceintes, tours défensives, corps de logis et cours y sont plus ou

moins largement conservés. Parmi ces vestiges d'un passé comtal ou seigneurial, Neuchâtel est le plus important ; mais comptent également Boudry, Colombier, Valangin, Môtiers et Le Landeron.

Les édifices publics. L'hôtel de ville du Landeron est le plus ancien, Neuchâtel s'enorgueillit du sien, harmonieusement conçu par un architecte français. Elle et Môtiers sont fières de leurs Maisons des Halles. La première, œuvre d'un Franc-Comtois travaillant pour les princes d'Orléans-Longueville, est un élégant édifice de la Renaissance, où s'attarde un écho du gothique. La seconde (actuellement Hôtel-des-Six-Communes), construite vers 1600, plaît par la simplicité, la calme noblesse de ses formes : arcades, étage bas, haut toit en pavillon.

Les édifices privés. Aucune maison antérieure à 1500 n'est conservée, mais celles du xvi^e siècle sont assez nombreuses. De type urbain, elles occupent un étroit espace et se développent en profondeur, sur deux étages, entre leurs voisines. La plus belle est la maison Marval de Neuchâtel (1609), mais Le Landeron et des villages du Vignoble ont aussi de pittoresques demeures, parfois ouvragées avec grâce. Les maisons, de type campagnard, sont plus vastes et plus librement distribuées. Grande est la séduction des châteaux de notables isolés, pour la plupart, dans le riant pays vigneron. Tels ceux d'Auvernier (1549), de Fenin (1561) et de Cressier (1610), ils dressent leurs pignons élancés, leurs tourelles et les épis de faîte de leur toit en croupe. Notamment à Neuchâtel, le xvii^e siècle tend à la symétrie dans les façades de l'habitat privé, qui devient imposant. Détail caractéristique, les « dômes » (avant-toits en berceau) apparaissent vers 1670 et seront en faveur, dans les campagnes, jusqu'au xix^e siècle. Quelques savoureuses maisons rurales du xvii^e s'égaillent encore dans les Montagnes neuchâteloises ; là comme dans les vallées, les communs se dissimuleront, au xviii^e siècle, derrière une habitation de type urbain. Les grands styles français, de Louis XIV au Directoire et à l'Empire, fleuriront dans le Vignoble et, surtout, à Neuchâtel. En cette ville, le rococo étincelle dans le délicieux hôtel Du Peyrou, mais la sagesse prévaut en général ; on y préfère les façades surmontées d'un fronton triangulaire et celles où se répètent des éléments égaux.

De longue date, la voix cristalline des *fontaines*, joliment sculptées, a rythmé la vie communautaire. Dès 1487, à la Coudre, la porte de la source de l'abbaye de Fontaine-André offre un fruste décor ; c'est au xvi^e siècle que les bourgeois du canton élèveront de ces fontaines monumentales et de ces bannerets qui ajoutent un tel charme aux villes suisses. Entre tous, l'élégance de L. Perroud s'affirme alors à Neuchâtel et au Landeron. Du xvii^e au xix^e siècle, citadins et villageois continueront à bâtir des fontaines et des puits dont la structure et le décor refléteront peu ou prou les styles alors en vogue.

La décoration. A quelques exceptions près, décoration et mobilier ont une valeur d'artisanat sans faste et suivent, avec la même réserve que l'architecture, les grands courants stylistiques contemporains.

La prudente évolution des *portes* et des *fenêtres* se décèle dans des témoins épars qui s'échelonnent, assez nombreux, du xv^e au xix^e siècle. Avec quelque retard, mais non sans bonheur, ils présentent les traits du gothique finissant, auquel succède une longue Renaissance qui empiètera sur le xvii^e siècle ; puis, ils revêtent des formes baroques, avant d'aboutir à la discrétion du xviii^e.

Cheminées et poêles ont un rôle ornemental. Les premières apparaissent dès l'époque romane, mais restituées, au château de Neuchâtel. Cependant, ici, l'une des plus belles date du xv^e siècle (salle Marie de Savoie), comme celles du prieuré de Môtiers et du château de Vaumarcus. Deux types, que différencient leur unique ou leur double support, se voient au xvi^e siècle et au début du xvii^e. Le xviii^e connaît une efflorescence de cheminées Régence ou Louis XV, exquise à l'hôtel Du Peyrou de Neuchâtel. Un exemplaire de style Empire (même ville) sera un modèle souvent imité.

A noter, parmi les formes données aux poêles, la tour cylindrique et le « dôme » (xvii^e-xviii^e siècles). Les jeux de carreaux décoratifs qui les allègent s'annoncent par quelques témoins moulés de la fin du xv^e siècle, provenant du château de Neuchâtel. Le xvii^e égale de camaïeux des carreaux de faïence vert sombre et de motifs bleus de grands carreaux blancs. Au xviii^e, brillent les noms de plusieurs maîtres ; ceux-ci varient agréablement leurs décors (où chatoient, entre autres, paysages et bouquets) et les rehaussent d'encadrements divers. Au xix^e siècle, de simples carreaux vert jade ont la préférence.

Dans leur ensemble, les *aménagements intérieurs* sont rarement conservés. On trouve, çà et là, quelques boiseries, des cheminées, des chambranles de portes et des plafonds de bois antérieurs au xviii^e siècle. A cette époque, le goût du décor annonce un remarquable bien-être. C'est à Neuchâtel qu'il s'exprime le plus abondamment et atteint son apogée (hôtels de ville et Du Peyrou).

Le domaine de la *peinture* est pauvre. Au temple d'Egollon apparaît un cycle de fresques des xiv^e et xv^e siècles : Christ en majesté et scènes de la Vie de Jésus. Les seuls anciens tableaux d'église connus sont un Couronnement de la Vierge (xv^e siècle) et une Sainte Face entre deux anges. Des temples réformés s'ornent de Tables de la Loi (xvii^e-viii^e siècles). Des sujets profanes sont exécutés à fresque à l'hôtel de ville du Landeron (xvi^e siècle). Au xvii^e, des notables agrémentent leurs habitations de peintures ornementales, parfois animées de figures, et, au xviii^e, de scènes et de paysages à caractère essentiellement décoratif.

L'art du *vitrail* est attesté par une Crucifixion du xvi^e siècle, provenant de Saint-Blaise, et par deux figures de saints du xvi^e, conservées à Fenin. Après la Réforme, il empruntera presque tous ses thèmes à l'héraldique.

Excepté au moyen âge, la *sculpture* n'offre qu'un intérêt régional. A l'époque romane, les tailleurs de pierre travaillent à la collégiale comme au château de Neuchâtel ; Bâle et Zurich inspirent ceux qui décorent la première. Celle-ci abrite le monument des comtes, le plus riche en figures de l'Europe centrale contemporaine (xiv^e-xv^e siècles). A signaler au Landeron, un Saint Roch et une Vierge de pitié du xvi^e. La production d'œuvres religieuses cesse à la Réforme, et la sculpture se fait élément surtout décoratif. Quelques réussites (Serrières, Neuchâtel, Colombier — xvi^e au xix^e siècles). A mentionner également les pierres tombales, dont la plus ancienne se trouve à Corcelles (vers 1435). Du xvi^e au xviii^e siècle, les artisans les revêtent d'inscriptions, les enrichissent parfois d'armoiries ou d'un cartouche de bronze.

Le travail du *fer forgé* (portails, grilles et balustrades) s'épanouit au xviii^e siècle, principalement à Neuchâtel ; dans tout le canton, de pittoresques enseignes de la même époque et du xix^e siècle égalaient encore maintes façades.

Des *cloches* subsistent, datées du xv^e siècle et, plus nombreuses, du xvi^e ; celles du xvii^e sont l'ouvrage de fondeurs lorrains ou suisses. Au xviii^e, apparaissent enfin des Neuchâtelois versés dans cet art.

L'orfèvrerie. Les musées de Neuchâtel et du Landeron, quelques communes et des paroisses (où l'on utilise de vénérables calices des xv^e et xvi^e siècles) sont riches soit en coupes, soit en objets de culte ; mais l'apport des orfèvres étrangers prédomine. Un plat pris aux Bourguignons, une coupe de 1586... ; les pièces civiles sont rares avant 1600. Des maîtres d'Augsbourg et de Zurich, de Wintherthur, de Soleure et de Fribourg reçoivent les commandes, au xvii^e siècle (ostensoir de H. Roemer, au Landeron ; reliquaire de J. Schroeder, à Cressier). Dès lors, cependant, Neuchâtel a ses propres orfèvres, dont l'activité se perpétuera au xviii^e siècle. Quand elle s'éteint au xix^e, les amateurs se tournent vers Lausanne et Genève. Un tableau des poinçons, judicieusement donné en annexe, complète l'information sur tous ces orfèvres.

Les *potiers d'étain* neuchâtelois, auteurs de nombreuses *channes* (pots pour le vin de communion), s'imposent, sans concurrence étrangère, de la fin du xvi^e siècle au début du xix^e.

Aux églises et aux musées appartiennent presque tous les meilleurs *meubles* du passé ; le temps et les hommes ont vidé des leurs châteaux, hôtels et maisons.

En conclusion de cet excellent aperçu, M. Courvoisier note, une nouvelle fois, la prépondérance de l'architecture sur la décoration « dans un pays aux ressources modestes, redoutant, de surcroît, toute manifestation de luxe ». La galerie orientale du château de Colombier (1618) est la dernière bâtisse importante que le canton doit à ses princes. Quelques gouverneurs, des patriciens et des notables prennent alors la relève, suivis par de grands commerçants, aux xviii^e et xix^e siècles. Tout en acceptant de rares apports alémaniques, Neuchâtel adopte — et adapte —, avec un certain retard, des modèles francs-comtois et parisiens. Elle acquiert ou commande à l'étranger beaucoup d'objets d'art. Ceci explique pourquoi son architecture est empreinte d'un caractère plus régional que son patrimoine décoratif. Mais, en définitive, son art reste personnel, suivant, d'un peu loin, les grandes impulsions de l'art européen.

Les Éditions Birkhäuser ont donné au texte de M. Jean Courvoisier une présentation soignée, en parfait accord avec sa belle probité scientifique : couverture toilée noire, sobrement ornée d'une vignette d'or reproduisant un sceau neuchâtelois de 1534, bon papier glacé, clarté de la mise en page et de l'impression, louable objectivité de l'abondante illustration photographique, intervenant presque à chaque page, et dans laquelle les plans, les coupes et les élévations voisinent avec les sites, les monuments et les objets les plus représentatifs.

Marie-Louise HAIRS

Chanoine REUSENS, *Éléments de Paléographie*, Louvain, 1899 (réimpression phototypique, Bruxelles, Moorhamers), in-8°, 494 pp., 48 pl. et nombr. fig. dans le texte.

Selon la thèse, l'histoire de l'art devrait être une science complète et autonome. Dans la réalité des choses, toutes les disciplines se compénètrent. Pour nous, les documents ne devraient être que les œuvres d'art elles-mêmes, dont nous devrions pouvoir tirer absolument tous les indices utiles. En fait, nous raisonnons souvent sur des élé-

ments extérieurs, c'est-à-dire, des textes. Ceux-ci nous révèlent que telle œuvre a été commandée par un mécène et payée à un artiste, puis conservée par une suite de propriétaires. De la sorte, l'histoire devient pour nous une science auxiliaire, au point que notre méthode ne se dégage pas entièrement de la sienne et lui reste parallèle. Nous ne pouvons jamais nous dispenser complètement de recourir aux textes. Ils nous sont parfois fournis par les archivistes et les historiens, mais le dépouillement n'est pas organisé en fonction de nos recherches. Comme il ne nous suffit pas de glaner, nous devons donc pratiquer ce que les historiens nomment l'heuristique, c'est-à-dire, la recherche des sources écrites. Or, l'écriture a constamment varié au cours des siècles. La paléographie constitue une science, et un art, auquel nous devons être initiés dans une certaine mesure. De cette façon, il y a lieu pour nous de nous réjouir de la réimpression du vénérable manuel dû à l'un de nos très anciens présidents, le Chanoine Reusens. Ce travail a subi victorieusement l'épreuve du temps. Hier encore, on se le disputait dans les bibliothèques. En effet, c'est un *vademecum* qu'on n'abandonne pas, mais que l'on garde sans cesse à côté de soi quand on déchiffre un texte ancien. Sa réimpression constitue un heureux événement et un adjuvant pour les recherches, aussi bien archéologiques qu'historiques.

Jean SQUILBECK

Fernand VERCAUTEREN, *Atlas historique et culturel de l'Europe*, Paris, Elsevier — Bruxelles, Meddens, s. d., in-4°, 260 pp. dont 96 pl. et 15 cartes en couleurs.

Notre rôle est de nous engager de plus en plus dans des recherches en profondeur en partant d'une synthèse toujours en voie de renouvellement. Nous sommes comme des explorateurs qui, pour ne pas s'égarer, doivent toujours pouvoir regagner leur base. Cependant, ils ne progresseraient pas s'ils restaient trop en vue de celle-ci. M. Vercauteren a donc réalisé une œuvre utile en nous donnant une fresque générale de la civilisation européenne, destinée à la fois aux historiens et aux archéologues. Les uns et les autres suivent, en effet, le même fil conducteur. En outre, les deux disciplines se sont encore rapprochées depuis que l'on a abandonné l'histoire-bataille pour insister sur l'évolution intime de l'humanité. Les effets des guerres et les combinaisons politiques ne perdurent souvent que dans la mesure où elles ont entraîné des conséquences culturelles. Sans l'occupation romaine, sans les invasions, nous ne serions pas ce que nous sommes, mais il est plus intéressant de nous l'expliquer que d'exposer la tactique déployée au cours d'une grande bataille. Au fond, c'est ce qu'a fait M. Vercauteren. Il expose notre héritage culturel occidental, avec tous les facteurs qui ont déterminé son évolution.

A qui cet ouvrage est-il destiné ? L'éditeur nous répondrait, à un large public qu'il fallait initier au sujet. L'auteur y a peut-être songé, mais, à notre avis, il a réussi à dépasser ce premier objectif. Son travail mérite d'être lu par les spécialistes, sinon pour y apprendre quelque chose, du moins pour maintenir le contact avec certaines idées fondamentales et remédier aux inconvénients d'une spécialisation inévitable, mais parfois ruineuse sur le plan de la culture générale.

Jean SQUILBECK

CHRONIQUE

LISTE DES MEMBRES DE L'ACADÉMIE

BUREAU — BUREEL (exercice 1969-1970)

Président : M. Lucien FOUREZ ; Vice-président : M. Jean DE STURLER ; Secrétaire général : M. Jean-Paul ASSELBERGHS ; Secrétaire de rédaction : M^{me} Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE ; Trésorier général : M. Jean JADOT ; Trésorier-adjoint : M^{me} Claire LEMOINE-ISABEAU.

CONSEIL D'ADMINISTRATION — RAAD VAN BEHEER (17 mai 1969)

Administrateurs rééligibles en 1971 : Comte Joseph DE BORCHGRAVE D'ALTENA, M. Jean DE STURLER, M^{lle} Lucie NINANE, M. Baudoin VAN DE WALLE, M. Max WINDERS.

Administrateurs rééligibles en 1974 : M. André BOUTEMY, le R. P. Baudoin DE GAIF-
FIER D'HESTROY, M. Adelin DE VALKENEER, Baronne Edith GREINDL, M. Marcel HOC,
M. Jean JADOT.

Administrateurs rééligibles en 1977 : M^{lle} Simone BERGMANS, M. Lucien FOUREZ,
M. Jean-Paul ASSELBERGHS, M^{lle} Mina MARTENS, M. François MASAI, M. Paul
VANAISE.

MEMBRES TITULAIRES — WERKENDE LEDEN (septembre 1969)

- | | | |
|---|------|--------|
| Vicomte Charles TERLINDEN, professeur émérite à l'Université catho-
lique de Louvain, président de la Commission royale d'Histoire, 15,
rue Guimard, Bruxelles 4. | 1926 | (1921) |
| Frans GANSHOF, professeur emeritus aan de Rijksuniversiteit te Gent,
lid van de Koninklijke Vlaamse Academie van België, Jacob Jor-
daensstraat 12, Brussel 5. | 1931 | (1928) |
| Kanunnik Placide LEFEVRE, professor emeritus aan de Katholieke Uni-
versiteit te Leuven, Bondgenotenlaan 13, Leuven. | 1932 | (1925) |
| Baudouin VAN DE WALLE, professeur à l'Université de Liège, 187, rue
Belliard, Bruxelles 4. | 1932 | (1926) |
| Jacques LAVALLEYE, professeur à l'Université catholique de Louvain,
membre de l'Académie royale de Belgique, 67, avenue Père Damien,
Bruxelles 15. | 1935 | (1925) |
| Marcel HOC, conservateur en chef honoraire de la Bibliothèque royale de
Belgique, 19, rue Henri Marichal, Bruxelles 5. | 1935 | (1926) |
| Comte Joseph DE BORCHGRAVE D'ALTENA, conservateur en chef hono-
raire des Musées royaux d'Art et d'Histoire, 156, avenue du Parc,
Bruxelles 6. | 1935 | (1927) |

- Jacques BREUER, conservateur honoraire aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1, square Marie-José, Bruxelles 15. 1936 (1929)
- Max WINDERS, membre de l'Institut de France, président honoraire de la Commission royale des Monuments et des Sites, 10, avenue Emile Demot, Bruxelles 5. 1943 (1941)
- Adolf JANSEN, ere gemachtigde conservator aan de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Van Schoonbekestraat 79, Antwerpen. 1946 (1936)
- Lucie NINANE, conservateur délégué aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1153, chaussée de Waterloo, Bruxelles 18. 1947 (1932)
- Chevalier Guy DE SCHOUTHEETE DE TERVARENT, ambassadeur honoraire, membre de l'Académie royale de Belgique, 12, rue Emile Claus, Bruxelles 5. 1950 (1934)
- R. P. Baudouin DE GAFFIER D'HESTROY, membre de la Société des Bollandistes, membre correspondant de l'Institut de France, 24, boulevard St-Michel, Bruxelles 4. 1950 (1935)
- Baronne Edith GREINDL, maître en Histoire de l'Art et Archéologie, professeur à l'Institut d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de Bruxelles, 30, rue de la Vallée, Bruxelles 5. 1950 (1947)
- Simone BERGMANS, docteur en Histoire de l'Art et Archéologie, professeur honoraire à l'École des Hautes Études de Gand, 100, rue Joseph 11, Bruxelles 4. 1951 (1932)
- Henri NOWE, ere archivist van de Stad Gent, Clementinalaan 3, Gent. 1952 (1932)
- Simon BRIGODE, professeur à l'Université catholique de Louvain, 11, rue Sabatier, Marcinelle. 1953 (1937)
- Jozef DUVERGER, hoogleraar aan de Rijksuniversiteit te Gent, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie van België, Toekomststraat 23, St-Amandsberg. 1953 (1937)
- Jean HELBIG, conservateur honoraire aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, 50, avenue des Nénuphars, Bruxelles 16. 1953 (1941)
- Lucien FOUREZ, président de la Société royale d'Histoire et d'Archéologie de Tournai, 12, place Reine Astrid, Tournai. 1953 (1945)
- Frédéric LYNA, conservateur en chef honoraire de la Bibliothèque royale de Belgique, professeur émérite à l'Université de Gand, 141, avenue Montjoie, Bruxelles 18. 1955 (1934)
- André BOUTEMY, professeur à l'Université libre de Bruxelles, 575, avenue Brugmann, Bruxelles 18. 1955 (1946)
- Louis LEBEER, ere conservator aan de Koninklijke Bibliotheek van België, professor emeritus aan de Universiteiten van Gent en Luik, vaste secretaris van de Koninklijke Vlaamse Academie van België, square Marie-Louise 4, Brussel 4. 1958 (1934)
- Marguerite CALBERG, conservateur honoraire aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, 571, avenue d'Auderghem, Bruxelles 4. 1964 (1937)
- Henry JOOSEN, doctor in de Wijsbegeerte en Letteren, voorzitter van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen, Koningin Astridlaan 137, Mechelen. 1964 (1950)

- Joseph LEFÈVRE, conservateur honoraire aux Archives générales du Royaume, 34, boulevard Général Jacques, Bruxelles 5. 1964 (1952)
- Aquilin JANSSENS DE BISTHOVEN, conservator van de Stedelijke Musea, Brugge, Sint-Jorisstraat 10, Brugge. 1964 (1958)
- François MASAI, professeur à l'Université libre de Bruxelles, conservateur honoraire à la Bibliothèque royale de Belgique, 73, avenue de l'Opale, Bruxelles 4. 1965 (1951)
- Mina MARTENS, archiviste de la ville de Bruxelles, professeur extraordinaire à l'Université libre de Bruxelles, 25, rue Félix Delhasse, Bruxelles 6. 1965 (1965)
- Jean JADOT, vice-président de la Société royale de Numismatique de Belgique, 22, avenue Louise, Bruxelles 5. 1966 (1947)
- Paul NASTER, hoogleraar aan de Katholieke Universiteit te Leuven, Bogaardenstraat 66D, Leuven. 1966 (1952)
- Chevalier Paul LACOSTE, commissaire général honoraire à la Promotion du Travail, 40, avenue de Soubise, Lambersart (Nord, France). 1967 (1927)
- Suzanne SULZBERGER, professeur à l'Université libre de Bruxelles, 101, rue Fr. Merjay, Bruxelles 5. 1967 (1938)
- Gaston VAN CAMP, conservateur délégué honoraire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Hoogvorst 6, Tervuren. 1967 (1951)
- Anne-Marie BONENFANT, docteur en Philosophie et Lettres, archiviste-conservateur du Musée de l'Assistance publique de Bruxelles, 36, avenue Van Becelaere, Bruxelles 17. 1967 (1955)
- Marie-Louise HAIRS, docteur en Histoire de l'Art et Archéologie, chef de travaux à l'Université de Liège, 32, rue César Franck, Liège. 1967 (1955)
- Jean DE STURLER, professeur à l'Université libre de Bruxelles, membre de la Commission royale d'Histoire, 132, avenue de la Floride, Bruxelles 18. 1967 (1966)
- Adelin DE VALKENEER, docteur en Archéologie et Histoire de l'Art, professeur de l'enseignement supérieur, 3, avenue Bourgmestre Taymans, Overijse. 1967 (1966)
- Prosper SCHITTEKAT, conservator van het Wetenschappelijk en Cultureel Centrum van de Duinenabdij en de Westhoek, Koninklijke Prinslaan 8, Koksijde. 1967 (1966)
- Albert VANDER LINDEN, professeur à l'Université libre de Bruxelles, bibliothécaire du Conservatoire royal de Musique, 29, rue Franklin, Bruxelles 4. 1967 (1966)
- Paul VANAISE, werkleider en verantwoordelijke van het Fotografisch Archief van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, Kortrijksesteenweg 187, Gent. 1967 (1967)
- Marie-Jeanne CHARTRAIN-HEBBELINCK, collaborateur scientifique aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 20, rue du Trône, Bruxelles 5. 1968 (1966)

- Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE, docteur en Philosophie et Lettres, collaborateur scientifique à l'Institut royal du Patrimoine artistique, 62, avenue du Pesage, Bruxelles 5. 1968 (1967)
- Philippe ROBERTS-JONES, conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, professeur à l'Université libre de Bruxelles, 66, rue Roberts-Jones, Bruxelles 18. 1968 (1967)
- Jean-Paul ASSELBERGHS, docteur en Histoire de l'Art, assistant aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, 15, rue Ernest Allard, Bruxelles 1. 1968 (1968)
- Andrée BRUNARD, conservateur des Musées communaux de Bruxelles, 250, avenue de Tervuren, Bruxelles 15. 1969 (1955)
- Antoine DE SCHRYVER, conservator van de Oudheidkundige Musea van de Stad Gent, docent aan de Rijksuniversiteit te Gent, Meidoorndreef 30, Gentbrugge. 1969 (1965)
- Marcel E. MARIËN, conservator aan de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Eedgenotenstraat 21, Brussel 4. 1969 (1965)
- Henri PAUWELS, conservator aan de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Groot-Brittaniëlaan 3, Gent. 1969 (1965)

MEMBRES CORRESPONDANTS — BRIEFWISSELENDE LEDEN
(septembre 1969)

- Franz DE RUYT, professeur à l'Université catholique de Louvain, 21, avenue Eugène Plasky, Bruxelles 4. 1935
- Kannunik René LENAERTS, hoogleraar aan de Katholieke Universiteit te Leuven, Bogaardenstraat 66, Leuven. 1938
- Germaine FAIDER-FEYTMANS, conservateur honoraire du Domaine de Mariemont, château de Mariemont, Morlanwelz. 1941
- Suzanne CLERX, professeur à l'Université de Liège, 2bis, rue du Rèwe, Liège. 1941
- Hans VAN WERVEKE, professor emeritus aan de Rijksuniversiteit te Gent, Nieuwstraat 12, Sint-Denijs-Westrem (Gent). 1941
- Comte Philippe d'ARSCHOT SCHOONHOVEN, 64, avenue Victor Gilsoul, Bruxelles 15. 1943
- Firmin DE SMIDT, hoogleraar aan de Rijksuniversiteit te Gent, Zwarte Zusterstraat 30, Gent. 1943
- Valentin DENIS, hoogleraar aan de Katholieke Universiteit te Leuven, Eburonenlaan 32, Heverlee-Leuven. 1945
- ROBIJNS DE SCHNEIDAUER, directeur honoraire au Ministère des Affaires Étrangères, 122, rue Defacqz, Bruxelles 5. 1945
- Comtesse Ghislaine d'ANSEMBOURG, château de et à Hex (Limbourg). 1948
- Raymond LEMAIRE, hoogleraar aan de Katholieke Universiteit te Leuven, Beukenlaan 15, Everlee-Leuven. 1948
- Hélène DANTHINE, professeur à l'Université de Liège, 67, rue du Parc, Liège. 1951
- Suzanne COLLON-GEVAERT, professeur à l'Université de Liège, 163, rue des Vennes, Liège. 1952

- Marie RISSELIN-STEENEBRUGEN, conservateur-adjoint honoraire aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, 29, avenue d'Orbaix, Bruxelles 18. 1953
- Frans VAN MOLLE, hoogleraar aan de Katholieke Universiteit te Leuven, O.-L. Vrouwstraat 46, Leuven. 1955
- Elisabeth DHANENS, doctor in de Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis, inspectrice van het Kunstpatrimonium van Oost-Vlaanderen, Boelare 97, Eekloo. 1958
- Marie MAUQUOY-HENDRICKX, conservateur du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale de Belgique, Pachthofdreef 27, Wezembeek-Oppem. 1958
- Emile BROUETTE, membre de l'Institut historique belge de Rome, professeur à l'Athénée royal d'Ixelles, 4, avenue de Champeau, Namur. 1966
- Pierre COLMAN, docteur en Histoire de l'Art et Archéologie, chargé de cours à l'Université de Liège, 8, rue de Seraing, Liège. 1966
- John GILISSEN, hoogleraar aan de Vrije Universiteit te Brussel, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie van België, 155, avenue des Statuaires, Bruxelles 18. 1966
- Jacques STIENNON, professeur à l'Université de Liège, 34, rue des Acacias, Liège. 1966
- Paul WARZÉE, professeur à la Faculté universitaire Saint-Louis, 28, avenue Armand Huysmans, Bruxelles 5. 1966
- Roger BRAGARD, professeur à l'Université libre de Bruxelles, conservateur du Musée instrumental, 38, rue Paul Lauters, Bruxelles 5. 1967
- Antoine DE SMET, conservateur à la Bibliothèque royale de Belgique, 62, avenue Georges Leconte, Bruxelles 18. 1967
- Gabriel DUPHÉNIÉUX, conservateur au Musée d'Histoire et d'Archéologie de Tournai, 2, rue du Curé du Château, Tournai. 1967
- Anne-Marie MARIËN-DUGARDIN, conservateur-adjoint aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, 21, rue des Confédérés, Bruxelles 4. 1967
- Victor MARTINY, professeur à l'Université libre de Bruxelles, architecte urbaniste en chef-directeur de la Province de Brabant, 1, rue Meyerbeer, Bruxelles 18. 1967
- René SNEYERS, directeur a.i. de l'Institut royal du Patrimoine artistique, 44, rue du Beau Site, Bruxelles 5. 1967
- Robert WANGERMÉE, directeur général de la Radio-Télévision belge, professeur à l'Université libre de Bruxelles, 205, avenue Armand Huysmans, Bruxelles 5. 1967
- Sophie SCINEEBALG-PERELMAN, docteur en Philosophie et Lettres, Quellinstraat 45, Antwerpen. 1968
- Arsène SOREIL, professeur émérite à l'Université de Liège, 316, rue de l'Yser, Ans. 1968
- Claire LEMOINE-ISABEAU, 22, avenue des Scarabées, Bruxelles 5. 1969
- René DE ROO, conservator aan de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Zellaardreef 22, Bonheiden (Antwerpen). 1969
- Erik DUVERGER, doctor in de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde, bevoegd-verklaard navorsers van het Nationaal Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek, Nassaustraat 26, Gent. 1969
- Henri FETTWIS, attaché aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, 258, chaussée St-Pierre, Bruxelles 4. 1969

- Jean LORETTE, conservateur-adjoint au Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire, 7, rue Vervloesem, Woluwé-Saint-Lambert. 1969
- Yvonne THIERY, maître en Histoire de l'Art et Archéologie, docteur en Sorbonne, 26, rue Capouillet, Bruxelles 6. 1969
- Ignace VANDEVIVERE, chargé de cours à l'Université catholique de Louvain, Groenstraat 12, Heverlee. 1969

RÉSUMÉS DES COMMUNICATIONS
PRÉSENTÉES PAR LES MEMBRES D'AVRIL 1968 À MAI 1919

Séance du 20 avril 1968.

Antoine DE SMET, *Pour une histoire de la cartographie en Belgique.*

Une partie des connaissances de l'antiquité en matière de cartographie scientifique fut transmise en Occident dès le IX^e siècle. Des apports des Arabes, de Byzance et une contribution non négligeable des savants occidentaux permirent en Europe occidentale (Oxford et Paris) un renouveau des sciences mathématiques et astronomiques antérieurement au mouvement scolastique. Les savants scolastiques poursuivirent ces activités. Des hommes de science allemands sortis de l'Université de Paris et leurs élèves attachés aux universités allemandes fondées au XIV^e siècle développèrent cette tradition : détermination de coordonnées géographiques, étude des cartes nautiques, itinéraires, récits de voyage. Ils dressèrent des cartes scientifiques notamment de l'Europe Centrale et étudièrent la Géographie de Ptolémée dans la première moitié du XV^e siècle (école de Vienne Klosterneuburg).

Dans notre pays, des maîtres de l'Université de Paris, tels Henri Bate de Malines, pratiquèrent l'astronomie et déterminèrent les coordonnées pour des villes belges dès le XIII^e siècle. La cartographie pratique était en vogue au XIV^e siècle. On enseignait la mathématique, la géographie et l'astronomie à l'Université de Louvain vers 1500. Entre 1520 et 1530, plusieurs savants louvanistes témoignèrent d'un intérêt actif pour les sciences mathématiques et géographiques à tel point qu'on trouve parmi eux un constructeur de globes. Il fut le collaborateur indispensable de Franciscus Monachus, Gemma Frisius. Gérard Mercator lui dut son apprentissage. Jacques de Deventer est antérieur à Gemma.

Quoiqu'il en soit, le mouvement de cartographie scientifique dans les anciens Pays-Bas fut créé à Louvain où nos grands cartographes de la première moitié du XVI^e siècle ont trouvé des maîtres et la documentation scientifique.

Anvers devint après 1550 le centre de la cartographie commerciale des Pays-Bas.

André BOUTEMY, *Les Évangiles d'Eller, témoin peu connu de l'enluminure rémoise au IX^e siècle.*

Le British Museum conserve deux copies carolingiennes des Évangiles de type rémois, moins connues que celles qui sont restées sur le continent : les Évangiles d'Eller et ceux de Ste Geneviève. Il nous manque une étude stylistique de leur décoration qui permettrait de leur assigner une place dans l'évolution de l'enluminure rémoise au IX^e siècle.

M. Boutemy tente de combler la première de ces deux lacunes dans la présente communication. Eller, petite localité de la vallée de la Moselle, près de Cochen, a été le siège d'un établissement religieux dont on ne sait que fort peu de choses. Rien ne permet d'expliquer la présence d'Évangiles exécutés dans le style de Reims tout près, et peut-être même dans cette métropole.

Le volume est pourvu de canons encadrés d'architectures et de lettres ornées en tête de chaque évangile ; les portraits des évangélistes n'y figurent pas et aucun vestige ne permet de supposer qu'ils ont existé autrefois. De l'examen des canons, deux faits se dégagent à priori : les architectures présentent une remarquable légèreté dans leur structure empreinte de beaucoup de réalisme, et la faune et la flore qui meublent les rampants de leurs frontons ont le même caractère. Les portiques évoquent le marbre et s'apparentent le plus étroitement à ceux du manuscrit d'Ebbon (*Epernay I*), par une élégance qu'on ne retrouvera plus dans les autres manuscrits de Reims et qui faisait également défaut dans les évangiles de la deuxième École du Palais (Sacre, Aix-la-Chapelle). Quant au réalisme des êtres (hommes et oiseaux) et des plantes, c'est celui, tout relatif, de la peinture décorative illusionniste romaine, si bien illustré au Musée de Naples, mais opposé à la faune imaginaire qui apparaît dans les manuscrits rémois de la deuxième moitié du IX^e siècle et aux végétaux interprétés en rinceaux qui s'y étirent sur les rampants des frontons. Bien plus, on peut constater que le programme iconographique est partiellement identique à celui du manuscrit d'Epernay, dont certains éléments ont été maladroitement distraits de leur contexte.

Les débuts des Évangiles ne comportent ni encadrements, ni semis de fleurettes dans les intervalles du texte, ni groupes de points blancs, ni excroissances végétales jaillissant des initiales. L'exclusion de tous ces caractères, qui sont propres à la deuxième moitié du siècle, nous rapproche à nouveau des Évangiles d'Ebbon. Dans la structure des lettres décoratives dominent les formes géométriques et les arcs brisés par d'autres arcs ou par des cordes ; quelques discrètes apparitions de sinuosités complètent et confirment les

impressions qui nous amènent à situer le manuscrit entre les Évangiles d'Ebbon (835) et ceux de la Cathédrale (862), soit dans le second tiers du IX^e siècle, probablement encore dans le second quart.

Séance du 25 mai 1968.

Marie-Louise HAIRS, *Jean Breughel le Jeune, peintre de fleurs.*

Voir l'article ci-dessus, pp. 55-72.

Séance du 23 novembre 1968.

Simone BERGMANS, *Deux œuvres retrouvées de François Pourbus l'Ancien : un volet de triptyque avec donateurs, au revers Saint Legier : La première version du triptyque de Viglius d'Aytta.*

Voir l'article ci-dessus, pp. 3-15.

Séance du 21 décembre 1968.

Albert VANDER LINDEN, *Extrait d'un livre de raison imaginaire : « Herman Vander Linden et l'histoire de l'art ».*

Sous ce titre, M. Albert Vander Linden expose comment son père, fils du sculpteur Gérard Vander Linden et neveu du sculpteur Paul De Vigne, a vécu son enfance dans un milieu artiste. Terminant ses études secondaires au Collège communal de Louvain, dont le professeur de rhétorique était Charles Tilman, il remporte, la même année, le prix d'excellence de piano à l'École de Musique et le premier prix de dessin à l'Académie des Beaux-Arts. Herman Vander Linden entreprend alors des études d'histoire à l'Université de Gand. Premier disciple d'Henri Pirenne, qui l'a orienté vers l'histoire des institutions médiévales, il n'oublie pas l'histoire de l'art. Il lui réserve une part de choix dans sa *Geschiedenis van de stad Leuven* (1899) et témoigne de l'intérêt qu'il lui porte par sa collaboration à la revue *De Vlaamse School* (article sur « Dirk Bouts », en 1901), par l'illustration de ses manuels d'histoire générale destinés à l'enseignement moyen, et par la publication de son *Album historique de la Belgique* (1912) en collaboration avec Henri Obreen.

Anne-Marie MARIËN-DUGARDIN, *A propos d'une statuette en faïence attribuée à Bruxelles.*

Il s'agit d'une statuette en faïence blanche attribuée à Bruxelles et datée du xvii^e siècle par Emile Lhoest, qui l'a léguée au Musée du Cinquantenaire en 1910. Par comparaison avec des statuettes de même type, toutes copies ou imitations allemandes du xviii^e siècle de Kwan-Yin chinoises, déesses de la Miséricorde, et par la constatation que la statuette des Musées avait été polychromée à froid, procédé utilisé en Allemagne également au xviii^e siècle, on est amené à conclure que la dite statuette n'est ni bruxelloise, ni du xvii^e siècle. Cette faïence dont la provenance est encore obscure date incontestablement de la première moitié du xviii^e siècle.

Séance du 22 février 1969.

Sophie SCHNEEBALG-PERELMAN, *Le rôle de la banque des Médicis dans la diffusion des tapisseries flamandes au XV^e siècle.*

Les inventaires et la correspondance des Médicis au xv^e siècle indiquent l'intérêt passionné de ces banquiers florentins pour la peinture et la tapisserie flamande. Divers historiens ont traité des achats de tentures effectués par les papes et les princes italiens à la banque de Médicis. Armand Grünzweig en publiant la correspondance de la filiale des Médicis à Bruges nous a appris que c'est dans les ateliers de Lille que des cartons italiens furent tissés pour les célèbres mécènes. Cependant, ce sont les comptes de la Maison de Savoie à Turin qui nous ont révélé que les ducs de Savoie s'approvisionnaient en 1476 chez le directeur de la banque de Médicis à Lyon. Les ouvrages remarquables que Raymond de Roover a consacrés à la grandeur et décadence de cette banque aux ramifications internationales nous décrivent la filiale de Lyon comme succédant à celle de Genève et fonctionnant de 1466 à 1494. Un extrait des comptes de la filiale de Lyon de 1467 fait apparaître comme clients les plus grands noms de France qui sont connus pour leurs collections de tapisseries. De plus l'existence de cette filiale de Lyon nous donne une explication lumineuse de la façon dont Jean Le Viste et Charles Guillard, tous deux riches magistrats de Lyon, ont pu commander la célèbre suite de la Dame à la Licorne et l'Histoire de Persée, tissées dans les ateliers de Bruxelles.

Séance du 15 mars 1969.

Jacques LAVALLEYE, *Le triptyque Portinari de Hugo Van der Goes et le Musée royal d'Art ancien de Bruxelles.*

M. Lavalleye fait part des renseignements inédits qu'il a trouvés aux archives de l'hôpital Santa Maria Nuova à Florence et aux archives des Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles, concernant un épisode relatif à l'histoire du triptyque Portinari, peint par Hugo Van der Goes. Comme le bruit s'était répandu que les dirigeants de l'hôpital se trouvaient dans une situation financière difficile, on supposa qu'il entraînait dans leurs intentions de vendre certaines œuvres qui faisaient partie de leur patrimoine depuis le xv^e siècle. Le peintre Portaels, ému par sa visite à Florence en 1873 et son examen du triptyque, alerta la Commission du Musée d'Art ancien, à Bruxelles, et obtint que le gouvernement belge s'intéressât à la question. Des négociations furent menées de 1873 à 1882 et des propositions d'achat furent introduites par la voie diplomatique. Des offres supérieures faites par des intermédiaires français, agissant sans doute au nom de la baronne Rothschild, puis de la part de la Direction générale des beaux-arts de Paris, n'aboutirent qu'à amener l'opinion publique à Florence. Une convention entre l'hôpital et l'État italien fut signée en 1897 ; une loi, votée le 2 mars 1900, régla les modalités du transfert du chef-d'œuvre de Hugo Van der Goes au Musée des Offices.

Séance du 19 avril 1969.

Gabriel DUPHÉNIEX, *A propos d'une orfèvrerie protestante conservée à Tournai.*

En 1709, lors de la prise de Tournai par les troupes anglo-hollandaises, un des articles de la capitulation prévoyait l'ouverture de deux temples affectés au culte protestant. Chose remarquable, un service de communion en argent, héritage de ces églises, est parvenu jusqu'à nous. Lorsqu'après 1782 les Hollandais évacuent la ville, les temples sont fermés et quelques épaves regroupées à Rongy, vieux centre réformé et point de ralliement des calvinistes du Nord de la France. Après les découpages des traités de Vienne, un conflit de propriété surgit entre les paroisses de Rongy et de Leucelle à propos des objets que nous étudions ici. Lors des événements de 1830, un arbitrage du Consistoire de Bruxelles attribua les gobelets à la première église et le plateau à la seconde. Voilà deux ans, une heureuse initiative du pasteur Clospain a permis la réunion et le retour de ce service de communion dans sa ville d'origine. Les trois pièces portent les armoiries des Provinces-Unies,

confirmant ainsi l'origine des premiers propriétaires. Remarquons en passant que ce sont des objets civils affectés à un usage religieux autant par raison théologique que par le désir de passer inaperçu au milieu d'une population hostile. Soulignons aussi l'extrême rareté de ces pièces même en pays protestant.

Le plat, qui mesure 433 mm sur 325 mm, possède un seul poinçon d'un orfèvre lillois, Elic Pacot, maître avant 1693 et travaillant encore en 1709.

Les gobelets, de 153 mm de hauteur, portent chacun quatre poinçons de Tournai. Deux sont du type en usage au début du XVIII^e siècle jusqu'en 1749 ; le troisième doit indiquer une année voisine de 1713. La marque d'orfèvre soulève un problème plus épineux. En effet, si nous sommes pratiquement certain d'être en présence d'un poinçon utilisé par un Lefebvre, nous hésitons à l'attribuer à Jacques ou à Gaspard son frère.

Nous avons rencontré cette marque à trois reprises. L'exemplaire le plus lisible est frappé sur un calice de Saint-Jacques à Tournai. Le dessin relativement simple ne permet pas toutefois d'identifier le symbole figurant entre les deux initiales.

Ce service de communion, remarquable par son insigne rareté, ses poinçons, les souvenirs historiques qu'il évoque, rappelle également que ses propres vicissitudes reflètent certaines conséquences de la grande Histoire sur la vie d'une petite communauté humaine.

Lucien FOUREZ, *Le Missel de Jean II de Carondelet de la Cathédrale de Tournai.*

Le trésor de la cathédrale de Tournai possède un très beau missel du début du XVI^e siècle, qui peut être identifié et daté par les armoiries qu'il contient. Ce manuscrit de 22 cm 2 sur 15 comprend 183 feuillets de parchemin (ceux entre 67 et 143 manquent) et possède encore sa reliure d'origine, signée Jean Bloc, relieur brugeois qui travailla jusqu'en 1520.

Chaque page est ornée de nombreuses lettrines ; 52 pages sont décorées de bandes marginales, 27 de miniatures, dont certaines sont très belles, et 14 portent les armoiries Carondelet : d'azur à la bande d'or accompagnée de 6 besants du même rangés en orle. Quatorze fois, l'écu est placé entre les lettres J et C et six fois, un listel portant le mot « MATURA » est placé en-dessous de l'écu. Ces armoiries sont donc celles de Jean II de Carondelet, dont « Matura » était la devise. Né en 1469, Jean II de Carondelet fut notamment conseiller de Marguerite d'Autriche, régente des Pays-Bas, président du Conseil privé, prévôt de Saint-Donat à Bruges, archevêque de Palerme et primat de Sicile.

Quand il devint prévôt de Saint-Donat, en novembre 1520, il écartela ses armes avec celles de sa prévôté, ainsi qu'on peut le voir sur le revers du tableau de Jean Gossart dit Mabuse, représentant St Donatien, que possède le Musée des Beaux-Arts de Tournai.

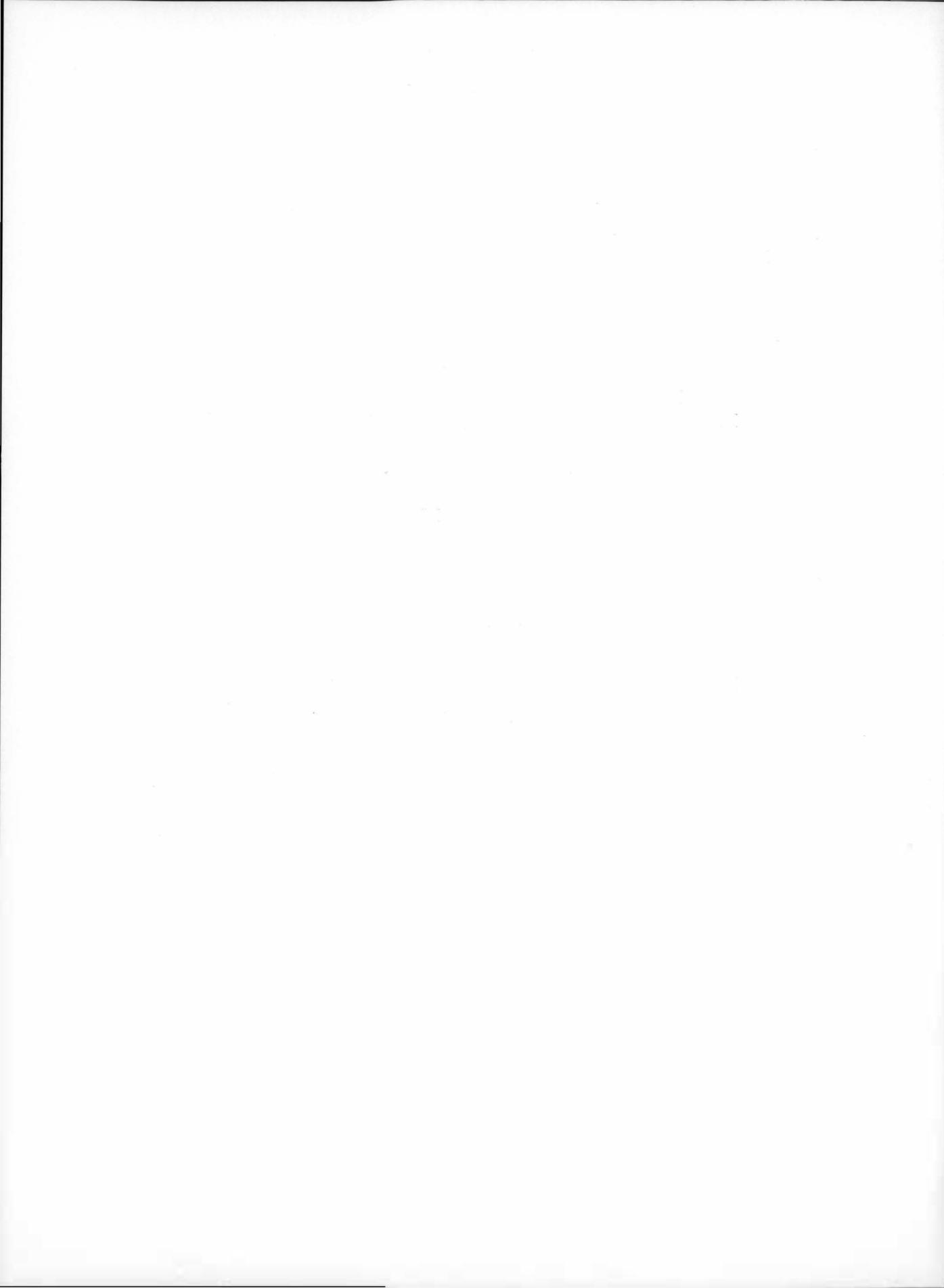
Le Missel est donc antérieur à novembre 1520. La décoration du fol. CXXXIX verso révèle peut-être le nom du donateur. Les fleurs, fruits et animaux ont disparu des bandes marginales et sont remplacés par un somptueux décor de perles (*margarita* en latin) et de lacs d'amour ; au centre de la bande extérieure, une seule fleur : une pensée. Au centre de la bande inférieure, l'écu entre les initiales J. C. et la devise « Matura ». Ce décor ne veut-il pas dire : pensez à Marguerite ? Dans ce cas, ce beau livre ne fut-il pas commandé par Marguerite d'Autriche pour son conseiller ?

Il est intéressant de noter qu'en 1523, devenu archevêque de Palerme, où il ne parut jamais, Jean de Carondelet, changea à nouveau ses armes, en écartelant Carondelet avec le blason de son archevêché (voir son portrait par Bernard van Orley, à la Pinacothèque de Munich).

Séance du 17 mai 1969.

Vte Charles TERLINDEN, *Identification d'un portrait d'officier de Louis Primo.*

L'identification du plan de la citadelle de Gand, dite le *château des Espagnols*, tenu en main par le personnage représenté sur un tableau de Louis Primo, aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, m'a permis d'identifier le personnage lui-même. Il s'agit de Mario de Gayaffa, marquis de Massanova, général de bataille des armées de S. M. Catholique Philippe IV aux Pays-Bas et gouverneur de la citadelle de Gand, époux de Marie-Louise de Crombrugghe, représentée sur le portrait faisant pendant, peint par le même artiste.



IN MEMORIAM

I

Marthe Crick-Kuntziger

Le 30 mai 1963 s'éteignait à Bruxelles, à l'âge de 72 ans, l'un des membres les plus actifs et les plus estimés de notre institution, M^{me} Crick-Kuntziger, Conservateur honoraire des Musées royaux d'Art et d'Histoire.

Née à Liège en 1891, docteur en Histoire de l'Art et Archéologie de l'Université de Liège en 1919, M^{me} Crick entra le 4 juin 1921, en qualité d'Attachée, dans le cadre du personnel scientifique des Musées royaux du Cinquantenaire. Promue au grade de Conservateur le 12 juin 1936, elle a parcouru toutes les étapes de sa brillante et fructueuse carrière dans la section des anciennes Industries d'Art, où elle prit la succession de son vénéré maître, le Professeur Marcel Laurent. Après trente-cinq ans d'incessant labeur au service de nos Musées, et en vertu d'un arrêté royal du 24 février 1956, elle fut admise à la retraite à partir du 1^{er} mai suivant et autorisée à porter le titre honorifique de ses fonctions.

Si sa curiosité d'esprit et l'étendue de ses connaissances conservèrent à M^{me} Crick le privilège d'être attentive à tout problème d'histoire de l'art étranger à sa propre spécialisation, c'est cependant avant tout dans le domaine de notre grand art national de la tapisserie que son nom fait autorité. Elle y a consacré la plus grande partie de son temps et le meilleur de ses efforts. Appelée par ses fonctions à s'occuper après Joseph Destrée de la collection de tapisseries du Cinquantenaire, elle eut le constant souci de la mettre en valeur par de substantielles études, de l'accroître par des achats judicieux, et d'en faire une vivante illustration, aussi complète et significative que possible, de l'art si fastueux de nos anciens liciers, ceux de Tournai ou de Bruxelles, d'Audenarde ou d'Enghien, de Bruges ou d'Anvers.

La joie lui fut donnée, quelques années avant de quitter les Musées, de contribuer à faire entrer au Cinquantenaire la suite prestigieuse des dix tapisseries bruxelloises qui retracent l'Histoire du patriache Jacob, et de pouvoir splendidement présenter, dans une publication de l'Académie royale d'Archéologie, cette incomparable tenture de l'époque de Charles-Quint où triomphe le style de Bernard van Orley.

C'est aussi peu de temps avant son départ que M^{me} Crick établit le catalogue méthodique et raisonné de la collection de tapisseries qui fut, pendant si longtemps, l'objet de ses soins et de ses préoccupations. Pour nombre de pièces, il s'appuie sur des études particulières que son auteur leur avait antérieurement consacrées.

Il n'y a pas lieu de présenter ici la liste des abondantes publications que l'on doit à M^{me} Crick et qui constituent pour nous son plus précieux héritage. En annonçant le départ de son érudite collaboratrice dans le Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire — périodique dont elle avait assumé la direction et si souvent rempli de ses textes les pages —, le Comte de Borchgrave d'Altena, Conservateur en Chef, a fait suivre son hommage d'une bibliographie très complète qu'il serait vain de repro-

duire ici (1957, pp. 3 à 7). Livres et brochures, participations à des ouvrages collectifs, articles de revues et même manuscrits, la nomenclature en est longue et témoigne d'une activité qui ne s'est pas limitée à la matière de prédilection où notre historienne de la tapisserie donna sa pleine mesure. Orientée, semblait-il, vers d'autres voies par ses travaux de jeunesse — Lambert Lombard, Dessins inédits de Jean Duvivier, Catalogues des collections de dessins et de gravures de la Ville de Liège —, M^{me} Crick ne cessa jamais de rester ouverte à tout problème d'intérêt national, et par là d'aiguiser un esprit de synthèse dont témoigne suffisamment le chapitre qu'elle rédigea sur les Arts décoratifs du XI^e à la fin du XVIII^e siècle pour l'important ouvrage *L'Art en Belgique*, publié sous la direction de Paul Fierens en 1938 et réédité en 1945 et 1956.

Dans le domaine où les circonstances l'amènèrent à se spécialiser, que d'attachantes et pénétrantes études, toujours conduites avec une extrême prudence, un sens aigu de l'observation et de l'analyse, un souci constant de probité scientifique. Si séduisante et plausible fût-elle, une conjecture émise par M^{me} Crick n'en dépassait pas les strictes limites, ne cherchait pas à imposer une adhésion sans réserve, mais trouvait tout son poids dans les horizons nouveaux qu'elle ouvrait à la recherche. Ainsi en est-il, par exemple, des conclusions de l'étude, publiée ici même, d'une admirable tapisserie inédite de l'histoire de Persée qui remettait en question le problème des origines de l'énigmatique Dame à la Licorne (1954).

Si, par les devoirs de sa charge, la zélée conservatrice s'attacha au premier chef à la mise en valeur des pièces qui lui étaient confiées, sa vaste connaissance des tapisseries conservées partout ailleurs, dans le pays et dans le monde, élargit singulièrement le champ de ses investigations. Le point de départ était parfois quelque panneau important des Musées du Cinquantenaire, élément détaché d'une suite qu'il s'agissait de reconstituer dans la mesure du possible et d'analyser dans toutes ses parties dispersées. Ce fut le cas pour la tenture de la Légende de Notre-Dame du Sablon, pour nos grandes tapisseries gothiques — Bataille de Roncevaux, Passion, Histoire d'Hercule — dont subsistent des compléments. Le nom de M^{me} Crick restera attaché à ces œuvres capitales, comme à tant d'autres pièces de nos Musées ou d'ailleurs qui doivent leur publication ou de savants commentaires à l'infatigable chercheuse. Avec la même ferveur et le même souci d'exacte vérité, elle étudia non seulement la collection dont elle avait la charge, mais entre autres les tapisseries de l'Hôtel de Ville de Bruxelles et celles du Palais des Princes-Évêques à Liège, la tenture de l'Histoire de Romulus signée par Antoine Leyniers qui orne le grand hall du Musée royal des Beaux-Arts, la splendide suite bruxelloise de l'Histoire de David et de Bethsabée conservée au château de Sigmaringen, les tapisseries de la Genèse d'après Michel Coxie, celles de l'histoire de Cérès et de Proserpine... Nombre d'autres œuvres encore furent l'objet de ses recherches et de ses travaux, qu'il s'agisse, par exemple, de la tenture de l'Apocalypse d'après Bernard van Orley, de celles de l'Histoire de Gombaut et Macée, des panneaux brugeois des Arts libéraux, du prestigieux ensemble de tapisseries bruxelloises du Château royal du Wawel à Cracovie, des pièces que Bruxelles exécuta d'après Rubens et Jordaens...

Dès le début de sa carrière — après avoir identifié le mot « Knoest » tissé dans l'Invention de la Croix des collections du Cinquantenaire avec le nom du maître cartonier bruxellois Léonard Knoest —, M^{me} Crick ne cessa de porter le plus vif intérêt au problème si important des marques de tapissiers. Son œuvre entière en

témoigne, mais notamment son article sur les marques et signatures de fabricants bruxellois dans les Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles (1936) et, ici-même, une contribution essentielle à l'histoire de la tapisserie anversoise par l'étude des marques et des tentures des Wauters (1935). Toute énigme excitait sa curiosité. C'est ainsi qu'elle s'attacha à résoudre celle de l'auteur des Mois dits « de Lucas ». La *Biographie Nationale* lui doit les notices relatives aux tapisseries Jan Van Tiegen et Gabriel Van der Tombe.

Les expositions où la tapisserie nationale était à l'honneur trouvèrent en M^{me} Crick la plus compétente des collaboratrices pour le choix des pièces et leur commentaire. Bornons-nous à rappeler le prestigieux éclat que le trésor de tapisseries, réuni et présenté par ses soins, conféra en 1935 à l'exposition « Cinq siècles d'Art » à Bruxelles. Rappelons aussi que l'exposition « Bruxelles au xv^e siècle », organisée par la Ville en 1953, donna matière à un ouvrage collectif dont le chapitre sur la tapisserie locale de cette époque est l'œuvre de notre éminente spécialiste.

La notoriété que M^{me} Crick avait acquise dans le domaine de la tapisserie, non seulement par ses publications, mais aussi par ses conférences, ses communications savantes et par son enseignement — à l'Institut supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, aux Musées royaux d'Art et d'Histoire — trouva sa consécration dans une accession, combien justifiée, à la Présidence d'Honneur du Centre interuniversitaire pour l'Histoire de la tapisserie flamande, fondé et dirigé à Gand par le Professeur J. Duverger. C'est aussi à ce titre qu'elle présida en 1959, au Palais des Académies, le Colloque international « La tapisserie au xvii^e et au xviii^e siècle », organisé sous les auspices de l'Académie royale flamande. En dépit d'une santé déjà fort ébranlée, elle y fit une communication sur des pièces bruxelloises illustrant les Métamorphoses d'Ovide. Ce fut sa dernière manifestation publique, son dernier contact avec des confrères venus de partout, qui la connaissaient depuis longtemps par son œuvre et souvent aussi par une correspondance riche en échanges d'opinions.

Membre titulaire de notre Académie royale d'Archéologie depuis 1937, M^{me} Crick y prit maintes fois la parole et s'y fit toujours apprécier par le dynamisme de ses interventions et par la valeur de ses exposés. Elle occupa souvent aussi la tribune de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, dont elle était un membre actif et dont elle fut la présidente en 1949. Ajoutons que l'Académie nationale portugaise des Beaux-Arts l'avait élue en 1935 membre correspondant étranger.

Est-il besoin de dire que les mérites de notre historienne de la tapisserie lui valurent de nombreuses distinctions honorifiques ? A toutes celles que l'État belge lui octroya et dont la dernière — la Commanderie de l'Ordre de Léopold II — couronna en 1950 la carrière d'une fonctionnaire d'élite, s'ajoutent le Prix Edmond Marchal, décerné par l'Académie royale de Belgique pour la période 1933 à fin 1937, et différentes distinctions étrangères accordées en reconnaissance de services rendus par leur bénéficiaire : Officier de l'Instruction Publique de France (1923), Chevalier de l'Ordre « Polonia Restituta » (1936), Chevalier de la Légion d'Honneur (1949).

Si par l'importance et par la valeur de ses travaux scientifiques M^{me} Crick est assurée de se survivre auprès des jeunes générations de chercheurs engagés dans le même sillage, tous ceux qui l'ont connue et ont eu le privilège de la voir à l'œuvre conserveront, au surplus, le souvenir impérissable de ses qualités humaines, de ses dons d'animatrice, de cette passion presque mystique de la recherche qui était le trait marquant de sa personnalité.

Marguerite CALBERG.

Fernand De Visscher

L'Art et la Littérature, secteurs privilégiés de la culture intellectuelle, exigent beaucoup plus de talent que de métier. Il en est de même, dans une certaine mesure, de l'histoire de l'art et de l'histoire littéraire, où la formation générale à l'esprit critique permet d'acquérir rapidement une compétence technique suffisante, dès que les complètent des qualités humaines absolument indispensables, dons personnels que l'éducation ne peut qu'affiner : la sensibilité du goût, l'équilibre d'un jugement sûr devant les valeurs esthétiques du langage, des formes ou des sons dans l'harmonie expressive de compositions originales.

Il en est ainsi parce qu'il s'agit de données profondément humaines, qui font vibrer toute âme sensible à la Beauté, même si la curiosité de l'esprit ou les circonstances l'ont dirigée professionnellement vers d'autres domaines. C'est la raison pour laquelle on voit des médecins ou des ingénieurs s'échapper volontiers des aridités de leurs sciences positives pour cultiver en humanistes l'art ou la littérature.

Fernand De Visscher, spécialiste éminent du Droit romain, juriste souvent consulté aussi en matière internationale et qui s'intéressa à tant de problèmes nouveaux, tel le « droit aérien », n'en était pas moins un humaniste de grande classe, averti des chefs-d'œuvre de l'art de toutes les époques, mais convaincu qu'un historien des civilisations antiques, particulièrement, ne peut se passer d'aucune source d'information et doit être initié, voire doit pratiquer conjointement, les disciplines de la philologie et de l'archéologie avec toute la rigueur des règles actuelles de la critique historique. Il partageait, à cet égard, les idées si fécondes de notre grand Franz Cumont, l'humaniste belge le plus complet depuis Juste-Lipse, à la fois philologue, archéologue et historien des religions. Il avait connu ce Maître jadis, à l'Université de Gand, et bénéficia de son amitié pendant de longues années.

Né à Gand, le 14 octobre 1885, Fernand De Visscher s'était assez tôt spécialisé en Droit romain et enseigna cette matière à l'Université de sa ville natale, de 1919 à 1932, jusqu'au moment de la flamandisation intégrale, qu'il refusa d'accepter, au nom même de l'épanouissement international de la Flandre, à laquelle il resta toujours sincèrement attaché.

Les Facultés catholiques de Lille lui offrirent aussitôt une chaire, qu'il occupa de 1932 à 1936, pour passer ensuite à l'Université catholique de Louvain, où il enseigna brillamment le Droit romain pendant vingt ans, jusqu'à son éméritat en 1956.

Les spécialistes du Droit ont dit ailleurs l'étendue et la perspicacité de sa science juridique, l'ardeur de ses initiatives pour renouveler certaines routines et coordonner les recherches sur le plan international, notamment par la création si réussie d'une Société d'histoire des Droits de l'Antiquité. Celle-ci, d'abord belge, puis internationale à la suite de l'organisation régulière de multiples congrès en divers pays, connut un tel succès que le nom de Fernand De Visscher restera désormais attaché à ces assises d'importance mondiale et à sa *Revue internationale des Droits de l'Antiquité*, fondée par lui en 1952. De nombreux doctorats « honoris causa » ont sanctionné ses mérites, notamment en France et en Italie, de même que les plus grandes Aca-

Académies étrangères, aussi bien que l'Académie royale de Belgique et l'attribution d'un prix décennal de sciences juridiques.

Mais ce n'est pas cet aspect, assurément principal, de cette éminente personnalité que nous voulons célébrer ici, c'est un autre aspect non moins brillant et non moins cher à son cœur : le goût des études historiques, étroitement associé à son intérêt pour l'histoire de l'art et la recherche archéologique.

Déjà, bien des articles d'histoire du Droit qu'il a publiés et ses livres sur les « édits de Cyrène », « la noxalité », « le Droit funéraire des Romains » faisaient appel à des méthodes de critique philologique et à des sources épigraphiques et archéologiques, peu courantes parmi les spécialistes du Droit, et qui marquaient les travaux de Fernand De Visscher d'une autorité très particulière. Mais il y eut davantage, et nous nous attacherons ici spécialement à évoquer ses activités dans le domaine de l'histoire de l'art et de l'archéologie.

L'éveil de sa vocation artistique, m'a-t-il un jour confié, fut provoqué, déjà à l'âge de neuf ans, à l'occasion d'un premier voyage bien dirigé qu'il fit en Italie : détail significatif ! Son épanouissement résulta surtout de sa vie à Rome, où il fut Directeur de l'Academia Belgica, de 1946 à 1949. Aussitôt, ce qui avait d'abord été pour lui un passionnant violon d'Ingres devint, par delà un dilettantisme que sa brillante intelligence eut vite dépassé, une seconde spécialisation. Celle-ci fut bientôt reconnue par les plus hautes autorités en la matière, notamment les plus grandes Académies de France et d'Italie, qui l'associèrent à leur compagnie, non moins que notre Académie royale d'Archéologie de Belgique, dont il fut élu membre correspondant en 1951, la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, dont il fut même président, et la Commission scientifique des Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, dont il devint membre.

Son intérêt pour l'art antique résultait tout naturellement de ses études principales, mais sa curiosité et son admiration s'étendaient à l'histoire de l'art de toutes les époques et, pendant les loisirs forcés de la période de guerre, je me souviens même l'avoir vu souvent modestement assis parmi les auditeurs de l'Institut supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de Bruxelles, à nos Musées royaux des Beaux-Arts. Ses nombreux voyages à l'étranger et sa riche bibliothèque personnelle lui avaient assuré d'ailleurs une vaste érudition, qu'il s'attachait à préciser au contact de nombreux spécialistes belges et étrangers, qu'il aimait recevoir chez lui. L'ambiance raffinée de son salon bruxellois et l'intimité de son grand bureau rendaient la science aimable, sans qu'elle perde rien de cette qualité supérieure, dont le charme au contraire devenait plus attrayant que jamais, même et surtout peut-être pour les gens « du métier » ; le niveau des conversations était élevé, sans atteindre jamais le pédantisme, ni se complaire à de vaines mondanités, défauts si fréquents, dont le vrai savant qu'était Fernand De Visscher avait horreur. Aussi, depuis de nombreuses années avant la guerre de 1940, qui hérissa son ardent patriotisme et le fit s'employer à de multiples démarches d'union nationale, notamment sur le plan universitaire, ses connaissances archéologiques et philologiques rendaient plus vivantes ses publications juridiques. Cela me valut l'honneur et le privilège d'une belle et longue amitié, qu'il daignait accorder à sa « conscience latine », comme il se plaisait à dire gentiment.

Mais c'est à Rome évidemment, quand il dirigeait l'Academia Belgica, à laquelle

Franz Cumont venait d'offrir sa riche bibliothèque, que Fernand De Visscher put envisager d'entreprendre des recherches personnelles dans un domaine où il ambitionnait depuis longtemps de mieux pénétrer.

Dès 1948, grâce au concours généreux — et qui longtemps resta volontairement anonyme — de son beau-frère Paul Jourdain, Fernand De Visscher voulut obtenir pour la Belgique un chantier de fouilles en Italie, au moment où la France, les États-Unis et la Suède venaient d'obtenir cette faveur. Je fus associé, dès les premières démarches, à ce grand projet, que le prestige et le charme personnel de Fernand De Visscher, ainsi que les amitiés qu'il s'était assurées firent aboutir, en dépit de grosses difficultés concernant le choix et l'attribution d'un champ d'exploration nouvelle. Un grand ami de Fernand De Visscher et de la Belgique, Giuseppe Lugli, l'éminent spécialiste de la topographie romaine, nous fit accorder enfin le site alors à peu près inconnu d'Alba Fucens.

Je me souviens encore avec émotion de notre départ de Rome pour la première campagne de fouilles à Alba Fucens, en avril 1949. L'enthousiasme de Fernand De Visscher et son énergie, que la pratique de l'alpinisme avait trempée comme de l'acier, était prêt à affronter joyeusement tous les risques et les inconvénients de ce qui était, à l'époque, une véritable aventure. Mais cette colline au cœur des Abruzzes devint bientôt et resta pour lui, pendant ses quinze dernières années, un séjour d'élection, si bien que ses études archéologiques en vinrent presque à prendre le pas sur ses travaux juridiques, jamais abandonnés cependant. C'est avec passion, mais avec une sagacité toujours en éveil et un zèle entraînant, qu'il recherchait les inscriptions et fragments antiques d'Alba Fucens dispersés antérieurement, qu'il observait les sondages et interprétait les marbres, les bronzes, les ruines de tout genre qui apparaissaient sous la pioche. Sa ferveur scientifique savait d'emblée découvrir le détail significatif et le mettre en valeur ; elle était si communicative qu'elle entraînait non seulement le zèle de ses collaborateurs, mais l'ardeur de nos ouvriers, pour qui le « professore » était un père vénéré.

On sait l'étonnant succès des fouilles d'Alba Fucens : révélation d'une cité romaine reconstruite par Sylla au centre de l'Italie, suivant les méthodes hellénistiques d'urbanisation, au creux d'un vallon entouré de remparts mégalithiques ; découverte de principaux monuments publics : basilique, forum, marché, trottoirs couverts devant des boutiques, thermes, théâtre, amphithéâtre et un vaste sanctuaire d'Hercule avec une grande statue de culte reproduisant un original de Lysippe, l'Heraklès Epitrapezios, auquel Fernand De Visscher consacra un beau livre, inscriptions multiples d'époques diverses, dont l'une, relative à Macro, préfet du prétoire sous Tibère, a une grande importance historique. Que d'œuvres d'art aussi en marbre, bronze, terre cuite ont été recueillies ici ! La joie transportait alors Fernand De Visscher d'une intense émotion, qui se traduisait en élans lyriques dans les notes de son carnet de fouilles. La découverte de la « Vénus d'Albe », par exemple, l'avait profondément exalté.

La « bonne Fortune », tant invoquée par ses chers Romains, le combla d'ailleurs des grâces de la « felicitas », car chaque campagne annuelle fut marquée, par une chance inouïe, d'une surprise favorable. Aussi, les ruines d'Alba Fucens, site archéologique offert à l'Italie par Fernand De Visscher, et ses collaborateurs qui l'ont extirpé de son sol, gardent-ils fidèlement son souvenir dans le texte reconnaissant d'une

inscription moderne, gravée sur une dalle appliquée à un mur antique du portique d'Hercule.

Le dernier printemps de sa vie fut ensoleillé d'une apothéose sur le Capitole, où lui fut remis solennellement l'hommage le plus envié des érudits de toutes les nations dont le travail scientifique a pour centre la Ville éternelle : le « premio Cultori di Roma » de l'Instituto di Studi Romani.

Prince de la science, humaniste délicat, artiste raffiné, professeur enthousiaste et homme de goût, Maître un peu trop écrasant pour avoir des disciples, Fernand De Visscher a laissé parmi nous un vide énorme, dont ses nombreux amis ont mesuré la profondeur. Il appartenait, comme Franz Cumont, à une génération d'érudits à qui l'aisance, matérielle autant que spirituelle, assurait ce niveau supérieur de sérénité que procure l'équilibre harmonieux du jugement critique et de la sensibilité dans une sécurité d'existence dont bien peu d'intellectuels jouissent encore aujourd'hui.

Mais il est juste d'ajouter que la sauvegarde de cette sérénité morale fut particulièrement garantie à Fernand De Visscher par le dévouement, quotidien et ingénieux, que lui prodigua la constante vigilance d'une épouse qui lui a consacré sa vie, en lui évitant maints soucis, en l'éclairant de sa sagesse, en le comblant d'une admirable famille de huit enfants et de toute la ferveur discrète d'un amour dont la chaleur et la douce lumière ont aurolé sa vie jusqu'à son dernier souffle, le 15 décembre 1964.

Puisse notre Belgique être dotée encore dans l'avenir de personnalités aussi brillantes, qui émergent tellement d'une masse grouillante, où trop d'esprits bornés et mesquins, mais puissants, trop de préoccupations matérielles en ce temps de nivellement social étouffent souvent les vraies valeurs.

Franz DE RUYT.

III

Pierre Laloux

Pierre Laloux, notre Président en fonction en 1968, décéda à Liège cette même année, le 27 décembre. Il y était né en 1893. Il fit ses études au Collège Saint-Servais ; entré à l'Université, il est appelé au Service militaire, au bataillon universitaire, et sert sa patrie pendant la guerre 14-18. Il est Docteur en droit en 1920.

Issu d'une famille originaire d'Ave et Auffe, dans la province de Namur, non loin du Luxembourg, qui est venue dans la Cité ardente et y a brillé dans le secteur industriel, Pierre Laloux appartient au monde des affaires, mais ses préférences vont aux Arts. Il est fervent auditeur au Conservatoire et animateur très efficace des groupements qui s'occupent du passé de l'ancienne Principauté, dont lui parlent, dans la maison paternelle, rue St-Remy, des meubles finement sculptés, des argenteries poinçonnées, des peintures, des sculptures et des éditions rares. Il se dévoue à l'Institut archéologique liégeois, aux collections du Musée Curtius qui appartiennent en partie à ce groupement d'érudits, dont il sera trésorier puis président ; il en est de même pour les Bibliophiles liégeois. Il s'intéresse aux Congrès de la Fédération historique et archéologique de Belgique et y veille aux intérêts de sa ville et de sa région.

En 1932 et en 1968, il préside à Liège un de ces Congrès ; il est de ceux qui pro-

testent, sans faiblir, contre les destructions sauvages qui défigurent la Cité ardente. Ses concitoyens gardent pieusement son souvenir.

Monsieur Maurice Yans termine ainsi l'éloge qu'il en a écrit : « La ville de Liège a perdu un vrai fils, un grand Principautaire ; l'Institut pleure un défenseur et un serviteur ».

Ainsi nous apparaît Pierre Laloux, longtemps membre assidu de notre Compagnie avant d'en occuper la Présidence.

Cte Joseph DE BORCHGRAVE D'ALTENA.

IV

Étienne Sabbe

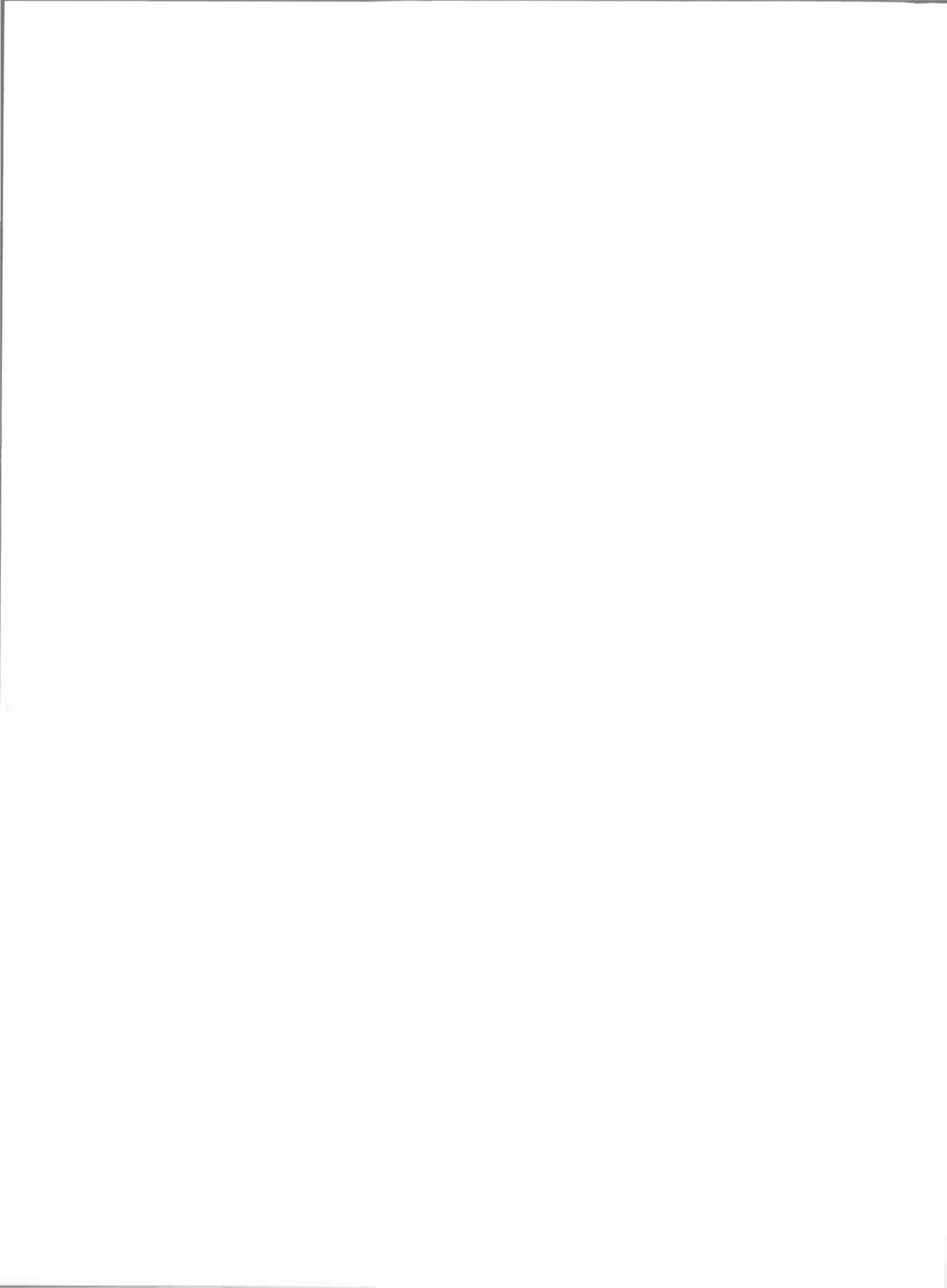
En la personne d'Étienne Sabbe, décédé à Courtrai le 15 janvier 1969, l'Académie perd l'un de ses membres éminents.

Né à Ostende en 1901, il avait conquis en 1925 le diplôme de docteur en Philosophie et Lettres (Histoire) et il avait été au nombre des jeunes historiens qui eurent le privilège de devoir leur formation à l'illustre Henri Pirenne, à l'Université de Gand. C'est cette même institution qui lui conféra (en 1943) le grade d'Agrégé de l'Enseignement Supérieur, que lui valut une thèse consacrée à l'histoire de l'industrie linière en Flandre. Entré dès 1927 aux Archives Générales du Royaume, il se vit confier en 1942 le poste de Conservateur des Archives de l'État à Anvers. Treize ans plus tard, il fut nommé Archiviste Général du Royaume (1955-1968). Au cours de cette longue carrière administrative, il eut l'occasion d'accomplir à l'étranger plusieurs missions fructueuses, et notamment celles qui valurent à la Belgique la rétrocession des archives de l'ancienne abbaye de Stavelot-Malmédy (1946-1949).

Tout en s'acquittant de sa tâche d'archiviste, Sabbe n'avait pas cessé de se consacrer à la recherche historique, comme en témoignent les nombreux travaux d'érudition qu'on lui doit. Indépendamment de trois ouvrages formant des volumes (*De Belgische Vlasnijverheid*, 1943 ; *Histoire de l'industrie linière en Belgique*, 1945 ; *Anvers, métropole de l'Occident*, 1952), il est l'auteur d'une quarantaine d'articles de revue, consacrés à des sujets fort divers. Ils relèvent, en effet, tantôt de l'histoire des ordres religieux, tantôt de l'histoire économique et sociale du moyen âge, de la diplomatique, de l'archivéologie, de l'histoire des institutions. On se fera un devoir de mettre à part, pour les rappeler ici de façon plus particulière, ceux qui présentent de l'intérêt pour l'histoire de l'art et l'archéologie, notamment : *L'importation des tissus orientaux en Europe occidentale au haut moyen âge* (dans *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 1935), *Papyrus et parchemin au haut moyen âge* (dans *Miscellanea Leo Van der Essen*, 1947), *Un procès héraldique anversoise au XVIII^e siècle* (dans *De Schakel*, 1949), sans oublier ceux qui ont paru ici même : *Le culte marial et la genèse de la sculpture médiévale* (1951), ainsi que *La guerre de Cent Ans et la primauté de l'art flamand* (1952).

Étienne Sabbe avait du reste été élu membre correspondant de notre association dès 1937, membre titulaire en 1950 et membre du Conseil d'Administration depuis 1952. L'Académie gardera fidèlement la mémoire du haut fonctionnaire infatigable et de l'historien scrupuleux qui vient de disparaître de nos rangs.

Jean DE STURLER.



PUBLICATIONS DE L'ACADÉMIE — UITGAVEN DER ACADEMIE

A. **ANNALES** (publiées de 1843 à 1930. Intitulées de 1843 à 1847 : **Bulletin et Annales**. — de 1848 à 1930 : **Annales**). Format in-8°. Tomes I à LXXVII.

B. **BULLETIN** (publié de 1868 à 1929). Format in-8°.

2 ^e série des Annales	(tome I), 12 fascicules	(1868-1877)
3 ^e série des Annales	(tome II), 5 fascicules	(1875-1878)
3 ^e série des Annales	2 ^e partie, fasc. I-XX	(1879-1886)
4 ^e série des Annales	1 ^{re} partie, fasc. I-XXIV	(1886-1890)
4 ^e série des Annales	2 ^e partie, fasc. I-XXX	(1890-1897)
5 ^e série des Annales	1 ^{re} partie, fasc. I-X	(1898-1901)
5 ^e série des Annales	2 ^e partie, fasc. I-VIII	(1901-1902)
Années 1903-1929.		

C. **TABLES DES ANNALES.**

Tomes I à XX (1843-1863) : figure à la fin du tome XX (1863), sous pagination différente.

Tomes XXI à XXX (1865-1874) et du **BULLETIN** (1868-1874) : Bulletin de 1877 (2^e série, fasc. 12).

Tomes XXXI à XL (1875-1886) et du **BULLETIN** (1875-1886) : Bulletin de 1886 (3^e série, fasc. 20).

Tomes I à L (1843-1897), par le baron de Vinck de Winnezelle, 1898.

Tomes I à LI (1843-1898) et du Bulletin (1868-1900), par L. Stroobant, 1904.

D. **SÉRIE IN-4°.**

Alphonse De Witte : Histoire monétaire des comtes de Louvain, ducs de Brabant et marquis du Saint-Empire romain. Bruxelles, 1894-1900, trois tomes comprenant 977 pages et 85 planches. Format 29,5 × 22,5 cm.

M. Crick-Kuntziger : La Tenture de l'Histoire de Jacob d'après Bernard van Orley, 1954, 47 pages, 32 planches. Format 37 × 27 cm.

E. **REVUE BELGE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART — BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS.** Format in-8° carré.

Tomes I (1931) à XXXVI (1967). Continue.

