

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

XXXVII * 1968 * 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
1970

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.

CÉLÉBRATION DU CXXV^e ANNIVERSAIRE
DE
L'ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

1842-1967

VIERING VAN DE CXXV^e VERJARING
VAN DE
KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE
VAN BELGIË

BRUXELLES

15 et 16 décembre 1967

BRUSSEL

15 en 16 december 1967



COMITÉ D'HONNEUR — ERECOMITE

Monsieur P. WIGNY,
Ministre de la Justice et de la Culture française.

Monsieur R. VAN ESLANDE,
Ministre des Affaires Européennes et de la Culture néerlandaise.

Monsieur F. GROOTJANS,
Ministre de l'Éducation Nationale.

Monsieur M. TOUSSAINT,
Ministre-Secrétaire d'État à l'Éducation Nationale.

Monsieur J. J. BOUCKAERT,
Recteur de l'Université de l'État de Gand.

Monsieur M. DUBUISSON,
Recteur de l'Université de l'État de Liège.

Monsieur M. HOMES,
Recteur de l'Université Libre de Bruxelles.
Son Exc. Mgr. A. DESCAMPS,
Recteur Magnifique de l'Université Catholique de Louvain.

Monsieur L. COOREMANS,
Bourgmestre de la Ville de Bruxelles et Professeur ordinaire à l'Université Libre de Bruxelles.

Monsieur J. WILLEMS,
Président de la Fondation Universitaire.

Monsieur P. HARSIN,
Président de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique.

Monsieur J. A. VAN HOUTTE,
Président de la « Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België ».

Monsieur Ch. MANNEBACK,
Secrétaire perpétuel de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique.

Monsieur L. LEBEER,
Secrétaire perpétuel de la « Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België ».

de Heer P. WIGNY,
Minister van Justitie en van de Franse Cultuur.

de Heer R. VAN ESLANDE,
Minister van Europese Zaken en van de Nederlandse Cultuur.

de Heer F. GROOTJANS,
Minister van Nationale Opvoeding.

de Heer M. TOUSSAINT,
Minister-Staatssecretaris voor Nationale Opvoeding.

de Heer J. J. BOUCKAERT,
Rector van de Rijksuniversiteit te Gent.

de Heer M. DUBUISSON,
Rector van de Rijksuniversiteit te Luik.

de Heer M. HOMES,
Rector van de Vrije Universiteit van Brussel.
Zijne Exc. Mgr. A. DESCAMPS,
Rector Magnificus van de Universiteit van Leuven.

de Heer L. COOREMANS,
Burgemeester van de Stad Brussel, gewoon hoogleraar aan de Vrije Universiteit van Brussel.

de Heer J. WILLEMS,
Voorzitter van de Universitaire Stichting.

de Heer P. HARSIN,
Voorzitter van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België.

de Heer J. A. VAN HOUTTE,
Voorzitter van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België.

de Heer Ch. MANNEBACK,
Vaste Secretaris van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België.

de Heer L. LEBEER,
Vaste Secretaris van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België.

Monsieur H. LEVARLET,
Secrétaire général de l'Éducation Nationale
et de la Culture.

Monsieur J. REMICHE,
Administrateur général près du Ministère
de la Culture française.

Monsieur E. LANGUI,
Administrateur-général près du Ministère
de la Culture Flamande.

Monsieur R. DE NEYER,
Directeur général de l'Enseignement Supé-
rieur et des Sciences.

Madame Y. VAN LEYNSEELE,
Échevin des Beaux-arts de la Ville de
Bruxelles.

Monsieur Herman LIEBAERS,
Conservateur en chef de la Bibliothèque
Royale de Belgique.

Monsieur L. CAMUS,
Président du Conseil d'Administration de
la Banque de Bruxelles.

Monsieur P. SOLVAY,
Administrateur de Société.

Monsieur J. LAVALLEYE,
Président du Centre National de recherches
« Primitifs Flamands ».

le Vicomte Ch. TERLINDEN,
Président de la Commission Royale d'His-
toire et Président d'honneur de l'Académie
Royale d'Archéologie de Belgique.

LES ANCIENS PRÉSIDENTS
DE L'ACADÉMIE ROYALE
D'ARCHÉOLOGIE
DE BELGIQUE

Mademoiselle S. BERGMANS,
Professeur hon. à l'École des Hautes-
Études de Gand

le comte J. DE BORGRAVE D'ALTENA,
Conservateur en chef hon. des Musées
royaux d'Art et d'Histoire.

R.P. B. DE GAIFFIER D'HESTROY,
Bollandiste, membre de l'Institut de France.

de Heer H. LEVARLET,
Secretaris-generaal van Nationale Opvoe-
ding en van de Cultuur.

de Heer J. REMICHE,
Administrateur-generaal bij het Ministerie
van de Franse Cultuur.

de Heer E. LANGUI,
Administrateur-generaal bij het Ministerie
van de Nederlandse Cultuur.

de Heer R. DE NEYER,
Directeur generaal van het Hoger Onder-
wijs en de Wetenschappen.

Mevrouw Y. VAN LEYNSEELE,
Schepen van Schone Kunsten van de Stad
Brussel.

de Heer Herman LIEBAERS,
Hoofdconservator van de Koninklijke Bi-
bliotheek van België.

de Heer L. CAMUS,
Voorzitter van de Beheerraad van de Bank
van Brussel.

de Heer P. SOLVAY,
Beheerder van Genootschap.

de Heer J. LAVALLEYE,
Voorzitter van het Nationaal Centrum voor
navorsingen over de Vlaamse Primitieven.

Burggraaf Ch. TERLINDEN,
Voorzitter van de Koninklijke Commissie
voor Geschiedenis en Ere-voorzitter van
de Koninklijke Academie voor Oudheid-
kunde van België.

DE GEWEZEN VOORZITTERS
VAN DE KONINKLIJKE ACADEMIE
VOOR OUDHEIDKUNDE
VAN BELGIE

Juffrouw S. BERGMANS,
Ere-Prof. bij de « École des Hautes-Études »
te Gent.

Graaf J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA,
Gemachtigd ere-Conservator aan de Ko-
ninklijke musea voor Kunst en Geschiedenis.

E.H. B. DE GAIFFIER D'HESTROY,
Bollandist, lid van het Institut de France.

Monsieur E. SABBE,
Archiviste général du Royaume.
Monsieur G. DE SCHOUTHEETE DE
TERVARENT,
Membre de l'Académie royale des Sciences,
Lettres et Beaux-Arts de Belgique.

Monsieur J. SQUILBECK,
Conservateur aux Musées royaux d'Art et
d'Histoire.

Monsieur M. WINDERS,
Membre de l'Institut de France.

Monsieur Ad. JANSEN,
Conservateur en chef hon. aux Musées
royaux d'Art et d'Histoire, secrétaire
général hon. de l'Académie.

COMITÉ EXÉCUTIF

Président :

M^{ll} S. BERGMANS,
Ancien Président de l'Académie Royale
d'Archéologie de Belgique.

Vice-présidents :

Monsieur A. BOUTEMY,
Président de l'Académie Royale d'Archéo-
logie de Belgique.

Monsieur P. LALOUX,
Vice-président de l'Académie Royale
d'Archéologie de Belgique.

Bureau :

M^{lle} M. MARTENS,
Secrétaire de l'Académie Royale d'Archéo-
logie de Belgique.

Monsieur J. SQUILBECK,
Trésorier de l'Académie Royale d'Archéo-
logie de Belgique.

Monsieur P. VANAISE,
Secrétaire-adjoint de l'Académie Royale
d'Archéologie de Belgique.

de Heer E. SABBE,
Gen. Rijksarchivaris.
de Heer G. DE SCHOUTHEETE DE TER-
VARENT,

Lid van de Koninklijke Academie voor
Wetenschappen, Letteren en Schone Kun-
sten van België.

de Heer J. SQUILBECK,
Conservator aan de Koninklijke Musea
voor Kunst en Geschiedenis.

de Heer M. WINDERS,
Lid van het Institut de France.

de Heer Ad. JANSEN,
Gemachtigd ere-conservator aan de Ko-
ninklijke Musea voor Kunst en Geschie-
denis, ere-secretaris-generaal van de Aca-
demie.

INRICHTEND COMITÉ

Voorzitter :

Juffrouw S. BERGMANS,
Gewezen Voorzitter van de Koninklijke
Academie voor Oudheidkunde van België.

Vice-voorzitters :

de Heer A. BOUTEMY,
Voorzitter van de Koninklijke Academie
voor Oudheidkunde van België.

de Heer P. LALOUX,
Vice-voorzitter van de Koninklijke Academie
voor Oudheidkunde van België.

Bureau :

Juffrouw M. MARTENS,
Secretaris van de Koninklijke Academie
voor Oudheidkunde van België.

de Heer J. SQUILBECK,
Schatbewaarder van de Koninklijke Aca-
demie voor Oudheidkunde van België.

de Heer P. VANAISE,
Adjunct-Secretaris van de Koninklijke
Academie voor Oudheidkunde van België.

NOTE INTRODUCTIVE

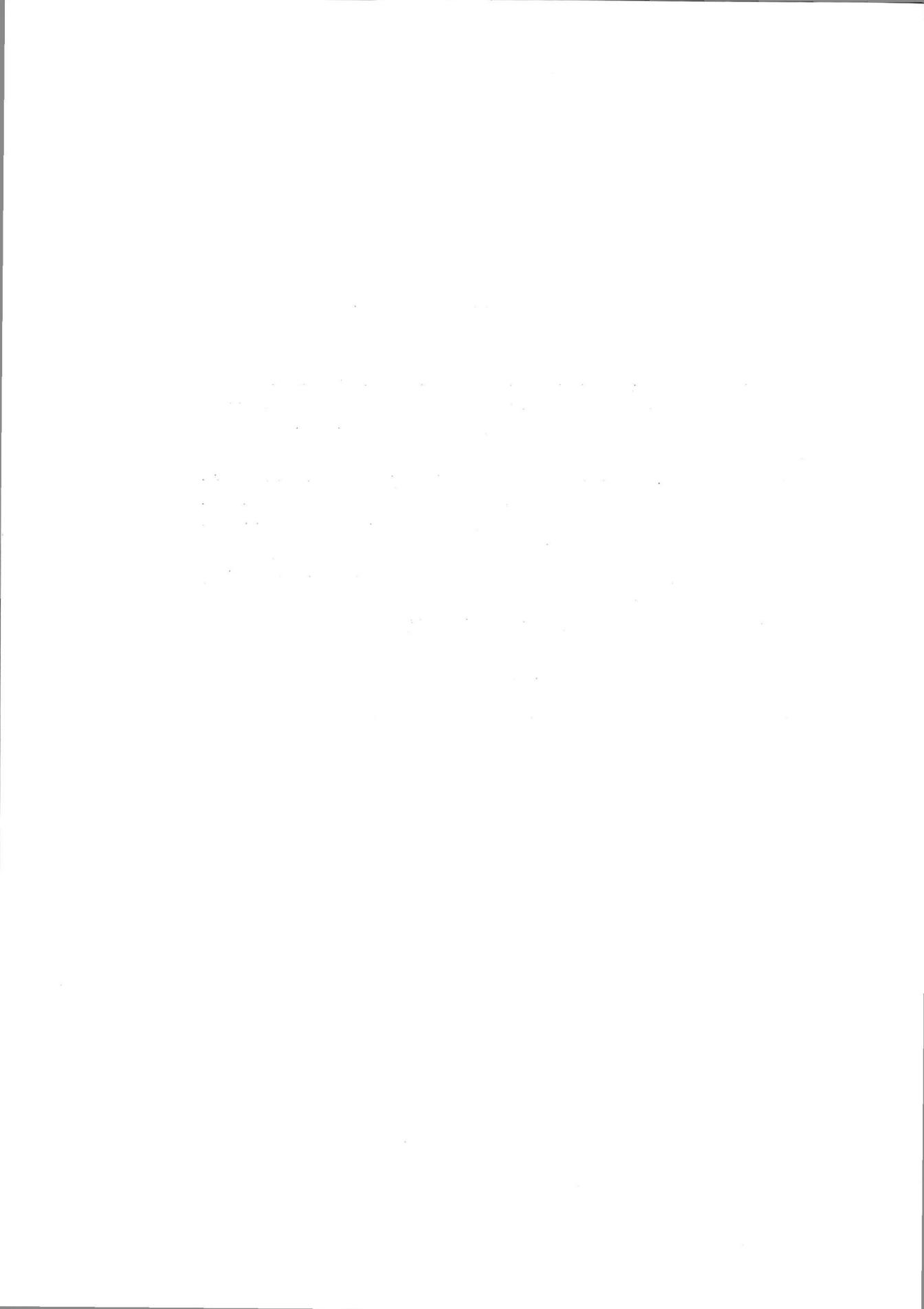
Ce volume est consacré aux discours et aux exposés présentés lors des Journées d'Études par lesquelles l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, alors sous la présidence de M. André Boutemy, a tenu à célébrer le cent-vingt-cinquième anniversaire de sa fondation.

Compte tenu du temps qui s'est écoulé, on a renoncé à donner le compte rendu des séances. En revanche, la plupart des textes ont été remaniés par les auteurs, certains de façon à constituer des articles plus copieux, parfois munis d'un appareil critique et d'illustrations. Un exposé a dû être présenté sous une forme résumée. Les autres, pour des raisons diverses, n'ont pu nous parvenir ou avaient déjà fait l'objet d'une publication : ils seront rappelés par leur intitulé.

Les titres et fonctions des auteurs sont ceux de 1967.

* * *

A tous ceux qui, par leur collaboration ou leur présence, ont assuré le succès de cette célébration, l'Académie exprime ses plus vifs remerciements.



DISCOURS INAUGURAL

On pourrait considérer qu'une célébration plus intime, dans le cadre même de la vie habituelle de notre compagnie, eût mieux convenu à ce jubilé d'argent d'une nouvelle carrière séculaire, qui arrive cette année au quart de son développement. C'est ainsi que les choses se seraient passées sans doute, si une personne aussi vénérable que notre Académie avait connu la joie de fêter dignement le centenaire de sa naissance. Mais cette joie lui fut refusée car cet anniversaire exceptionnel échut en 1942, en pleine guerre, alors que notre territoire était occupé. Des manifestations de réjouissance étaient inconcevables, si d'aventure elles avaient été autorisées, car il n'est pas de place pour elles lorsque l'angoisse et la douleur étreignent les cœurs. Pareilles circonstances avaient entouré déjà le 75^e anniversaire, en 1917. Puisque le malheur des temps nous a contraints à déroger deux fois à une tradition fermement établie dans toutes les institutions et groupements de notre pays, notre Académie se devait de montrer sa vitalité en conférant une solennité particulière au présent anniversaire.

Les disciplines qui furent cultivées au sein de notre association ont été fort diverses et nos prédécesseurs du XIX^e siècle ont entendu maintes communications où furent traités des sujets qui nous seraient aujourd'hui tout-à-fait étrangers. Le développement considérable de l'archéologie et la multiplication des spécialisations au sein de cette science ont provoqué, insensiblement, l'exclusion de fait, sinon de principe, de disciplines qui avaient trouvé ailleurs, dans des sociétés plus jeunes, spécialisées dès l'origine, un champ d'action plus adéquat. L'Histoire même, qui a occupé une place particulièrement brillante dans l'activité passée de notre Académie, n'y est plus représentée que par quelques membres élus depuis de longues années, mais dont les titres éminents compensent le petit nombre. Comme les historiens, les philologues, les numismates et d'autres groupes d'érudits ont trouvé, en dehors de l'Académie, des cadres plus favorables à la rencontre d'interlocuteurs compétents groupés de façon homogène. La présence de ceux qui sont restés parmi nous est comme une représentation de leurs confrères, en souvenir des activités communes d'antan. Il faut y joindre des hommes qui ont fait en quelque sorte « l'école buissonnière » en consacrant une partie du

temps dévolu en principe à d'autres disciplines à assouvir un penchant pour l'archéologie ou pour l'histoire de l'art. Ce type de « combattants des frontières », qui se rencontre surtout parmi les historiens, maintient dans notre milieu le contact indispensable entre des sciences à vrai dire indissociables, mais que tend à séparer la spécialisation fatale des personnes, conséquence déplorable d'une production scientifique dont l'abondance devient envahissante et même peu à peu suffocante.

La vie de notre société est comparable à celle d'une plante qui produit des stolons, lesquels prennent racine à leur tour, parviennent à la vie indépendante et se développent avec vigueur. Si l'on considère le rétrécissement du champ de ses activités, elle est comme l'arbre fruitier que l'on retaille de temps à autre pour que la sève se concentre dans les branches conservées, qui porteront ainsi de plus beaux fruits. Mais chez nous, l'émondeur, ce n'est pas une volonté humaine, c'est l'évolution même de la vie scientifique.

* * *

Aux yeux d'observateurs préoccupés, obsédés même par le souci d'efficacité, la vie d'un groupement comme le nôtre apparaît sans doute dérisoire. Le passéisme, qui est notre raison d'être, et son objet, le monument de l'art avant tout, ont assurément mauvaise presse dans certains milieux. Cette attitude se trahit, hélas !, dans l'organisation des études, où l'histoire de l'art ne trouve place que dans l'enseignement artistique, technique ou professionnel, alors que les humanités, formation délibérément conçue comme un développement de l'intelligence et de la culture, sans finalité précise, lui restent absolument fermées, en dépit des efforts multipliés dont je suis le témoin depuis une vingtaine d'années.

L'histoire même, de réforme en réforme, se voit confinée en des horaires qui montrent à l'évidence combien ceux qui établissent les programmes en font peu de cas et lui interdisent pratiquement de jouer son rôle normal dans la formation des intellectuels de demain. Ce mal a dépassé aujourd'hui le niveau des humanités : les programmes nouveaux des facultés de sciences humaines, à mesure qu'ils voient le jour, réduisent et, plus souvent, suppriment une grande partie des enseignements historiques. La technicité la plus rigoureuse, partant la plus étroite, s'implante peu à peu dans les études mêmes où rien de ce qui est humain ne devrait rester étranger.

On peut se demander pourtant — et, pour ma part, je n'en suis plus à l'incertitude mais à la conviction solide — si pareille attitude, réputée moderniste, n'est pas, paradoxalement, réactionnaire, par suite d'une perte de

contact avec la vie. Dans la plupart des professions, après l'adoption de ce qu'on appelait naguère « la semaine anglaise », s'est introduit petit à petit l'usage de chômer le samedi. Là où l'arrêt complet de l'activité ne peut être réalisé encore, c'est avec un personnel réduit, je dirais presque, avec un personnel de garde, que cette activité se poursuit. L'école est restée le dernier bastion des vieilles pratiques mais le travail de sape auquel il est soumis finira, tôt ou tard, par le démolir. Déjà se multiplient des essais de semaine de cinq jours. Que cela nous plaise ou non, il est impossible de vivre à contre-courant et l'enseignement suivra inéluctablement le mouvement général.

Ainsi les loisirs s'accroissent sans cesse, les voyages connaissent une faveur toujours grandissante et la multiplication des automobiles privées favorise encore la fréquence des déplacements. Les termes « civilisation des loisirs » surgissent très souvent dans les conversations, dans la presse. N'est-il pas évident qu'une connaissance plus étendue de l'histoire, une initiation à l'histoire de l'art, qu'il serait possible à chacun de développer ensuite par ses propres moyens, serait la source d'une jouissance accrue, d'un bénéfice spirituel indéniable, et, pour voir les choses d'une manière plus terre-à-terre, serait un singulier remède à l'ennui, au sentiment d'avoir perdu son temps, à l'amertume de comprendre après coup qu'on a beaucoup regardé, mais très mal vu, quand ce ne serait pas au regret de n'avoir pas même regardé, à l'occasion de ses voyages et même dans des moments de loisirs, mal occupés souvent ?

Dans la période où nous vivons, il est indispensable de donner aux hommes, à quelque niveau social qu'ils se situent, les connaissances nécessaires pour retirer le maximum de plaisir et de fruit des loisirs que leur laisse l'activité professionnelle, comme il faut encourager et cultiver, dans la vie scolaire, la tendance aux activités parallèles, au « violon d'Ingres », ou au « hobby », comme on voudra. Si le progrès social n'a débarrassé l'homme de l'abrutissement par les besognes qui assurent sa subsistance que pour l'acculer au malheur de devoir tuer le temps, c'est un bien piètre résultat ; nos descendants nous le reprocheront bientôt avec aigreur et à bon droit, si nous n'y prenons garde.

Nous, les archéologues et les historiens de l'art, nous préparons dans nos discussions de spécialistes, dans nos colloques et congrès, et dans les publications qui en résultent, les informations de plus en plus sûres, de plus en plus précises, plus étendues aussi, que certains utiliseront dans des travaux de synthèse qui serviront de bases à la vulgarisation et à cet ameublement des

loisirs, qui confèrera un nouvel attrait à des déplacements où prévalent trop souvent aujourd'hui les sommes de kilomètres parcourus.

* * *

Depuis longtemps, notre Académie, en général, nos confrères, en particulier, n'ont cessé de militer pour la défense d'un passé dont le goût national du renouvellement, de la remise à neuf, rend la conservation des plus précaire. Dans la seule ville de Bruxelles, Guillaume Desmarez avait dénombré au début de ce siècle trois fois plus de façades anciennes dignes d'être sauvegardées que n'en a retrouvé l'archiviste actuelle, Mademoiselle Martens, à la veille de l'exposition de 1958. C'est un exemple particulièrement suggestif. Nos prédécesseurs ont livré maintes batailles pour que subsistent d'importants vestiges du passé. A Anvers même, qui fut le lieu d'origine, et resta longtemps le siège de l'Académie, ils ont échoué dans leurs efforts en faveur des portes de Berchem et de Borgerhout, mais c'est à eux et à la compréhension d'un ministre avisé, Auguste Beernaert, que nous devons la conservation du Steen, qui perpétue parmi nous le souvenir du vieux bourg d'Anvers.

Au mauvais goût des particuliers, à la cupidité des propriétaires qui veulent tirer le maximum de rendement de leurs immeubles et terrains, nous devons maintes destructions, comme celles de l'Hôtel d'Hoogvorst et de l'Hôtel d'Ursel, pour ne citer que deux cas très connus. Mais quand un urbanisme mal compris trouve l'appui des autorités publiques, le mal prend des proportions pires encore. Il suffit de rappeler comment, pour réaliser le « chef d'œuvre » qu'est l'aménagement actuel du Mont des Arts — désormais appelé de la sorte par ironique antiphrase sans doute — on a détruit en toute hâte, en surface et en sous-sol, par crainte de l'intervention des archéologues, tous les vestiges du Bruxelles aristocratique de la fin du moyen âge et même des parties de l'ancienne enceinte du XII^e siècle, qui furent abattues au bull-dozer. Ajoutons-y le Pollepel, dont la présence gênait l'exécution de la Galerie Ravenstein.

L'Académie d'Archéologie, et surtout le Comte Joseph de Borchgrave d'Altena, qui, une fois de plus, sonna l'alarme et mena le combat de bout en bout, ont contribué à sauver la Chapelle Saint-Georges ; mais les efforts les plus récents, auxquels nous avons participé, pour sauver l'aspect de la Grand'Place d'Audenaerde n'ont abouti qu'à limiter les dégâts. Il est vrai que ces efforts se heurtaient à un projet d'autoroute, objet rare en Belgique, il faut le reconnaître, et d'autant plus sacré, avant même d'être réalisé, dont

le tracé est évidemment intouchable, particulièrement lorsqu'il débouche dans une ville !

Dans ce domaine, nos défaites sont malheureusement bien plus nombreuses que nos succès, mais ces défaites sont surtout des défaites pour la Belgique, dont le patrimoine archéologique, et aussi touristique par conséquent, s'amenuise de proche en proche, dans des proportions inquiétantes. Nous sommes arrivés à ce résultat lamentable de n'offrir plus guère qu'un lieu de brève escale pour le voyageur qui a entrepris un tour d'Europe. Un coup d'œil sur Bruges, qui a su conserver l'essentiel de son charme, un autre à notre Grand'Place, et l'affaire est faite !

Quel que soit le résultat pratique de nos tentatives, notre rôle, notre devoir moral est de défendre tout ce qui confère à l'Ancien Monde un prestige que lui envie le Nouveau ; je puis vous assurer que nous n'y faillirons pas. D'ailleurs notre concitoyen, Guillaume le Taciturne, n'a-t-il pas dit qu'« il n'est pas nécessaire d'espérer pour entreprendre » ?

*
* *

En préparant ces deux journées dédiées à l'archéologie et à l'histoire de l'art, le Bureau de l'Académie aurait aimé pouvoir y insérer un exposé sur le péril que courent les monuments anciens du fait des restaurateurs presque autant que de celui des démolisseurs. Mais le sujet prêtait trop à controverse pour s'insérer dans une série de communications qui ne seront pas suivies de discussions.

Nous avons fait appel à des spécialistes réputés pour leur science comme, parfois, pour la hardiesse de leurs théories, afin d'illustrer quelques unes des disciplines qui sont en honneur dans notre compagnie, afin de les montrer sous leur aspect traditionnel ou résolument novateur, car aucune sclérose n'affecte l'activité de nos milieux. Il a fallu malheureusement sacrifier à l'impératif d'une durée limitée la représentation d'autres sciences archéologiques qui ne nous sont pas moins chères, comme l'héraldique, l'histoire des arts décoratifs du bois, du métal, de la céramique, et bien d'autres encore.

*
* *

Pour évoquer le passé de l'Académie d'Archéologie, un nom s'imposait sans discussion : celui du Vicomte Terlinden, le plus ancien membre de notre société, dont il fut plusieurs fois président et est actuellement le président

d'honneur. Près d'un demi siècle de participation à ses activités lui a donné une connaissance exceptionnelle de la vie de notre Académie depuis la fin de la première Guerre Mondiale et lui confère toute l'autorité nécessaire pour traiter ce sujet, dont la documentation consiste davantage dans l'expérience vécue que dans les textes d'archives. Nous sommes assurés que son talent d'historien lui permettra de nous donner aujourd'hui la synthèse la plus suggestive, tant pour la partie ancienne que pour la partie vécue par lui comme membre, des cent vingt-cinq années que compte l'Académie. Auparavant, nous entendrons l'introduction en néerlandais, que comptait prononcer Mademoiselle Simone Bergmans, Présidente du Comité exécutif du Jubilé, mais pour laquelle notre Secrétaire, Monsieur Paul Vanaise, dont le dévouement n'est jamais sollicité en vain, a bien voulu la suppléer. Ensuite, la curiosité que je viens d'attiser sera satisfaite par l'exposé dont notre Président d'Honneur a eu l'amabilité d'accepter la charge, nous apportant ainsi un concours infiniment précieux dont je tiens dès à présent à le remercier très vivement.

André BOUTEMY

Professeur à l'Université Libre de Bruxelles
Président de l'Académie

INLEIDEND WOORD BIJ DE OPENING VAN DE STUDIEDAGEN

In haar hoedanigheid van Voorzitter van het Inrichtend Comité van de viering van de 125^e verjaring van de Stichting van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België, heeft Mejuffrouw Dr. Simone Bergmans er aan gehouden dat, ingevolge haar afwezigheid wegens ziekte, het inleidend woord bij de opening van deze studiedagen zou uitgesproken worden in haar naam door de wnd. Secretaris-Generaal van de Academie.

Ik ben dus de tolk van de toch geestelijk aanwezige Voorzitter van genoemde Jubileumviering om Zijne Majesteit Koning Boudewijn zeer eerbiedig te danken zijn hoge bescherming te hebben verleend aan deze studiedagen, en in het bijzonder aan deze academische zitting die voor geopend wordt verklaard.

Mejuffrouw Dr. S. Bergmans zou voorzeker ook hulde hebben gebracht aan de huidige Voorzitter van de Academie, Prof. Dr. A. Boutemy, die de bezieler is geweest van deze Jubileumviering.

Bovendien zou zij het niet hebben nagelaten, hooggeachte Heer Voorzitter, U oprecht geluk te wensen na de uitspraak van uw inaugurale rede waarin U, met de U welbekende bevoegdheid, de achtbare en hooggeleerde Vergadering heeft ingelicht over de wetenschappelijke en culturele rol die de Academie behartigt te vervullen, zowel op nationaal als op internationaal niveau.

Mejuffrouw Dr. S. Bergmans richt ook een woord van dank aan de leden van de Academie die haar Voorzitter hebben bijgestaan in de inrichting en de uitbouw van deze Jubileumviering.

Niet minder oprecht dienen ook bedankt de verschillende sprekers die spontaan hun bereidwillige medewerking hebben verleend voor het welslagen van onze studiedagen : hun respectieve lezingen zullen niet alleen getuigen van de zeer hoogstaande wetenschappelijke bevoegdheid van de verschillende redenaars, maar zij zullen eveneens — dank zij hun verscheidenheid — op een gelukkige wijze de diverse wetenschappelijke disciplines belichten die de Academie altoos wenst verder te bevorderen.

Deze Academie is de Voorzitter van het Inrichtend Comité van de Jubileumviering inderdaad ook bijzonder dierbaar op meer dan één punt : in de eerste plaats gedenkt Mejuffrouw Dr. S. Bergmans diegenen die haar en haar confraters zijn voorgegaan in het verleden, en verder aan de som

van wetenschap die de Academie vertegenwoordigt sinds haar stichting 125 jaar geleden.

Haar dankbetuigingen gaan ook naar het College van Burgemeester en Schepenen en naar de Gemeenteraad van de Stad Brussel die zo gastvrij zijn geweest de Gotische Zaal van het Stadhuis ter onze beschikking te stellen voor deze academische zitting ; zij zullen ons bovendien nog heden morgen op een receptie vergasten. De erkentelijkheid van de Voorzitter dezer Jubileumviering gaat ook naar Dr. H. Liebaers, Hoofdconservator van de Koninklijke Bibliotheek van België, die niet gearzeld heeft een pas ingerichte, nieuwe conferentiezaal van de Albertina aan de Academie af te staan voor het verdere verloop van onze zittingen op 15 en 16 dezer.

De Academie is de hier tegenwoordige verschillende hoogwaardigheidsbekleders en prominente vertegenwoordigers van de wereld van wetenschap en cultuur ook bijzonder verplicht : hun vereerde aanwezigheid verhoogt nog de luister van deze academische zitting. Wezen eveneens gegroet de verschillende voorzitters en afgevaardigden van buiten- en binnenlandse geleerde genootschappen die zijn ingegaan op de uitnodiging van de Academie deel te nemen aan de studiedagen.

Tenslotte zou Mejuffrouw Dr. S. Bergmans niet zonder ontroering het woord hebben verleend aan de eerste spreker : Burggraaf Terlinden, Voorzitter van de Koninklijke Commissie voor Geschiedenis en Ere-Voorzitter van onze Academie.

Hooggeachte Heer Ere-Voorzitter, moge de U door de Academie toegekende onderscheiding de uitdrukking zijn van de door onze inrichting U verschuldigde eerbied uit hoofde van uw meer dan 46 jarenlange onverpoosde toewijding en dienstvaardigheid jegens onze genootschap. In naam van de Voorzitter van deze Jubileumviering nodig ik dan ook de achtbare Vergadering uit tot een bijzonder applaus ten teken van huldebetoon. U bent onder uw confraters ook de meest bevoegde om deze studiedagen in te luiden met uw bijdrage gewijd aan de *Historiek van de Academie*, en ik nodig U uit het woord te nemen.

Dr. Simone BERGMANS

Ere-Prof. bij de « École des Hautes-
Études » te Gent
Voorzitter van het Inrichtend
Comité van de Jubileumviering.

Dr. Paul VANAISE

Aangesteld Navorsers bij het N.F.W.O.
wnd. Secretaris-Generaal van
de Academie

LE CENT-VINGT-CINQUIÈME ANNIVERSAIRE DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE (1842-1967)

Pour comprendre comment une aimable société d'amateurs, fondée à Anvers, le 4 octobre 1842, allait devenir l'*Académie royale d'Archéologie de Belgique* et une institution scientifique réputée dans le monde entier, il importe d'évoquer le milieu et l'état de l'esprit belges à cette époque.

On était encore dans l'enthousiasme patriotique suscité par le triomphe de la révolution de 1830 et par la conquête de l'indépendance nationale.

Par delà les vingt-cinq années de la domination française et les quinze années de l'amalgame imposé avec la Hollande, avait survécu le souvenir de notre nationalité, créée par Philippe le Bon, et organisée par Charles Quint par la transaction et la pragmatique sanction d'Augsbourg qui avaient fait entrer nos provinces dans le droit public européen, sous la forme d'une masse indivisible et impartageable soumise au même droit successoral.

En dépit de la séparation des Provinces du Nord, à la suite de la révolte contre Philippe II, et de la perte par fait de guerre de territoires annexés par nos voisins du Nord et du Sud, le noyau de l'ancien « cercle de Bourgogne », constitué par nos diverses provinces, groupées autour du Brabant, la principale d'entre elles, n'avait pas cessé d'exister pour devenir la Belgique actuelle.

Grâce à des coutumes constitutionnelles remontant au Moyen Age et même, pour le Brabant, grâce à un pacte écrit, la *Joyeuse entrée*, nos provinces, jouissaient de libertés plus grandes que tous les autres pays du monde.

N'existaient avec nos souverains étrangers qu'une simple union personnelle qui, si elle avait des conséquences fâcheuses au point de vue de la politique étrangère, laissait intacts nos privilèges sur le plan intérieur.

Les termes « domination » espagnole et « domination » autrichienne ne correspondent pas à la réalité, car, s'il y eut des tentatives d'absolutisme de la part de Philippe II au XVI^e siècle et de la part de Joseph II à la fin du XVIII^e, ces tentatives aboutirent chaque fois à des révolutions et au rétablissement de nos libertés.

En 1830, les vieillards parlaient encore du temps heureux de Marie-Thérèse et de Charles de Lorraine et de la liberté éphémère de la Révolution brabançonne.

Comme l'a écrit Pirenne : « Ce n'était pas une nation nouvelle qui sollicitait son entrée dans le monde, c'était une nation ancienne qui, après avoir subi des régimes imposés par la conquête ou la diplomatie, revendiquait l'indépendance ».

Ces souvenirs avaient inspiré certains articles de notre constitution, habile transaction entre notre passé national et les nécessités des temps modernes, ainsi que nos lois organiques de la province et de la commune, si différentes du régime napoléonien dont le roi Guillaume des Pays-Bas avait conservé, sinon la lettre, du moins l'esprit centralisateur.

Ce regard vers le passé allait, après 1830, provoquer un engouement général pour les études d'histoire nationale. Fiers d'avoir conquis leur indépendance par leur volonté personnelle et de posséder cette liberté politique et cette liberté de pensée que leur avaient refusées la domination française et le régime hollandais, les Belges s'intéressaient, de plus en plus, au passé de leur patrie afin de comprendre les événements de leur histoire et le rôle de leurs grands hommes, très souvent méconnus ou déformés, même encore de nos jours, par des auteurs d'inspiration étrangère.

De nombreux historiens s'improvisèrent pour faire connaître aux Belges, en vue de leur avenir, les grandes leçons de leur passé, et publièrent des histoires générales embrassant l'ensemble de nos annales. Ces travaux historiques eurent un immense succès. Celui de J. J. De Smet fut réimprimé quatre fois de 1832 à 1847, celui de H. J. Moke, ouvrage remarquable par ses vues originales dont allait s'inspirer Pirenne, connut aussi plusieurs éditions, tandis que la *Vaderlandsche historie* du chanoine J. B. David (1841), tout comme le *Belgisch Museum voor taal, letterkunde en geschiedenis des Vaderlands* de J. Fr. Willems, dont les dix volumes se succédèrent de 1837 à 1846, eurent aussi grand succès dans les régions flamandes.

Les premiers historiens de notre révolution, Jean-Baptiste Nothomb et le baron de Gerlache, jetaient aussi un coup d'œil sur le passé et montraient la connexion entre les trois révolutions qui marquèrent les règnes de Philippe II, de Joseph II et de Guillaume I.

Les Belges se mirent aussi à dépouiller avec zèle les masses d'archives entassées depuis la conquête française dans les dépôts publics. Dans ce domaine se révéla un autodidacte de génie, Louis-Prosper Gachard (1800-1885) qui, de correcteur d'imprimerie, en 1817, allait devenir, après 1830, le premier archiviste général du Royaume, fonctions qu'il allait exercer pendant cinquante-cinq ans. Non seulement il allait être le père de notre archivéco-

nomie, mais, par ses recherches en Belgique et dans les dépôts de l'étranger, il allait entièrement renouveler l'histoire d'une des périodes les plus passionnantes de notre passé, les règnes de Charles-Quint et de Philippe II.

A son initiative, allait, en 1834, être créée, à côté de l'*Académie royale* fondée par Marie-Thérèse, la *Commission royale d'Histoire* dans le but de mettre à la disposition du chercheur des textes inédits, publiés avec toutes les garanties désirables.

Le roman historique, à la façon de Walter Scott, allait aussi contribuer à attirer l'attention du grand public sur notre passé.

Le modèle du genre fut réalisé par Henri Conscience (1812-1883), fils d'un fonctionnaire français, resté à Anvers après la chute de l'Empire.

Ses ouvrages : *Het Wonderjaar* (l'Année des Merveilles), paru en 1837, où il racontait, dans un style à la portée de tous, les événements tragiques qui avaient marqué à Anvers, en 1566, les débuts de la révolution contre Philippe II, et *De Leeuw van Vlaanderen* (Le Lion de Flandre), où il célébrait la victoire remportée en 1302, à Courtrai, par les communiens flamands sur la chevalerie de Philippe le Bel, eurent un immense retentissement, non seulement en langue flamande, mais aussi en français, car presque tous les livres d'Henri Conscience furent rapidement traduits.

Le peuple flamand se passionna pour ces ouvrages, au point que l'on a pu dire qu'Henri Conscience apprit à lire à son peuple (Hij leerde zijn volk lezen). Bien qu'écrits dans une langue simple et dépourvue de toute recherche littéraire, ces livres furent le point de départ d'une renaissance littéraire flamande, unique par son ampleur et sa force dans l'histoire de tous les temps et de tous les pays.

En langue française, le roman historique, inspiré par notre passé national, allait trouver aussi un grand succès dans les œuvres de Coomans, du baron de Saint-Genois et d'autres encore.

L'esprit romantique exerçait toutefois une influence considérable sur les historiens de l'époque et l'on voyait le baron de Gerlache affirmer encore en 1852, dans une séance à l'*Académie royale*, que « l'historien doit réunir à l'inspiration du poète, la sagesse du moraliste et l'expérience de l'homme d'État ».

Il fallut donc un certain temps à nos historiens pour cesser de croire que l'histoire est autre chose qu'un genre littéraire. A cette époque, la critique historique était chose inconnue et il fallut attendre près d'un demi-siècle,

avec Godefroid Kurth, Charles Moëller, le Père de Smet, Léon Frédéricq, Léon van der Kindere et enfin Pirenne, pour initier à la méthode les jeunes générations d'historiens.

Cette influence romantique eut toutefois le bon côté d'attirer, à l'exemple de Victor Hugo, l'attention du public sur les monuments dont notre pays est si riche.

Ici aussi le néogothicisme, mis à la mode par *Notre-Dame de Paris*, en même temps que par la soif du sentiment religieux réveillée par Chateaubriand, ainsi que par le mépris des canons antiques professé par Viollet-le-Duc, allait donner naissance à une imagination débridée et faire fleurir le style «troubadour» ; s'introduisait ainsi une fantaisie dangereuse dans la restauration de nos hôtels de ville et de nos cathédrales.

Les dégâts furent cependant moindres chez nous que dans d'autres pays.

Schayes, dans son *Histoire de l'Architecture en Belgique*, pouvait dresser un premier inventaire de nos richesses monumentales et mettre ainsi en lumière leur juste valeur, et, en 1835, Léopold I créait pour leur sauvegarde la Commission royale des Monuments.

A côté de l'histoire générale, l'histoire locale connaissait aussi un immense succès. On sait quelle importance eut, de tout temps, chez nous la vie communale. On a pu dire qu'en Belgique la vie nationale se compose de mille vies locales, constituant, en quelque sorte, une fédération de communes. Il en résulte que l'histoire et l'archéologie locales ont, pour beaucoup, un vif intérêt et que le plaisir de la recherche et de la découverte s'allie souvent à un certain esprit de clocher, dont il ne faut pas médire, tant qu'il ne se cantonne pas dans un particularisme étroit.

C'est ainsi qu'à partir de 1830 se multiplièrent, jusque dans des villes d'importance secondaire, des sociétés d'histoire et d'archéologie et que parurent de nombreuses revues d'importance variable.

En 1833 est fondée à Mons la *Société des sciences, arts et lettres du Hainaut* ; en 1834, Kersten publie à Liège le premier numéro du *Journal historique et littéraire* ; en 1839, Bruges a sa *Société d'Émulation pour l'histoire et les antiquités de la Flandre* ; en 1841, la *Société numismatique* est constituée à Bruxelles ; la *Société d'Archéologie* de Namur date de la fin de 1845 ; la *Société historique et littéraire* de Tournai voit le jour le 15 février 1846 ; la *Société pour la recherche et la conservation des monuments historiques et archéologiques* apparaît à Arlon le 16 août 1847 ; l'*Institut archéologique liégeois* est fondé le 4 avril 1850. Le mouvement

se poursuit par la constitution de semblables sociétés à Tongres, à Ypres, à Saint-Nicolas, à Charleroi, à Termonde, ailleurs encore.

A Gand, le *Messenger des Sciences historiques*, remontant à 1823, poursuivait, à partir de 1839, une nouvelle et féconde carrière.

Au milieu de ce renouveau pour l'histoire et l'archéologie, Anvers, notre illustre métropole du commerce et des arts, n'était pas restée en arrière. Dès 1833, Félix Bogaerts et Edouard Marshall publiaient la *Bibliothèque des Antiquités de Belgique*, tandis que prospéraient deux sociétés, celle des *Sciences, Lettres et Arts*, présidée par Antoine Belpaire, qui se servait de la langue française, et celle l'*Olijftak* (le Rameau d'Olivier), qui utilisait la langue flamande.

L'*Olijftak*, dirigée par le bibliothécaire communal Mertens, ressuscitait une ancienne et célèbre chambre de rhétorique. S'y rencontraient Henri Conscience, Jan Van Ryswyck, Jan de Laet, Van der Voort qui allaient jouer un rôle si considérable dans l'étonnante résurgence des lettres flamandes.

Bien que se servant de langues différentes, les deux sociétés vivaient en parfaite harmonie et s'étaient intéressées, l'une et l'autre, à l'élaboration de la grande *Geschiedenis van Antwerpen* de Mertens et Torfs, dont le premier des huit volumes parut en 1845.

C'est de ces deux groupements, séparés par la langue, mais, heureux temps !, unis par un idéal supérieur commun, qu'allait sortir, à l'initiative du Dr de Kerckhove, une troisième société, l'*Académie d'Archéologie*, dont nous célébrons aujourd'hui le 125^e anniversaire.

Singulier personnage que ce Dr Joseph-Romain de Kerckhove, qu'avec notre mentalité actuelle nous aurions quelque peine à prendre au sérieux.

Il était né à Nuth, dans les Pays-Bas, le 3 septembre 1789, avait conquis le diplôme de docteur en médecine aux Universités d'Heidelberg et de Strasbourg, avait servi comme médecin dans un corps de cavalerie sous l'Empire et était devenu médecin du grand quartier général de l'armée. De 1812 à 1814, il avait fait les campagnes de Russie, de Saxe et de France et était passé au service de l'armée des Pays-Bas, qu'il quitta en 1822. Fixé à Anvers, il avait épousé à Maestricht, le 23 janvier 1814, Grégorine Chapuis et mourut à Malines, le 10 septembre 1862. Il avait publié divers ouvrages relatifs à la médecine militaire, dont une *Histoire médicale de la Campagne de Russie* parue en 1818.

Ses qualités sérieuses ne l'empêchèrent pas de souffrir de deux maladies encore fréquentes dans notre régime de plus en plus démocratique, maladies

qui n'ont d'autre gravité que de faire rire aux dépens de ceux qui en sont atteints : le *bacillus aristocraticus* et la « rubannite aiguë ».

Il signait couramment « Vicomte de Kerckhove, dit de Kirckhoff van der Varent » ou même « comte de Kerckhove Varent », en attendant qu'il eût obtenu par jugement du tribunal d'Anvers, en date du 11 novembre 1846 rectification de l'orthographe de son nom *de Kerckhove* qui, s'étant altéré dans les langues étrangères, avait pris la forme de *Kerckhoffs* et von *Kerckhoffs*.

Il appartenait à une vieille famille flamande, originaire du pays d'Audenarde, anoblíe le 21 août 1664 par le roi Philippe IV, en la personne de Jean van de Kerckhove, dit van der Varent. Non content d'avoir obtenu du roi Léopold I, le 8 novembre 1842, reconnaissance de noblesse, avec le titre d'écuyer, le Dr Joseph-Romain de Kerckhove se paraît indûment du titre de vicomte, concédé par l'empereur Charles VI en 1720 au chef d'une branche éteinte dont il ne descendait pas. Une demande de reconnaissance avait été rejetée par le Conseil héraldique en 1847. Pour se consoler de cet échec, il était parvenu, on ne sait comment, à se faire concéder, le 27 mars 1858, par le roi Ferdinand II des Deux Siciles, le titre héréditaire de comte, non reconnu en Belgique.

Pendant toute sa carrière, il avait fait la chasse aux décorations et était parvenu à consteller sa poitrine d'un véritable bestiaire des lions, ours, phénix, aigles des petites principautés allemandes, à côté de quelques ordres estimés des Pays-Bas, de Suède et de Bavière. Non satisfait de tant de rubans de couleurs différentes, il s'intitulait vice-chancelier et grand commandeur d'un soi-disant ordre chapitral des « quatre empereurs de la maison de Limbourg ».

Comme l'a écrit Paul Roland : « A première vue, l'Académie d'Archéologie semble dans ses origines l'expression d'une fantaisie d'aimable maniaque ».

Il faut toutefois, pour expliquer cet entichement pour les questions nobiliaires, se mettre dans la mentalité de l'époque. Le prestige de la noblesse était encore considérable aux yeux du public. Elle n'avait pas laissé chez nous le même mauvais souvenir que la noblesse française d'ancien régime. Ses privilèges étaient en grande partie honorifiques. La noblesse de cour n'existait pas, du fait que nos souverains espagnols et autrichiens résidaient dans des pays lointains. D'autre part, grâce au peu d'étendue de nos provinces, l'absentéisme était fort réduit ; le contact entre le peuple et la noblesse était habituel et les relations entre châtelains et paysans étaient cordiales. Rien ne prouve mieux la popularité dont jouissait chez nous la noblesse que le fait que, sur les deux cents membres du Congrès national élu en 1830, près d'un tiers appartenait à cette noblesse.

Bien que la révolution démocratique de 1830 eût supprimé l'ordre équestre et les derniers privilèges laissés à la noblesse par la Loi fondamentale de 1815, les ambitions nobiliaires n'avaient fait que croître à la suite de la disparition en Belgique du *Conseil suprême de la noblesse* (Hooge Raad van Adel) qui contrôlait la valeur des titres de noblesse sous le règne du roi Guillaume. Le champ paraissait donc libre pour toutes les prétentions dans le domaine nobiliaire.

Créée deux ans avant le *Conseil héraldique*, institué en Belgique par arrêté royal du 6 février 1844, l'Académie d'Archéologie risquait, sous l'influence de son président fondateur, de devenir, comme on l'a écrit, « un verger planté d'arbres généalogiques ou un atelier de peintres blasonneurs ». Elle menaçait de se présenter en conseil héraldique officieux et, après la création de celui-ci, de s'ériger en concurrente.

Preuve de cette prétention est fournie par l'article du règlement organique du 16 janvier 1843 disant : « Tous les membres indistinctement qui appartiennent à la noblesse, sont priés de faire parvenir au secrétariat une copie coloriée, sur parchemin, de leurs armoiries respectives, et des notices généalogiques sur leur famille pour être conservées dans les archives de l'Académie, afin de pouvoir former un dépôt héraldique, destiné à la conservation des titres de famille. Dans le même but, elle invite toutes les personnes nobles du royaume à lui transmettre les documents généalogiques qui les concernent ».

Heureusement, les tendances du président à faire de l'Académie un Conseil héraldique de contrebande furent freinées dès le début par des éléments venant de la *Société des Sciences, Lettres et Arts* et d'une éphémère *Académie d'Histoire* existant déjà à Anvers, ainsi que par des recrues amenées de l'*Olijftak* par le bibliothécaire de la ville Henri Mertens.

A cet apport local se joignirent d'intéressantes personnalités venant du dehors, auxquelles était sympathique la création d'une *Académie nationale d'Archéologie*, s'inspirant de la grande Société française d'archéologie fonctionnant à Caen depuis 1834.

Cette tendance plus générale correspondait à l'atmosphère et à l'engouement pour les sciences historiques que nous avons décrits plus haut.

C'est ainsi qu'avait été créée, le 4 octobre 1842, l'Académie d'Archéologie de Belgique dont à cette époque le nombre des membres était illimité, ce qui facilitait leur recrutement, mais risquait de nuire à leur qualité. On ne connaît pas les noms de tous les adhérents de la première heure, mais la séance

d'adoption des statuts, le 10 janvier 1843, fournit ceux de quelques personnalités dignes d'être notées, telles que l'archiviste Gachard, l'abbé de Ram, futur recteur magnifique de l'Université de Louvain, le baron Jules de Saint-Genois, archiviste de la Flandre orientale, Léon Polain, conservateur des archives de la province de Liège, Octave Delepierre, archiviste à Bruges, Ernest Buschman, professeur d'histoire à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers et d'autres encore.

Par leur valeur scientifique, ces concours du dehors allaient contribuer à relever d'emblée le niveau scientifique de la création assez fantaisiste du Dr de Kerckhove. Il faut noter aussi que, parmi les plus anciens membres de l'*Académie* figuraient deux grands peintres d'histoire : le très romantique Nicaise De Keyser et Henri Leys qui, par contre, s'inspira toujours dans ses compositions de bases historiques et archéologiques sérieuses.

Le Dr de Kerckhove était parvenu à trouver un président d'honneur à son goût en la personne de S. A. R. l'infant don Sébastien de Bourbon d'Espagne, grand prieur de l'Ordre de Malte, à défaut de S. A. I. et R. l'archiduc Jean d'Autriche, décédé au cours des démarches présidentielles. Il avait truffé la liste des membres honoraires étrangers des plus beaux noms du Gotha.

Le caractère trop généalogique et héraldique que le président aurait voulu donner à l'Académie fut encore tenu en bride par la sagesse de ses deux principaux collaborateurs, Félix Bogaerts (1805-1851), professeur d'histoire à l'Athénée d'Anvers et plus tard membre de l'Académie royale de Belgique, qui, jusqu'à sa mort, remplit avec autant de dévouement que d'intelligence les fonctions de secrétaire, et le Dr Corneille Broecx (1802-1869), travailleur consciencieux, créateur de l'histoire médicale belge et l'un des premiers membres de l'Académie royale de Médecine.

Le Dr Broecx était un généreux mécène qui, de 1847 jusqu'à son décès, abrita chez lui les séances et la bibliothèque de l'Académie.

Le Dr de Kerckhove resta président jusqu'à sa mort en 1863, soit pendant vingt ans. Il fut remplacé par un magistrat archéologue, Hyppolite-François Van de Velde, procureur du Roi à Anvers, qui s'était fait connaître par d'importants travaux de philologie, de toponymie et d'histoire. Il occupa le fauteuil présidentiel pendant trois ans et maintint, avec tact et énergie, l'Académie dans la bonne voie.

C'est sous sa présidence qu'elle reçut sa constitution définitive, par l'organisation de son bureau et de son conseil. Il fut décidé que les mandats de président et de vice-président seraient annuels ; le vice-président d'une

année deviendrait automatiquement président l'année suivante. Le président sortant ne pouvait être réélu, comme vice-président, qu'après l'intervalle d'une année. Seul, pour assurer la continuité des travaux de l'Académie, le mandat du secrétaire était par suite de réélections répétées en fait perpétuel. Les conseillers au nombre de dix-huit étaient élus pour douze années.

Ces nouveaux statuts furent adoptés dans la séance du 26 juin 1864 et complétés, le 12 novembre suivant, par un règlement d'ordre intérieur.

On décida, à la même époque, de ne plus admettre les publications généalogiques dans les *Annales*, auxquelles on adjoignit en 1865 un *Bulletin*, destiné à faire connaître aux membres la vie courante de la société.

Cette nouvelle organisation ne tarda pas à porter ses fruits, tant au point de vue de la valeur des travaux présentés à l'Académie que de son rayonnement dans le pays et à l'étranger. Le rôle de M. Legrand de Reulandt, secrétaire de 1864 à 1878, et du colonel Henrard, secrétaire de 1885 à 1892, fut décisif à cet égard.

L'Académie organisa des concours pourvus de prix en argent, offerts par des mécènes. L'*Histoire des péages sur l'Escaut*, l'*Histoire du commerce d'Anvers* et l'*Histoire de la gravure sur bois en Belgique*, figurent parmi les sujets couronnés.

En 1866 les travaux de l'Académie avaient acquis une telle réputation que le roi Léopold II daigna lui accorder sa haute protection.

Le renom de l'Académie s'était en même temps répandu à l'étranger, et, à la suggestion faite au président Van de Velde par M. de Caumont, l'illustre président de la *Société française d'Archéologie*, il fut décidé de convoquer à Anvers pour 1866 un grand congrès international d'archéologie. Cette initiative, hardie de la part d'une société aussi jeune, fut retardée par la dernière épidémie de choléra morbus en Europe occidentale, mais, l'année suivante, fut couronnée du plus grand succès. Ce congrès, ouvert le 25 août 1867, réunit 341 participants ; neuf gouvernements étrangers, dont le Brésil et la Turquie, y étaient officiellement représentés.

La guerre franco-allemande de 1870 empêcha le renouvellement de cette heureuse expérience et les congrès internationaux d'archéologie ne ressuscitèrent que bien plus tard, sous la forme de congrès d'histoire de l'art.

Toutefois, dès 1871, l'Académie joua un rôle si important dans l'organisation à Anvers d'un *Congrès international de Géographie*, qu'elle put fonder un prix destiné à couronner une vie de notre grand géographe du xvi^e siècle, Ortelius. De cette initiative allait sortir, peu après, la *Société de Géographie d'Anvers*.

En 1877, l'Académie se consacra à assurer le succès d'une entreprise qui

devait avoir une répercussion mondiale, en organisant une exposition destinée à commémorer, avec dix ans de retard, le troisième centenaire de la naissance de Rubens. Pour la première fois, on parvint à réunir un ensemble important d'œuvres du grand maître anversois, ainsi qu'une abondante documentation photographique.

Sur le plan national, l'Académie réunit, pour la première fois en 1885, sous la présidence d'un de ses membres les plus éminents, le chanoine Reusens, un *Congrès belge d'Archéologie* qui eut un immense succès. A la suite de quoi, elle réussit à créer, à l'exemple de ce qui se faisait en France, la *Fédération archéologique et historique de Belgique* pour l'organisation de congrès, réunissant, à intervalles réguliers, dans l'une ou l'autre ville du pays, les membres de nos nombreuses sociétés locales.

En 1890, l'Académie apportait encore un concours important à l'organisation d'un *Congrès international du Livre*, à l'occasion du troisième centenaire de la mort de Christophe Plantin.

Si, incontestablement, la réforme de 1864 avait eu de nombreux avantages, on peut se demander si, en rendant annuelles les fonctions du président, même en tempérant cette brièveté par la rééligibilité après une année de vice-présidence, elle n'avait pas nui à la continuité d'action dans la haute direction de l'Académie ? Quelque bonnes que puissent être les idées d'un président compétent et énergique, le délai d'un an est trop court pour les faire triompher, d'autant plus qu'elles peuvent ne pas correspondre à celles du vice-président, appelé automatiquement à lui succéder.

Il y avait là une question qu'il importait d'envisager avec prudence lors d'une prochaine mise à jour des statuts.

Il est vrai que si le président passe, le secrétaire reste grâce à la pratique de la rééligibilité qui, en fait, lui assure un mandat permanent. Il est entouré de conseillers, élus pour neuf ans aux termes des nouveaux statuts promulgués le 16 février 1879, avec renouvellement par tiers tous les trois ans.

C'est donc, en fait, le secrétaire qui est la cheville ouvrière de l'Académie et, en dépit des qualités éminentes de la plupart de ses présidents, c'est aux mérites de ses secrétaires qu'elle doit la continuité de ses progrès.

Elle eut la bonne fortune de posséder plusieurs secrétaires remarquables. Nous avons déjà parlé des mérites de M. Legrand de Reulandt, secrétaire de 1863 à 1878, qui seconda les efforts, limités par la brièveté de leurs mandats, des présidents aussi bien inspirés que dynamiques Van de Velde et le baron de Witte. M. Delgeur (1879-1884) et le colonel Henrard (1885-1891) furent

de précieux auxiliaires pour des présidents aussi éminents que le 1^t général Wauvermans, le chanoine Reusens, Henri Hymans, Génard et Henne.

Le rôle de secrétaire fut aussi réalisé d'une façon remarquable de 1896 à 1927 par Fernand Donnet. Cet éminent archéologue avait donné sa mesure dès 1892 en assumant le rôle principal dans l'organisation des fêtes qui marquèrent le jubilé de cinquante ans de l'Académie.

La ville d'Anvers et la Belgique entière s'associèrent à ce jubilé marqué par la reconstitution de l'éblouissant cortège du *Landjuweel* de 1561.

On vit défiler, avec un luxe de costumes, uni à un scrupuleux souci de fidèle reconstitution archéologique, les quatorze Chambres de rhétorique des diverses villes de l'ancien duché de Brabant.

Fernand Donnet était né à Anvers en 1856 et y mourut le 30 décembre 1927. Il était administrateur de l'Académie des Beaux-Arts et vice-président de la Commission royale des Monuments. C'était un archéologue de grande classe, auteur de nombreux ouvrages historiques, dont une *Histoire financière de la ville d'Anvers*. Le roi Albert reconnut ses éminents services en lui accordant le 1^{er} mai 1925 des lettres de noblesse.

Donnet porta toute son attention sur l'accroissement du renom de l'Académie, sur la valeur de ses travaux et de ses publications et sur l'enrichissement de sa bibliothèque par une bonne organisation des échanges avec l'étranger. Il fut le précieux collaborateur de présidents tels que le chanoine van den Gheyn, le Vte de Ghellinck d'Elseghem, Alphonse de Witte, Soil de Moriamé, Paul Saintenoy.

Grâce aux démarches de Fernand Donnet, l'Académie qui avait bénéficié dès 1866 de la « protection » du roi Léopold II, reçut du même souverain le titre d'Académie royale.

Donnet donna encore sa mesure en faisant confier à l'Académie le premier rôle dans l'organisation du Cortège historique, de l'admirable exposition et de la séance académique destinés à célébrer dignement en 1899 le troisième centenaire de la naissance de Van Dyck.

A l'occasion du soixante-quinzième anniversaire de l'indépendance de la Belgique, l'Académie organisa en 1905, avec le concours de plusieurs sociétés belges et étrangères, dans les locaux du Cercle artistique, une *journée archéologique* qui connut le plus grand succès. Chaque année, dans la somptueuse salle des mariages de l'hôtel de ville d'Anvers, se tenait, au mois d'octobre, une séance solennelle où l'élite de la société anversoise venait écouter

des orateurs de mérite, choisis parmi les plus réputés des membres correspondants étrangers.

L'Académie marchait de succès en succès lorsque, comme un coup de tonnerre dans un ciel serein, éclata la première guerre mondiale qui, se prolongeant, empêcha de célébrer en 1917 le soixante-quinzième anniversaire de notre compagnie.

On sait quelle révolution profonde amena dans tous les domaines le grand drame dont la Belgique « neutre et loyale » avait été la première victime. Notre Académie eut quelque peine à s'adapter aux conditions nouvelles qui en résultaient.

La question linguistique se posa avec une acuité croissante. L'administration communale d'Anvers et le secrétariat de l'Académie firent preuve, l'un et l'autre, d'une regrettable intransigeance, qui entraîna la suppression des séances solennelles à l'hôtel de ville. La question de l'admission de membres féminins à l'Académie, quel que fût leur mérite, se heurta à l'opposition sénile de quelques réactionnaires. Le recrutement de nouveaux membres à Anvers et dans les régions flamandes s'avéra de plus en plus difficile, car la valeur des publications est subordonnée à l'admission de nouveaux membres, animés d'un incontestable esprit scientifique. De plus, la crise économique qui suivit la fin de la guerre eut une répercussion des plus fâcheuses sur les possibilités financières de l'Académie et, du coup, sur la régularité de ses publications. Il en résulta une période de stagnation aggravée en 1926 par la mort du dynamique Fernand Donnet.

Il fut heureusement remplacé, « uno avulso non deficit alter », par Paul Rolland. Ce Tournaisien né en 1896, devenu Anversois d'adoption, allait pendant vingt-trois années lutter pour remonter le courant et montrer ce dont il était capable par l'organisation du Congrès de la *Fédération archéologique*, tenu à Anvers en 1930, à l'occasion du centenaire de notre indépendance.

Tous ceux qui l'ont connu ont conservé de Paul Rolland un inoubliable souvenir. Il joignait à une haute valeur scientifique, une aménité se combinant avec un caractère énergique. En dépit d'un mal implacable qui, au cours des dernières années de sa trop courte vie, le menaçait, chaque jour, d'une crise fatale, il lutta jusqu'au bout pour l'idéal auquel il s'était consacré.

Il allait assurer à l'Académie une expansion nouvelle en la dotant d'un organe dont le renom scientifique allait devenir universel.

Les anciennes publications de l'Académie, arrivées au tome VII de la

septième série en 1930 pour ses *Annales* et au tome LXXVII (1928) pour son *Bulletin*, sans oublier les trois volumes, hors série, de l'*Histoire monétaire du Brabant* par le baron de Witte, ne correspondaient plus aux nécessités nouvelles de la présentation scientifique.

C'est pourquoi parut, en 1931, le premier tome de la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, avec le précieux appui, toujours continué depuis, de la *Fondation universitaire*.

Cette nouvelle revue était ouverte à tout érudit, à la seule condition que sa contribution offrît les garanties voulues au point de vue scientifique, dont devait s'assurer un comité de direction compétent.

Pour s'assurer une plus grande possibilité de concours permanents, une réforme du règlement, en date du 6 décembre 1935, porta de quarante à soixante le nombre des membres correspondants nationaux.

La *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, fidèle reflet de l'histoire de l'Académie, allait, en 1939, s'améliorer encore et réaliser un changement profond dans son organisation en donnant plus de place à l'esprit universitaire dans son comité directeur et en admettant la langue flamande dans ses articles. L'académie témoignait aussi son esprit national en donnant une forme bilingue à tous les actes de sa vie administrative. Elle étendait, en même temps, son domaine à l'archéologie et à l'histoire de l'art dans tous les anciens Pays-Bas, considérés comme générateurs de la Belgique moderne.

Ses pages étaient ouvertes aux érudits du monde entier, en permettant que les articles puissent être rédigés en langue allemande, anglaise ou italienne.

Un brillant avenir paraissait ainsi assuré à la fois à l'Académie et à la Revue, lorsque, pour la seconde fois, la Belgique, qui n'avait cessé de remplir scrupuleusement ses devoirs de puissance neutre et loyale, connut toutes les horreurs d'une invasion imméritée. Cette fois encore, un des plus importants foyers scientifiques du monde, l'Université de Louvain, fut durement éprouvée par l'incendie de sa bibliothèque, reconstituée plus belle et plus riche que jamais par un effort international digne de toutes louanges, auquel notre Académie avait généreusement participé.

La célébration du 100^e anniversaire de la fondation de l'Académie fut ainsi rendue impossible par fait de guerre, comme l'avait été le 75^e.

On dut se borner à transformer en modeste cérémonie jubilaire, la séance générale du 4 octobre 1942, au cours de laquelle le président déplora que les circonstances actuelles ne permissent pas de célébrer dignement ce grand anni-

versaïre et exprima le vœu que cette cérémonie fût remise à une date que l'on espérait prochaine.

Toutefois, pour évoquer dans la mesure du possible l'atmosphère séculaire, Paul Rolland donna lecture du rapport sur la fondation de l'Académie, présenté, le 15 mars 1843, par le secrétaire François Bogaerts. Cela permit d'exalter la mémoire des premiers membres de l'Académie en leur rendant un légitime hommage.

L'Académie parvint cependant à survivre à cette nouvelle et terrible épreuve. Ce ne fut pas sans peine. Paul Rolland se multiplia dans ces circonstances particulièrement difficiles. Il parvint à sauvegarder les intérêts moraux et matériels de l'institution. La précieuse bibliothèque, conservée à Anvers, échappa de près à la destruction par un V¹. Des mesures de prudence furent prises, sans aucune compromission à l'égard du pouvoir occupant et le contact put être conservé entre les membres. Les séances se tinrent aussi régulièrement que possible à Bruxelles, au palais des Académies. La Revue continua de paraître, tandis que Paul Rolland ne négligeait rien pour préparer la suite des publications en s'assurant de nouveaux concours.

La libération de Bruxelles le 8 mai 1944 ne mit pas fin aux difficultés et, à la séance de rentrée, il fut décidé de proroger, à titre exceptionnel, tous les pouvoirs du bureau jusqu'en février 1946.

La question de la célébration différée du centenaire revint à l'ordre du jour de la séance des membres titulaires du 7 octobre 1945. Le président Pierre Bautier exposa les raisons, non reprises dans le procès-verbal, pour lesquelles il ne paraissait pas opportun de procéder à une cérémonie solennelle. Toutefois, pour satisfaire la légitime curiosité des membres, lors de la séance plénière du même jour, le secrétaire Paul Rolland donna lecture d'un rapport rédigé par lui sur l'activité de l'Académie de 1842 à 1942. Ce rapport très documenté suscita le plus vif intérêt et fut intégralement publié dans le premier fascicule du t. XV, 1945, de la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*.

La situation financière de l'Académie, constituée dans l'entretemps sous la forme d'association sans but lucratif, se révélait particulièrement difficile. Les subsides et les cotisations ne rentraient pas. Il fallut tout le dévouement du regretté président Pierre Bautier et du trésorier Joseph de Beer pour sauver la situation, avec le concours de quelques généreux mécènes.

Malgré tout, le vie reprit. Pour plus de facilité il fut décidé, après la mort de Paul Rolland, de transférer à Bruxelles le siège de l'Académie, tout en tenant, chaque année, une séance solennelle à Anvers, où la riche bibliothèque était conservée dans les locaux de celle de la ville.

Le 12 février 1950 une de ces séances eut lieu dans la salle des mariages de l'hôtel de Ville d'Anvers et, le 15 octobre de cette même année, l'Académie se réunit encore dans la salle des Conférences du *Vlaams letterkundig Museum*, dans la même ville. Il faut regretter que cette tradition se soit perdue et ce n'est pas l'Académie, devenue complètement bilingue, qui en est responsable.

Comme le constatait déjà le général Wauvermans dans son rapport du 5 février 1893 sur le cinquantenaire de l'Académie : « Rien n'est plus dangereux que d'écrire l'histoire contemporaine, on obéit inconsciemment à des sentiments intimes d'affection et de sympathie qui nuisent à l'impartialité absolue ». J'ajoute qu'on risque par son objectivité de froisser certaines personnes toujours avides de louanges.

Il en résulte une tendance à voir la situation sous un jour trop favorable et à ne pas rechercher les causes profondes d'une relative atonie qui, sans paralyser complètement les travaux de l'Académie au cours de la période la plus récente de son existence, réagit sur son activité.

Il est toutefois une cause qui doit être mise en avant et explique beaucoup de choses. Le mal d'argent a profondément affecté l'activité de l'Académie, comme celle de toutes les autres sociétés savantes, par suite du renchérissement continu du papier et des travaux d'imprimerie. Or c'est plus encore par ses publications que par les travaux de séances que se manifeste l'activité d'un organisme scientifique. Hélas ! tandis que les dépenses augmentent, les recettes sont en régression. En dépit des subsides des pouvoirs publics et de la *Fondation universitaire*, ainsi que de la majoration des cotisations, et des dons généreux de mécènes tels que le président Pierre Bautier, l'équilibre financier ne s'établit pas et la régularité des publications en souffrit, avec comme contrecoup de décourager certains collaborateurs.

Pourtant n'exagérons pas. Comme le disait jadis Jules Malou en dressant le bilan de son ministère « Nous avons vécu ». Notre Académie, en dépit des crises provoquées par les deux guerres mondiales, a vécu aussi, non d'une façon végétative, mais en continuant de manifester son activité dans toute la mesure du possible.

Si cette activité n'est plus aussi spectaculaire qu'au temps des belles années léopoldiennes, de la célébration du *Landjuweel* et des grandes expositions d'art de jadis, la valeur scientifique des communications faites aux séances et des articles et comptes rendus publiés dans la Revue est restée toute aussi grande.

Grâce à la vigilance de son comité de direction, la *Revue* a conservé une haute tenue scientifique qui lui a valu de la part de l'*Institut de France* l'attribution du prix Lichtenberger, tandis que l'Académie avait l'honneur de voir un de ses présidents, M. Max Winders, être nommé membre de cette illustre compagnie.

Incontestablement, de vieilles institutions comme la nôtre nécessitent périodiquement des mises au point pour s'adapter aux nécessités de situations nouvelles. La célébration du 125^e anniversaire de notre compagnie a été l'occasion de jeter un coup d'œil sur son histoire et sera marquée par d'importantes journées d'études du plus haut intérêt.

Si notre Académie connut diverses périodes d'atonie, elle parvint toujours à se relever ; notre passé est garant de notre avenir. Revigorée par des réformes que son âge a rendues nécessaires et tenue en bonnes mains par un comité vigilant, elle continuera d'être un des beaux fleurons de la couronne scientifique de notre patrie et jouera dans le monde entier un rôle de plus en plus important pour la diffusion de la réputation de notre pays dans le domaine de la science archéologique et de l'histoire de l'art.

Vte Charles TERLINDEN
Président de la Commission royale d'Histoire.

LA BIJOUTERIE MÉROVINGIENNE DANS LE BASSIN DE LA HAINE

(Résumé)

L'aire de dispersion des cimetières mérovingiens découverts dans le Sud-Est de la Belgique, comme dans le Nord de la France ou la région rhénane, se concentre en règle générale le long des fleuves, rivières et affluents. Recherchant les terres légères, fertiles et bien arrosées, les habitants qui peuplèrent ces régions de la fin du v^e à la fin du vii^e siècle étaient avant tout adonnés à la culture, et la différence qualitative et quantitative des mobiliers recueillis dans les sépultures rangées où ils ensevelissaient leurs défunts reflète curieusement l'état de fortune relatif de chacun d'eux.

Il est évident que certaines tombes ont dû être pillées, très anciennement, mais il en est d'intactes qui ne contenaient aucun mobilier ou un mobilier réduit à un vase, un petit couteau ou un fer de flèche. Plus nombreuses sont celles qui ont livré des poteries, des ornements de ceinture, auxquels étaient joints, dans les tombes masculines, des armes et des outils et, dans les tombes féminines, des bijoux — de bronze ou même d'argent mais souvent de pacotille —, des colliers aux perles parfois apotropaïques et des objets de toilette. Tous les musées d'archéologie situés dans les régions évoquées plus haut conservent nombre de ces objets, souvent de qualité médiocre, qui devaient être relativement courants, surtout au vi^e et durant la première moitié du vii^e siècle. Sans doute provenaient-ils d'ateliers plus ou moins locaux, peut-être même étaient-ils créés et vendus par des artisans itinérants. Le nombre de ces objets est considérable. Tous relèvent de types si répandus qu'on est arrivé à leur assigner une chronologie qui paraît, en règle générale, sûre. Il est enfin des nécropoles, rares il est vrai, qui ont donné quelques tombes au mobilier princier. Les cimetières découverts dans le bassin de la Haine et de ses affluents, et dont les mobiliers sont conservés à Mariemont, relèvent des différents types énumérés plus haut.

On y trouve, par exemple, dans l'important cimetière de Cibly, qui comptait plus de douze cents tombes, un certain nombre de sépultures sans mobilier ou pillées ; d'autres, plus nombreuses, recellaient des objets courants. Seule une bague d'or au chaton en forme d'édicule à arcades, décoré de grenats et de filigranes, trouvée à Cibly, aurait été digne d'une tombe princière. Encore

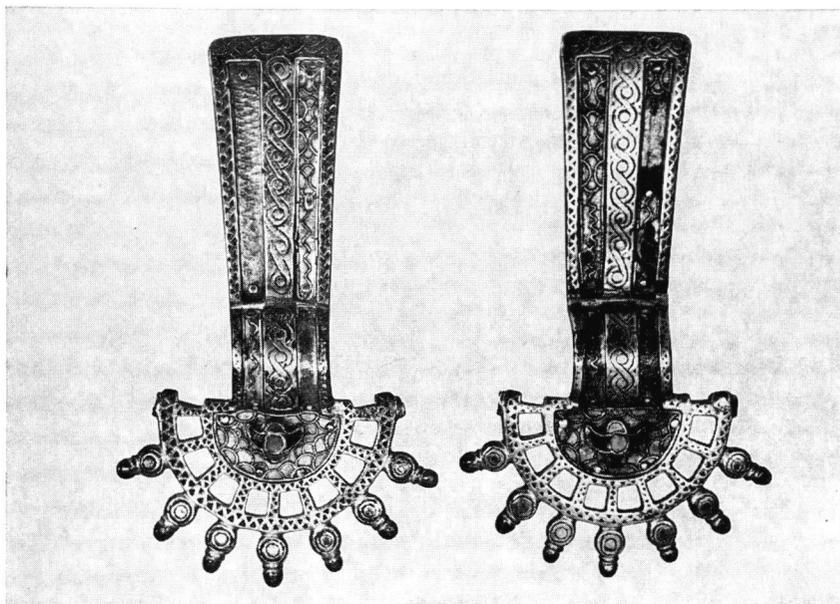


FIG. 1

ce beau bijou a-t-il été découvert en dehors de toute sépulture. Il se pourrait donc qu'il provienne d'une tombe pillée.

Par contre, lors des fouilles de la nécropole de Trivières, située près de la Haine, un nombre considérable d'objets très rares ont été recueillis. Malheureusement, l'exploration de ce cimetière, qui a dû contenir environ cinq cents tombes, a été poursuivie de façon déplorable. Les nombreux éléments récoltés l'ont été sans discernement, sans relevés de tombes, sans que les objets aient été numérotés. Dès lors, c'est à leur typologie et à leur morphologie qu'il faut avoir recours aux fins d'en déterminer la chronologie et, éventuellement, le regroupement. Or, parmi eux se trouvent des armes exceptionnelles et surtout une série éblouissante de bijoux et spécialement de broches et fibules. Tous les types en usage au VI^e et au début du VII^e siècle dans nos régions s'y retrouvent en des exemplaires d'une parfaite qualité : fibules discoïdes d'or ou d'argent couvertes de grenats cloisonnés, clipéiformes avec filigranes d'or, aviformes d'argent ou recouvertes d'or, bicéphales, en S, du type très rare dit « au dragon accroupi », mais surtout de grandes fibules arquées d'argent doré.

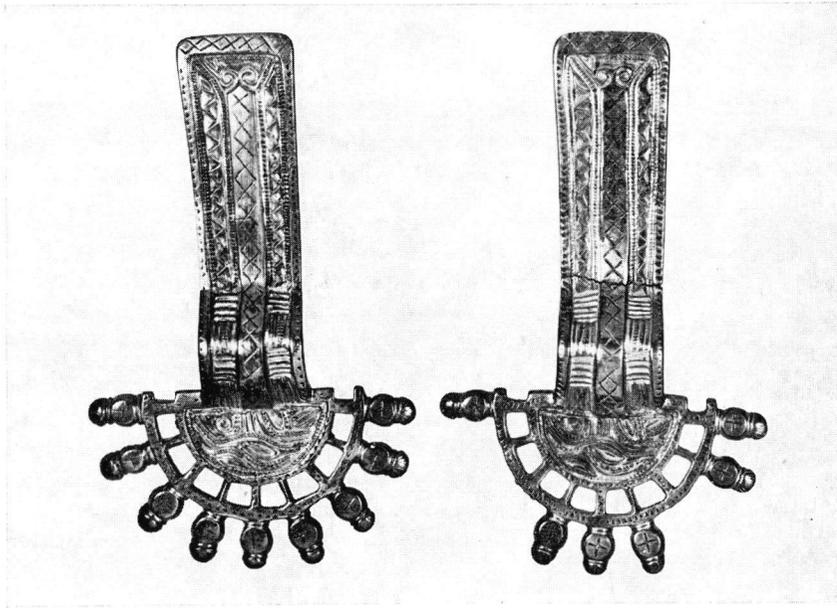


FIG. 2

On compte neuf paires de ces bijoux auxquelles s'ajoutent trois pièces isolées. Toutes, sauf une paire, sont coulées au moule, souvent reciselées et relévant de la technique dite en relief biseauté. Leur dorure a été réalisée au feu. Elles se situent du milieu du VI^e au début du VII^e siècle et diffèrent nettement les unes des autres : certaines, à tête quadrangulaire, se rattachent à un style insulaire ; une très grande paire accuse des influences scandinaves — c'est peut-être la plus tardive. D'autres, à têtes arrondies ou quadrangulaires, pourraient provenir d'ateliers rhénans ou même plus proches. Les plus somptueux de ces bijoux forment paire. A tête arrondie et ajourée, couverte d'une feuille d'or, décorée d'un treillis de filigranes d'or, elles accusent une technique très différente des autres. Au centre est fixé un oiseau de grenats cloisonnés aux ailes déployées. L'arc et le pied sont partiellement incisés d'entrelacs et relevés de filigranes d'or (fig. 1). Ces bijoux, de caractère exceptionnel, semblent avoir servi à maintenir sur la robe de la défunte une chaîne, un ruban ou l'extrémité d'une ceinture où était suspendue une sphère en cristal de roche. Peut-être cette grande dame était-elle également parée d'une des paires de boucles d'oreille d'or à pendants polyédriques cloisonnés de

grenats et des plus belles fibules cloisonnées et aviformes recueillies à Trivières.

Une seconde paire à tête ajourée, coulée au moule en relief biseauté, est nettement inspirée de la précédente ; le pied en est droit ; mais celui-ci est maladroitement incisé de croix qui n'approchent pas du gracieux décor d'entrelacs des fibules à l'oiseau de grenats (fig. 2). Il semblerait donc qu'elle a pu être réalisée dans un atelier, si pas local, du moins plus modeste. Son style et surtout sa technique se rapprochent d'autres fibules arquées recueillies dans cette nécropole.

Si l'on ajoute à ces séries les bagues, médaillons et boucles d'oreille d'or, les perles et les amulettes rares, et, d'autre part, si l'on songe au caractère exceptionnel de certaines armes récoltées à Trivières, on peut conclure que reposaient en ces lieux les corps de personnages importants et peut-être princiers, parmi d'autres sépultures plus modestes ⁽¹⁾.

Germaine FAIDER-FEYTMANS,
Conservateur du Domaine de Mariemont
Membre de l'Académie royale des Sciences,
Lettres et Beaux-Arts de Belgique

(1) La publication de l'ensemble des six nécropoles mérovingiennes dont le mobilier est conservé au Musée de Mariemont est actuellement sous presse et paraîtra incessamment sous le titre *Catalogue des collections d'archéologie régionale du Musée de Mariemont, II. Les nécropoles mérovingiennes.*

A PROPOS DE LA POLITIQUE DE LOUIS LE PIEUX AVANT LA CRISE DE 830 (*)

On est généralement d'accord pour faire commencer en 830, avec la première révolte des fils de Louis le Pieux, nés de son mariage avec Ermenberge, le début de la ruine de l'empire carolingien. Cependant, pour comprendre cette révolte, on est nécessairement amené à remonter plus haut et à se soucier des années qui ont suivi l'avènement de Louis le Pieux au trône en 814, lors du décès de son père ⁽¹⁾. Sa manière de gouverner peut-elle, comparée à celle de Charlemagne, être considérée comme devant conduire à la décadence ? Ou sont-ce d'autres facteurs, notamment des traits de son caractère, qu'il faut mettre en cause, comme l'a fait par exemple notre maître Ferdinand Lot en deux phrases lapidaires ? « Guerrier infatigable, il avait tout le long de son règne, fait preuve de la plus déplorable faiblesse de caractère. Ses vertus, sa bonté, sa piété avaient été impuissantes à racheter cette tare, mortelle chez un chef d'état » ⁽²⁾. Cette faiblesse de

(*) Le présent mémoire traite le même sujet qu'un mémoire néerlandais de l'auteur intitulé : *Een kijk op het regeringsbeleid van Lodewijk de Fromme tijdens de jaren 814 tot 830*, Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Letteren, XXIX, 1967, nr. 2 (avec un résumé français : *A propos de la politique de Louis le Pieux au cours des années 814 à 830*). Le texte qui est ici soumis au lecteur ne constitue pas une traduction française de l'ensemble du texte néerlandais, moins encore une reproduction littérale du résumé français. En réalité, il constitue une adaptation de ces deux textes à laquelle l'auteur a procédé, après avoir relu toutes les sources du sujet et après avoir remanié plus profondément quelques passages qui avaient mal résisté à un examen nouveau.

Le sujet de ce mémoire a fait l'objet d'une communication à l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique, à Bruxelles, le 15 décembre 1967.

⁽¹⁾ En dehors des ouvrages généraux sur l'histoire de la monarchie franque sous les Carolingiens, nous renvoyons à : A. Kleinclausz, *L'empire carolingien*, Paris, 1902 ; H. Zatschek, *Wie das erste Reich der Deutschen entstand*, Prague, 1940 ; J. Calmette, *L'effondrement d'un empire et la naissance d'une Europe*, Paris, 1941 ; L. Halphen, *Charlemagne et l'empire carolingien*, 2^e éd., Paris, 1949 (les pp. 225 à 303 sont ce qu'il y a de meilleur sur Louis le Pieux) ; H. Fichtenau, *Das Karolingische Imperium*, Zurich, 1949 ; W. Mohr, *Die Karolingische Reichsidee*, Münster, 1962 ; R. Folz, *Le couronnement impérial de Charlemagne*, Paris, 1964 (les pp. 211-221 sur Louis le Pieux sont excellentes). Comme répertoire de faits, le volume vieilli de B. Simson, *Jahrbücher des fränkischen Reiches unter Ludwig dem Frommen*, Leipzig, 2 vol., 1874-76, reste indispensable.

⁽²⁾ *Naissance de la France*, Paris, 1948, p. 409.

caractère se serait manifestée notamment par sa soumission à l'influence de sa seconde femme Judith, soucieuse de procurer des avantages au fils qu'elle avait eu de l'empereur : Charles, plus tard surnommé « le Chauve ».

Nous n'avons point la prétention de donner ici des réponses aux questions qui viennent d'être posées. Nous voudrions seulement fournir des éléments à l'élaboration de ces réponses, en essayant de caractériser la politique intérieure de Louis le Pieux entre 814 et 830. Nous notons que, tout à fait indépendamment de nous, deux érudits allemands ont dans ce domaine abouti à des vues voisines de celles auxquelles avaient, il y a quelques années, conduit nos recherches⁽¹⁾. Nous avons, depuis, poursuivi celles-ci et nous croyons pouvoir soumettre aux lecteurs des résultats plus complets et plus satisfaisants.

Pour comprendre la politique de Louis le Pieux et de ses conseillers jusqu'en 830, il faut avoir présents à l'esprit deux ordres de considérations. D'abord l'état fort peu satisfaisant des choses à l'intérieur de l'empire, notamment le fonctionnement très irrégulier des institutions, quand Charlemagne mourut le 22 janvier 814 ; la situation aux frontières laissait, d'ailleurs, également à désirer. Des mesures de réorganisation s'imposaient⁽²⁾.

Le second ordre de considérations concerne l'esprit dans lequel ces mesures allaient être prises. La plupart des conseillers qui entourèrent Louis le Pieux furent des ecclésiastiques : un moine bénédictin, réformateur de son ordre, Benoît, successivement abbé d'Aniane et de Kornelimünster (ou Inda) (†821), un parent, qui avait été comte, mais que l'empereur obligea à devenir moine, Wala (de 822 à 830), deux clercs qui se succédèrent comme chanceliers, Helisachar et Fridugise et un moine, Hilduin qui fut archichapelain. Jusqu'en 827, un laïque, le comte d'Orléans, Matfrid, paraît avoir été assez influent⁽³⁾. On qualifie ces personnalités d' « impérialistes » ;

(1) *Louis the Pious reconsidered*, History, XLII, 1957 ; T. Schieffer, *Die Krise des karolingischen Imperiums*, dans : « Aus Mittelalter und Neuzeit. Festschrift zum 70. Geburtstag von Gerhard Kallen », Bonn, 1957 ; J. Semmler, *Reichsidee und kirchliche Gesetzgebung bei Ludwig dem Frommen*, Zeitschrift für Kirchengeschichte, LXXI, 1960 (en particulier pour le domaine ecclésiastique).

(2) Nous nous permettons de renvoyer à notre article *La fin du règne de Charlemagne. Une décomposition*, Zeitschrift für Schweizerische Geschichte, XXVIII, 1948.

(3) Sur Benoît d'Aniane, voir la notice de P. Schmitz, dans le « Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques », VIII, 1935, col. 177-188 ; y ajouter les travaux de J. Semmler, *Zur Überlieferung der monastischen Gesetzgebung Ludwigs des Frommen*, Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters, XVI, 1960 et *Die Beschlüsse des Aachener Konzils im Jahre 816*, Zeitschrift für Kirchengeschichte, 1963. Sur Wala voir surtout *Annales Regni Francorum*, a° 822, éd. F. Kurze, Hanovre, 1895, p. 158 et les lettres 4 et 6 d'Agobard, évêque de Lyon, a^{is} 822 et 826, éd. E.

en effet, la base de leur doctrine était, avec des nuances différant d'après leurs caractères, et parfois leurs ambitions et leurs intérêts, l'importance capitale de la dignité impériale. Celle-ci leur apparaissait comme une autorité universelle destinée à promouvoir la religion chrétienne et à protéger l'Église Universelle (1). Mettant à exécution ces conceptions dénuées de bases historiques, Louis le Pieux renonça dans le protocole de ses diplômes aux titres royaux que Charlemagne, sensible aux réalités, avait maintenus après le couronnement impérial ; son fils ne voulut être que *Hludowicus divina ordinante providentia imperator Augustus* (2).

Dans le milieu de St Benoît d'Aniane, on allait même, semble-t-il, jusqu'à considérer que l'Empire était en quelque sorte absorbé par l'Église (3). Mais c'était là un point de vue extrême. Il nous semble résulter et des textes contemporains et de l'attitude des personnalités jouant un rôle, que d'une manière générale le milieu impérialiste faisait de l'Empire ou plutôt du pouvoir impérial, que l'on qualifiait *Res publica*, le cadre politique de l'*Ecclēsia* (4). C'était, par le détour d'une conception ecclésiastique de l'Empire, l'ancienne notion romaine abstraite de l'État qui semblait devoir repa-

Dümmler, MG., in-4°, *Epistolae* V, p. 164 et 179 ; on consulera utilement L. Weinrich, *Wala, Graf, Mönch u. Rebell*, Lübeck, 1963. Sur les chanceliers, H. Bresslau, *Handbuch der Urkundenlehre für Deutschland und Italien*, 1², Leipzig, 1912, pp. 385-386 et Simson, *Jahrbücher*, II, pp. 234-238. Sur Hilduin, lettre 6 d'Agobard et J. Fleckenstein, *Die Hofkapelle der deutschen Könige*, I, Stuttgart, 1959, pp. 51-54. Sur Matfrid, *Rescriptum Modoini ad Theodulfum*, évêque de Modoin, évêque d'Autun à Théodulphe, évêque destitué d'Orléans, vers 109-110, éd. E. Dümmler, MG in-4°, *Poetae* I, p. 572 et la lettre 10 d'Agobard, pp. 201-203 ; voir aussi E. Dümmler, *Geschichte des ostfränkischen Reiches*, 1², Leipzig, 1887, p. 43, n. 3.

(1) L'ouvrage fondamental reste celui de Kleinclausz (voir n. 1), surtout pp. 270-296. Voir aussi la remarquable analyse de R. Folz, *L'idée d'empire en Occident du V^e au XI^e siècle*, Paris, 1953, pp. 11-42 et sur les origines H. Arquillère, *L'augustinisme politique*, Paris, 1934, pp. 72-82.

(2) G. Tessier, *Diplomatique royale française*, Paris, 1962, pp. 86-87.

(3) Ardon, le confident et le biographe de St. Benoît d'Aniane, écrivant en 822-823 sa *Vita Benedicti, abbatis Aniacensis et Indensis* (éd. G. Waitz, MG., SS XV, 1) cite au c. 42, p. 219, Louis le Pieux comme *Ludoicus ... divina providente gratia, tocius aecclēsiae Europa degentis imperator augustus* : il fait de lui l'empereur de l'Église. On retrouve la même idée dans l'*Episcoporum ad Hludowicum imperatorem relatio*, établie en 829 par les délégués de quatre conciles « réformateurs » convoqués par l'empereur ; A. Boretius et V. Krause, *Capitularia Regum Francorum*, MG. in-4°, II, n° 196, p. 28, lignes 5-6. Voir les commentaires excellents de Schieffer (p. 38, n. 1), p. 5 et de H. Löwe au t. III de Wattenbach-Levison, *Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter. Vorzeit u. Karolinger*, Weimar, 1957, pp. 338-340.

(4) Excellente analyse de Schieffer, *op. cit.*, pp. 6-8.

raître ⁽¹⁾. Le fréquent usage du terme *Res publica* dans les textes, pour désigner le pouvoir impérial est à cet égard, nous paraît-il, chargé de signification ⁽²⁾.

L'adoption de règles nouvelles en matière de succession au trône et d'intégrité du territoire fut la première et la plus importante conséquence de ce qui vient d'être exposé ⁽³⁾. En dehors de quelques cas exceptionnels, l'usage avait, sous les Mérovingiens et sous les Carolingiens, été le partage entre les fils du « de cuius », comme s'il s'agissait d'un patrimoine privé. Charlemagne, en 806, ne s'était pas écarté de cette règle coutumière : chacun de ses fils devait recevoir un tiers des territoires délaissés par leur père ⁽⁴⁾. Si, en 814, Louis le Pieux seul avait succédé à son père, c'est que ses frères Charles et Pépin étaient décédés respectivement en 810 et en 811 ⁽⁵⁾.

⁽¹⁾ Ceci a été bien vu par H. Liebeschütz, *Wesen u. Grenzen des karolingischen Rationalismus*, Archiv für Kulturgeschichte, XXXIII, 1950, pp. 37-39.

⁽²⁾ Voici quelques exemples. A. Sources diplomatiques. Diplômes pour : Saint-Mesmin de Micy 815, *Recueil des historiens des Gaules et de la France*, VI, n° 23, pp. 472-473. Utrecht, 815, M. Gijsseling et A. C. F. Koch, *Diplomata Belgica ante annum millesimum centesimum scripta*, Bruxelles, 1950, n° 179. Ile Barbe, 815, *Recueil*, VI, n° 38, p. 483. Saint-Germain d'Auxerre, 816, n° 45, p. 488. *Formulae Imperiales*, n° 29b (modèle ; Saint-Martin-de-Tours, 816), K. Zeumer, *Formulae Merovingici et Karolini Aevi*, MG. in-4°, pp. 307-308. Saint-Martin de Tours, 817, E. Mühlbacher, *Unedierte Diplome*, n° 2, Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, VII, 1886, pp. 438-439. *Form. Imp.*, n° 20 (modèle : Saint-Aignan d'Orléans, 814-817), Zeumer, pp. 300-301. Fleury (= Saint-Benoît-sur-Loire), 818, M. Prou et A. Vidier, *Recueil des Chartes de Saint-Benoît-sur-Loire*, I, Paris, 1907, n° 15, pp. 33-36. *Form. Imp.*, n° 22 (modèle : Nevers, 814-829), Zeumer, p. 302. Strasbourg, 831, W. Wiegand, *Urkundenbuch der Stadt Straszburg*, I, Strasbourg, n° 23, p. 19.—B. Document ecclésiastique : *Relatio* de 829 (voir p. 39, n. 3), c. 19, p. 48.—C. Source narrative. Nithard, *Historiarum libri IIII*, I, 3 et 4, III, 2, IV, 6, éd. E. Müller, Hanovre, 1907, pp. 3-7, 29-31, 48-49.

⁽³⁾ Nous renvoyons aux trois études dans lesquelles nous avons traité du sujet : *Over het idee van het keizerschap bij Lodewijk de Vrome tijdens het eerste deel van zijn regering*, Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Letteren, XV, 1953, n° 9. *Observations sur l'Ordinatio Imperii de 817*, in « Festschrift Guido Kisch », Stuttgart, 1955, pp. 15-32. *La paix au très haut moyen âge*, in « La Paix », Bruxelles, 1962 (Recueils de la Société Jean Bodin, XIV), pp. 402-410.

⁽⁴⁾ *Divisio Regnorum*, 6 février 806, Boretius, *Capitularia* I, n° 45 et *Annales Regni Francorum*, a° 806, p. 121.

⁽⁵⁾ Parmi les érudits qui ont traité récemment du sujet, trois l'ont fait dans de fort intéressants travaux et en un sens différant de nos vues. Nous ne pouvons discuter leurs conclusions dans le cadre de cette étude. W. Mohr, *Bemerkungen zu 'Divisio Regnorum' des Jahres 806*, Archivum Latinitatis Medii Aevi (Bulletin du Cange), XXIV, 1954, est doué, entre autres, d'une remarquable « Kombinationsgabe » mais n'a cependant pu nous convaincre. D'excellents mémoires

En 817, Louis le Pieux procéda tout autrement que ses prédécesseurs en promulguant son *Ordinatio Imperii* (1). L'Empire, pour qu'il pût remplir la mission que Dieu lui avait confiée, devait rester « un », comme l'Église est « une ». Agir autrement était créer un *scandalum*, encourir la colère de Dieu, se mettre en état de péché mortel. Un seul fils de l'empereur devait lui succéder à la tête de l'Empire non divisé. Dans la diète, c'est-à-dire dans l'assemblée des grands ecclésiastiques et laïques où l'empereur en délibéra, après en avoir traité avec ses conseillers, il décida que des exercices de piété tenteraient d'obtenir de Dieu qu'Il inspirât le choix du plus capable. Louis et les siens crurent que Dieu leur inspirait le choix de Lothaire, le fils aîné (2). L'empereur le désigna et les grands y donnèrent leur *consensus* (3).

A la mort de leur père, les fils puînés, Pépin et Louis, recueilleraient, avec le titre royal, le gouvernement de régions habituées à une certaine autonomie, respectivement l'Aquitaine et la Bavière, mais sous l'autorité de leur impérial frère et avec des pouvoirs nettement délimités : régime qui était déjà et qui restait celui de l'Italie sous Bernard, neveu de Louis le Pieux (4). C'étaient en réalité trois vice-rois. Le partage était radicalement exclu (5).

sont dus à H. Beumann, *Nomen Imperatoris. Studien zur Kaiseridee Karls des Grossen*, Historische Zeitschrift, CLXXXV, 1958 et à W. Schlesinger, *Kaisertum u. Reichsteilung. Zur Divisio Regnorum von 806*, in « Forschungen zu Staat u. Verfassung. Festgabe für Fritz Hartung », Berlin, 1958, et dans le recueil de travaux de l'auteur « Beiträge zur deutschen Verfassungsgeschichte des Mittelalters », I, Göttingen, 1963. L'érudition de très grande qualité et le talent d'exposition dont ces deux auteurs font preuve n'ont pu nous amener à renoncer à nos vues en faveur des leurs.

- (1) *Ordinatio Imperii* de juillet 817, Boretius, *Capitularia*, I, n° 136. *Annales Regni Francorum*, 817, p. 146 (passablement discrètes sur le sujet).
- (2) Sur tout ce qui précède, la source capitale est le « prooemium » de l'*Ordinatio*. Voir aussi le commentaire que nous en avons donné dans les travaux cités plus haut, p. 40, n. 3.
- (3) On sait que c'est ainsi que l'on procédait à la diète ; le *consensus* était obligatoire une fois promulguée oralement la décision de l'empereur ou du roi ; voir nos *Recherches sur les capitulaires*, Paris, 1958, pp. 30-34 (= *Was waren die Kapitularien?* Darmstadt et Weimar, 1961, pp. 53-58). Cette manière de voir n'est pas acceptée par tous.
- (4) Tout ceci résulte des articles de l'*Ordinatio*.
- (5) Encore une fois, notre manière de voir n'est pas acceptée par tous : voir nos mémoires cités plus haut p. 40, n. 3 ; aux érudits qui admettent qu'il y eut dans une certaine mesure, partage, il faut ajouter aujourd'hui W. Mohr (voir p. 37, n. 1), qui, pp. 77-78 et n. 301, pense que l'*Ordinatio* fut un « Kompromiss » entre l'« Einheitspartei » et l'« Erbteilungspartei » ; nous ne croyons pas que les textes justifient cette opinion.

D'ailleurs, dès à présent, Lothaire était fait empereur associé par son père ; Pépin et Louis étaient de la même manière faits rois ⁽¹⁾. Des mesures actuelles, prises dans le même esprit, complétaient donc celles qui étaient arrêtées pour l'avenir.

L'indivisibilité du territoire et la succession par ordre de primogéniture étaient ainsi réalisées. C'était une réforme profonde, presque révolutionnaire. Il va de soi qu'elle comptait pas mal d'adversaires.

*
* *

Par la conception nouvelle de la *Res publica*, le pouvoir se trouvait dans une certaine mesure « dépersonnalisé » et « institutionnalisé ». Il pouvait de la sorte développer plus rationnellement que jadis ⁽²⁾ une série de ses organes, de manière à résister avec une efficacité plus grande aux facteurs de dissolution qui menaçaient l'empire ⁽³⁾.

Il semble, notamment, que l'on ait tendu à l'institutionnalisation de la diète (*conventus, conventus generalis, placitum*) ainsi qu'à une plus grande régularité de son fonctionnement. Elle fut séparée de la concentration de l'armée dont elle était sous Charlemagne comme un élément ⁽⁴⁾. Plus souvent que sous le règne précédent, il y eut deux sessions par an ⁽⁵⁾ ou une session de la diète et la tenue d'une assemblée restreinte ⁽⁶⁾.

La diète et les assemblées jouaient un rôle important en ce qui con-

⁽¹⁾ *Annales Regni Francorum, loc. cit.*, (voir p. 41, n. 1).

⁽²⁾ Voir l'article de Liebeschütz, cité plus haut, p. 40, n. 1.

⁽³⁾ Halphen, *op. cit.*, pp. 244-246 et Schieffer, *op. cit.*, p. 4 ont à bon droit attiré l'attention sur cet état de choses.

⁽⁴⁾ Voir notre mémoire *Charlemagne et les institutions de la monarchie franque*, dans « Karl der Grosse », dirigé par W. Braunsfels et consorts, I, Düsseldorf, 1965, pp. 364-365 et notre ouvrage *Frankish Institutions under Charlemagne*, Providence, 1968, pp. 21-23.

⁽⁵⁾ Il suffit de se reporter aux notices de *Die Regesten des Kaiserreichs unter den Karolingern*, de E. Mühlbacher (après J. F. Böhmer), 2^e éd. de J. Lechner, complétée par C. Brühl et H. H. Kaminsky, Hildesheim, 1966. Les dates et les lieux figurent dans le mémoire cité à la p. 37, n. *, *Over het idee van het keizerschap*, p. 11, n. 31. Nous nous bornons ici à donner les n^{os} des notices : 528 a ; 587 b ; 634 a ; 649 a 661 a et 671 b ; 672 a et 692 a ; 709 a et 722 a ; 733 a, 735 c et 740 d ; 758 a et 766 a ; 771 a et 783 a ; 785 c ; 794 c et 797 c ; 829 b et 832 c ; 841, a, b et c ; 844 a et 852 b ; 853 c ; 865 c ; 872 g. — Il y eut deux sessions par an de 818 à 823 (avec trois sessions en 821) et de 825 à 828 (avec sans doute trois sessions en 827). Peuvent être considérées comme des assemblées restreintes les n^{os} 735 c, 771 a et 853 c.

⁽⁶⁾ Halphen, *op. cit.*, p. 245 l'a fait observer.

cerne la préparation des capitulaires, c'est-à-dire des ordonnances impériales ⁽¹⁾.

Celles-ci ont été rédigées avec plus de soin que par le passé : c'est là une manifestation de la Renaissance carolingienne qui atteignit son apogée sous Louis le Pieux. On observe notamment que lorsque les dispositions sont motivées, elles le sont plus clairement qu'au temps de Charlemagne ; bien que les motifs soient souvent encore conçus en termes bien généraux, il y a progrès ⁽²⁾. Les instructions écrites données aux *missi dominici*, c'est-à-dire aux commissaires impériaux envoyés dans les diverses parties de l'empire en tournée d'inspection, ont généralement été mieux préparées que jadis : au lieu de simples rubriques ou de textes brefs et allusifs, contenus généralement dans ces *capitularia missorum* sous Charlemagne, on y trouvait dorénavant le plus souvent des articles rédigés au Palais ⁽³⁾. Il semble aussi que l'on ait tenté de produire au Palais un plus grand nombre d'exemplaires des capitulaires qu'au temps de Charlemagne ; mais les améliorations dans ce domaine n'ont pu être que modestes ⁽⁴⁾.

Un souci de documentation s'est manifesté dans des mesures visant une meilleure conservation des capitulaires des souverains précédents ⁽⁵⁾. D'ailleurs Ansegise, abbé de Saint-Wandrille, mit sur pied, vraisemblablement sur l'ordre de l'empereur, une collection de dispositions des capitulaires, à laquelle l'empereur se référa dès 829 ; le compilateur put sans doute

⁽¹⁾ Voir nos *Recherches*, pp. 22-29 (= *Kapitularien*, pp. 40-51).

⁽²⁾ Voir nos *Recherches*, pp. 54-55 (= *Kapitularien*, pp. 86-88).

Sur les effets de la Renaissance Carolingienne : J. de Ghellinck, S. J., *Littérature latine au moyen âge*, I, Paris, pp. 84-91 et Mgr. E. Lesne, *Histoire de la propriété ecclésiastique en France*, V. *Les écoles*, Lille et Paris, 1940, pp. 1-43. Un exemple : Comparer le groupe de quatre capitulaires de Louis le Pieux, de fin 818 — début 819 (Boretius, I, n^{os} 138-141) et son capitulaire introductif servant d'exposé des motifs (n^o 137) avec la motivation par Charlemagne de son capitulaire programmatique du gouvernement impérial, en 802 (n^o 33). On pourrait citer d'autres exemples, plus tardifs, de cette amélioration, p. ex. dans deux circulaires envoyées entre le 11 novembre et le 25 décembre 828 (Boretius-Krause, *Capitularia*, II, n^{os} 185 (texte A) et 184).

⁽³⁾ Nos *Recherches*, pp. 47-52 (= *Kapitularien*, pp. 77-83).

⁽⁴⁾ *Recherches*, pp. 61-64 (= *Kapitularien*, pp. 98-101).

⁽⁵⁾ Voir en particulier ce qui est prescrit dans les capitulaires suivants : *Constitutio de Hispanis Secunda*, a^o 816, *Proemium generale* aux capitulaires de 818-819 (voir n. 2), *Admonitio ad omnes regni ordines*, a^o 825, c. 26, Boretius, I, n^o 133, p. 264, l. 12-13, n^o 137, p. 275, l. 12-13, n^o 150, p. 307, l. 26-33. Se reporter également à nos *Recherches*, p. 66 (= *Kapitularien*, pp. 104-105).

disposer des archives du Palais. La collection présente des lacunes ⁽¹⁾.

L'empereur et ses conseillers avaient conscience de l'insuffisance du personnel dont ils disposaient. D'où la création de postes nouveaux dont on espérait qu'ils faciliteraient un exercice plus efficace du pouvoir. C'étaient des chefs de service dont le titre en latin était *magister* ⁽²⁾. Il n'y a pas lieu de leur reconnaître une origine byzantine ⁽³⁾.

Au Palais, il y eut désormais un « maître des huissiers », un *magister ostiariorum* ; on le rencontre aussi désigné simplement comme *hostiarius* ou plus solennellement comme *summus sacri palatii ostiarius* ⁽⁴⁾. Il avait la charge importante de régler les audiences ⁽⁵⁾. Peut-être était-ce une fonction existant à la cour du Royaume d'Italie et qui fut reprise à la cour impériale ⁽⁶⁾.

C'est également au Palais que l'on rencontrait le *magister parvulorum nostrorum*, comme l'appelait l'empereur ⁽⁷⁾. Sans doute était-ce le chef des

⁽¹⁾ Édition : Boretius, I, pp. 382-450. Voir sur la collection : R. Buchner, *Die Rechtsquellen* (« Beihft » de Wattenbach-Levison, *Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter. Vorzeit und Karolinger*), Weimar, 1953, pp. 48-49 et nos *Recherches*, pp. 69-70 (= *Kapitularen*, pp. 108-111). Mentions en 829 : les trois capitulaires de Worms de 829, Boretius-Krause, II, n° 191, c. 5 et 9, n° 192, c. 1 et 8, n° 193, c. 1, 5 et 8. Lacunes : notamment le Capitulaire de Herstal, a° 779 et un capitulaire d'Aix-la-Chapelle de 802-803 (Boretius, I, n°s 20 et 77).

⁽²⁾ Peut-être ce titre provient-il de l'Ancien Testament, ainsi qu'a bien voulu nous le suggérer notre confrère, Mgr. J. Coppens ; les exemples proposés par lui sont cités dans notre étude *Een kijk op het regeringsbeleid* (voir note *), p. 13 et n. 44. Il y avait déjà des agents du pouvoir portant le titre de *magister* (p. ex. le *magister pincernarum*, autre titre du *buticularius*, *Annales Regni Francorum*, a°781, éd. Kurze, p. 58) : ce qui était neuf c'étaient les attributions, non le titre.

⁽³⁾ Les *μαγίστροι* byzantins occupaient une des places les plus élevées dans la hiérarchie des *ἀξιῶται διὰ βραβείων* (L. Bréhier, *Les institutions de l'Empire byzantin*, Paris, 1949, pp. 122-123) ; les *magistri* n'auraient pu, à cet égard, leur être comparés.

⁽⁴⁾ **m. ost.** : *Annales Regni Francorum*, a°822, p. 159 : la nature de la source permet de croire au caractère officiel du titre.—**host.** : *Vita Hludowici* de l'Astronome, c. 35, éd. G. H. Pertz, MG., SS. II, p. 626.—**Sum. s. p. ostiarius** : Lettres de Frothaire, évêque de Toul à Gerung, c. à d. au *magister ostiariorum* : n°s 10, 18, 23, a^{is} 829 in . ?, 819-830, 825-830, éd. K. Hampe, MG in-4°, *Epistolae*, V, pp. 283, 288, 292. — Dans les *Miracula S. Goaris*, c. 30, éd. O. Holder-Egger, MG., SS. XV, I, p. 371, Gerung est cité comme *clarissimum virum ... olim palatii aedilem* : forme classicisante.

⁽⁵⁾ Sur ces fonctions et sur l'influence dont disposait le *mag. ost.* : les lettres de Frothaire (voir n. 4) et Ermold le Noir, *In honorem Hludowici*, éd. E. Dümmler, MG. in-4°, *Poetae* II, p. 69, I. IV, v. 414-416 et éd. E. Faral, Paris, 1932, p. 176, I. IV, v. 2295-2297.

⁽⁶⁾ On peut en tout cas le penser pour les simples *ostiarii*, tel celui qui est cité en 788 au *Codex Carolinus*, éd. Gundlach, MG. (in-4°), *Epistolae* III, n°s 82, 83 et Appendix n° 2, p. 615, 618, 655 657.

⁽⁷⁾ Wirnitus porte ce titre dans un diplôme impérial du 25 mai 827 ; lui et le comte du palais Iasto

nutriti ou *pueri palatini* qui se préparaient au Palais à l'exercice de charges civiles ou ecclésiastiques (1).

Des *magistri* avaient pour tâche de faire régner un minimum d'ordre et de discipline parmi la masse de solliciteurs, de mendiants, d'éléments troubles qui entouraient le Palais et tentaient de s'y créer une résidence peu régulière, mais qui leur fût plus ou moins profitable (2).

Des *magistri forestariorum* exerçaient leur autorité sur les *forestarii*, les agents chargés des réserves de chasse (3). Le rôle de la chasse dans l'alimentation, notamment du Palais, donnait à ces fonctions un caractère essentiel.

Un *magister* avait autorité et même juridiction sur les marchands privilégiés, dits *mercatores palatii*, « marchands du Palais ». Ces négociants payaient au Trésor, des redevances, contrepartie de la protection qu'ils recevaient ; de plus, ils fournissaient au Palais des produits considérés comme rares et précieux (4).

On sait que Louis le Pieux ne s'est pas montré défavorable aux Juifs, bien au contraire. Un *magister Judaeorum* passait pour avoir de l'influence sur lui. Ce *magister* exerçait une autorité supérieure sur tous les Juifs dans l'Empire et il devait assurer leur protection (5).

Très porté à favoriser l'Église dans la mesure de ses moyens, Louis le Pieux a tenté d'uniformiser la rédaction des diplômes accordant ou confirmant à des églises, ou à des abbayes, le privilège d'immunité (*emunitas*,

y sont cités comme *missi ad hoc* : J. Halkin et C. G. Roland, *Recueil des chartes de Stavelot-Malmedy*, I, Bruxelles, 1909, n° 29, p. 74.

(1) Sur les *nutriti* ou *pueri palatini*, Lesne (voir p. 43, n. 2), V, pp. 36-43.

(2) *Capitulare de disciplina palatii Aquisgranensis*, probablement de 814-815, Boretius, I, n° 146 ; les *magistri* sont cités au c. 7.

(3) *Formulae Imperiales*, n° 43, ds. Zeumer, *Formulae*, p. 320, l. 10. Il s'agit d'un texte de 822.

(4) *Praeceptum Negotiatorum*, a°828, *Formulae Imperiales*, n° 37, ds. Zeumer, *Formulae*, p. 315, l. 18. Dans ce texte écrit en notes tironiennes, *magistri* est une conjecture qui nous semble palmaria. Voir notre étude : *Note sur le Praeceptum Negotiatorum de Louis le Pieux*, ds. *Studi in onore di Armando Saporì*, Milan, 1957. Ce *magister* est sans doute l'Ernaldus cité au c. 2 du *Capitulare de disciplina palatii* (voir n. 2).

(5) Voir les lettres d'Agobard, archevêque de Lyon : *Agobardi epistolae*, éd. E. Dümmler, MG, in-4°, *Epistolae* I, n°s 4 (a°822) 6 (a°826), 7 (a^{is} 826-827), 8 (a^{is} 826-827), 9 (a^{is} 826-828). Voir aussi les *praecepta Judaeorum* ou diplômes de protection accordés à des marchands Juifs, *Formulae Imperiales*, n°s 30, 31, 52, Zeumer, *Formulae*, pp. 309-311, 325. La lettre 10 d'Agobard (voir p. 38, n. 3) est symptomatique quant à l'influence que l'on attribuait au *magister Iudaeorum* sur l'empereur. Bon exposé de S. Katz, *The Jews in the Visigothic and Frankish Kingdoms of Spain and Gaul*, Cambridge (Mass.), 1937, p. 109 ; mais l'auteur prend erronément le *m. j.* pour une autorité locale. Voir aussi E. BOSHOFF, *Erzbischof Agobard von Lyon*, Cologne, 1969, p. 102-138.

ou de plus en plus sous une forme classicisante : *immunitas*). Cette réforme de la forme eut des effets sur le fond : la protection particulière du roi (*defensio, tuitio, mundeburdis*) devint une des clauses du privilège ⁽¹⁾ ; ceci permettait à l'église ou à l'abbaye immuniste de réclamer la juridiction du tribunal du Palais ⁽²⁾.

Il n'est pas de domaine dans l'organisation de l'Etat, où les réformes de Louis le Pieux aient été plus profondes et de caractère plus rationnel que celui des institutions judiciaires ⁽³⁾. Visiblement, l'empereur et ses conseillers éprouvaient de la méfiance à l'égard des moyens de preuve traditionnels et notamment des ordalies : deux d'entre elles, savoir l'épreuve de la croix ⁽⁴⁾ et l'épreuve de l'eau froide ⁽⁵⁾, furent interdites. Par contre, la preuve testimoniale fut introduite dans des cas où elle n'était pas d'usage ⁽⁶⁾.

Mais il y a plus. On réalisa dans le fonctionnement de la preuve testimoniale des réformes ayant pour but de lui assurer une efficacité plus grande dans la découverte de la vérité, notamment dans des conflits concernant l'état des personnes et la propriété foncière ⁽⁷⁾. La preuve testimoniale était, en effet, jusque là un mode unilatéral de preuve : l'une des parties

(1) E. E. Stengel, *Die Immunität in Deutschland bis zum Ende des XI. Jahrhunderts*. I. *Diplomatik der deutschen Immunität. Privilegien vom IX. bis zum Ende des XI. Jahrhunderts*, Innsbruck, 1910, pp. 8-10, 427 et s., 553, 570-573, 601-605, 643, 651-655 ; T. Mayer, *Fürsten und Staat*, Weimar, 1950, pp. 29-33 ; F. L. Ganshof, *L'immunité dans la monarchie franque*, ds. *Les liens de vassalité et les immunités*, 2^e éd., Bruxelles, 1958 (Recueils de la Société Jean Bodin, 1²), p. 193, 201-203 ; J. Semmler, *Traditio und Königsschutz*, Zeitschrift der Savigny Stiftung für Rechtsgeschichte, Kanonistische Abteilung, 1959, pp. 7-14.

(2) Ce privilège de juridiction était déjà sous Charlemagne, un effet de la concession de la protection royale : *Cartae Senonicae*, n^o 28, ds. Zeumer, *Formulae*, p. 197 ; E. Mühlbacher, *Diplomata Karolinorum*, I, (MG., in-4^o), n^{os} 62, 69, 128, 178, a^{is} 771, 772, 779, 794.

(3) Voir nos travaux : *Les réformes judiciaires de Louis le Pieux*, ds. Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes Rendus des Séances, 1965, pp. 418-427 et *La preuve dans le droit franc*, in *La preuve*, Bruxelles, 1965 (Recueils de la Société Jean Bodin, XVII), pp. 71-98.

(4) *Capitulare ecclesiasticum*, a^{is} 818-819, c. 27, Boretius, I, n^o 38. Voir aussi notre étude : *L'épreuve de la croix dans le droit de la monarchie franque*, Studi e materiali di Storia delle religioni, t. 38, 1-2, 1967, pp. 217-231.

(5) *Capitulare missorum* de Worms, a^o 829, c. 12, Boretius-Krause, II, n^o 192. L'application de cette mesure d'interdiction paraît avoir laissé à désirer.

(6) Dans des cas déterminés où il fallait prouver la légitime défense : *Capitula legibus addenda*, a^{is} 818-819, c. 1 et *Capitula pro lege habendum Wormatiense*, a^o 829, c. 1, Boretius-Krause, I, n^o 139, II, n^o 193.

(7) *Capitula legi addita*, a^o 816, c. 1, *Capitula legibus addenda*, a^{is} 818-819, c. 10 ; Boretius, I, n^{os} 134 et 139.

déclarait avoir des témoins et proposait de les faire comparaître ; le tribunal l'y autorisait. Cette autorisation de justice excluait le droit éventuel que l'autre partie aurait pu avoir de présenter des témoins à elle. Des capitulaires de 816 et de 818-819 accordèrent à la partie adverse le droit de faire comparaître ses témoins à elle : la preuve testimoniale prit un caractère bilatéral. Des dispositions particulières réglaient les cas où les dépositions des témoins des deux parties seraient opiniâtement inconciliables ⁽¹⁾.

Des mesures furent prises également au sujet de l'enquête. Celle-ci différait de la preuve testimoniale ordinaire en ce que, dans l'enquête, le « juge », c'est-à-dire l'officier présidant le tribunal, désignait lui-même, en vertu d'un mandat tenu de l'empereur, les témoins, et leur ordonnait de faire connaître leur témoignage ⁽²⁾. Ce moyen de preuve fut employé plus fréquemment que jadis. Il devait servir avant tout à établir les droits du roi ou de l'empereur ⁽³⁾. D'autres parties, notamment des églises, ont obtenu le droit d'y avoir recours dans des cas particuliers et sous certaines conditions ⁽⁴⁾.

Louis le Pieux prit également des mesures de quelque importance en matière militaire ⁽⁵⁾. L'une d'elles avait pour but de rendre plus rapides la mobilisation et la concentration des armées franques, en assurant une stricte hiérarchie des agents mobilisateurs et en tâchant de procurer un certain automatisme à leur action : un état d'alerte des mobilisables devait ainsi être atteint en peu de jours, de sorte que l'ordre de concentration pou-

⁽¹⁾ Mêmes dispositions qu'à la note précédente et de plus : *Item capitula legi addita*, a° 816, c. 1, Boretius I, n° 135 (autre forme des *Capitula* cités en premier lieu) et *Capitula legi salicae addita*, a^{is} 819-820, c. 12, Boretius, I, n° 142. Un cas d'application pratique au c. 25 des *Miracula Sancti Benedicti*, d'Adrevald, éd. O. Holder-Egger, MG., SS. XV, pp. 489-490 (= éd. E. de Certain, *Les miracles de Saint Benoît*, Paris, 1858, pp. 56-57).

⁽²⁾ *Capitulare de iustitiis faciendis*, a° 811, c. 3 (texte fondamental) et *Capitulare missorum* de 829, c. 2 ; Boretius-Krause, I, n° 80, II, n° 188. — Il va de soi qu'il n'est ici question que de l'enquête, mode de preuve, dans des affaires que l'on considérerait aujourd'hui comme civiles. Nous n'avons pas à nous préoccuper ici de l'enquête, dite en allemand « Rügeverfahren », mesure d'instruction préparatoire en matière criminelle « sensu strictissimo ». Voir M. Palasse. *Le paradoxe de l'inquisitio franque*, in « Études d'histoire du droit privé offertes à P. Petot », Paris, 1959 et notre étude sur *La preuve dans le droit franc* (citée p. 46, n. 3), pp. 95-96.

⁽³⁾ *Capitulare missorum*, a^{is} 818-819, c. 2, *Capitulare de iustitiis faciendis*, a° 820 (ou peu après), c. 1, *Capitulare missorum*, a° 829, c. 2 ; Boretius-Krause, I, n^{os} 141 et 144, II, n° 188.

⁽⁴⁾ *Capitulare missorum*, a° 829, c. 1, *Capitulare Wormatiense*, a° 829, c. 8 ; Boretius-Krause, II, n^{os} 188 et 191.

⁽⁵⁾ Voir notre étude sur *L'armée sous les Carolingiens*, in *Ordinamenti militari in Occidente nell'Alto Medioevo* (Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XV), Spoleto, 1968, pp. 115-116, 119.

vait être immédiatement suivi d'effet ⁽¹⁾. Le système paraît avoir donné satisfaction lors de l'expédition de 817 contre Bernard, roid'Italie, révolté ⁽²⁾.

L'autre mesure importante prise dans le domaine militaire fut l'ordre d'établir et de tenir à jour une matricule numérique, par comté, des hommes devant le service ⁽³⁾. Ceci devait permettre à l'empereur d'avoir une idée approximative des effectifs disponibles. Il est douteux que cette mesure ait été exécutée de manière efficace.

*
* *

Le règne de Louis le Pieux connut une fin lamentable. A partir de 829 et de 830, une suite d'événements, dans lesquels l'empereur eut une très large part de responsabilité ⁽⁴⁾, ont provoqué l'abandon de l'unité de l'empire et de l'indivisibilité du territoire. Les efforts accomplis pour rendre plus rationnels et plus efficaces l'action du pouvoir et le fonctionnement des grands services de l'état, se sont dans une large mesure révélés vains.

Notre propos n'est pas de rechercher les raisons de cet état de choses. Nous n'avons eu d'autre intention que celle d'attirer l'attention sur la conception et la réalisation, avant 830, par Louis le Pieux et ses conseillers, d'un ensemble de réformes, éphémères mais remarquables. Il en est, mais fort peu, qui ont subsisté ; d'autres réapparaîtront plus tard dans les états d'Occident. On les a, pensons-nous, indûment négligées ou erronément interprétées. Leur connaissance nous paraît indispensable à une exacte compréhension des temps carolingiens.

François-Louis GANSHOF,

Professeur émérite à l'Université de l'État à Gand.

Membre de la Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen,
Letteren en Schone Kunsten van België.

⁽¹⁾ On connaît ces mesures par un ordre écrit donné par Hetti, archevêque de Trèves et *missus* impérial, à Frothaire, évêque de Toul, en 817, *Frotharii, episcopi Tullensis epistolae*, n° 2, éd. K. Hampe (MG. in-4°), *Epistolae* V, pp. 277-278.

⁽²⁾ *Annales Regni Francorum*, a° 817, p. 147. Peut-être un semblable état d'alerte fut-il ordonné à la fin de 828, dans la crainte, d'ailleurs vaine, d'une invasion des Sarrasins, des Danois et des Bulgares ; *Epistola generalis* (texte A), Boretius-Krause, II, n° 185.

⁽³⁾ *Capitula ab episcopis in placito tractanda*, a° 829, c. 7, *Capitula missorum*, a° 829, c. 5, *Capitulare pro lege habendum Wormatiense*, a° 829, c. 7 ; Boretius-Krause, II, n°s 186, 188, 193. Charles le Chauve tenta plus tard de rendre quelque efficacité à cette mesure : *Edictum Pistense*, a° 864, c. 27, Boretius-Krause, II, n° 273, p. 321.

⁽⁴⁾ Notre étude : *Op de vooravond van de eerste crisis in het regeringsbeleid van het Frankisch Rijk onder Lodewijk de Vrome. De jaren 828 en 829*, in *Bijdragen en Mededelingen van het Historisch Genootschap*, Utrecht, 1968.

LES ÉGLISES DE L'ABBAYE DE NOTRE-DAME À SOISSONS ET L'ARCHITECTURE ROMANE DANS LE NORD DE LA FRANCE CAPÉTIENNE

L'architecture romane du Nord de la France capétienne, plus précisément celle de l'Ile-de-France, de la Champagne, de la Picardie, de l'Artois et de la Flandre fait pâle figure aux yeux des historiens modernes. Les raisons d'un dédain qui frise l'ostracisme ne sont pas difficiles à démêler. Elles résident dans la disparition de presque tous les chefs d'œuvre d'une école monumentale qui eût assurément mérité plus d'estime et de popularité. Que reste-t-il en effet des églises cathédrales, abbatiales et collégiales de la contrée, érigées durant le siècle qui précéda l'avènement du gothique ? Presque toutes ont disparu : rebâties dans la suite ou bien ruinées, anéanties par la soldatesque au cours de guerres interminables, par les administrations publiques, les vandales professionnels et les bourgeois obtus depuis la Révolution. On sait que les absents ont toujours tort. Une réhabilitation s'impose pourtant. Les très hautes qualités dont témoignent Saint-Étienne de Sens et Notre-Dame de Tournai nous y invitent d'une manière pressante. La naissance et la maturation du gothique entre la Seine moyenne et le haut Escaut postulent d'ailleurs l'existence d'un milieu favorable, déjà riche en titres de noblesse, épris de progrès, adonné aux recherches fécondes. Interrogeons donc les grands édifices perdus. Quelques uns au moins confirment ces vues tirées de la pure logique. On commence à se faire une idée précise de ce que fut Saint-Lucien de Beauvais et à croire qu'elle ne le cédait à aucune des basiliques anglo-normandes contemporaines. Appelons aussi à la barre une seconde victime de l'incurable sottise des hommes : Notre-Dame de Soissons, méconnue malgré la substantielle, mais très brève notice que lui consacra Eugène Lefèvre-Pontalis voici plus de soixante dix ans ⁽¹⁾. Son histoire est par bonheur facile à reconstituer pour l'essentiel, grâce aux patientes recherches

⁽¹⁾ E. LEFÈVRE-PONTALIS, *L'archit. religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons au XI^e et au XII^e s.*, Paris, 1894-1896, II, 192-198. Je cite pour mémoire l'ouvrage très vieilli de l'abbé POQUET : *Notice hist. sur l'ancienne abbaye de N.-D. de Soissons*, dans le *Bull. de la Soc. archéol., hist. et scient. de Soissons*, 1^{re} série, VIII, 1854, 208 ss. ; mémoire réédité sous le titre de *N.-D. de Soissons, son hist., ses églises*, Paris, 1855, 22 ss.

d'un bénédictin d'Ancien Régime, l'un de ces érudits qui firent la gloire de la congrégation de Saint-Maur : j'ai nommé dom Michel Germain, qui put enquêter à son aise dans un fonds d'archives beaucoup plus abondant en son temps — celui de Louis XIV — qu'il ne l'est aujourd'hui (1).

L'abbaye de Notre-Dame à Soissons, peuplée dès l'origine de moniales qui s'affilièrent je ne sais quand à la règle de saint Benoît, vit le jour vers 658, sous la double initiative de l'évêque saint Drausin, qui l'établit dans la banlieue de sa ville épiscopale, et de Leutrude, épouse du maire du palais Ebroin. Peu après le mari de la fondatrice transféra le couvent dans sa propre résidence, sise à l'intérieur des remparts gallo-romains de la cité, et fit magnifiquement approprier les lieux à leur nouvelle destination. Les religieuses auraient pris possession de leur second domicile en 664 (2). Les moines qu'on leur adjoignit, afin d'assurer la direction spirituelle de la maison, devaient se séculariser au ix^e siècle, sous le règne de Charles le Chauve, et se constituer en collège de chanoines (3). Selon l'usage de l'époque on dota le monastère naissant de plusieurs églises qu'on aurait toutes consacrées en cette même année 664 : la principale à la Vierge, les deux autres à saint Pierre et à sainte Geneviève ; la première réservée aux moniales, la seconde dévolue aux moines, la dernière destinée simultanément aux malades de la communauté, aux hôtes et aux pauvres (4). Notre-Dame passe pour avoir été somptueusement ornée. Elle était en tous cas assez longue, au point qu'on avait dû abattre un secteur de l'enceinte afin de faire place à son chevet, de sorte que son abside

(1) Dom M. GERMAIN, *Hist. de l'abbaye royale de N.-D. de Soissons...*, Paris, 1675. A vrai dire les sources de l'histoire du monastère à l'époque mérovingienne sont assez suspectes ; cf. G. BOURGIN, *La commune de Soissons et le groupe communal soissonnais*, Paris, 1908, p. xiii, 44 et 45.

(2) *Vita s. Drausii*, dans les *Acta sanctorum martii*, I, Anvers, 1668, 409, et dans E. KNOEGEL, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte der Merowingerzeit*, dans les *Bonner Jahrbücher*, CXL-CXLI, 1936, n° 569 ; GERMAIN, *op. cit.*, 6 ; *Gallia christiana*, IX, Paris, 1751, col. 442. M. F. VERCAUTEREN (*Étude sur les civitates de la Belgique Seconde*, Bruxelles, 1934, p. 115) assignait la fondation de l'abbaye aux alentours de 666.

(3) GERMAIN, *op. cit.*, 72 ss. et 95 ss.

(4) *Ibid.*, pp. 6, 7 et 422 ; KNOEGEL, *op. cit.*, n° 844 ; *Gallia christ.*, *loc. cit.*. L'abbaye de Blangy-sur-Ternoise en Artois, fondée à la même époque et peuplée de moniales, fut également gratifiée de trois églises dès l'origine : l'une érigée hors clôture et réservée aux clercs qu'on attachait à la maison ; cf. P. HÉLIOT, *Textes relatifs à l'archit. du haut Moyen Age dans le N. de la France*, dans la *Bibl. de l'école des Chartes*, CXIV, 1956, p. 7.

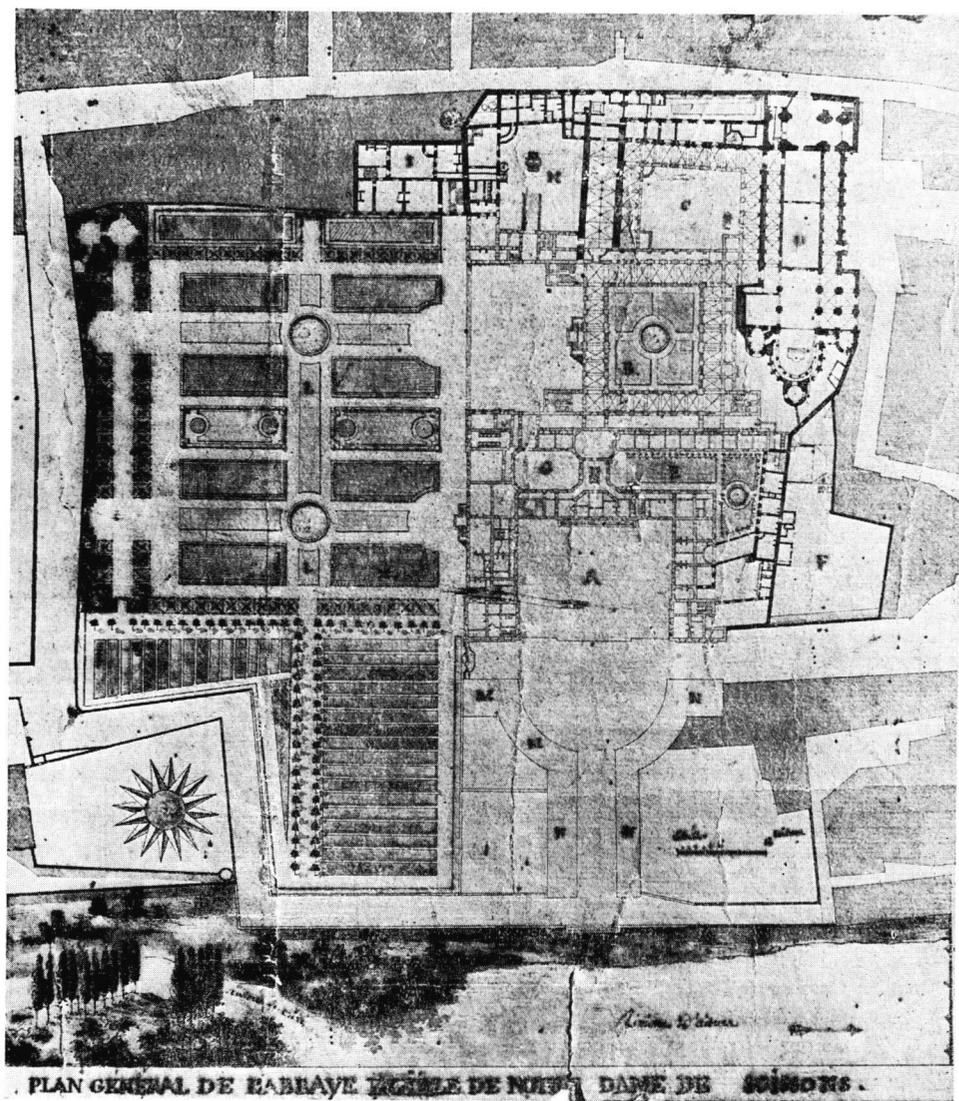


Fig. 1. — Soissons. — Abbaye de Notre-Dame, plan par C.-J. Bénéard, 1783 (musée de Soissons).

se dressait *extra muros* (1). C'est dans ce sanctuaire en saillie qu'on inhuma le corps du prélat-fondateur (2).

On érigea bientôt une quatrième église, dédiée à la sainte Croix et promise à un usage cette fois funéraire, car on nous l'a dite affectée « à la sépulture des religieuses de la maison » (3) ; c'est-à-dire — je pense — de celles d'entre elles qui suscitaient une vénération particulière. J'imagine que l'édifice, répondant sans doute au même objet que Saint-Ursmer au monastère mérovingien de Lobbes en Hainaut (4) et que Notre-Dame, donnée l'an 663 aux moines de Sithiu — autrement dit, de Saint-Bertin à Saint-Omer (5) —, jouxtait le cimetière du couvent et que les services funèbres s'y déroulaient habituellement. D'ailleurs il reçut, à la fin du VII^e siècle ou au cours du suivant, les restes mortels de saint Voué, moine qui, après avoir vécu en reclus dans l'abbaye, mourut en odeur de sainteté (6). Le corps de ce solitaire et celui de saint Drausin ne manquèrent pas d'attirer de pieux visiteurs.

L'histoire de la maison durant le haut Moyen Age et même le XI^e siècle nous est encore mal connue, si bien que les renseignements concernant ses bâtiments pendant cette longue période se réduisent à presque rien. Nous savons pourtant qu'en 826 des reliques de saint Sébastien furent successivement exposées à la cathédrale et à Notre-Dame avant de trouver asile dans l'illustre abbaye soissonnaise de Saint-Médard (7). Déjà de nombreux pèlerins venaient prier devant les corps saints de notre abbaye et devant la riche collection de reliques qu'elle se constituait (8), notamment une « image » et une sandale de la Vierge Marie, toutes deux réputées miraculeuses. En 1128 et années suivantes une épidémie connue sous le nom de mal des ardents s'abattit sur les habitants de la contrée. La population, désespérant de trou-

(1) « ...Ebroinus ... ipsius basilicae absidam foras civitatis muros affabre protraxit... » (*Vita s. Drausii, loc. cit.* dans les *Acta ss.*). Dans un autre passage l'hagiographe a fait une allusion moins claire à l'extériorisation de l'abside par rapport au rempart, en notant qu'on ensevelit l'évêque « in eadem sanctimonialium basilica, quae erat praefatae urbi contigua » (*ibid.*, 408).

(2) *Ibid.* et GERMAIN, *op. cit.*, pp. 83 et 291.

(3) GERMAIN, 82.

(4) Cf. S. BRIGODE, *L'archit. religieuse dans le S.-O. de la Belgique*, I, Bruxelles, 1950, pp. 35 ss. ; chan. J. WARICHEZ, *L'abbaye de Lobbes depuis les origines jusqu'en 1200*, Tournai-Louvain-Paris, 1909, pp. 317 ss.

(5) HÉLIOT, *op. cit.* p. 9.

(6) *Vita s. Vodali*, dans les *Acta sanctorum febr.*, I, Anvers, 1658, 692 ; GERMAIN, 82, 302 et 309.

(7) *Translatio s. Sebastiani*, dans les *Acta sanctorum jan.*, II, Anvers, 1643, p. 285.

(8) En voir des listes dans dom GERMAIN (p. 395 ss.) et dans l'abbé POQUET, *N.-D. de Soissons*, p. 82 ss. Voir aussi dom GERMAIN, p. 83.

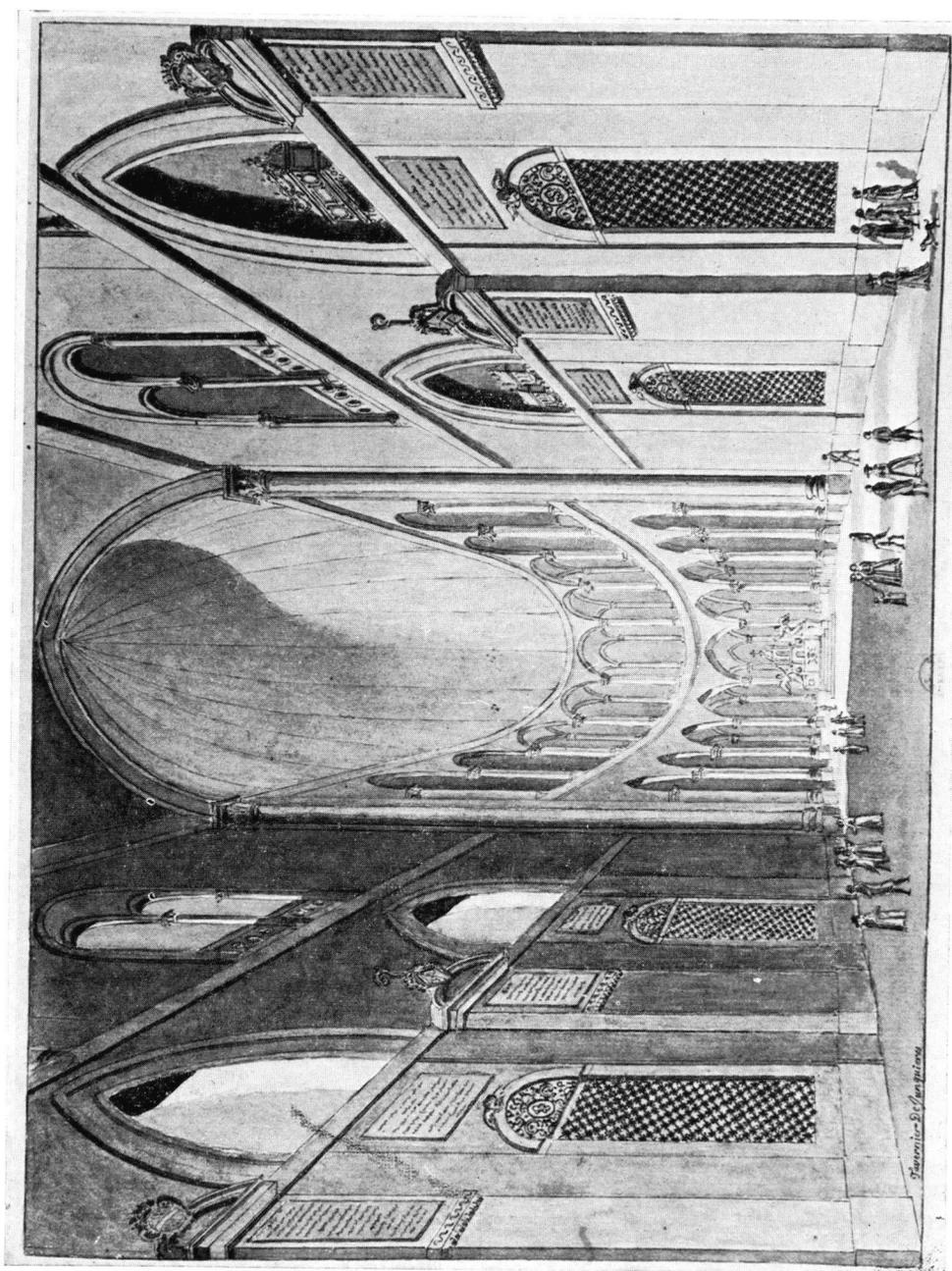


Fig. 2. — Soissons — Église Notre-Dame, vue intérieure. Aquarelle de Tavernier de Jonquières.

ver un remède efficace dans la médecine, implora l'intercession des saints. Un certain Hugue Farsit, chanoine de Saint-Jean-des-Vignes à Soissons et témoin oculaire, écrivit le récit des miracles accomplis à cette occasion par la Mère de Dieu ; leur série se poursuit jusqu'à 1132 au moins ⁽¹⁾. Nous retiendrons trois de ces événements : la guérison d'une victime de la maladie qui, avant de recouvrer la santé, vit en songe la Vierge, choquée du mauvais état de l'église Notre-Dame, et le Christ promettant à sa mère qu'elle serait magnifiquement rebâtie ⁽²⁾ ; une aventure arrivée à un serrurier de Laon, qui avait passé marché avec l'architecte de ladite église pour entretenir et réparer les outils des ouvriers travaillant à l'édifice ⁽³⁾ ; enfin l'histoire des deux prisonniers qui, délivrés à la requête de leur protectrice céleste, traduisirent leur reconnaissance par des offrandes à l'œuvre de l'église ⁽⁴⁾.

On en induit que l'église Notre-Dame était en cours de reconstruction vers 1130, sous l'abbatit de Mathilde de la Ferté qui allait mourir en 1143. L'hypothèse semble légitime quoique les anciens auteurs ne se soient pas entendus sur l'époque de l'ouverture du chantier. Selon dom Germain « l'ouvrage en fut commencé par l'ordre du ciel, qu'un enfant guéry de l'épidémie annonça publiquement, et l'abbesse Mathilde de Toulouse... l'acheva vers le milieu du douzième siècle avec une dépense incroyable » ⁽⁵⁾. Entrée en charge vers 1144, la seconde Mathilde sollicita le concours financier des fidèles et dépêcha dans ce but au pays de Liège, vers 1148, des quêteurs porteurs de reliques susceptibles de stimuler la générosité du public ⁽⁶⁾. Elle adoptait ainsi une méthode d'appel de fonds alors en usage dans le Nord de la France et les Pays-Bas ⁽⁷⁾. Elle mourut en 1162, après avoir célébré la dédicace du

⁽¹⁾ On trouvera le texte de sa relation dans dom GERMAIN (p. 481 ss.), qui en publia aussi un résumé en français (p. 359 ss.), et dans MIGNE, *Patrol. latine*, CLXXIX, Paris, 1855, col. 1778 ss.

⁽²⁾ H. FARSIT, *Miracula s. Mariae*, dans dom GERMAIN, pp. 381 et 387 ; continuation rédigée par un moine d'Ourcamp en Noyonnais à la Chronique de SIGEBERT DE GEMBLoux, éd. L. Bethmann dans les *Monum. Germaniae hist.*, SS., VI, Hanovre, 1844, p. 472.

⁽³⁾ FARSIT, *op. cit.*, dans dom GERMAIN, pp. 364, 365 et 486.

⁽⁴⁾ *Ibid.*, pp. 381 et 499.

⁽⁵⁾ GERMAIN, p. 88. Notre bénédictin assura dans un autre chapitre (p. 147 et 149) que Mathilde de Toulouse fit commencer l'église vers 1150 et la « fit bâtir tout de neuf ». Les auteurs de la *Gallia christ.* (IX, col. 444) ont également fait honneur de l'entreprise à Mathilde II. On doit chercher la source de cette opinion dans le nécrologe dont je donnerai tout à l'heure un extrait.

⁽⁶⁾ GERMAIN, pp. 88 et 147.

⁽⁷⁾ Voir P. HÉLIOT et M.-L. CHASTANG, *Quêtes et voyages de reliques au profit des églises françaises du Moyen Âge*, dans la *Rev. d'hist. ecclésiastique*, LIX, 1964, pp. 789 ss., et LX, 1965, p. 5 ss.

monument ⁽¹⁾. Nous savons par ailleurs que cette consécration eut lieu le 4 juin d'une année qu'on n'a pas pris soin de préciser ⁽²⁾. Les cérémonies de ce genre étant souvent fixées au dimanche, nous sommes tentés d'opter pour 1150 ou 1161, mais c'est pure conjecture.

L'église terminée, les abbesses se préoccupèrent de rénover les bâtiments conventuels : lourde tâche qui, pour le principal, fut apparemment achevée à la fin du siècle suivant ⁽³⁾. Entre 1274 et 1282 Ade de Bazoches fit construire « le grand logis où l'on conserve l'argenterie » ⁽⁴⁾ — d'où son nom — et où, vers 1675, on déposait « le trésor des saintes reliques » ⁽⁵⁾. J'imagine que cette bâtisse attenait au chevet de l'église : soit au sanctuaire, soit au croisillon méridional ; et que c'est là que, vers 1310-1327, Emmeline de Conty aménagea un local pour y emmagasiner la très riche collection de reliques du monastère ⁽⁶⁾. Durant les mêmes années cette abbesse fit ériger ou restaurer la couverture des tours, fondre la grosse cloche et monter les orgues ⁽⁷⁾. En 1345 Isabelle ou Élisabeth de Châtillon fit installer dans le bas-côté sud une chapelle dédiée à saint Georges ⁽⁸⁾. Longtemps interrompu, le cycle des grands travaux se rouvrit au xvi^e siècle et, quoique à plusieurs reprises contrarié par les guerres, devait se poursuivre jusqu'à la Révolution. Catherine de Bourbon (1539-1594) fit réparer la chapelle Sainte-Catherine et faire les

⁽¹⁾ « Obiit... Mathildis... abbatissa... Cujus temporibus... renovata est ecclesia et... dedicata... » (*Ex necrologio majori monasterii S. Mariae Suessionensis*, Bibl. nationale, Manuscrits, collect. de Picardie, t. 63 bis, fol. 7). Il n'est pas rare qu'au Moyen Âge on ait attribué la construction d'un édifice à celui-là seul qui l'avait achevé, en passant l'initiateur sous silence. Remarquons aussi que nous ne connaissons que des copies incomplètes du nécrologe de l'abbaye et que la notice de Mathilde de la Ferté n'y figure pas.

⁽²⁾ *Ibid.*, fol. 4 v^o.

⁽³⁾ Notre source principale à cet égard est constituée par des extraits du nécrologe de l'abbaye. Nous lisons dans plusieurs des notices relatives aux abbesses des trois premiers quarts du xiii^e siècle des membres de phrase tels que « renovata est ecclesia », « ampliata est ecclesia ». Cela semble étonnant puisque, comme nous le constaterons plus loin, l'église Notre-Dame relevait dans son ensemble du style roman. On se rassure en examinant le contexte et l'on se persuade aisément que les rédacteurs du texte donnaient le plus souvent au mot *ecclesia* un sens large : celui de monastère. Dom Germain ne s'y est d'ailleurs pas trompé.

⁽⁴⁾ GERMAIN, *op. cit.*, p. 91 ; *Ex necrologio...*, *op. cit.*, fol. 5 v^o.

⁽⁵⁾ GERMAIN, p. 198.

⁽⁶⁾ Supplément au nécrologe de l'abbaye (Bibl. nationale, Manuscrits, collect. de Picardie, t. 63 bis), fol. 10 v^o ; cf. GERMAIN, p. 213, et la *Gallia christ.*, IX, col. 446.

⁽⁷⁾ Supplément au nécrologe, ff. 10-10 v^o ; GERMAIN, pp. 88 et 213 ; *Gallia christ.*, *loc. cit.*

⁽⁸⁾ GERMAIN, p. 222, et *Gallia*, *loc. cit.*

stalles du chœur, « qui sont des plus magnifiques » (1). Louise de Lorraine-Aumale (1594-1643) ne laissa pas non plus de concourir au décor de l'église, mais d'une manière qui m'échappe (2). Henriette de Lorraine-Elbeuf (1643-1669) embellit la basilique « qui étoit serrée et obscure, elle y donna plus de jour et d'étenduë » ; elle fit aussi confectionner la chaire abbatiale et la superbe grille qui séparait le chœur des moniales de celui des chanoines (3). Armande-Henriette de Lorraine-Harcourt (1669-1684) fit renouveler les orgues (4). Gabrielle-Marie de la Rochefoucauld (1684-1693) dota le chœur ou le sanctuaire d'une parure du meilleur goût, selon l'esthétique du temps, et d'un maître-autel somptueusement orné (5).

Les circonstances pourtant étaient parfois très défavorables, surtout en 1567 et années suivantes, lorsque les huguenots pillèrent le monastère, son trésor et son chartrier (6). Néanmoins, à la faveur des travaux considérables accomplis par étapes du XVI^e au XVIII^e siècle, la vieille abbaye prenait graduellement une figure foncièrement différente de celle qu'elle avait encore à la fin du Moyen Age. Les programmes de rénovation successifs visaient-ils à longue échéance une reconstruction totale dans le style classique ? C'est probable, quoique on n'ait réalisé l'entreprise que partiellement. J'ignore l'ampleur des ouvrages que Marie-Charlotte de la Rochefoucauld-Maumont faisait exécuter en 1784 (7), peut-être sous la direction de François Franque (8), mais un architecte contemporain moins réputé, Pierre Hélin (9), a laissé

(1) GERMAIN, pp. 89 et 264 ; *Gallia*, IX, col. 447. Le tombeau de Catherine de Bourbon a été dessiné pour Gaignières (Bibl. nationale, Estampes, collect. Gaignières, *Pe 1*, t. I, fol. 40).

(2) *Gallia*, loc. cit.

(3) GERMAIN, pp. 89 et 279.

(4) POQUET, *N.-D. de Soissons*, op. cit., p. 65.

(5) *Gallia*, IX, col. 448 ; POQUET, op. cit., p. 64.

(6) *Gallia*, IX, col. 447.

(7) Abbé PÉCHEUR, *Annales du diocèse de Soissons*, Soissons, 1863-1895, VII, p. 258.

(8) Sur le procès-verbal de la séance que tint l'Académie d'architecture le 3 juin 1793 on lit en effet : « Le sr Franque a fait voir le projet des dames de l'abbaye royale de Nostre Dame de Soissons : plans, élévations, coupe et porte d'entrée » (*Procès-verbaux de l'Acad. royale d'archit.*, éd. H. Lemonnier, IX, Paris, 1926, p. 345). En énumérant l'an 1767 les travaux qu'il avait déjà exécutés, Franque notait, sous la date de 1741, des projets pour l'abbaye soissonnaise, mais sans rien dire au sujet de leur réalisation (E. BONNEL, *La chapelle St-Charles à Avignon*, dans le *Congrès archéol. de France*, CXXI^e session en Avignon, 1963, p. 116). Voir notamment sur le personnage P. HÉLIOT, *L'abbaye de Corbie, ses églises et ses bâtiments*, Louvain, 1957, 114-116 et 143-147, en attendant l'ouvrage que nous a promis M. Bonnel.

(9) Voir sur cet artiste peu connu L. HAUTECEUR, *Hist. de l'archit. classique en France*, IV, Paris, 1952, pp. 314, 332, 533 et 534.

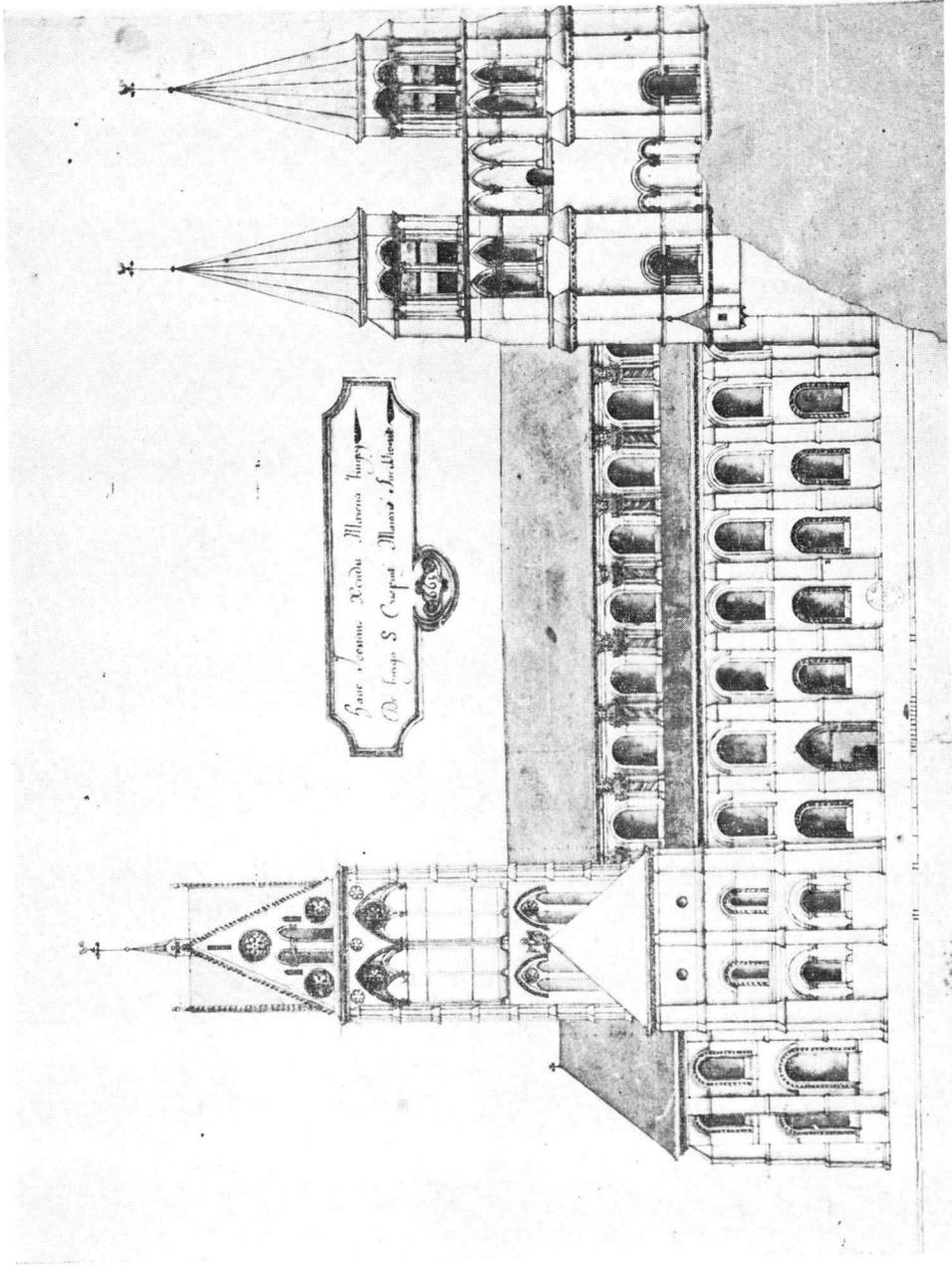


Fig. 3. — Soissons — Église Notre-Dame, flanc N. et façade. Dessin de Marc Tingry au Cabinet des Estampes, 1663. Cl. Arch. phot.

un projet grandiloquent qui, s'il ne semble pas avoir reçu un commencement d'exécution, comportait la réfection complète des bâtiments conventuels et même de l'église (1).

Quoi qu'il en soit, la Révolution mit un terme brutal à ces activités. L'abbaye supprimée par l'Assemblée constituante, les moniales expulsées en 1792, les bâtiments, d'abord laissés à l'abandon, furent bientôt convertis en caserne d'infanterie et le génie militaire leur enleva peu à peu tout caractère artistique. Quant à l'église Notre-Dame, on la vendit, puis la démolit de 1797 à 1802 (2).

L'abbaye occupait sous l'Ancien Régime un vaste enclos, à l'emplacement duquel s'élèvent aujourd'hui le palais de justice, l'hôtel des postes et tout un quartier riverain de l'Aisne. Les destructions perpétrées en ville depuis la fin du XVIII^e siècle, principalement sous les bombardements de la première guerre mondiale, et la rénovation urbaine qu'elles provoquèrent en effacèrent presque tous les vestiges. Il n'en reste plus qu'un pan des murs de l'église, dans le petit square où se dresse la nef esseulée et mutilée de l'ex-collégiale Saint-Pierre. On ne saurait trop regretter la disparition quasi totale d'un monastère assez illustre et assez riche pour qu'à la fin de sa longue existence, le roi en réservât le gouvernement à des filles de grande maison, sinon à des princesses comme à Jouarre et Fontevraud. Et il semble bien que les constructions aient pleinement répondu à tant de renommée.

Avant d'entreprendre l'analyse et la description de l'église, il convient d'énumérer les documents graphiques susceptibles de nous donner une idée de ce qu'elle fut. Je cite seulement pour mémoire le plan de la ville dressé l'an 1675 (3) puisque nous n'avons pratiquement rien à en tirer, mais j'aurai souvent recours au plan de l'abbaye, soigneusement exécuté et très détaillé, qu'on dessina sous la direction de l'architecte Bénard en 1783 (4). Quelques vues générales de la ville méritent qu'on les signale, quoique elles ne laissent voir que les clochers et les combles du monastère : l'une, prise du nord-est, est une aquarelle de F. de la Pointe, datée de 1680 (5) ; la seconde, prise du sud,

(1) Ce projet figure au musée de Soissons.

(2) Abbé PÉCHEUR, *op. cit.*, VIII, 494-501, et X, 52-53 ; LEFÈVRE-PONTALIS, *Archit. relig. dans l'anc. diocèse de Soissons*, *op. cit.*, II, 194.

(3) Archives départ. de l'Aisne.

(4) *Plan général, coupes et élévation des bâtimens de l'abbaye royale de N.-D. de Soissons exécutés en partie sur les dessins et conduite de C. J. Bénard, arch., année 1783* (musée de Soissons).

(5) Bibl. nationale, Estampes, Topographie de la France, *Va 5*, t. II (non paginé).

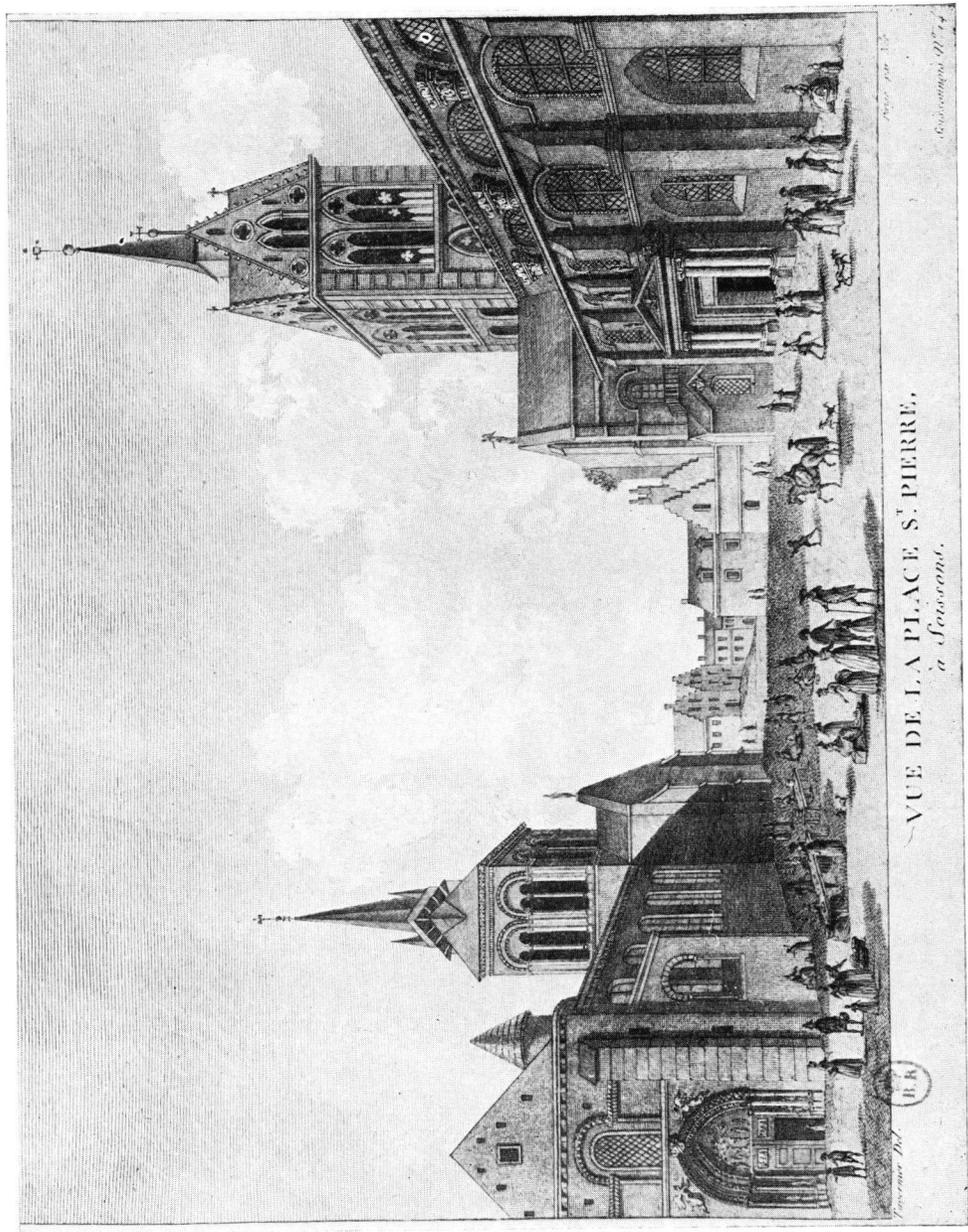


Fig. 4. — Soissons — Les églises Notre-Dame et St-Pierre. Dessin de Tavernier de Jonquières gravé par Née. Cl. Josse-Lalancé.

une aquarelle signée *P. H.* et portant le millésime de 1788 ⁽¹⁾. Une vue d'ensemble de l'abbaye est à mentionner : prise de la rive droite de l'Aisne, c'est-à-dire de l'est, c'est une aquarelle de Tavernier de Jonquières lavée à la fin du XVIII^e siècle ⁽²⁾. Comme d'habitude l'église est la mieux partagée. A la même époque appartiennent deux autres aquarelles dudit Tavernier représentant : l'une la place Saint-Pierre avec la collégiale du même nom à gauche et le flanc nord de Notre-Dame à droite ⁽³⁾ ; la seconde l'ensemble de la nef et du chœur de Notre-Dame ⁽⁴⁾. A quoi je dois ajouter une élévation du flanc septentrional et de la façade principale : œuvre d'un certain Marc Tingry datée de 1663 ⁽⁵⁾. Enfin c'est encore le flanc nord, mais au temps de la Révolution et alors qu'on avait déjà commencé de démolir l'édifice, que nous montre un tableau patriotique du Vaudois Hoyez : le *Serment de la Liberté à Soissons* ⁽⁶⁾.

*
* *

Des quatre églises bâties pour le monastère au VII^e siècle une seule, d'ailleurs renouvelée sous une date voisine de 1150, a survécu, et encore partiellement : c'est la collégiale Saint-Pierre-au-Parvis où les chanoines célébraient leurs offices particuliers. Il n'en reste que la façade avec deux travées de nef et de bas-côtés, le tout conçu et réalisé dans un bon style roman. L'abside, le transept, la tour centrale et plus de la moitié de la nef ont disparu ⁽⁷⁾. Quant à Sainte-Croix, il en subsistait, paraît-il, quelques vestiges à la veille de la première guerre mondiale, à l'est et « à gauche » de Notre-Dame ⁽⁸⁾.

⁽¹⁾ *Ibid.*

⁽²⁾ Bibl. nationale, Estampes, collect. Destailleur, t. V, p. 105 (*Ve 26 j*, in-fol.). Cette aquarelle, gravée par Née, fut reproduite dans le *Voyage pittoresque de la France... par une société de gens de lettres*, t. X, Paris, 1792, Soissonnais, n° 8.

⁽³⁾ Je n'en connais que la gravure qu'en tira Née, publiée *ibid.*, n° 14.

⁽⁴⁾ Estampes, *loc. cit.*, p. 106. La gravure de Née se trouve également dans le *Voyage pittoresque...*, *loc. cit.*, n° 15.

⁽⁵⁾ Estampes, Topographie de la France, *Va 5*, t. II. Les parties basses de la façade ont malheureusement disparu à la suite d'un déchirure de la feuille.

⁽⁶⁾ Musée de Soissons. J.-L.-J. Hoyez, né à Lausanne en 1762, fut longtemps professeur de dessin à Soissons où il mourut en 1829.

⁽⁷⁾ Je ne reviendrai pas sur l'édifice qu'a déjà étudié LEFÈVRE-PONTALIS dans son *Archit. relig.* cit., II, pp. 201 ss., puis dans le *Congrès archéol. de France*, LXXVIII^e session à Reims, 1911, I, pp. 342-343.

⁽⁸⁾ F. BLANCHARD les a décrits dans ses *Recherches sur l'abbaye de N.-D. de Soissons et ses dépendances*, in *Bull. de la Soc. archéol., hist. et scient. de Soissons*, 3^e série, XIV, 1907, pp. 76-78.

Cette dernière surclassait de loin ses voisines. C'est « la plus ancienne de toutes celles qui sont aujourd'hui dans la ville, sur tout le sanctuaire, écrivait deux érudits bénédictins qui la visitèrent au début du xviii^e siècle. On y voit à l'entrée les tombeaux de saint Drausin (1) ... et de saint Voué (2) ... qui sont vénérables par leur antiquité. L'autel qui est tout de marbre peut passer pour un des plus beaux qu'on puisse voir. Je ne dis rien du chœur des dames, qui est orné de grands tableaux qui représentent la vie de la Vierge, tous des plus habiles maîtres de Paris. On en est redevable à la piété de Madame l'abbesse de Fiesque (3). Les chasses de saint Drausin, de saint Voué et de sainte Sigrade ... sont au dessus des grilles du chœur. Le trésor ... est très riche » (4).

Commencée selon toute vraisemblance vers 1130, consacrée avant 1163, Notre-Dame de Soissons était donc une œuvre du second quart et du milieu du xii^e siècle, au moins pour le principal. On verra qu'elle ne subsista pas intacte jusqu'à la Révolution. Contemporaines de la nef ou un peu plus jeunes, les tours de la façade étaient en tous cas bâties en tout ou partie avant 1182 (5). Le plan de 1783 et les images que j'ai mentionnées nous autorisent

(1) C'est un sarcophage en marbre du vii^e siècle environ, actuellement conservé au Louvre. Voir E. LE BLANT, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule*, Paris, 1886, pp. 16-17 et pl. 4, fig. 1 ; E. MICHON, *Les sarcophages de s. Drausin de Soissons, de la Valbonne et de Castelnau-de-Guers au musée du Louvre...*, dans les *Mélanges offerts à G. Schlumberger*, Paris, 1924, II, pp. 377 ss. ; J. HUBERT, *L'art pré-roman*, Paris, 1938, pp. 95, 96 et 143 ; J. B. WARD PERKINS, *The Sculpture of Visigothic France*, dans *Archaeologia*, LXXXVII, 1938, pp. 121-122 ; D. FOSSARD, *La chronologie des sarcophages d'Aquitaine*, dans les *Actes du V^e congrès internat. d'archéol. chrétienne* (à Aix-en-Provence, 1954), pp. 324 et 330. Je remercie très vivement M^{lle} Fossard d'avoir le plus obligeamment du monde complété ma maigre bibliographie.

(2) Il s'agit là d'un sarcophage provençal du iv^e siècle. Cf. LE BLANT, *op. cit.*, p. 14 ss., et HUBERT, *op. cit.*, p. 97. Je me demande si ces sarcophages ne furent pas déplacés dans la suite, puisqu'à la fin du règne de Louis XV ils se trouvaient dans une chapelle dotée d'une porte (LE MOINE, *Hist. des antiquités de la ville de Soissons*, Paris, 1771, II, p. 87 ss.). On ne saurait confondre cette chapelle avec celle de saint Drausin, aménagée dans le bas-côté N. de la nef. Je serais assez tenté de la situer dans le croisillon N. ou dans l'édicule qui sépare ce dernier du portail voisin.

(3) Catherine-Marguerite de Fiesque, nommée abbesse en 1693.

(4) DD. E. MARTÈNE et U. DURAND, *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins de la congrégation de St-Maur*, Paris, 1724, 20. Sur le mobilier et le trésor voir aussi PIGANOL DE LA FORCE, *Nouvelle description de la France*, I (3^e éd., Paris, 1753), 397-399.

(5) Une charte du comte Raoul de Soissons, non datée, mais antérieure à 1182, signale en effet une maison sise « ante turres Sancte Marie » (*Cartul. de l'abbaye de St-Léger de Soissons*, éd. abbé Pécheur, Soissons, 1870, p. 104).

à décrire l'édifice dans ses lignes-maîtresses et dans certains de ses détails. Il y avait une longue nef, encadrée de bas-côtés et de tribunes, précédée d'un bloc de façade qui portait deux clochers ; un faux transept aux croisillons inégaux en dimensions ⁽¹⁾, un sanctuaire enveloppé d'une sorte de déambulatoire et d'une galerie haute, enfin une tour centrale. L'ensemble mesurait 90 mètres de long et 24 de large ⁽²⁾. L'usage étant alors de débiter par le chevet quand on construisait une église, c'est à cette partie que s'appliquera d'abord mon analyse.

Une chose frappe de prime abord : le vaisseau central, côtoyé sur sa longueur entière par deux étages d'arcades béantes qui lui conféraient une certaine unité dans l'élévation, paraît s'être poursuivi sans interruption du revers du bloc de façade au fond de l'abside. Je veux dire qu'il ne semble avoir été coupé par aucun bras de transept. A cet égard la vue intérieure de Tavernier corrobore ce que nous suggère le plan de Bénard. En outre le rythme créé par l'implantation des piles du vaisseau n'était pas régulier puisque, des onze travées qui se succédaient à l'ouest de l'arc triomphal, celles qui portaient les numéros 2 à 7 à compter de l'entrée étaient plus courtes que les autres. Le sanctuaire comprenait deux travées droites et une abside en hémicycle. Il se divisait en deux étages, séparés par un bandeau horizontal et dessinés par deux registres d'arcades qui s'asseyaient apparemment sur autant d'élégantes colonnades. Ces percées s'ouvraient sur deux étroites galeries superposées qui, l'une et l'autre, butaient contre les deux massifs de maçonnerie épaulant les piles de l'arc triomphal. Ce dernier, brisé à la clé, se présentait sous l'aspect d'un fort doubleau mouluré qui retombait sur de hautes colonnes aux chapiteaux sculptés. La couverture pose une énigme. Un berceau lambrissé, comme nous le suggère la gravure de Tavernier, ou bien une voûte en berceau, terminée en cul-de-four ? Une coiffure en pierre eût mieux répondu aux usages du temps ⁽³⁾ ; mais l'absence de doubleau, lancé entre la

⁽¹⁾ Le dessinateur de LEFÈVRE-PONTALIS (*Archit. relig.*, II, pl. lxxxiii, fig. 1) a dressé de l'édifice un plan qui diffère sensiblement de celui dont Bénard a dirigé la confection, à l'égard du croisillon S. et de deux des chapelles. Cela ne résulte sans doute pas d'une erreur, mais plutôt de la volonté de restituer ce que l'auteur croyait être les dispositions primitives.

⁽²⁾ LEFÈVRE-PONTALIS, *op. cit.*, II, p. 194.

⁽³⁾ Quoique certains édifices romans d'importance eussent parfois reçu sur la totalité du grand vaisseau, abside comprise, une simple couverture en charpente. Ainsi de la collégiale de Lillers en Artois dont le chœur fut élevé vers le milieu du siècle ; cf. P. HÉLIOT, *Lillers*, dans le *Congrès archéol. de France*, XCIX^e session à Amiens, 1936, 580 ss., et *La filiation du chevet de la collégiale*

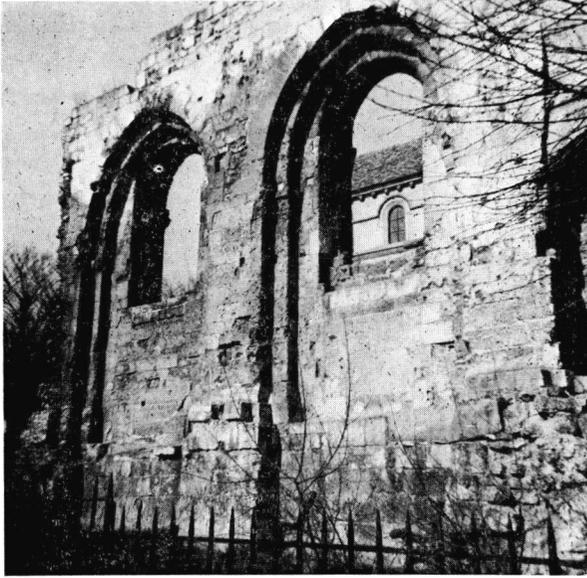


Fig. 5. — SOISSONS — Église Notre-Dame, ruines du croisillon N., face méridionale. Cl. P. Hélot.

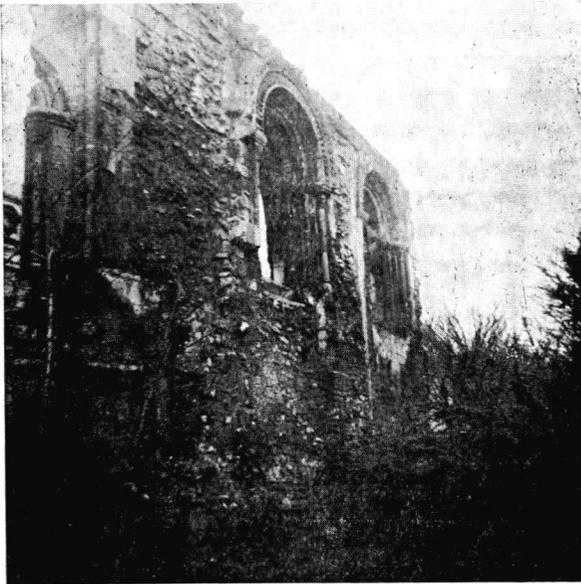


Fig. 6. — SOISSONS — Église Notre-Dame, ruines du croisillon N., face septentrionale. Cl. P. Hélot.



Fig. 7. — Soissons — Église Notre-Dame, fenêtres du croisillon N.. Cl. P. Héliot.

travée droite et l'abside, et de tout support en saillie m'oblige à renoncer à cette idée. Quant aux galeries, leur mur de fond semble avoir été meublé d'arcatures aveugles, ajourées de place en place par des fenêtres ⁽¹⁾. Le dessin de Tingry nous montre d'ailleurs deux rangées de fenêtres, enjambées par des archivoltes ⁽²⁾. On voit aussi sur cette image des contreforts aux

de Lillers, dans le *Bull. de la Soc. nat. des antiquaires de France*. 1954-1955, 173 ss. Mais cette particularité, courante outre Manche, paraît avoir été alors exceptionnelle dans le Nord de la France.

(1) Cette interprétation me paraît préférable à celle de LEFÈVRE-PONTALIS (*op. cit.*, II, p. 195) selon laquelle, au rez-de-chaussée comme au premier étage, « l'arcade centrale, plus large que les autres, encadrait trois arcs secondaires en cintre brisé qui s'appuyaient sur deux colonnettes, et les quatre arcs les plus rapprochés de l'axe étaient subdivisés par un fût isolé qui portait deux petits arcs brisés ». L'aquarelle de Tavernier, dessinée non sans quelque gaucherie, semblant bien montrer deux arcatures distinctes et concentriques, érigées sur deux plans différents, l'hypothèse d'une subdivision des arcades délimitant l'abside me paraît erronée.

(2) La vue de l'abbaye prise des bords de l'Aisne par Tavernier ne nous montre que l'étage supérieur de fenêtres, l'autre étant caché.

retraites en larmier ⁽¹⁾. Le sanctuaire comptant un étage de moins que la nef, ses combles occupaient logiquement un niveau inférieur à celui des toitures de cette dernière ⁽²⁾.

Si la galerie haute justifiait son existence en assurant la communication entre les deux paires de tribunes latérales de l'église, comme nous le constatons tout à l'heure, la galerie basse ne saurait être assimilée à un véritable déambulatoire, tant en raison de son étroitesse qu'à cause des massifs de maçonnerie qui la fermaient à chaque extrémité. La chapelle d'axe qu'elle desservait pourrait seule démentir mon opinion si, en raison de sa forme cylindrique, elle ne résultait selon toute vraisemblance d'une addition opérée sous l'Ancien Régime ⁽³⁾. Cette ordonnance singulière n'était quand même pas unique dans l'architecture romane. Reproduite vers 1150 sur les hémicycles des croisillons à la cathédrale de Tournai, où l'élévation comportait néanmoins deux étages supplémentaires ⁽⁴⁾, elle était en revanche quasi calquée sur celle qu'offrait depuis les environs de l'année 1100 l'abside de la Trinité à Caen. Ici la pseudo-carole, également close à chaque bout, ne présentait aucune utilité, tandis que l'autre avait pour mission de raccorder entre elles les deux branches d'un passage mural situé au niveau d'un triforium. D'où une élévation à deux portiques superposés sous le lourd couvercle d'une voûte en cul-de-four ⁽⁵⁾. Il s'agit en l'espèce d'une version très originale du thème normand des couloirs à claire-voie, logés au cœur de murs qu'on dédoublait, pour leur donner asile, entre une arcature béante et une cloison externe, percée de fenêtres ⁽⁶⁾. A Soissons comme à Caen le procédé ne s'explique à mon sens que par le désir de répéter au rez-de-chaussée la structure du premier étage, afin d'étendre à la bâtisse entière le bénéfice des jeux de lumière suscités par les ouvertures inégales de deux enveloppes concentriques.

⁽¹⁾ Je ne sais pourquoi LEFÈVRE-PONTALIS (*op. cit.*, II, p. 198) optait pour des contreforts-colonnes.

⁽²⁾ Voir le relevé de Tingry et la vue de la Pointe.

⁽³⁾ Elle ne figure d'ailleurs pas sur le dessin de Tingry que dépare, à vrai dire, une omission : celle de l'absidiole N.

⁽⁴⁾ P. HÉLIOT, *La cathédrale de Tournai et l'archit. du Moyen Age*, dans la *Rev. belge d'archéol. et d'hist. de l'art*, XXXI-XXXIII, 1962-1964 [1969], pp. 36 ss., 83 et 84.

⁽⁵⁾ L. MUSSET, *Normandie romane*, I, La Pierre-qui-vire, 1967, p. 102 et pl. 26 ; L. SERBAT, *Caen*, dans le *Congrès archéol. de France*, LXXV^e session à Caen, 1908, I, pp. 14-16.

⁽⁶⁾ L'affaire a été mise en lumière par M. J. BONY : *La technique normande du mur épais à l'époque romane*, dans le *Bull. monumental*, XCVIII, 1939, 153 ss. et surtout 178-179. Voir aussi P. HÉLIOT, *Les origines et les débuts de l'abside vitrée*, dans le *Wallraf-Richartz-Jhb.*, XXX, 1968, 90-93.

Quoi qu'en ait dit Lefèvre-Pontalis, il n'y avait pas de transept, mais seulement deux pseudo-croisillons plus bas que la nef et correspondant aux deux étages inférieurs de celle-ci. Celui du nord s'est conservé jusqu'à la Révolution, et il en subsiste encore un pan de mur dans le petit square Saint-Pierre. Décrivons le. D'après le plan de Bénard il se divisait en deux travées dans le sens nord-sud et en trois dans le sens est-ouest : soit au total six travées couvertes, selon le dessinateur, de voûtes d'arêtes, armées ou non d'ogives et reposant, tant sur des supports engagés dans les murs que sur quatre piliers cruciformes, isolés de toutes parts. Une absidiole au chevet demi-circulaire se greffait à l'extrémité du collatéral extérieur, de sorte qu'un espace vide, égal à une travée entière, la séparait du sanctuaire. Or le dessin de Tingry nous montre la façade septentrionale, composée comme si l'édifice se divisait en quatre travées seulement et non six : contreforts d'angle plantés d'équerre, un contrefort médian, quatre fenêtres réparties sur deux étages, deux oculi éclairant peut-être une salle basse située sous les combles, enfin un pignon alors qu'on attendait deux contreforts intermédiaires et six fenêtres. Comment résoudre cette contradiction ? L'un de mes deux informateurs s'est-il trompé ? La vue de la place Saint-Pierre qu'a signée Tavernier va nous suggérer une explication susceptible de mettre tout le monde d'accord. En effet l'auteur a représenté un édicule — une chapelle probablement — logé dans l'angle que forment le faux croisillon et le bas-côté de nef correspondant. Voici donc notre croisillon réduit à des dimensions normales ; les deux travées occidentales qu'on lui prêtait à tort lui étant étrangères en réalité : l'une restituée au collatéral, sa voisine constituant une bâtisse distincte et d'âge inconnu. En revanche il contenait deux étages, ce dont les quatre piliers isolés portent un témoignage plus probant que les deux rangées de fenêtres : autrement dit, une salle basse et une vaste tribune, couvrant une surface égale à celle de la précédente.

Examinons maintenant le pan de mur survivant, démasqué à la faveur des bombardements de la première guerre mondiale. C'est un vestige des assises basses de la façade nord prolongé par l'amorce de l'absidiole ; une maçonnerie épaisse, dont le noyau en blocage est revêtu de deux parements d'appareil moyen, assez régulier, finement jointoyé, mais grossièrement rapiécé par endroits. Sur sa face interne le mur est renforcé par des arcades en plein-cintre dont les montants, larges et plats, couronnés de moulures d'impostes, ne s'accompagnent pas de colonnes. Si cette structure robuste postule l'existence ancienne de voûtes d'arêtes, l'absence totale de colonnes infirme l'hypothèse d'une armature d'ogives. Sous les arcades le mur est

creusé de niches, au fond desquelles s'ouvrent deux fenêtres. A part les moulures que je viens de signaler, les parois sont nues et les ressauts taillés à angles vifs, comme les baies. La face externe a une tout autre allure car c'est à elle qu'on réserva les ornements. On distingue encore sur le moignon d'absidiole un haut soubassement en saillie, couronné de moulures, et les restes d'une fenêtre dont les voussures, comportant tore et gorge, reposent sur des moulures d'imposte ; une colonnette garnit encore l'ébrasement. Les deux fenêtres de la travée droite sont intactes et Lefèvre-Pontalis, qui les avait vues à une époque où une cuisine les englobait encore, a pu décrire dans tous ses détails leur riche décor. Assises dans chaque baie sur deux paires de colonnettes, leurs voussures associent des tores et des gorges. On voit sur certaines voussures des frises sculptées poursuivant leur course le long des jambages : rinceaux, ruban plissé, fruits d'arum, cordons de fleurettes et de palmettes. Les tailloirs sont épais et couverts de fines moulures. La corbeille des chapiteaux est revêtue de feuilles d'acanthé, de palmettes, de tiges entrelacées et de figures : deux monstres dévorant un personnage, un oiseau de proie, une chimère à tête humaine, une tête d'homme barbu. Encadrée par deux tores, une large scotie creuse la base des colonnettes ⁽¹⁾.

Du pseudo-croisillon sud, engagé dans les bâtiments conventuels, nous ne connaissons que le plan, exécuté sous la direction de Bénard en 1783. Peut-être à l'origine semblable à celui du nord, il fut assurément très modifié dans la suite. Si deux piliers cruciformes le séparaient du vaisseau central, je ne vois nulle trace de piles supplémentaires qui eussent recoupé l'espace interne comme dans l'aile opposée. Quant à l'absidiole, s'il y en eut jamais, on l'avait remplacée par un édicule plus rapproché du sanctuaire, contenant une salle ovale certainement voûtée — en raison de l'épaisseur des murs d'enveloppe — et accessible seulement par des portes. Un tel tracé dénote un ouvrage de l'époque classique. S'agissait-il d'une chapelle ? Je ne le pense pas en raison de l'étroitesse de ses issues, et j'y verrais plutôt la chambre des reliques de la fin de l'Ancien Régime ou, à défaut, une sacristie.

Arrêtons-nous quelque temps sur les dispositions insolites du pseudo-transept. L'idée de planter des absidioles à l'extrémité de croisillons, en laissant entre elles et le bloc central du chevet un intervalle au moins égal à une travée, n'était pas absolument exceptionnelle à l'âge roman, puisqu'on en connaît dans le Nord de la France capétienne quelques exemplaires bien

(1) LEFÈVRE-PONTALIS, *op. cit.*, II, 197. Voir un dessin de la fenêtre de la travée orientale, *ibid.*, II, pl. lxxxiii, fig. 2.

caractérisés, dont le plus ancien remontait au XI^e siècle : citons dans l'ordre chronologique l'abbatiale Saint-Bertin à Saint-Omer, la collégiale artésienne de Lillers, Notre-Dame de Soissons et la collégiale Notre-Dame-des-Vignes en la même ville, outre les monuments où une annexe supplémentaire s'intercalait entre le corps principal et les absidioles. On sait que le thème fit école à Laon au début de la période gothique : sur la cathédrale, puis sur l'abbatiale Saint-Vincent ⁽¹⁾.

Les croisillons divisés en deux étages et où les tribunes, faisant front sur le grand vaisseau, occupent en totalité la surface dévolue à la salle basse, dérivèrent de monuments du haut Moyen Age et parvinrent à leur plein développement dès le milieu du XI^e siècle. Saint-Maurice d'Épinal, Notre-Dame de Jumièges, la cathédrale de Bayeux, la collégiale de Christchurch dans le Hampshire, Notre-Dame de Soissons et Saint-Quirin de Neuss en Basse-Rhénanie en fournissaient des spécimens achevés, auxquels il faut sans doute ajouter la feue cathédrale d'Avranches ⁽²⁾ et l'abbatiale romane de Saint-Ouen à Rouen ⁽³⁾. Mais quelle était donc la raison d'exister de ces tribunes anormalement vastes ? Les réservait-on aux choristes ? La chose est certaine à Bayeux, tandis qu'ailleurs on hésite entre cette destination et deux autres : celles de chapelle et de salle d'archives ⁽⁴⁾. Il y a même place pour une quatrième dans les monastères féminins. A la Trinité d'Essen, renouvelée au XI^e siècle, le bras nord du transept hébergeait le chœur des chanoinesses ⁽⁵⁾. A Saint-Quirin de Neuss, rebâtie au XIII^e, on avait installé le sanctuaire dans l'abside et la croisée, le chœur des chanoines dans le croisillon sud et celui des chanoinesses dans le bras opposé ; un mur séparait la nef, vouée aux paroissiens, des parties réservées à la communauté ⁽⁶⁾. Au *Münster* westphalien d'Herford enfin, œuvre du XIII^e siècle aussi, l'on avait dévolu aux chanoinesses la tribune qui, érigée sur une salle basse et voûtée, occupait

⁽¹⁾ P. HÉLIOT, *Le chevet roman de St-Bertin à St-Omer et l'archit. franco-lotharingienne*, dans la *Rev. belge d'archéol. et d'hist. de l'art*, XXII, 1953, pp. 74, 78, 84, 85, et *Filiation de Lillers, op. cit.*, pp. 167, 171 et 172.

⁽²⁾ P. HÉLIOT, *Les abbayes de St-Sever et de Preuilly, les tribunes de transept et l'emplacement des choristes dans des églises romanes*, dans le *Bull. de la Soc. nat. des antiquaires de France*, 1965, p. 212 ss., et *Le transept cloisonné dans l'archit. du Moyen Age*, dans le *Wallraf-Richartz-Jhb.*, XXVI, 1964, pp. 30 ss. et 35.

⁽³⁾ A. MASSON, *L'église St-Ouen de Rouen*, Paris, 1927, pp. 27-29.

⁽⁴⁾ HÉLIOT, *Abbatiales de St-Sever et Preuilly*, p. 224 ss.

⁽⁵⁾ C. HEITZ, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris, 1963, p. 189.

⁽⁶⁾ W. BADER, *St. Quirin zu Neuss*, Ratingen, 1955, p. 135.

entièrement la surface du croisillon septentrional (1). En était-il de même à Soissons, au moins avant les aménagements exécutés sous l'Ancien Régime ? Je suis assez porté à le croire, tout en ne me dissimulant pas ce que mon hypothèse a de fragile. Une question semblable se pose à propos de Saint-Maurice d'Épinal, église d'une abbaye de moniales bénédictines sécularisées sur le tard et qui paraît avoir eu, dès le XI^e siècle, un pseudo-transept divisé en deux étages par des tribunes limitées à ses deux bras (2).

Les images anciennes ne portant aucun indice susceptible de nous révéler l'existence d'une croisée, en plan pas plus qu'en élévation, nous sommes contraints d'admettre que la nef se poursuivait sans interruption du bloc de façade à l'arc triomphal, et qu'elle s'interposait entre les deux faux croisillons sans que son ordonnance interne en eût été profondément altérée. Elle seule comportait sur ses flancs trois étages, dessinés par les grandes arcades s'ouvrant sur les bas-côtés, par les baies de tribunes et par les fenêtres hautes. Les grandes arcades, brisées à la clé et discrètement moulurées, s'asseyaient sur des piles très simples, composées chacune — si j'interprète judicieusement le plan de Bénard — d'un massif cubique auquel s'adossait un appendice en saillie — pilastre au autre —, recevant l'un des doubleaux des bas-côtés. Ce type de support, archaïque à pareille époque, se perpétua pourtant dans les grandes églises de la région jusqu'au troisième quart du XII^e siècle, comme le prouvaient l'abbatiale prémontrée du Val-Chrétien en Tardenois et probablement la collégiale Saint-Corneille de Compiègne. Les piles alignant leur face principale sur les murs, la nef n'était point rythmée par des membrures verticales, et sa division en travées résultait uniquement de la superposition des baies des différents étages, à l'instar du sanctuaire et pour des motifs semblables. La composition par registres horizontaux, héritée du haut Moyen Age, trouvait donc une nouvelle et tardive application à Notre-Dame de

(1) L. TELGER, *Die Münsterkirche zu Herford*, dans la *Westfälische Zts.*, XCII, 1936, pp. 103, 104, 170 et 171. Notons qu'en Allemagne l'installation du chœur des religieuses dans une tribune plus ou moins vaste, mais occupant les premières travées de la nef fut chose courante dans les églises de moniales cisterciennes bâties au Moyen Age, et qu'on suivit le même usage dans certains monastères féminins ressortissant aux ordres de Prémontré (abbatiale d'Altenberg en Hesse), de St-Augustin, voire de St-Benoît ; cf. H.-P. EYDOUX, *L'archit. des églises cisterciennes d'Allemagne*, Paris, 1952, pp. 154-155. Les dominicains d'Espagne reprirent parfois cette particularité aux XV^e et XVI^e siècles (St-Thomas d'Avila, St-Étienne de Salamanque).

(2) A. PHILIPPE, *Épinal*, dans le *Congrès archéol. de France*, xcvi^e session à Nancy-Verdun, 1933, pp. 106-111.

Soissons, alors que le système articulé triomphait dans les pays de la Seine, de l'Aisne, de l'Oise et de la Somme, sauf toutefois en Vermandois.

Les tribunes s'ouvraient sur le grand vaisseau par des baies en plein-cintre, jumelées sous un arc de décharge et séparées dans chaque couple par une simple colonnette. C'était la formule appliquée sur Saint-Remi de Reims au XI^e siècle, reprise sur nombre d'églises romanes du Nord de la France et du domaine anglo-normand — à Saint-Lucien de Beauvais par exemple —, enfin recueillie sur la plupart des grandes basiliques du gothique primitif : d'Arras à Paris, Châlons et Valenciennes. Quant à la couverture, deux solutions se présentent : celle d'un plafond en bois — la plus plausible — et celle d'une charpente apparente. L'absence de tout support, colonne ou pilastre montant le long des murs pour recevoir le poids d'un doubleau ou autre nervure, infirme formellement l'hypothèse de voûtes. La coiffure originelle paraît avoir été modifiée car, sur la vue de la nef et du chœur que nous a laissée Tavernier, on distingue les amorces d'un berceau probablement lambrissé, épousant la courbe même de celui du chœur et masquant les fenêtres hautes ⁽¹⁾.

Au XVII^e ou XVIII^e siècle on aveugla partiellement les grandes arcades en reliant les piles par un mur qui, à en croire le plan de Bénard, se continuait jusqu'au bloc de façade. Quel était l'objet de cette clôture, ajourée de fenêtres grillagées qui s'ouvraient sur les collatéraux ? D'isoler les emplacements réservés au clergé et aux religieuses des locaux accessibles au public ? C'est probable. Mais le clergé et les religieuses n'occupaient pas la nef entière, barrée à deux endroits par des clôtures transversales selon le plan précité, dressé l'an 1783 : entre les troisième et quatrième travées, puis entre les huitième et neuvième. Rappelons à ce propos qu'à en juger d'après ce document, les travées 2 à 7 étaient plus courtes que les autres. L'inégalité avait ses raisons d'être, apparemment différentes d'une division qu'on peut fort bien avoir établie longtemps après coup. Je pense qu'à l'origine les travées 8 à 11 hébergeaient, soit le chœur des moniales, soit — au cas où l'on eût installé ce dernier dans la tribune du pseudo-croisillon nord — celui des chanoines, ministres du culte forcément logés en cette qualité dans le voisinage immédiat du sanctuaire ; et que le reste de la nef était à la fois voué aux processions et abandonné au commun des mortels. Dans la suite on aurait modifié l'aménagement primitif, peut-être à cause de l'évacuation de la tribune du faux

(1) Le vaisseau central de St-Corneille à Compiègne fut aussi coiffé d'un berceau lambrissé qui n'était sans doute pas très ancien lorsqu'éclata la Révolution ; cf. P. HÉLIOT, *L'église abbatiale de St-Corneille à Compiègne*, dans le *Bull. monumental*, CXXIII, 1965, pp. 195 et 197.



Fig. 8. — Soissons — L'église Notre-Dame pendant sa démolition, d'après un tableau de J. Hoyez (musée de Soissons).

transept, et l'espace compris entre les deux clôtures figurées sur le plan eût été dévolu aux bénédictines. Tout cela, je l'avoue, est très conjectural.

Le dessinateur du plan de 1783 attribua aux bas-côtés des voûtes d'arêtes, qui n'étaient sans doute pas plus armées d'ogives que celles de la salle basse dans le croisillon septentrional. C'est dans ces collatéraux que se trouvaient les chapelles Saint-Drausin, au nord, et Saint-Georges, celle-ci fondée dans la branche sud par Isabelle de Châtillon ⁽¹⁾. Je suppose que l'autel de l'une et de l'autre s'adossait à un mur ou à un pilier. Y avait-il des voûtes sur les tribunes ? Lefèvre-Pontalis l'a nié sans s'appuyer sur un argument quelconque ⁽²⁾. Le volume des contreforts semble au contraire justifier l'existence de voûtes qui, dans la zone franco-picarde, s'apprêtaient alors à évincer la couverture en bois auparavant usuelle dans les tribunes.

Il n'y avait pas de crypte sous l'église, en dépit de la légère déclivité que présente aujourd'hui le sol d'assiette, mais un simple caveau funéraire où furent inhumées au cours du xvii^e siècle les abbesses de la maison de Lorraine et plusieurs de leurs parentes. Dom Germain a noté que cette salle souterraine «est dessous le trésor des saintes reliques» que je n'ai pu localiser, et «avance sous le chœur des séculiers» dont l'emplacement est incertain lui aussi ⁽³⁾.

Nous sommes en mesure de décrire la façade nord de la nef grâce au relevé de Tingry, daté de 1663, à la vue de la place Saint-Pierre dessinée par Tavernier sous le règne de Louis XVI et au tableau d'Hoyez, peint durant la Révolution. Notons d'abord les puissants contreforts à retraites qui, soulignant avec force la division de la bâtisse en travées, épaulaient les murs des bas-côtés et des tribunes. Cette articulation se répétait à l'étage supérieur, au dessus des combles latéraux, sous la forme de gros contreforts-colonnes d'autant plus inattendus que la nef n'avait point de voûtes, torsadés ou cannelés sur le fût, coiffés de lourds chapiteaux sculptés ⁽⁴⁾. Le principe n'était pas nouveau, mais les colonnes-contreforts des églises romanes dans nos provinces

⁽¹⁾ La première se trouvait « au bas-côté de l'église, joignant à la muraille qui répond à la rue », donc sur le flanc opposé au cloître ; la seconde dans le « collatéral droit » (GERMAIN, *Hist. de N.-D. de Soissons*, *op. cit.*, pp. 406-407). En conséquence il n'y a pas lieu de loger ces chapelles dans un édicule spécial, dont le plan de Bénard ne porte d'ailleurs nulle trace.

⁽²⁾ De même qu'il attribuait des ogives aux voûtes des bas-côtés (LEFÈVRE-PONTALIS, *Archit. relig.*, II, p. 195).

⁽³⁾ GERMAIN, *op. cit.*, p. 410.

⁽⁴⁾ LEFÈVRE-PONTALIS, *op. cit.*, II, 197, a décrit jusqu'en ses détails le décor de cette façade. Je dois avouer que les images conservées n'autorisent pas tant de précision.

du Nord, assez minces pour mériter le nom de colonnettes, proclamaient franchement leur mission purement ornementale et nullement fonctionnelle ⁽¹⁾. A Soissons elles évoquaient surtout celles de l'abbatiale, actuellement cathédrale de Peterborough, plus volumineuses qu'à l'ordinaire et jouissant en outre du privilège de l'antériorité. Mais reprenons notre description. Un portail gothique s'ouvrait sur la septième travée du bas-côté : tympan plein, voussures en tiers-point apparemment montées sur colonnettes. Entre 1663 et 1790 on le remplaça par un ouvrage en style classique : porte rectangulaire, encadrée par deux paires de colonnes doriques qui portaient un fronton. Des archivoltes enjambaient les fenêtres tracées en plein-cintre. Enfin la tablette de la corniche de la nef reposait sur des modillons. C'est ici qu'il convient d'examiner une phrase de dom Germain, selon lequel Henriette de Lorraine-Elbeuf embellit entre 1643 et 1669 la basilique « qui étoit serrée et obscure », et lui donna « plus de jour et d'étenduë ». Faut-il interpréter ce texte sibyllin de la façon suivante, en alléguant que l'abbesse fit agrandir les fenêtres, détruire les vitraux colorés du Moyen Age et débarrasser l'édifice d'une partie de son mobilier ? La version est plausible d'autant que, sur les deux images que je mets à contribution, les fenêtres semblent trop larges pour qu'on les attribue à la période romane. Que dire en revanche des fenêtres en arc brisé dont Tavernier a doté les bas-côtés ? Gothique du Moyen Age ou gothique d'Ancien Régime ? Je l'ignore.

Le bloc de façade, dont nous trouvons l'élévation partielle sur le dessin mutilé de Tingry, se divisait extérieurement en trois étages, le dernier représenté par des clochers jumeaux. De puissants contreforts, partant de fond et montant jusqu'au sommet des tours, lui imposaient une division verticale tripartite, assuraient la cohésion de l'ensemble et la continuité des lignes-maîtresses. A en induire du plan de Bénard, un grand porche transversal, ouvert par trois arcades vers l'ouest et par une quatrième sur le flanc nord, en occupait entièrement le rez-de-chaussée ; trois portails le faisaient communiquer avec la nef et les bas-côtés. Le premier étage, éclairé par deux fenêtres latérales, arborait en son milieu trois arcades dont j'ignore si, à l'origine, elles étaient béantes ou fermées. Rectangulaires en plan, les deux tours étaient généreusement ajourées par deux rangées de fenêtres brisées à la clé, jumelées sur les faces est et ouest, triplées sur les autres. Au sommet des colonnettes adoucissaient les arêtes de la tête aplatie des contreforts. Le couronnement

(1) Exemples à l'abbatiale d'Ham-en-Artois, à la collégiale de Lillers, à St-Étienne et St-Lucien de Beauvais.

primitif des tours nous est inconnu, mais nous savons que leurs flèches en charpente furent posées ou restaurées vers 1310-1327 : pyramides à base polygonale, dénuées par exception de clochetons d'angle. Particularité remarquable : un mur décoré de trois arcades aveugles, tendu comme un écran devant les combles de la nef, entre les deux étages inférieurs des clochers dont il imitait l'ordonnance, ajoutait au corps central du frontispice un fallacieux étage supplémentaire. Alors que les lignes horizontales prédominaient dans le reste de l'église, le bloc de façade se ralliait à l'esthétique nouvelle qui donnait la prépondérance aux verticales. Les cordons de moulures soulignant les étages et les registres de fenêtres atténuaient à peine cette écrasante domination. L'ensemble, commencé peut-être vers 1150, en majeure partie construit en 1182, ne fut sans doute pas achevé avant la fin du siècle, comme l'indique la généralisation du cintre brisé dans les superstructures.

Les blocs de façade contenant des salles superposées n'étaient pas rares au XII^e siècle dans le domaine anglo-normand ; ils se diffusaient même çà et là dans la zone franco-picarde ⁽¹⁾. Celui de Notre-Dame de Soissons semble dérivé du modèle fourni, soit par la priorale de Saint-Leu-d'Esserent, érigée aux confins du Beauvaisis et du Vexin français, sur un coteau dominant l'Oise, soit par un édifice similaire actuellement détruit. Le bloc de façade de Saint-Leu, qu'on peut dater de 1140 environ, abrite un vaste porche transversal, accessible du dehors par deux portails qu'on perça, l'un à l'ouest, l'autre au sud, et surmonté d'une chapelle s'étendant également sur toute la largeur du frontispice ; le tout devant porter deux clochers dont un seul vit le jour ⁽²⁾. Je suis d'autant plus enclin à considérer le bloc soissonnais comme une réédition à grande échelle de celui de Saint-Leu, que la composition était *grosso modo* semblable dans les deux façades. D'ailleurs un porche intérieur de pareilles dimensions appelait en quelque sorte la création d'une ou plusieurs chapelles au premier étage, comme l'avant-nef close logée au rez-de-chaussée du bloc de Saint-Denis. Cette tradition, qui remontait à l'époque carolingienne, devait se perpétuer à Soissons même durant les XIII^e et XIV^e siècles : à la cathédrale et à Saint-Jean-des-Vignes où toutefois l'avant-nef remplaçant le porche, largement ouverte sur le vaisseau principal et sur les bas-côtés,

⁽¹⁾ J'ai esquissé l'évolution de ces blocs de façade dans mes *Remarques sur l'abbatiale de St-Germer et sur les blocs de façade du XII^e s.*, parues dans le *Bull. monumental*, CXIV, 1956, pp. 100-111. Il serait utile de traiter le problème d'une façon plus approfondie.

⁽²⁾ Abbé E. MULLER, *Le prieuré de St-Leu d'Esserent : monographie de l'église...*, Pontoise, 1920, pp. 9-16. L'auteur a trop vieilli l'édifice.

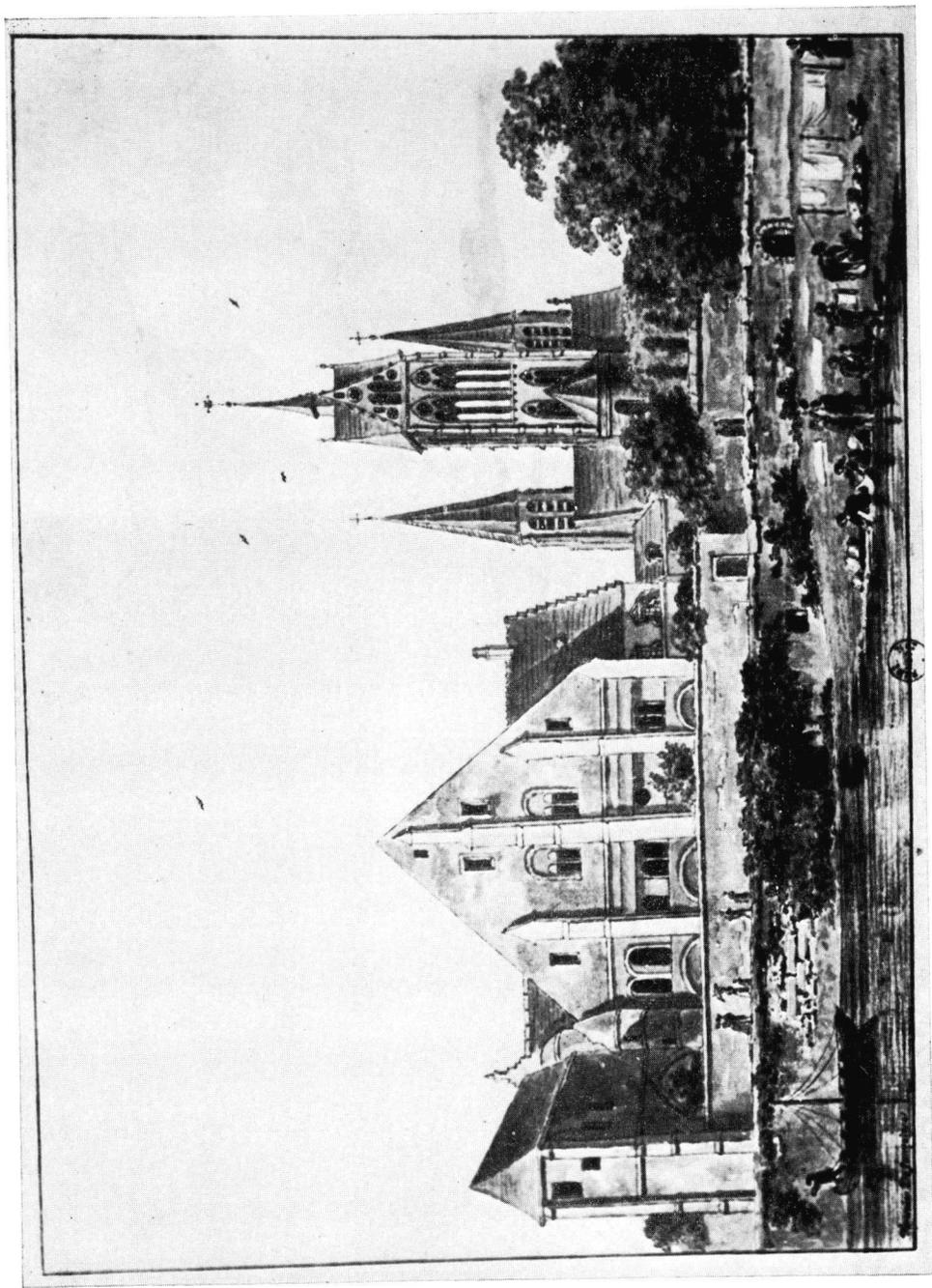


Fig. 9. — Soissons — L'abbaye de Notre-Dame vue des bords de l'Aisne. Aquarelle de Tavernier de Jonquières au Cabinet des Estampes. Cl. Arch. phot.

s'incorporait à l'espace interne de l'église ; tandis que la tribune qui la surmontait s'insérait entre deux salles également voûtées, placées sous les tours (1).

Sur les deux travées de nef qui séparaient les croisillons se dressait une tour fort élégante, qui excita l'admiration des anciens historiens de l'abbaye (2) Dom Germain n'a pas manqué d'en parler : « On dit, écrivait-il, que cette belle tour, appelée la Lanterne, qui est une pièce de [sic] plus hardies et des plus délicates, ne coûta presque rien, parce que l'architecte qui l'avoit bâtie, s'étant aperçû qu'elle panchoit d'un côté, craignit qu'elle ne vînt à tomber, ce qui luy fit abandonner le pays sans avoir été payé de son travail, de peur d'être obligé de la relever à ses propres dépens » (3). L'histoire était sans doute vraie, puisqu'aux dires de l'annaliste local Nicolas Berlette, auteur de la fin du xvi^e siècle, les religieuses chantaient tous les ans un service solennel pour le repos de l'âme de cet homme méfiant ou tout simplement scrupuleux (4). En tous cas l'ouvrage ne périt que sous le marteau des démolisseurs au temps du Directoire. Il échafaudait deux étages, le second effectivement ajouré comme une lanterne. A la base s'ouvraient sur chaque face deux fenêtres jumelles, associant deux lancettes sous un tympan percé d'un œil circulaire, d'un quadrilobe ou d'une rose (5). Je ne saurais dire si le remplage était maçonné en liaison avec les murs, comme aux fenêtres hautes de la cathédrale de Soissons, ou s'il était constitué de pièces posées en délit et de dalles découpées, les unes et les autres indépendantes des murs et montées à la manière

(1) On retrouve une disposition analogue à l'église de Glenes en Soissonnais, mais ici l'avant-nef transversale, bâtie au xiii^e siècle en avant de l'église romane, est surmontée d'un étage bas et ne paraît pas avoir été destinée à porter une tour. Cf. LEFÈVRE-PONTALIS, *op. cit.*, II, pp. 156 et 160. La destination et la filiation de cet édifice restent énigmatiques.

(2) « ... Si industrieusement faite que semble à ceux qui sont en bas qu'elle doit tomber par sa mignardise », selon Nicolas BERLETTE (*Antiquitez de la ville de Soissons...*, 1575-1582, dans le *Bull. de la Soc. archéol., hist. et scient. de Soissons*, 2^e série, XIX, 1888, 2^e partie, p. 113). « ... Pièce des plus délicatement faite et admirable qui se puisse voir », nous dit le notaire P. BÉRENGIER dans son *Hist. de l'abbaye de Nostre-Dame de Soissons*, 1594 (copie ms. à la bibl. de Soissons, fonds Périn, n^o 4157).

(3) GERMAIN, *op. cit.*, p. 88.

(4) BERLETTE, *loc. cit.*

(5) Les fenêtres regardant vers l'ouest étaient plus courtes que les autres, puisque le niveau des combles était plus élevé au dessus de la nef qu'au dessus du chœur et des pseudo-croisillons. LEFÈVRE-PONTALIS (*op. cit.*, II, pp. 194, 195 et 197) considérait l'ouvrage comme une tour-lanterne : hypothèse que dément la vue intérieure de Tavernier. Il est toutefois possible que son opinion soit juste, à condition qu'on admette le remplacement ultérieur de la couverture primitive de la nef par le berceau lambrissé qu'esquissa Tavernier.

d'un châssis dans l'embrasure, comme à Notre-Dame de Reims. Cette dernière version s'appliquait certainement aux fenêtres de la rangée supérieure, plus hautes et plus larges que les précédentes, dotées par surcroît d'une armature aux membres grêles et d'un tympan évidé d'un quadrilobe ou d'une rose. Deux combles perpendiculaires l'un à l'autre et se recoupant mutuellement coiffaient la tour. Ils s'abritaient derrière quatre pignons aigus, généreusement perforés de baies en lancettes qu'accompagnaient, ici encore, des quadrilobes ou des petites roses. Un clocheton de charpente lestait le tout ; je ne sais pourquoi Lefèvre-Pontalis l'estimait ajouté au xvii^e siècle (1).

La coiffure exceptée, la tour représentait une variante allégée d'un type de tour centrale à deux ou trois étages de fenêtres, qui s'est constitué dans le Nord de la France au xii^e siècle et dont l'église de Vailly-sur-Aisne, proche de Soissons, a conservé un remarquable spécimen, érigé en majeure partie au début du xiii^e. On retrouve les combles cruciformes et les quatre pignons sur une famille de clochers des xiii^e et xiv^e siècles, bâtis pour la plupart en Soissonnais (2) et en Brie (3). Quant à la date de construction, elle est inconnue. Lefèvre-Pontalis proposait de la fixer aux environs de 1220 (4). J'opinionerais plutôt pour le milieu ou la seconde moitié du siècle en égard à la largeur des fenêtres hautes, à la gracilité de leur meneau et à la minceur des montants de maçonnerie à leur niveau. Les pignons très ajourés évoquent d'ailleurs ceux de Vasseny en Soissonnais, dont le style un peu plus avancé dénote la fin du xiii^e siècle ou le xiv^e (5).

* * *

Notre-Dame de Soissons appartenait à la famille des grandes églises basilicales dénuées de transept et bâties dans le Nord de la France capétienne

(1) *Ibid.*, II, p. 198.

(2) N.-D. de Soissons, Vasseny.

(3) Dormans, la Chapelle-s/Crécy, Mormant, Rampillon. Autre exemplaire à St-Gilles d'Étampes. Il y en avait des spécimens — l'un disparu, le second mutilé — au clocher-porche de la collégiale de St-Quentin (P. HÉLIOT, *La basilique de St-Quentin et l'archit. du Moyen Age*, Paris, 1967, p. 17, 18 et 20) et probablement à la prioriale briarde de Voulton (Fr. SALET, *Voulton*, dans le *Bull. monumental*, CII, 1944, pp. 108-109). A l'époque flamboyante le thème se diffusa en Normandie, Maine, Provence, etc.. Il passe pour résulter d'une influence de la Rhénanie romane. Voir E. LEFÈVRE-PONTALIS, *L'archit. gothique dans la Champagne méridionale au XIII^e et au XVI^e s.*, dans le *Congrès archéol. de France*, LXIX^e session à Troyes-Provins, 1902, pp. 301-303.

(4) LEFÈVRE-PONTALIS, *Archit. relig., op. cit.*, II, 194.

(5) E. MOREAU-NÉLATON, *Les églises de chez nous : arrond. de Soissons*, Paris, 1914, III, fig. 875, 876 et 880.

au cours des XI^e et XII^e siècles (1). Ces édifices, caractérisés par un vaisseau central continu, se répartissaient en deux branches, selon que leurs annexes latérales étaient constituées par des chapelles donnant l'illusion de croisillons, ou par des tours jumelles, contenant ou non des chapelles hautes. A la première série appartenaient Saint-Denis de Nogent-le-Rotrou dans le Perche, les cathédrales de Sens et Senlis, peut-être aussi celle dont l'évêque Fulbert gratifia sa bonne ville de Chartres ; à la seconde la cathédrale d'Auxerre, Saint-Corneille de Compiègne, Saint-Étienne de Troyes et la priorale de Saint-Leu-d'Esserent ; à quoi nous devons ajouter Sainte-Geneviève de Paris qu'épaulait une seule tour (2). Il y avait naturellement d'autres églises, sur lesquelles je ne m'étendrai pas, où manquaient à la fois les chapelles et les tours au même endroit : ainsi de l'abbatiale de Montier-en-Der et de la priorale de Vignory dans la Champagne orientale. Si, dans plusieurs de ces monuments, les bas-côtés se prolongeaient par un déambulatoire enveloppant le sanctuaire (3), des tribunes encadraient la nef à Senlis et Compiègne comme à Soissons. Les bras de transept normands divisés en deux étages se dressaient à droite et à gauche d'une véritable croisée ; il est néanmoins possible qu'ils aient fourni des modèles à l'abbatiale Notre-Dame. Quant à l'abside, contournée par deux étroites galeries à claire-voie sur lesquelles s'ouvraient deux arcatures superposées, elle reproduisait un thème de la Trinité de Caen qu'on devait rééditer aux extrémités du transept de la cathédrale tournaisienne.

La nef comprise entre deux étages de collatéraux ressortissait à une tradition remontant au Bas Empire, recueillie dans les contrées de la Seine et de l'Escaut dès le début du XI^e siècle au plus tard, puis promise à un succès spectaculaire dans le gothique primitif. Les exemplaires romans de ces régions en étaient fort dispersés : Saint-Bavon de Gand (4), Saint-Remi de Reims, Montier-en-Der, Saint-Lucien de Beauvais, Sainte-Walburge de Furnes, Saint-Corneille de Compiègne, Notre-Dame de Tournai, l'abbatiale de Saint-

(1) Cf. quelques-uns de mes ouvrages : *Le transept cloisonné*, *op. cit.*, pp. 12-20 ; *L'égl. St-Corneille*, *op. cit.*, pp. 199-200 ; *Sur les tours de transept dans l'archit. du Moyen Age*, dans la *Rev. archéol.*, 1965, II, 58-62 et 81.

(2) M. VIEILLARD-TROÏEKOUROFF, *L'église de Ste-Geneviève de Paris du temps d'E. de Tournai*, dans le *Bull. de la Soc. nat. des antiquaires de France*, 1961, p. 139 ss. Voir le plan de l'édifice dans A. LENOIR, *Statistique monum. de Paris*, Paris, 1867, atlas, I, pl. 4.

(3) A Auxerre, Nogent-le-Rotrou, Compiègne, Sens, Senlis, Troyes et St-Leu-d'Esserent, probablement à Chartres et Paris.

(4) Fr. F. DE SMIDT, *Opgravingen in de St-Baafsabdij te Gent : de abdijkerk*, Gand, 1956, pp. 81-102.

Germer-de-Fly en Beauvaisis, la cathédrale de Senlis. Si l'on a de bonnes raisons pour diagnostiquer à Saint-Lucien les effets d'une emprise anglo-normande, cette influence paraît n'avoir pas joué, quoi qu'on en ait dit, sur la majorité des autres exemplaires où les supports cubiques et les murs inarticulés plaident en faveur d'une inspiration purement ou principalement indigène ⁽¹⁾. Il faut insister sur l'élévation plate et lisse : legs du haut Moyen Age couramment respecté dans les petites églises du Nord couvertes en charpente, durant l'âge gothique comme à l'époque romane ; appliquée même en plein XII^e siècle à des édifices de grandes dimensions : à des églises à deux étages comme à la nef des abbatales de Ham en Vermandois et de Berteaucourt-les-Dames en Ponthieu ou même à trois, comportant un triforium plus ou moins ouvert sur les combles latéraux — chœur de la collégiale de Lillers en Artois, nef de l'abbatiale du Val-Chrétien en Tardenois — ou bien de véritables tribunes comme à Compiègne, Soissons et Tournai ⁽²⁾. Assurément cette structure simpliste passait de mode au milieu du siècle dans les églises d'importance, où l'on commençait d'étendre la voûte d'ogives à la nef. Mais elle se justifiait là où l'on restait fidèle au plafond ou à la charpente apparente. Et à Soissons le sanctuaire lui-même n'était certes pas voûté, à l'imitation de son contemporain de Lillers, du chœur de la généralité des basiliques romanes d'Angleterre — si vastes qu'elles fussent — et probablement de Saint-Corneille ⁽³⁾. En définitive notre église doit être mise en parallèle avec deux de ses voisines, construites dans le même temps, l'une et l'autre dénuées de transept, mais gratifiées de tribunes vraies ou simulées et de piliers en forme de *T*, enfin dont le vaisseau principal inarticulé était couvert en charpente : j'ai nommé la collégiale Saint-Corneille, probablement bâtie dans son gros œuvre vers 1120-1140 ⁽⁴⁾, et l'abbatiale prémontrée du Val-Chrétien, élevée aux environs de la double décade 1150-1170 ⁽⁵⁾.

Somme toute, Notre-Dame de Soissons fut conçue et exécutée dans un

⁽¹⁾ Exception peut-être pour Ste-Walburge de Furnes où les piles cubiques cantonnées de quatre demi-colonnes, dont l'une se poursuit jusqu'au sommet des murs de la nef, reproduisaient un type de support commun alors à l'Ile-de-France (St-Germain-des-Prés à Paris), à l'Artois (Lillers) et à la Normandie (le Mont-St-Michel). Cf. le fr. FIRMIN (DE SMIDT), *De romaansche kerkekelijke bouwkunst in West-Vlaanderen*, Gand, 1940, p. 262.

⁽²⁾ Cf. P. HÉLIOT, *Filiation de Lillers*, *op. cit.*, p. 174 ss., et *La cath. de Tournai*, *op. cit.*, pp. 16 et 63 ss.

⁽³⁾ HÉLIOT, *L'égl. St-Corneille*, p. 195.

⁽⁴⁾ *Ibid.*, p. 193 ss.

⁽⁵⁾ LEFÈVRE-PONTALIS, *op. cit.*, II, p. 215.

style rigoureusement roman par un architecte conservateur qui, négligeant l'ogive bien qu'alors elle se diffusât rapidement sur les bords de l'Oise et de l'Aisne, manqua l'occasion d'innover à l'exemple des ses contemporains de Sens et Saint-Denis. Il se contenta en effet, tout en respectant pieusement le style propre à son pays, de l'enrichir sans l'altérer, en empruntant à la Normandie, sinon à l'Angleterre ; en quoi, loin de se singulariser, il imitait tout bonnement un grand nombre de ses compatriotes. Si nous ne sommes pas en mesure de juger la valeur esthétique de son œuvre, quasi totalement disparue depuis plus d'un siècle et demi, nous pouvons du moins reconnaître que l'édifice marquait un terme dans l'évolution de l'architecture franco-picarde, d'autant que ses murs inarticulés sur leur face interne méritaient qu'on les taxât d'archaïsme. Aussi ne nous étonnerons-nous pas de ce qu'il n'ait guère fait école. Le premier maître de la cathédrale de Laon pourrait cependant avoir retenu quelque chose du chevet soissonnais, moins dans son déambulatoire — véritable celui-là — qui ne desservait aucune chapelle, que dans son transept à tribunes, aux extrémités duquel se dressent deux absidioles. Il en fut sans doute autrement du frontispice, déjà touché par le gothique naissant et qui paraît avoir joué un rôle important dans l'élaboration de la façade monumentale, caractéristique du XIII^e siècle.

Le siècle XII a vu s'implanter dans la zone franco-picarde le type de façade à deux tours dit harmonique, hérité de Normandie et vite propagé en Angleterre. Dès le début prévalut une division verticale tripartite, affirmée par de puissants contreforts et concordant avec la structure du corps principal de l'édifice : c'est-à-dire de la nef et de ses collatéraux. Tout en obéissant à ces cadres rigides, les architectes répartirent à leur gré les éléments secondaires de la composition : les uns nécessaires comme les fenêtres et les portails, les autres purement décoratifs comme les arcades aveugles. Cette fantaisie, frappante et presque choquante à Saint-Denis, est encore très sensible à Senlis et à Sens. Cependant certains maîtres d'œuvre, imbus d'équilibre, épris de régularités, hostiles aux discordances entre les travées, s'attachaient à unifier les niveaux en alignant les baies de chaque étage, tant béantes que closes. La priorale de Saint-Leu-d'Esserent nous fournit depuis 1140 environ un exemple très réussi, quoique inachevé d'une pareille conception. Il est vrai que les choses y furent facilitées par la division du bloc de façade en deux salles transversales, occupant l'une et l'autre la largeur entière de la bâtisse : un porche surmonté d'une chapelle. Je pense qu'il en était à peu près de même à Soissons.

A cette époque le bloc de façade, reflétant l'autonomie relative dont

jouissaient ses aïeux carolingiens, formait écran devant la nef et ses bas-côtés. Organisme distinct à Saint-Denis et surtout à Saint-Leu, il se laissait à Senlis pénétrer par le triple vaisseau, mais incomplètement. La fusion de ces deux bâtisses primitivement juxtaposées ne devait pas se réaliser avant le XIII^e siècle. En attendant, la seule partie visible de la nef était le pignon qui pointait entre les deux tours. Or une tendance se manifestait çà et là, visant à imaginer la façade comme un assemblage de cubes. Comment faire disparaître le pignon triangulaire qui, altérant la silhouette approximativement carrée du frontispice, oblitérait en outre l'accent des flèches projetées sur les clochers ? On eut bientôt l'idée de dissimuler en tout ou partie l'organe gênant derrière une sorte de paravent. Deux solutions se firent jour : la première à la fin du XII^e siècle sur Notre-Dame de Soissons. Elle consistait à bâtir entre les clochers un mur aussi haut que l'étage inférieur de ceux-ci, et à lui adosser des arcades égales en dimensions aux fenêtres basses des tours d'encadrement ⁽¹⁾. A Notre-Dame de Laon l'on couronna vers 1200 le mur du frontispice, exceptionnellement épais, d'une galerie basse et d'un rideau d'arcades masquant à la fois le pignon et la souche des clochers. Dans les deux cas l'arcature ⁽²⁾ courait sur la largeur entière de la bâtisse, interrompue seulement par les contreforts.

Les deux procédés firent école au siècle suivant, toutefois en se combinant au lieu de garder leurs caractères distinctifs. On conserva la galerie laonnaise, passant devant le pignon et la souche des tours, mais en lui conférant désormais une hauteur égale à celle de l'étage inférieur des tours, comme à Soissons, et cela entraîna la suppression de la rangée basse des fenêtres de celle-ci : ainsi de Notre-Dame à Paris, de la collégiale de Mantes et de la cathédrale de Reims. A la cathédrale de Noyon l'on enchérit même sur la formule soissonnaise dans le premier tiers du XIII^e siècle, en projetant d'ériger au dessus du secteur médian de la galerie une grille d'arcades qui, reliant les deux clochers à l'étage du beffroi, eût abouti à surmonter la composition de deux arcatures superposées et le corps central d'un écran gigantesque ⁽³⁾. Par

⁽¹⁾ Je ne saurais dire si, à Soissons, l'arcature s'appliquait contre le mur ou si elle en était séparée par une galerie reliant les étages inférieurs des tours.

⁽²⁾ Figurée à Soissons par les fenêtres basses des tours autant que par les arcades couronnant le corps central de la façade.

⁽³⁾ Ch. SEYMOUR, *N.-D. of Noyon in the XIIIth cent.*, New Haven, 1939, pp. 142-146. L'auteur a étudié cette évolution avec beaucoup de science et d'intelligence, mais, faute de connaître la façade de Soissons, n'a pu retrouver la genèse de la formule.

bonheur on abandonna ce développement singulier du procédé soissonnais avant de le réaliser.

*
* *

Quittons maintenant les façades et revenons, en guise de conclusion, à l'architecture romane des pays de la Seine, de la Somme et de l'Escaut. Les deux meilleures synthèses qu'on en a donné — celles de Robert de Lasteyrie ⁽¹⁾ et de Georges Gaillard ⁽²⁾ — nous en dessinent un visage assez terne et dénué de caractère. Marcel Anfray n'a pas hésité à la ravalier au rang d'un simple reflet de l'art normand ⁽³⁾. Je ne discuterai pas ici sur ce qu'une pareille thèse, conduite avec un évident parti-pris, a de simpliste et d'outré. Une meilleure connaissance de quelques grands monuments, disparus en majorité, nous invite impérieusement à examiner les choses d'un regard bienveillant et à réformer nos jugements.

Architecture longtemps conservatrice, sans nul doute, comme celle des terres d'Empire, mais le plus souvent moins savante et certainement moins riche en spécimens grandioses. Tardivement dégagée de l'emprise carolingienne, dont les traditions devaient encore peser sur les nefs de Saint-Corneille à Compiègne, de Notre-Dame à Soissons et du Val-Chrézien, elle se régénéra en se mettant à l'école des grandes basiliques anglo-normandes. Toutefois, loin de s'abandonner passivement à l'ascendant des glorieux modèles qu'elle se choisissait, elle sut préserver sa personnalité, principalement dans le décor sculpté, elle interpréta bien plus qu'elle ne copia, avec une liberté et une ingéniosité croissant à mesure de son développement, à la faveur aussi d'emprunts aux pays de Loire, à la Bourgogne, aux contrées de la Meuse et du Rhin. Cet éclectisme l'aida beaucoup à résister à un courant qui aurait pu l'emporter et à sauvegarder un dynamisme interne longtemps mûri, qui se révéla d'une manière éclatante vers 1130-1140 par le truchement de Sens et de Saint-Denis. Devenue créatrice à son tour, elle engendra finalement le gothique.

(1) R. DE LASTEYRIE, *L'archit. religieuse en France à l'époque romane*, 2^e éd., Paris, 1929, pp. 531-545.

(2) Dans M. AUBERT, *L'art roman en France*, Paris, 1961, pp. 5-34.

(3) M. ANFRAY, *L'archit. normande : son influence dans le N. de la France aux XI^e et XII^e s.*, Paris, 1939.

J'ai critiqué ce volume dans un article qui appellerait maintenant de nombreuses corrections et bien des additions : P. HÉLIOT, *La Normandie et l'archit. romane du N. de la France*, dans la *Rev. archéol.*, 6^e série, XXXVII, 1951, p. 60 ss.

On est maintenant conduit à distinguer plusieurs périodes dans l'évolution de l'architecture religieuse du Nord de la France capétienne, entre l'an mil et l'année 1200. Tout d'abord on respecta les traditions du haut Moyen Age, c'est-à-dire celles de l'église inarticulée : grand vaisseau couvert en charpente, murs lisses, assis sur des piles cubiques ou sur des colonnades, épaulés à l'occasion par des contreforts peu volumineux. Telle fut la norme pendant la majeure partie du XI^e siècle : à Saint-Bavon de Gand ⁽¹⁾, Saint-Remi de Reims ⁽²⁾, Notre-Dame de Melun ⁽³⁾, à la prioriale de Vignory sur la haute Marne ⁽⁴⁾, à l'abbatiale de Montier-en-Der dans la Champagne orientale ⁽⁵⁾, à Sainte-Geneviève de Paris ⁽⁶⁾ et sans doute à la cathédrale de Chartres ⁽⁷⁾, pour ne citer que des œuvres majeures.

Cependant une réaction s'amorçait contre l'élévation simpliste et l'ordonnance monotone héritées de l'âge carolingien. Étendue à la Normandie

(1) Commencée en 985, consacrée en 1067 (DE SMIDT, *Opgravingen...*, *op. cit.*).

(2) Bâtie de 1005 à 1049. Voir L. DEMAISON, *Reims : église St.-Remi*, dans le *Congrès archéol. de France*, LXXVIII^e session à Reims, 1911, I, p. 64 ss. ; A. PAILLARD-PRACHE, *St-Remi de Reims, église de pèlerinage*, dans les *Mém. de la Soc. d'agriculture... de la Marne*, LXXIV, 1959, p. 6 ss. ; L. GRODECKI, *Les chapiteaux en stuc de St-Remi de Reims*, dans les *Atti del VIII congresso di studi sull'arte dell'alto Medioevo*, Brescia, 1959, I, p. 190 ss.

(3) Nef bâtie vers 1020-1031. Voir FR. DESHOULIÈRES, *N.-D. de Melun*, dans le *Bull. monumental*, XCI, 1932, pp. 411, 416 ss. et 424 ss.

(4) Nef construite entre 1032 et 1049 ; cf. M. AUBERT, *L'église de Vignory : essai sur les dates de sa construction*, dans les *Mém. de la Soc. nat. des antiquaires de France*, 9^e série, III, 1954, p. 165 ss. La bibliographie qu'a donnée l'auteur est à compléter par les ouvrages suivants : Ph. DAUTREY, *Vignory, La Pierre-qui-vire*, 1964, p. 6 ss., et H. REINHARDT, *L'église de Vignory*, dans *Centre international d'études romanes : bulletin*, 1961, fasc. I, p. 14 ss.

(5) La nef en passe pour avoir été bâtie à la fin du X^e siècle et consacrée en 998 ; voir P. ARNOULT, *L'église de l'abbaye du Der*, St-Dizier, 1965, p. 11 ss., et *L'église abbatiale de Montier-en-Der*, dans le *Congrès archéol. de France*, CXXIII^e session à Troyes, 1955, p. 267 ss. Mais il est probable qu'on la rebâtit vers le milieu du XI^e siècle ; cf. J. HUBERT, *L'archit. religieuse du haut Moyen Age en France*, Paris, 1952, p. 75.

(6) Nef dont il semble qu'on l'ait construite au XI^e siècle et allongée vers 1100 (VIEILLARD-TROÏE-KOUROFF, *L'église de Ste-Geneviève*, *op. cit.*, p. 141 ss.).

(7) Rebâtie au lendemain de l'incendie de 1020, presque achevée dès 1028, dévastée derechef par le feu en 1030, restaurée ensuite et dédiée en 1037. Voir H. H. HILBERRY, *The Cathedral at Chartres in 1030*, dans *Speculum*, XXXIV, 1959, p. 561 ss. (la restitution de l'édifice tentée par l'auteur est très conjecturale sur certains points) ; R. MERLET, *La cathédrale de Chartres*, Paris, 1925, p. 16 ss. Voir aussi une communication de M. E. FELS dans le *Bull. de la Soc. nat. des antiquaires de France*, 1967.

qui lui imprima bientôt une force toute particulière ⁽¹⁾, elle se propagea sur les territoires d'entre Escaut et Loire vers 1050 ou peu après, mais avec une bien moindre constance. Elle se traduit par l'adoption de piliers flanqués de colonnes dont les unes, fusant jusqu'au sommet des hauts murs, imposaient au vaisseau central une division rythmique en travées clairement délimitées. L'articulation interne se répercutait au dehors grâce à des contreforts adossés aux membrures internes et moins effacés que les précédents. En même temps renaissait la sculpture monumentale, favorisée par la multiplication des emplacements propices. Elle habilla désormais la corbeille de nombreux chapiteaux, tant sur les arcades que sur les jambages des portails, toutefois beaucoup moins souvent en Flandre qu'en Picardie et dans les pays de la Seine. Les transepts et nef de Saint-Bertin à Saint-Omer ⁽²⁾, la nef de Saint-Germain-des-Prés à Paris ⁽³⁾, celles de Sainte-Walburge à Furnes ⁽⁴⁾ et de la collégiale de Lillers ⁽⁵⁾, Saint-Denis de Nogent-le-Rotrou ⁽⁶⁾, Saint-Thomas d'Épernon au pays chartrain ⁽⁷⁾ et Notre-Dame de Boulogne-sur-Mer ⁽⁸⁾ fournissaient des exemplaires caractéristiques de la nouvelle manière qu'on exporta en plein Hainaut, c'est-à-dire en terre d'Empire : à Saint-Vincent de Soignies ⁽⁹⁾.

⁽¹⁾ Cf. P. HÉLIOT, *Du carolingien au gothique ; l'évolution de la plastique murale dans l'archit. religieuse du N.-O. de l'Europe*, dans les *Mém. présentés... à l'Acad. des inscriptions et belles-lettres*, XV, 2^e partie, 1966, p. 3 ss.

⁽²⁾ Bâti entre 1045 et 1105. Voir P. HÉLIOT, *Églises et chapelles de l'abbaye de St-Bertin antérieures au XIII^e s.*, dans le *Bull. archéol. du Comité des travaux hist.*, 1936-1937, p. 616 ss., et *Les églises du Moyen Age dans le Pas-de-Calais*, dans les *Mém. de la Commission départ. des monum. hist. du Pas-de-Calais*, VII, 1951-1953, pp. 62, 63, 225, 270, 421 et *passim*.

⁽³⁾ Qui paraît avoir été construite dans la seconde moitié du XI^e siècle. Voir J. HUBERT, *Les dates de construction du clocher-porche et de la nef de St-Germain-des-Prés*, dans le *Bull. monumental*, CVIII, 1950, p. 74 ss. ; E. LEFÈVRE-PONYALIS, *Étude hist. et archéol. sur l'église de St.-Germain-des-Prés*, dans le *Congrès archéol. de France*, LXXXII^e session à Paris, 1919, p. 326 ss. ; A. BOINET, *Les églises parisiennes*, I, Paris, 1958, p. 40 ss.

⁽⁴⁾ DE SMIDT, *Romaansche bouwkunst*, *op. cit.*, pp. 260 ss., 343 et 344.

⁽⁵⁾ Élevée vers 1120-1130. Cf. HÉLIOT, *Filiation de Lillers*, *op. cit.*, p. 168 ss., et *Lillers*, *op. cit.*, p. 580 ss.

⁽⁶⁾ Église apparemment bâtie vers 1100 et au début du XII^e siècle. Cf. le v^{te} DE SOUANCÉ et l'abbé Ch. MÉTAIS, *St-Denis de Nogent-le-Rotrou... : hist. et cartulaire* (nouv. éd.), dans les *Archives du diocèse de Chartres*, I, 1899, xvi-xviii.

⁽⁷⁾ Chœur renouvelé vers le début du XII^e siècle, Cf. P. HÉLIOT, *L'ordre colossal et les arcades murales dans les églises romanes*, dans le *Bull. monumental*, CXV, 1957, pp. 247-250.

⁽⁸⁾ Qu'on semble avoir élevée vers le début du XII^e siècle. Voir C. ENLART, *Les monum. anciens de Boulogne*, dans *Boulogne-s/Mer et la région boulonnaise*, Boulogne, 1899, I, p. 175 ss. ; HÉLIOT, *Églises du Pas-de-Calais*, *op. cit.*, pp. 63, 225, 364, 365 et *passim*.

⁽⁹⁾ S. BRIGODE, *L'archit. religieuse dans le S.-O. de la Belgique*, I, Bruxelles, 1950, p. 66 ss. et 72 ss. La

Les deux systèmes continuèrent de coexister au XII^e siècle, jusque vers 1170 : non seulement dans les églises paroissiales — œuvres mineures que je néglige volontairement ici —, mais aussi dans certains édifices conventuels, bâtis pourtant à grands frais. C'est ainsi que l'élévation inarticulée se perpétua durant toute cette période dans les contrées demeurées conservatrices : sur la nef de la cathédrale de Tournai (1), des abbayes de Ham en Vermandois (2) et de Bertheaucourt-les-Dames (3), sur le chœur de Lillers (4) et probablement sur Saint-Jean de Gand (5). On s'étonne qu'il en ait été de même à Saint-Corneille de Compiègne, à Notre-Dame de Soissons et au Val-Chrétien, ornements d'une région fort éprise alors de progrès et de nouveautés. Faut-il croire que nombre de maîtres d'œuvre, respectueux des vieilles traditions, aient jugé superfétatoire de renforcer les murs par une armature de colonnes engagées ou de pilastres dans les vaisseaux simplement couverts en charpente ?

Entre temps la Normandie, qui venait de se doter d'une architecture savante et l'avait enseignée à l'Angleterre conquise, étendait son influence vers l'est et le nord-est. Rien de surprenant car, en dernière analyse, son architecture ne différait pas fondamentalement de celle des provinces voisines. Issue des mêmes sources carolingiennes, animée de la même volonté de rénovation, utilisant en général les mêmes procédés, les mêmes techniques et le même répertoire décoratif, elle s'était seulement perfectionnée sur un rythme précipité à la faveur de circonstances particulièrement favorables ; et cette rapidité lui avait permis de distancer de loin ses concurrentes, voire de prendre des initiatives inédites, grosses de conséquences imprévisibles sur l'économie de la bâtisse. Saint-Lucien de Beauvais, mise en chantier vers 1090 ou 1100,

date de la nef de Soignies et de ses tribunes est controversée. ANFRAY (*Archit. normande, op. cit.*, p. 84) proposait le milieu du XII^e siècle, ce qui ne me semble guère admissible. J'opte pour la fin du XI^e ou les environs de 1100 ; cf. P. HÉLIOT, *La cath. de Tournai, op. cit.*, p. 62, n. 2, et *St-Étienne de Caen... et les arcades murales dans l'archit. du N.-O. de l'Europe*, dans le *Wallraf-Richartz-Jhb.*, XXI, 1959, 52.

(1) HÉLIOT, *La cath. de Tournai*, p. 16.

(2) Ph. DES FORTS et R. RODIÈRE, *Ham*, dans *La Picardie hist. et monumentale*, VI, Amiens-Paris, 1923-1931, p. 121 ss.

(3) Fr. DESHOULIÈRES, *Bertheaucourt-les-Dames*, dans le *Congrès archéol. de France*, XCIX^e session à Amiens, 1936, p. 127 ss.

(4) HÉLIOT, *Filiation de Lillers, op. cit.*, p. 173 ss., et *Lillers, loc. cit.*

(5) Fr. F. DE SMIDT, *De kathedraal te Gent... (Verhandelingen van de Koninklijke vlaamse Acad.... van België, Kl. der schone kunsten, XVII, Bruxelles, 1962)*, pp. 100-102 et 106 ss.

s'y rattachait étroitement par sa structure vigoureusement articulée, par ses voûtes armées d'ogives, ses arcs-boutants internes, et sans doute d'autres éléments que nous serons en mesure de dénombrer quand on aura publié les comptes-rendus des fouilles récemment faites à l'emplacement de l'édifice (1). Le maître qui conçut cette basilique, malheureusement disparue comme tant d'autres, donna un exemple salutaire qu'on suivit volontiers. La prompt diffusion de l'ogive en Ile-de-France et Picardie, principalement en Beauvaisis, Valois et Soissonnais atteste, mieux que tout autre témoignage, le succès remporté par les formules normandes dans un milieu d'autant mieux préparé à les accueillir qu'il avait lui-même amorcé une évolution parallèle, en dépit de sa lenteur, et tendant obscurément à un but semblable. On peut dire que Saint-Lucien orienta le développement de la bâtisse dans les pays de la Seine et de la Somme. Dans cette zone devenue très réceptive les apports du duché et ceux du royaume insulaire — ces derniers probablement sensibles sur Saint-Thomas d'Épernon —, hâtant la liquidation complète de l'héritage carolingien, préparèrent l'avènement d'un nouveau style : le gothique.

Réceptive certes, mais bientôt effervescente et créatrice à son tour. Saint-Lucien paraît avoir égalé ses aînées et contemporaines normandes et britanniques. Dans l'Europe du nord elle semble avoir été des premières à se couvrir de voûtes d'ogives, en même temps que la cathédrale de Durham et que l'abbatiale de Lessay en Cotentin. Au second quart et au milieu du XII^e siècle, alors que les Franco-Picards s'ingéniaient, avec le succès que l'on sait, à assouplir et alléger la voûte d'ogives apparemment importée de l'Ouest, les constructeurs de la nef et des hémicycles à Notre-Dame de Tournai, combinant d'une façon très originale des emprunts au dehors avec leurs propres traditions, prouvèrent qu'ils méritaient dans le palmarès une place aussi éminente que leurs confrères de l'abbatiale de Peterborough (2). Dans le même temps le maître — le second probablement — de Saint-Étienne à Sens dépassait en audace les meilleurs de ses émules de Caen, de Rouen et d'outre Manche (3).

(1) Cf. E. GALL, *Die Abteikirche St-Lucien bei Beauvais*, dans le *Wiener Jhb. für Kunstgeschichte*, IV, 1926, 59 ss. Cet ouvrage est à compléter et à corriger d'après les études suivantes : M. AUBERT, *A propos de l'église abbatiale St-Lucien de Beauvais*, dans la *Gedenkschrift E. Gall*, Munich-Berlin, 1965, 51 ss. ; HÉLIOT, *Du carolingien au gothique*, *op. cit.*, p. 23 et 24 n. ; J. HUBERT, *Les fouilles de St-Lucien de Beauvais et les origines du plan tréflé*, dans *Arte in Europa : scritti... in onore di E. Arslan*, Milan, 1966, p. 229 ss.

(2) HÉLIOT, *La cath. de Tournai*, pp. 66-73 et 81-84.

(3) Voir en dernier lieu sur ce monument : Fr. SALET, *La cathédrale de Sens et sa place dans l'hist. de l'archit. médiévale*, dans *Acad. des inscriptions et belles-lettres, comptes rendus des séances*, 1955, p. 182 ss. ;

J'ai nommé les trois chefs d'œuvre essentiels — à notre connaissance du moins — de notre roman nordique naguère dédaigné. Convenons qu'ils rivalisaient avec les plus fameuses basiliques romanes. Mais, au lieu de faire exception dans leur pays, ils s'accompagnaient de monuments dignes aussi de l'anthologie, quoique à un moindre degré, témoignant également d'un heureux dosage entre la manière indigène et les influences de l'extérieur : Notre-Dame de Soissons en tête.

Y eut-il d'autres concurrents ? Je serais fort tenté d'inscrire sur la liste les chevet et façade de la cathédrale de Reims, rénovés sous l'égide de l'archevêque Samson vers 1140-1160, si nous n'en savions pas vraiment trop peu sur leur compte ⁽¹⁾. En tous cas les artistes des pays de Seine et de Somme ne puisaient pas uniquement l'inspiration dans les œuvres de leurs compatriotes et dans le répertoire anglo-normand. La seule églies entièrement voûtée que nous puissions leur attribuer — la priorale de Saint-Loup-de-Naud en Brie dont les parties les plus anciennes remontent à la fin du XI^e siècle environ —, se rattachait surtout à l'architecture bourguignonne ⁽²⁾. Quant aux grandes compositions sculptées qu'ils nous ont laissées, les plus anciennes et les plus illustres procédaient de la Bourgogne encore et du Languedoc ⁽³⁾. Mais on se demande à quelle porte frappa le maître qui érigea le chevet de Saint-Martin-des-Champs à Paris vers 1130-1135. L'édifice est certes fort imparfait. Il souffre de maintes gaucheries, sensibles surtout dans l'implantation et résultant peut-être autant de servitudes imposées par la configuration des lieux que des faiblesses d'un homme ; je veux dire que le constructeur n'avait pas une technique assez assurée pour réaliser avec aisance le rêve poétique qu'il portait en sa tête. En revanche la composition très aérée, la sveltesse des piles, l'élégance des formes et les jeux de lumière font du déambulatoire l'une des œuvres les plus séduisantes, les plus originales et les plus authentiques assurément de notre roman septentrional ⁽⁴⁾. L'assimilation des éléments

J. HUBERT, *La construction de la cathédrale de Sens au XII^e s.*, dans le *Bull. de la Soc. nat. des antiquaires de France*, 1965, pp. 182-183 ; P. HÉLIOT, *Du carolingien au gothique*, pp. 52, 62, 64, 66, et *La diversité de l'archit. gothique à ses débuts en France*, dans la *Gazette des beaux-arts*, 1967, II, pp. 272, 273 et 275.

⁽¹⁾ H. REINHARDT, *La cathédrale de Reims*, Paris, 1963, pp. 51-60.

⁽²⁾ Fr. SALET, *St-Loup-de-Naud*, dans le *Bull. monumental*, XCII, 1933, pp. 136 ss. et 146 ss.

⁽³⁾ A. LAPEYRE, *Des façades occidentales de St-Denis et de Chartres aux portails de Laon : études sur la sculpture monum. dan l'Île de-France et les régions voisines au XII^e s.*, Meudon, 1960, p. 273 ss.

⁽⁴⁾ Cf. J. ACHE, *Le prieuré royal de St-Martin-des-Champs, ses rapports avec l'Angleterre et les débuts de l'archit. gothique*, dans *Centre international d'études romanes : bulletin*, 1963, fasc. I, 5 ss. ; E. LEFÈVRE-PONTALIS, *Église de St-Martin-des-Champs à Paris*, dans le *Congrès archéol. de France*, LXXXII^e session à Paris, 1919, 108 ss. ; BOINET, *Égl. parisiennes, op. cit.*, I, p. 67 ss.

étrangers est ici complète. Premier acte de l'émancipation définitive, ce chevet eut l'honneur de préfigurer celui dont Suger allait doter Saint-Denis quelques années seulement plus tard ; et de servir de préface à l'avènement du gothique.

En définitive le roman de nos provinces nordiques, appelé à s'épanouir finalement dans un autre style, parvint sur le tard à sa pleine maturité : au début du XIII^e siècle seulement et grâce à de nombreuses leçons demandées aux contrées voisines, à la Normandie surtout. Il produisit ses meilleurs fruits dans quelques centres dispersés — urbains comme Sens, Chartres, Paris, Beauvais, Reims et Tournai, monastiques comme Saint-Loup-de-Naud — et, à la campagne, sur un territoire assez étroit, limité au Beauvaisis, au Valois, au Soissonnais et au Laonnais : c'est-à-dire à la zone méridionale de la Haute-Picardie qui, après la brève flambée du Saint-Denis de Suger, allait remplir le rôle directeur dans l'élaboration du gothique. La coïncidence n'est certes pas fortuite (1).

Pierre HÉLIOT.

Maître de recherche au Centre
national de la Recherche scientifique (Paris).

(1) Avant de mettre le point final à cet opuscule je tiens à exprimer ma vive reconnaissance à d'aimables collaborateurs qui facilitèrent beaucoup ma tâche. J'ai trouvé le meilleur accueil auprès du président de la Société historique et archéologique de Soissons — M. Ancien, — auprès des administrateurs des archives départementales de l'Aisne et de la bibliothèque municipale de Soissons. Je dois enfin une gratitude particulière à M. Depouilly, conservateur du musée de la ville.

LA CONCEPTION DE L'HISTOIRE DE LA PEINTURE EN BELGIQUE DEPUIS LE DÉBUT DU XX^e SIÈCLE

L'histoire de l'école nationale de peinture retient presque exclusivement l'attention des érudits belges. Rares sont ceux qui s'intéressent aux écoles étrangères, encore qu'il convienne de souligner l'importance des travaux de Jacques Mesnil relatifs aux peintres florentins du Quattrocento et de ceux de Nicole Dacos-Crifò consacrés à la détermination des sources inspiratrices des grotesques à l'époque de la Renaissance, cet auteur s'inscrivant dans la lignée d'un Aby Warburg.

La présente revue historiographique couvre l'évolution de la peinture flamande ou, mieux, des anciens Pays-Bas méridionaux, qui se situe entre la fin du xiv^e siècle et les dernières années de l'Ancien Régime. En effet, l'essor et la valeur des études relatives à l'école belge de peinture des xix^e et xx^e siècles exigent, à eux seuls, un développement ample et indépendant.

D'autre part, notre propos est de dégager les orientations principales de la recherche scientifique, en Belgique, durant les trois premiers quarts du xx^e siècle. Évidente est l'impossibilité d'être complet, de multiplier les références bibliographiques et de mentionner l'effort de tous les historiens de la peinture.

L'héritage du xix^e siècle est divers et de qualité variée.

Pendant de très nombreuses années, l'effort se porta sur la découverte des œuvres et des essais de regroupement par ateliers ou d'esquisses de catalogues d'artistes. Ce fut une longue période, méritoire sans doute, de tâtonnements, d'hésitations, d'erreurs multiples. Les critères d'examen des œuvres et d'analyse du style n'étaient pas établis, les sources écrites restaient souvent inconnues. Époque exaltante d'exhumations (S. Sulzberger, *La réhabilitation des Primitifs flamands, 1802-1867*, Bruxelles, 1961) mais aussi de polémiques violentes, qu'il serait piquant d'évoquer un jour, avec sérénité !

A côté de ces essais dus à des critiques d'art, il y a les solides travaux des pionniers en la matière, de ceux qui comprirent non seulement l'importance de la description précise du sujet, de la composition et du support, mais encore l'éminente utilité de dépouiller les archives afin d'établir les limites et les étapes chronologiques d'une vie d'artiste, de déterminer le nom et la qualification d'un mécène, de situer à sa date exacte ou approximative l'exé-

cution d'un panneau ou d'une toile, d'en localiser la première destination. James Weale a réuni dans *Le Beffroi* (Bruges, 1863-1873) le résultat de ses découvertes et de ses observations. Alexandre Pinchart a rassemblé le produit de ses glanes aux Archives générales du Royaume dans *Archives des arts, sciences et lettres. Documents inédits* (3 vol., Gand, 1860-1881). F.-J. Van den Branden (*Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*, Anvers, 1883), Ch. Ruelens dans le *Bulletin-Rubens* (4 vol., Anvers, 1882-1900), M. Rooses (*Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*, Gand-Anvers-La Haye, 1879. — *L'œuvre de P. P. Rubens*, 5 vol., Anvers, 1886-1892), P. Buschmann (*Jacob Jordaens*, Amsterdam-Bruxelles, 1905) ont signé des travaux de base auxquels il reste indispensable de se référer. Ph. Rombouts et Th. Van Leries ont édité les archives de St-Luc à Anvers, *Les Liggeren et autres archives historiques de la Gilde anversoise de St-Luc* (2 vol., La Haye, [1872]).

Le contact avec les œuvres fut infiniment plus aisé à partir du xx^e siècle : les voyages devinrent plus commodes et moins coûteux, l'accès dans les musées et leurs réserves, dans les églises, dans les collections, plus accueillant, le souvenir des tableaux plus fidèle grâce aux perfectionnements apportés à la photographie en noir et blanc ou en couleur. Des instruments de travail furent mis à la disposition des chercheurs, tels les inventaires archéologiques, les catalogues de collections privées et de ventes, mais surtout les catalogues d'expositions et de musées.

Des grandes concentrations temporaires de tableaux, il reste des catalogues, des mémoriaux, des articles de critique.

A Anvers, Bruges, Bruxelles, Gand, Liège, on organise régulièrement des expositions monographiques ou d'ensemble depuis celle de 1902 consacrée aux Primitifs flamands jusqu'à celle de 1969 relative aux Primitifs flamands anonymes. Le soin apporté à la rédaction des notices de plus en plus scientifiquement composées n'a fait qu'augmenter depuis les catalogues relativement sommaires de 1902 (Bruges), 1905 (Liège), 1913 (Gand). Qu'il suffise de citer *Flanders in the fifteenth Century: Art and Civilization* (Detroit et Bruges, 1960), *Le siècle de Bruegel* (Bruxelles, 1963), *Le siècle de Rubens* (Bruxelles, 1965), *Jean Gossart, dit Mabuse* (Bruges, 1965), *Primitifs flamands anonymes. Catalogue avec supplément scientifique* (Bruges, 1969). Et l'on ne peut oublier les expositions de peinture flamande montées à Londres (1927, 1938, 1953-54), à Paris (1935 et 1936), à Florence (1947), à Varsovie (1960), à Montréal (1968).

Si les collections des musées belges des beaux-arts ne sont encore révélées que par des catalogues sommaires, deux musées étrangers ont consacré des

catalogues scientifiques à leurs primitifs flamands : M. Davies, *Early Netherlandish School* (National Gallery Catalogues, Londres, 1945, une troisième édition en 1968) ; Éd. Michel, *Musée national du Louvre. Catalogue raisonné. Peintures flamandes du XV^e et du XVI^e siècle* (Paris, 1953).

À côté de multiples synthèses lancées par des firmes ou des institutions qui accordent plus d'attention à l'illustration en couleur qu'au texte — souvent simple commentaire des planches confié, dans plusieurs cas, à des spécialistes —, on aime à citer encore trois manuels de haute valeur qui ne sont pas remplacés : M.-J. Friedländer, *Von Eyck bis Bruegel* (Berlin, 1921) ; Fr. Winkler, *Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600* (Berlin, 1924) ; R. Oldenbourg, *Die Flämische Malerei des XVII. Jahrhunderts* (Berlin et Leipzig, 1922).

La recherche de sources d'archives relatives aux peintres, à leurs œuvres, à leur corporation a été activement menée. Ad. Hocquet, M. Houtart et P. Rolland prospectèrent les riches collections de documents à Tournai avant leur destruction en 1940. Eug. Frankignoulle et P. Bonenfant exploitèrent les archives de l'Assistance publique de Bruxelles et les archives communales de Diest. R. Parmentier, A. Schouteet, J. Marechal et J.-P. Sosson ont repris systématiquement le dépouillement des nombreux fonds anciens et modernes de Bruges. J. Lavalleye a publié les archives des arts pour plusieurs paroisses du Brabant. G.-J. Hoogewerff et J. A. F. Orbaan ont relevé dans les archives romaines les mentions relatives, notamment, aux artistes des Pays-Bas.

Il serait souhaitable que ces dépouillements d'archives, si laborieux et parfois si décevants, se fassent systématiquement avec le souci de ne pas isoler un nom, un payement, un acte de la vie familiale, professionnelle ou sociale d'un artiste. Il serait désirable d'inclure ces témoignages fragmentaires dans un contexte sociologique et culturel, de déterminer la fréquence des faits dégagés. Ainsi les données d'archives contribueraient à mieux faire revivre les artistes dans la civilisation de leur époque.

L'établissement de biographies relève de la critique historique. De nombreux instruments de travail sont à la disposition des historiens de la peinture : la *Biographie nationale* (34 tomes depuis 1866, Bruxelles), le *Nationaal biografisch Woordenboek* (3 tomes depuis 1964, Bruxelles), le précieux *Dictionnaire des peintres* par P. Bautier et autres (Bruxelles, s.d. [après 1945]), outre l'*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* d'U. Thieme et F. Becker (37 vol., Leipzig, 1907-1950) et le *Niederländisches Künstlerlexikon* d'A. Wurzbach (3 vol., Vienne et Leipzig, 1906-1910).

L'examen de tableaux suppose une méthode d'analyse. Hulin de Loo appliqua la méthode de Morelli avec un sens mesuré des nuances, des possibilités de révisions, sans tomber cependant dans la manière des listes en perpétuel devenir de Berenson. Le point de départ de l'orientation du professeur gantois est évidemment : H. de Loo, *Bruges 1902. Exposition de tableaux flamands des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. Catalogue critique* (Gand, 1902). Émile Renders s'est avéré le meilleur disciple de Hulin de Loo et de Morelli, mais son coup d'œil extraordinaire fut souvent emporté par des affirmations tempêteuses et une violence verbale d'autodidacte dans ses travaux sur Hubert Van Eyck, Jean Van Eyck, le Maître de Flémalle et Rogier Van der Weyden. S. Bergmans a voulu donner des exemples de démarches à propos d'œuvres difficiles à situer, *La peinture ancienne. Ses mystères, ses secrets* (Bruxelles, 1952).

Les études générales et particulières relatives à la peinture flamande sont considérables. La bibliographie de H. Van Hall (*Repertorium voor de Geschiedenis der Nederlandsche schilder- en graveerkunst... tot het einde van 1946*, 3 vol., La Haye, 1935-1949) peut servir de guide fort riche jusqu'à Bruegel. Pour la bibliographie courante et les articles de revues, à côté des périodiques étrangers, on consulte avec profit la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, les publications régulières des musées royaux des beaux-arts d'Anvers et de Bruxelles.

La peinture murale, du xiv^e siècle, notamment, a ses historiens : G. Van den Gheyn, L. Van Puyvelde, J. Philippe.

Les synthèses accompagnées de précieux et riches catalogues d'œuvres concernant les peintres connus et les maîtres anonymes à appellation conventionnelle, du xv^e siècle à Bruegel, que M.-J. Friedländer (*Die altniederländische Malerei*, 14 vol.) publia à Berlin puis à Leyde de 1924 à 1937, sont en voie de réédition en anglais avec mise à jour des listes de tableaux par N. Veronee-Verhaegen et H. Pauwels, *Early Netherlandish Painting* ; trois volumes ont paru à Bruxelles et Leyde depuis 1967. Cette manière documentaire de présenter ces monographies est à l'opposé de l'essai de synthèse proposé par Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character* (2 vol., Cambridge Mass., 1953). Tandis que le souci de grouper les éléments d'une synthèse, dans laquelle les manifestations artistiques s'intègrent dans un cadre politique et culturel, marque *Bruxelles au XV^e siècle* (Bruxelles, 1953), publié sous la direction de Paul Bonenfant et de Mina Martens.

Les monographies de E. von Bodenhausen sur Gérard David (1905), de W. Schöne sur Dirc Bouts (1938), de Fr. Winkler sur Hugo van der Goes (1964) sont les plus complètes, tout en suscitant des mises au point.

Pour le ^{xvi}^e siècle, Bruegel retient quasi toute l'attention des spécialistes de ce siècle, encore qu'il faille citer les travaux de G. Marlier sur les débuts de la Renaissance : *Érasme et la peinture flamande de son temps* (Damme, 1954), *Ambroise Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles Quint* (Damme, 1957), ainsi que des recherches très fragmentaires sur les paysagistes.

En ce qui concerne le ^{xvii}^e siècle, Rubens, Van Dyck et Jordaens continuent à jouir des faveurs des historiens d'art. Les deux volumes d'H.-G. Evers, *Peter Paul Rubens* (Munich, 1942 et Bruxelles, 1943) sont très documentés. Les recherches de L. Burchard et de R. Longhi sur les œuvres de jeunesse de Rubens ne sont guère poursuivies.

Renouvelant l'effort de Rooses et de Buschmann, L. Van Puyvelde a publié une synthèse à propos de chacun des trois grands peintres d'Anvers (*Rubens*, 2^e éd., 1964 ; *Van Dyck*, 2^e éd., 1960 ; *Jordaens*, 1953). Dans ces ouvrages, l'auteur insiste sur le style de ces artistes, donnant à leur sujet et à propos de leurs tableaux son opinion personnelle de spécialiste. L. Van Puyvelde a groupé autour de lui une équipe de collaborateurs qui écrivirent une série de volumes consacrés aux divers genres en honneur au ^{xvii}^e siècle : le paysage (Y. Thierry, 1953), les fleurs (M.-L. Hairs, 1955), la nature morte (E. Greindl, 1956), les cabinets d'amateurs (S. Speth-Holterhoff, 1957), le genre (F.-C. Legrand, 1963).

A côté de ces travaux, la synthèse proposée par M. De Maeyer, *Albrecht en Isabella en de schilderkunst* (Bruxelles, 1955), s'appuie avant tout sur des sources connues ou inédites d'archives.

A. von Schneider attira l'attention sur *Caravaggio und die Niederländer* (Marburg, 1933). Le professeur D. Roggen étudia le problème des caravagistes flamands avec ses élèves de l'Université de Gand. Plusieurs travaux en résultèrent qui parurent dans les *Gentsche Bijdragen tot de kunstgeschiedenis*. L'exposition *Caravaggio en de Nederlanden* (Utrecht et Anvers, 1952) fut un moment important au cours de ces recherches.

Le ^{xviii}^e siècle, modeste et peu connu, eut en Pierre Bautier un défenseur érudit. Le peintre louvaniste Verhaghen et quelques Liégeois ont bénéficié de publications.

Le rayonnement de l'école flamande de peinture à l'étranger est un phénomène qui, pour ne pas devoir être démontré, mérite d'être mieux précisé.

Le musée Groeninge de Bruges accueille trois expositions révélatrices à cet égard : l'art flamand dans les collections d'Italie (1951), d'Angleterre (1956), d'Espagne (1958) ; le musée des beaux-arts de Gand en organisa une

portant le titre significatif, *Juste de Gand, Berruguete et la cour d'Urbino* (1957), sujet repris par J. Lavalleye en 1964.

P. Liebaert, M. Vaes, L. Van Puyvelde, J. Lavalleye, N. Dacos-Crifo et divers boursiers de la Fondation nationale Princesse Marie-José ont mieux fait connaître les Flamands et les Liégeois œuvrant en Italie. L'utile synthèse de G.-J. Hoogewerff, *Vlaamsche kunst en Italiaansche Renaissance* (Malines, [1935]) mérite toujours pleine considération. L'Institut historique belge de Rome, sous l'impulsion du directeur de l'Academia Belgica, le professeur Ch. Verlinden, et en accord avec la Fondation nationale Princesse Marie-José, a lancé une nouvelle collection, *Études d'histoire de l'art*, dont le tome I est consacré aux *Peintres belges à Rome au XVI^e siècle* par N. Dacos (Bruxelles et Rome, 1964). D. Bodart prépare deux volumes dans lesquels seront rappelés les peintres belges du XVII^e siècle travaillant dans la Ville éternelle, D. Coeckelberghs conduira cette enquête à travers le XVIII^e siècle jusqu'à l'époque romantique. G. Carandente a inventorié des primitifs flamands se trouvant dans les collections de Sicile (1968).

Peintres flamands et Espagne, voilà un autre thème de recherches que le Centre national de recherches Primitifs flamands prend en particulière attention : R. Van Schoute a étudié la célèbre collection de tableaux formée par les Rois catholiques et Charles Quint à la Capilla Real de Grenade (1963), I. Vandevivere a révélé l'importance des œuvres peintes par Juan de Flandes à la cathédrale de Palencia et à l'église de Cervera de Pisuerga (1967), J. Lavalleye a publié des panneaux flamands conservés dans des collections espagnoles (1953-1958).

Marg. Roques a dégagé *Les apports néerlandais dans la peinture du Sud-Est de la France* (Bordeaux, 1963).

Mais, il convient de le constater, cet abondant matériel catalogué, ces multiples monographies, ces essais de synthèses manifestent très souvent les divergences d'opinion qui séparent les historiens d'art.

Que de problèmes débattus, que de discussions parfois vives ! Et, d'autre part, comme on a l'impression d'une sorte de stagnation, de la présence d'un écran empêchant de faire progresser les connaissances, de se rapprocher de la vérité, d'une vérité reposant sur des documents, des sources écrites et artistiques, irréfutables et bien interprétées.

Est-il possible de rencontrer deux ou trois historiens de la peinture qui auraient des opinions identiques à propos du ou des Van Eyck, du quatrain et de l'exégèse iconologique de l'Adoration de l'Agneau mystique, de l'origine et de la formation de Hubert, de Jean Van Eyck (E. Dhanens évoque

bien ces divergences d'opinion dans son inventaire, *Het Retabel van het Lam Gods in de Sint-Baafskathedraal te Gent*, Gand, 1965) ? Et que dire du problème Robert Campin — Maître de Flémalle — Rogier Van der Weyden qui n'a en rien progressé depuis les travaux de E. Renders, P. Rolland, Fr. Winkler, G. Hulin de Loo, H. Beenken, M.-J. Friedländer et d'autres. Les polémiques subsistent au sujet de Juste de Gand — Pedro Berruguete — Melozzo da Forlì à Urbino. L'interprétation de l'œuvre de Bosch et de Bruegel sépare ceux qui ne reconnaissent en eux que des peintres paysans, amuseurs, « folkloriques », des exégètes qui soulignent au contraire la profondeur des conceptions, l'érudition des pensées de ces artistes. Il y eut la polémique à propos des esquisses de Rubens, les oppositions concernant le catalogue des œuvres de jeunesse de Rubens et de Van Dyck. Le classement chronologique des tableaux de Bosch et de Jordaens reste toujours aussi délicat. Il y a encore le problème des répliques d'un même sujet et de la détermination de l'original. Les historiens des portraits, des tableaux de dévotion, des compositions célèbres dont la clientèle voulut des copies, sont indécis devant l'abondance de la documentation et surtout devant l'impossibilité d'en pénétrer les caractères profonds.

Faut-il désespérer ?

Que non, mais à la seule condition d'établir, au préalable et avec rigueur, les règles objectives d'une méthode d'investigation respectueuse des faits observés, des constatations notées.

Les historiens de la miniature ont donné un bel exemple d'une réflexion bénéfique, mettant au point une méthode codicologique qui s'est imposée. La position critique de V. Leroquais, de Fr. Lyna, de Fr. Masai, d'A. Bouteemy, de L. Delaissé, de la revue *Scriptorium*, qui est leur œuvre, devrait inspirer les historiens de la peinture, au même titre que les catalogues d'expositions d'enluminures organisées par le personnel scientifique de la Bibliothèque Albert 1^{er}.

Pour mieux cerner la réalité vivante dans le passé, il convient de faire appel à l'histoire et aux sources écrites, duement passées par le crible de toutes les opérations de la critique. A ce propos, Ch. Terlinden a donné une leçon excellente en composant son article, *Pierre Bruegel le vieux et l'histoire* (Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, XII, 1942, 229-257). Les travaux de P. Vanaise, notamment en ce qui concerne la part des Flamands du XVI^e siècle à Fontainebleau, sont orientés suivant cette direction.

Les sciences auxiliaires de l'histoire doivent être pratiquées par les historiens de la peinture, en particulier l'héraldique qui permet de préciser une

date, de localiser un tableau dans une famille, dans une institution, dans une région, dans un édifice privé ou publique. Les articles de Chr. Van den Bergen-Pantens illustrent l'utilité de cette science.

L'histoire de l'art a aussi ses sciences auxiliaires.

L'iconologie est la science des images et des sujets, dont la méthode n'est pas uniquement descriptive et analytique mais surtout révélatrice et significative des tendances profondes, des aspirations élevées, des motivations intimes, voire secrètes, des diverses générations d'hommes. Pour atteindre ce but, l'image doit être mise en rapport avec les sources littéraires et artistiques qui l'ont inspirées. De nombreux travaux sont traités suivant cette conception : L. Van Puyvelde (*Schilderkunst en tooneelvertooningen op het einde van de middeleeuwen*, Gand, 1912), Guy de Schoutheete de Tervarent (*La légende de Sainte Ursule*, Paris, 1931. — *Les énigmes de l'art du moyen âge*, 4 vol. Paris, 1938-1952), M.-J. Onghena (*De Iconografie van Philips de Schone*, Bruxelles, 1959), C. Emond (*L'iconographie carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux*, 2 vol. Bruxelles, 1961), J. Lafontaine-Dosogne (*Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en Occident — surtout t. II —*, Bruxelles, 1964-1965), J. Van Lennep (*Art et Alchimie*, Bruxelles, [1966]).

L'étude de l'histoire de la mode est encore très négligée en Belgique. Il faut recourir aux auteurs étrangers à ce propos, en particulier à M. Beau lieu et J. Baylé, *Le costume en Bourgogne de Philippe le Hardi à Charles le Téméraire* (Paris, 1956).

L'analyse des dessins est délicate. Le Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten in de 16^e en 17^e eeuw apporte à ce sujet une documentation de choix : H. Vey (*Die Zeichnungen Anton Van Dycks*, Anvers, 1962), L. Burchard et R. d'Hulst (*Rubens Drawings*, Anvers, 1963), R. d'Hulst (*Jordaens Drawings*, à paraître).

Les comparaisons avec les gravures s'imposent, de même qu'avec les vitraux. Les nombreuses études de L. Lebeer sur Bruegel, le catalogue raisonné de M. Mauquoy-Hendrickx sur *L'iconographie d'Antoine Van Dyck* (Bruxelles, 1956), le *Corpus des vitraux médiévaux et de la première moitié du XVI^e siècle conservés en Belgique* publié par Jean Helbig (Bruxelles, 1961-1968, deux volumes à paraître encore) apportent un matériel abondant, parfaitement présenté suivant toutes les règles scientifiques.

Sans doute, la critique de style est redoutable à manier. Malgré toutes les objections qu'on pourrait élever à son propos, il convient de la pratiquer. Mais avant de le faire, l'historien de la peinture se doit d'en appeler à toutes les disciplines qui viennent d'être évoquées. Il en est encore une qui se ré-

vèle prometteuse de grands progrès à réaliser dans la quête de la vérité. Il s'agit des méthodes de laboratoire.

Les méthodes microchimiques exigent des prélèvements, infinitésimaux, il convient de le reconnaître. Les méthodes physiques permettent de voir en profondeur les tableaux. Grâce aux rayons infrarouges et aux rayons X, elles révèlent ce que les yeux ne parviennent pas à déceler derrière l'écran de la dernière couche de vernis. La structure de l'œuvre, du support à la couche de protection, se manifeste ainsi, les étapes de l'élaboration d'une œuvre picturale peuvent être décelées, de même que le dessin de l'artiste, la mise en place de sa composition, avec les hésitations, les repentirs que ce travail de création suppose. Une certaine constante dans les traits, des habitudes d'atelier, une manière de balancer ombres et lumières se découvrent. En réalité, les historiens de la peinture ont maintenant à leur disposition, grâce à la collaboration du laboratoire, le film de l'œuvre en cours de réalisation, comme l'historien de la littérature pourrait avoir à sa disposition, à côté d'un sonnet ciselé, la série des brouillons marquant les étapes, les corrections du poète inspiré.

La Belgique doit à Paul Coremans l'Institut royal du Patrimoine artistique, institution dans laquelle on unit les démarches des sciences expérimentales à celles des sciences humaines, afin de mieux approcher de la connaissance vraie d'une œuvre d'art, comme pour mieux la préserver d'une lente destruction. Le *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, depuis son tome I^{er} (1958), renseigne annuellement sur les travaux exécutés suivant l'esprit de collaboration qui caractérise cette maison. Qu'il suffise de signaler, entre autres, les importantes contributions relatives à l'Adoration de l'Agneau mystique de Van Eyck, à la Justice d'Othon de Dirc Bouts, au retable de Saint Christophe de Jan Memling, à la Descente de Croix de Rubens. Il est permis d'espérer que les comparaisons établies par M. Sonkes entre des dessins du groupe Van der Weyden avec le dessin sous-jacent, révélé par les I. R., des tableaux du Maître de Flémalle et de Rogier Van der Weyden, auront pour conséquence d'apporter des considérations nouvelles dans un débat, maintenant au point mort.

C'est en faisant appel à tous les critères que le Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten in de 16^e en 17^e eeuw, installé depuis 1959 à la Rubenshuis à Anvers, a pu entamer la préparation de sa triple série de publications : les monographies (2 volumes parus sur les dessins de Van Dyck et de Rubens), les catalogues d'expositions (les dessins de Van Dyck en 1960, les dessins de Jordaens en 1966), le *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard* dont le premier

volume est sorti de presse (J.-R. Martin, *The Ceiling Paintings of the Jesuit Church*, Anvers, 1969) et sera suivi rapidement par un nombre important d'autres.

C'est en faisant appel à tous ces critères que le Centre national de recherches Primitifs flamands, installé depuis 1959 à l'Institut royal du Patrimoine artistique, à Bruxelles, est en état d'éditer sa triple série de publications : le *Corpus* (Musée communal de Bruges, Galerie Sabauda de Turin, National Gallery de Londres, New England Museums, Chapelle royale de Grenade, Palais ducal d'Urbino, Musée national du Louvre, Musées de Pologne, Cathédrale de Palencia et église paroissiale de Cervera de Pisuerga), le *Répertoire* (Collections d'Espagne, Collections d'Italie : Sicile), les *Contributions à l'étude des Primitifs flamands* (*De oorspronkelijke plaats van het Lam Gods-Retabel* par A.-P. De Schrijver et R. H. Marijnissen, 1952. — *L'Agneau mystique au laboratoire* par P. Coremans et collaborateurs, 1953. — *Identification d'un portrait de Gilles Joye attribué à Memlinc* par Fr. Van Molle, 1960. — *Les Primitifs flamands de Bruges. Apports des archives contemporaines [1815-1907]* par J.-P. Sosson, 1966. — *Dessins du XV^e siècle : Groupe Van der Weydeh* par M. Sonkes, 1969). Il faut y ajouter le catalogue *Flanders in the fifteenth Century : Art and Civilization* (Detroit, 1960) et l'importante contribution au catalogue *Primitifs flamands anonymes* (Bruges, 1969).

À l'aube du dernier tiers du xx^e siècle, on peut raisonnablement espérer que l'histoire de l'école de peinture des anciens Pays-Bas méridionaux fera des progrès vraiment sérieux grâce, notamment, à un travail d'équipes soucieuses de recourir à toutes les disciplines scientifiques et formées pour envisager les problèmes sous l'angle d'une méthode critique rigoureuse.

Jacques LAVALLEYE

Professeur à l'Université catholique de Louvain,
Membre de l'Académie royale des Sciences, Lettres
et Beaux-Arts de Belgique,
Président du Centre national de Recherches
« Primitifs flamands »

PROPOS SUR L'IMPORTANCE DE L'ÉTUDE DES ÉDITEURS D'ESTAMPES, PARTICULIÈREMENT EN CE QUI CONCERNE JÉRÔME COCK

Avec la fin du xv^e et le début du xvi^e siècle coïncide un tournant de l'histoire de la gravure aux Pays-Bas, non seulement du fait qu'à partir de cette époque les artistes se consacèrent de plus en plus généralement à produire des estampes prenant une part très importante aux courants spirituels, intellectuels et politiques de l'histoire, mais aussi du fait que cette production de gravures allait se développer d'une façon quasi illimitée à la suite de l'établissement, des initiatives et de l'activité de divers éditeurs d'estampes.

Cette proposition ne peut faire penser qu'avant la fin du xv^e siècle les peintres, sculpteurs et autres créateurs d'art n'auraient pas été associés — fût-ce anonymement — à la production des estampes de l'époque. Dans les Pays-Bas comme ailleurs. Des recherches méthodiquement poussées mèneraient à des constatations très instructives concernant les activités diverses de ceux dont ce fut le « métier » de peindre, dessiner, sculpter, travailler le bois et les métaux, graver, etc. Nous nous sommes déjà efforcé de l'établir, par exemple, en ce qui concerne Vrancke van der Stockt, l'artiste qui eut à Bruxelles, après Rogier van der Weyden, l'atelier le plus important de la ville (1). Ce ne fut là, d'ailleurs, qu'une modeste contribution aux enquêtes ayant pour objet de localiser, de dater, voire d'identifier les œuvres anonymes, gravées au xv^e siècle. N'est-ce pas évident, par ailleurs, que, par exemple, le livre chiro-xylographique, « La légende de Saint Servais » — d'une rare beauté et dont l'unique exemplaire est actuellement conservé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale de Belgique à Bruxelles — fut exécuté dans le rayonnement de l'art de Jean Van Eyck ? Jadis Henri Hymans a voulu le ramener dans l'orbite de Roger Van der Weyden (2). Ce qui ne

(1) Louis LEBEER, *Spirituale Pomerium* (Étude critique et reproduction intégrale), Bruxelles, Société des Bibliophiles et Iconophiles de Belgique, 1938. — ID., *Propos sur les dessins de Roger Van der Weyden et de Vrancke Van der Stockt*, in *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. XLIX (1956-1957), pp. 73 à 99.

(2) *Die Servatius-Legende. Ein niederländisches Blockbuch*, herausgegeben von Henri HYMANS. Berlin, Bruno Cassirer, 1911 (Graphische Gesellschaft. XV. Veröffentlichung). — Le premier à avoir

nous semble point pertinent. Par ailleurs encore une étude du « Speculum Humanae Salvationis », axée sur ce point, ne pourrait-elle pas nous conduire dans l'entourage de Thierry Bouts ? Plus d'une constatation nous encourage à le penser. On a déjà pu mettre en rapport avec ce même Thierry Bouts, entre autres, une « Résurrection » illustrant l'incunable typographique imprimé à Louvain en 1488 par Ludovicus de Ravescot : « Opus Responsivum ad epistolam apologeticam Pauli de Middelburgo de anno 1488, die et feria Dominicae Passionis », rédigé par Petrus de Rivo ⁽¹⁾. Il est grand, le nombre de xylographies du xv^e siècle, que, par une judicieuse méthode de recherches et de comparaisons, on pourrait aboutir à intégrer à une place significative dans l'histoire de l'art de leur époque. Pour nous y aider, nous disposons actuellement d'un riche arsenal de documentation qui faisait défaut à nos prédécesseurs.

Il n'en reste pas moins que dès le début du xvi^e siècle les peintres des anciens Pays-Bas se consacrèrent à l'estampe d'une façon plus générale et plus diverse. A partir de cette époque, ils le firent moins anonymement, moins pour procurer au clergé régulier ou séculier et aux tailleurs d'images voire aux imprimeurs-illustrateurs (ceux-ci étant souvent eux-mêmes des graveurs) des projets pour être « contrefaits » par la gravure, que pour créer librement et individuellement des évocations, des compositions et des documents iconographiques — des « inventions » de tous genres — où les exigences et les possibilités de l'estampe, en tant qu'œuvre spécifique, retenaient leur attention particulière. C'est dans ce sens que leurs interventions ont déterminé, aux Pays-Bas, un tournant dans l'évolution et dans le développement de la gravure, dès le début du xvi^e siècle.

Il se fit ainsi que l'estampe participa dès ce moment — et étroitement — aux courants successifs, sinon simultanés, déterminés par les volontés esthétiques et par les aspirations intellectuelles de l'époque. Voici même que, désireux de multiplier personnellement leurs compositions dessinées en toute liberté, les peintres adoptèrent un nouveau procédé — l'eau-forte — où une pointe, une boule de vernis et un flacon d'acide remplacent le burin, le canif et la gouge.

Répondant au besoin incoercible de l'homme de voir en images ce qu'il

décrit ce livre chiro-xlographique fut Charles Ruelens. Voir *La Légende de Saint Servais*, in *Documents iconographiques et typographiques de la Bibliothèque royale de Belgique*, 1877.

(1) *Histoire du livre et de l'imprimerie en Belgique des origines à nos jours*. Deuxième partie : A.-J.-J. DELEN, *L'illustration du livre en Belgique*, Bruxelles, « Le Musée du Livre », s.d. (1930), p. 91.

ne peut voir dans la réalité ou de concrétiser ce que le verbe exprime d'une façon abstraite, l'estampe suivra pas à pas les conquêtes, les découvertes et les recherches de l'Humanisme autant que de la Renaissance. Du coup, son domaine d'inspiration allait se développer sans cesse. Dès ce moment, sans réserves ni limites, elle se consacra de plus en plus à la représentation des sujets les plus divers : sujets mythologiques, fabuleux, allégoriques, historiques, topographiques, scientifiques et géographiques, sans oublier les sujets de création artistique et de divertissement où l'homme — individuellement ou collectivement — aime à se retrouver et à se reconnaître et où les artistes nous ont conservé l'image de ce que fut la vie de nos ancêtres.

Si pendant une bonne partie du xv^e siècle la distribution de l'estampe semble avoir été assurée par les couvents, par les monastères, par les églises et par les échoppes de fabricants d'images qui se multiplièrent autour d'eux et sous leur protection, cette même distribution ne tarda pas — dès le début du xvi^e siècle — à devenir l'objet de préoccupations marchandes. Ceci, aussi, devait déterminer une rapide évolution dans la production des estampes. Après avoir été dispersée pendant près d'un siècle dans la plupart des villes de l'époque ⁽¹⁾ — dans les Pays-Bas méridionaux, par exemple, à Bruges, à Gand, à Anvers, à Malines et ses environs ⁽²⁾, à Louvain ⁽³⁾, à Bruxelles et localités voisines ⁽⁴⁾, à Saint-Trond, etc... — elle se ramassa, au xvi^e siècle dans des centres où, par le fait même, se formèrent des « écoles » de gravure aussi actives que caractérisées. Il est évident que de tels centres — de telles « écoles » — allaient se constituer et se développer là où, soit par la présence d'une cour, soit par les avantages d'une efflorescence commerciale et économique, l'œuvre d'art pouvait connaître une production favorisée même par une exportation aussi lointaine que régulière.

D'une façon générale, nous ne savons pas encore exactement comment, dès le xv^e siècle, les ateliers des graveurs étaient organisés pour disperser les estampes qui y furent produites. Il y avait cependant, déjà à cette époque, des ateliers de gravures très productifs ; ceux, par exemple, d'un Maître aux

⁽¹⁾ D'une façon générale : A.-J.-J. DELEN, *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges des origines jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*. Première partie : *Des origines à 1500*, Paris-Bruxelles, 1924, *passim*.

⁽²⁾ Louis LEBEER, *De graveerkunst te Mechelen*, in *Mechelen de Heerlijke*, Malines, s.d. (1938), pp. 453 et suiv.

⁽³⁾ Edward VAN EVEN, *L'ancienne école de peinture de Louvain*, Bruxelles-Louvain, 1870, pp. 101-103.

⁽⁴⁾ Louis LEBEER, *Le dessin, la gravure, le livre xylographique et typographique à Bruxelles*, in *Bruxelles au XV^e siècle*, Bruxelles, 1953, pp. 198 et suiv.

Banderoles, d'un Maître E.S., d'un Israhel Van Meckenem, d'un Martin Schongauer. Le journal de Dürer et d'autres témoignages de ses activités nous permettent, sans doute, de nous livrer à certaines supputations sous ce rapport. Mais si des recherches méthodiques et minutieuses pouvaient réussir à nous renseigner plus en détails sur l'organisation, sur les collaborations et sur les moyens de vente en vigueur dans de tels ateliers, dans les Pays-Bas comme ailleurs, il peut être tenu pour sûr que bien des problèmes d'ordre artistique en seraient résolus d'une manière très révélatrice.

Dans les Pays-Bas — à la suite de l'Italie — c'est aussitôt après le début du XVI^e siècle que nous sommes mis en mesure de suivre le développement des ateliers et des maisons d'édition d'estampes. La fondation et l'extension progressive de ces maisons d'édition sont d'une importance capitale. Si elles sont nées de cet appel à l'estampe dont vient d'être suggérée la riche diversité, en retour elles devaient éveiller, entretenir et développer un intérêt pour la gravure dont la signification fut aussi grande pour l'Humanisme que pour la Renaissance.

Il n'est point judicieux d'étudier l'estampe sans l'intégrer comme un élément important dans l'histoire générale — dans la vie — de l'homme. Elle a joué un rôle religieux, politique et social considérable ; elle nous documente iconographiquement et topographiquement ; elle nous fait participer d'une façon concrète aux réjouissances comme aux deuils, aux joies comme aux souffrances des individus autant que des peuples ; elle nous renseigne sur les grandes découvertes, les conquêtes et les défaites de l'homme ; elle évoque en images ce que furent ses occupations et préoccupations, ses croyances, ses superstitions, ses illusions, ses utopies ; elle nous introduit dans les intérieurs intimes de l'homme et nous révèle ses mœurs, ses richesses et ses pauvretés ; elle nous aide à pénétrer dans les mystères de l'ésotérisme, elle constitue un apport capital à l'histoire de l'art. Une part considérable de sa production, nous la devons à l'intervention de la majorité des artistes — des grands comme des autres — qui y consacrèrent un talent particulier et y révèlent bien des aspects de leur personnalité susceptibles de nous mieux faire comprendre, apprécier et interpréter leurs autres œuvres. L'interpénétration des styles et des conceptions d'écoles resterait souvent inexplicable sans l'estampe qui, par ses possibilités de multiplication, favorisa l'expansion sans frontières des canons esthétiques les plus divers.

Pour susciter tout cela, pour l'entretenir et pour en assurer la dispersion, il fallait l'esprit d'entreprise, la clairvoyance et le sens utilitaire autant que centralisateur d'éditeurs qui (pareils aux imprimeurs-éditeurs de livres,

soucieux d'assurer divulgation et pérennité aux travaux de l'esprit par le verbe) embaucheraient les artistes pour satisfaire le besoin de représentation concrète, de documentation iconographique et de beauté que l'homme manifeste universellement. L'homme, en effet, a besoin de figuration pour se compléter, pour se rassurer, pour se convaincre, pour stabiliser son esprit avec le concours de son imagination, pour s'exalter dans la jouissance de la beauté créée par l'art. La fondation, l'organisation, le développement et la multiplication d'officines productrices d'estampes, peuvent être tenus, au xvi^e siècle dans les Pays-Bas non moins qu'ailleurs, pour un événement capital dans l'histoire en général et dans l'histoire de la gravure en particulier. Ce fut un événement dont bien d'autres sont en quelque sorte les corrolaires.

Avant de rencontrer sur les estampes des Pays-Bas du xvi^e siècle le terme excudit, excudebat, excud., accouplé aux noms des éditeurs connus, plusieurs sources nous permettent d'établir que le commerce de gravures était déjà bien pratiqué.

Il semble que pendant longtemps ce furent — dans les Pays-Bas — les graveurs eux-mêmes qui vendirent directement leurs estampes non sans passer préalablement par certains ateliers d'imprimeurs. Un exemple nous en est fourni à Malines grâce à une convention dont le texte a été conservé et qui fut conclue le 23 septembre 1539 entre la veuve de Nicolas Hogenberg, d'une part, et Jean et Simon Bol, d'autre part ⁽¹⁾. La veuve Hogenberg ayant des dettes envers J. et S. Bol, ceux-ci possédaient en gage douze planches gravées à l'eau-forte et au burin (gebeten en gesteken platen). Pour permettre à la veuve Hogenberg de liquider ses dettes, il est décidé de lui rendre lesdits cuivres afin de la mettre en mesure de réaliser des fonds au moyen des épreuves qu'elle pourra en faire tirer. Le contrat stipule que « Franchois van Espleghem, alias Crabbe » (c'est-à-dire le graveur dénommé jadis « Le Maître à l'Écrevisse ») s'engage à tirer les cuivres pour la veuve Hogenberg. Ce qui signifie, ou bien que François Crabbe d'Espleghem se trouvait à la tête d'un atelier d'imprimerie en taille-douce ou bien que le défunt Nicolas Hogenberg avait laissé à sa veuve un atelier où Crabbe pouvait exécuter le travail auquel il s'engageait. A moins qu'on ne préfère supposer que les deux artistes auraient disposé, chacun, de presses leur permettant d'imprimer les estampes dont eux-mêmes ou leurs confrères voulaient

(1) Emmanuel NEEFFS, *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*, Gand, 1876, pp. 220-221.

Louis LEBEER, *Mechelen de Heerlijke*, *op. cit.*, p. 459 et suiv. ; A. E. POPHAM, *The Engravings of Frans Crabbe van Esplegem*, in *The Print Collector's Quarterly*, vol. 22 (1935), pp. 93-115, 195-211.

faire commerce. Dans son étude « Les van Hoerberghen, graveurs malinois » ⁽¹⁾, G. van Doorselaer reproduit, entre autres, un texte qui atteste que Nicolas Hogenberg menait un commerce d'art actif à Malines. En dehors des sources, comme celles que Dürer nous a laissées, il y en a d'autres (tels les octrois accordés aux artistes pour imprimer leurs gravures) qui suggèrent que ces artistes voulurent assurer eux-mêmes la vente de leurs œuvres. Ce que beaucoup d'entre eux n'abandonnèrent d'ailleurs point, longtemps même après l'établissement de véritables maisons d'édition.

Si l'état d'éditeur d'estampes ne nous est guère révélé par des mentions sur les gravures au burin et à l'eau-forte des Pays-Bas avant le milieu du XVI^e siècle, les mentions figurant sur les gravures sur bois dès le début de ce siècle, nous offrent à penser que la notion d'éditeur (dans le sens de vendeur de gravures) se confond pendant longtemps avec celle d'imprimeur et de tailleur de formes. Pour s'en rendre compte, il suffit de passer en revue la production des Lieftrinck, d'un Sylvestre Van Parys, d'un Herman Borculous (Van Borculo) d'Utrecht, d'un Doen Pietersz, d'un Cornelis Anthonisz. d'Amsterdam, et de tant d'autres « figuersnyders » qui travaillaient souvent les uns pour les autres et d'y lire les mentions et les adresses qui accompagnent leurs noms ⁽²⁾. Il reste, toutefois, un vaste terrain à défricher pour compléter d'une façon précise nos renseignements sur l'organisation de cette activité complexe et sur les parts de collaboration qu'elle implique. Car ces « figuersnyders » étaient loin de travailler seuls. Ils étaient loin, aussi, de créer eux-mêmes toutes les compositions qu'ils taillaient en relief sur leurs blocs de bois pour les imprimer et les vendre ensuite. S'il reste encore souvent à établir à quels canifs sont dues les œuvres qui portent leur adresse, il ne reste pas moins souvent à identifier l'artiste qui créa l'invention à reproduire. N'est-il pas troublant que des œuvres vraiment magistrales, telle la grandiose vue générale de la rade d'Anvers de 1515 ⁽³⁾, telle cette captivante création, intitulée « Het Schip van Sinte Reynwt » ⁽⁴⁾ (La Nef de Saint Renaud) — ce ne sont que deux exemples entre beaucoup d'autres — restent toujours

(1) Georges VAN DOORSELAER, *Les van Hoerberghen, graveurs malinois*, in *Mechlinia*, 2^e année, janvier 1923, pp. 142-144.

(2) Toutes ces gravures sur bois furent reproduites et commentées dans *Nederlandsche Houtsneden, 1500-1550...*, uitgegeven door WOUTER NIJHOFF. (Textes de M^me N. NIJHOFF-SELLDORFF et de M. D. HENKEL), La Haye, 1933-1939.

(3) NIJHOFF, *Nederlandsche Houtsneden*, *op. cit.*, pl. 1-12, avec bibliographie.

(4) NIJHOFF, *Nederlandsche Houtsneden*, *op. cit.*, pl. 13-20, avec bibliographie.

« anonymes » ? Si nous ignorons encore tout — sauf la mention « Actum Vlaenderen, 1515 » — en ce qui concerne l'origine de la première, il est vrai que la seconde porte l'adresse de Doen Pietersz. d'Amsterdam et qu'elle a été l'objet de diverses attributions. Mais que ne pourraient nous apprendre des recherches méthodiques, archivistiques et autres, sur tout ce qui se rapporte, en l'occurrence, à l'officine de Doen Pietersz. ? Pas tout, certes, mais assez, cependant, pour mieux étayer nos propositions basées sur des confrontations de style, de main et d'esprit se rapportant aux œuvres d'art à identifier. Il est d'ailleurs permis de penser que les artistes peintres découvrirent dès cette époque dans la gravure un champ d'activité qu'ils voulurent mettre personnellement à profit par l'intermédiaire desdits tailleurs-xylographes.

La preuve des résultats — sous le rapport de l'histoire de l'art — de telles études fut faite, entre autres, en ce qui concerne la belle — et rare — gravure sur bois représentant une « Tentation de Saint Antoine », datée de 1522. Par cette faiblesse que nous avons trop souvent de vouloir tout ramener directement à quelques grands artistes généralement connus, elle fut d'abord attribuée à Jérôme Bosch, sans se soucier que la date de 1522 (Jérôme Bosch est mort en 1516) excluait une telle attribution. C'est Max Friedländer qui (après que Nicolaas Beets l'avait attribuée à Cornelis Engelbretsz.) finit par démontrer qu'elle est due à l'invention de Jean Wellens De Cock (Jan De Cock) (1).

Dès le début du xvi^e siècle, à la suite du séjour de Dürer et de Lucas de Leyde dans les Pays-Bas méridionaux, l'école de gravure anversoise annonce la remarquable efflorescence qui se développa pendant bien près de deux siècles. Les dates précises figurant sur les estampes de Dirk Vellert, de Jean Cossaert Mabuse, de Nicolas Hogenberg et de Frans Crabbe d'Espleghem l'attestent plus directement encore que les influences artistiques qui s'y révèlent. Mais ce sera vers le milieu du siècle que cette école prendra un essor qui — plus tard — rayonnera sur tous les pays et sur toutes les écoles, jusqu'en Amérique du Sud (2), jusqu'aux Indes, jusqu'en Chine, jusqu'au Japon (3). Ceci, non seulement par les grandes quantités d'estampes qu'elle exportera ou que les missionnaires emporteront avec eux, mais aussi par les graveurs qui

(1) NIJHOFF, *Nederlandsche Houtsneden*, op. cit., pl. 162, avec bibliographie.

(2) Pal KELEMEN, *Baroque and Rococo in Latin America*, New-York, The Macmillan Compagny, 1951, principalement pp. 200 sqq.

(3) Jozef JENNES, *Invloed der Vlaamse prentkunst in Indië, China en Japan tijdens de XVI^e en XVII^e eeuw*, Louvain, Davidsfonds (Keurrecks, n° 29), 1943.

iront exercer à l'étranger la prestigieuse virtuosité de leur burin. Les Wierix ne resteront pas étrangers à l'éveil de la glorieuse école de gravure française au XVII^e siècle ; les Sadeler, après avoir travaillé pour les empereurs d'Allemagne et pour les rois de Bohême, se fixeront en Italie, où leurs leçons seront volontiers mises à profit, y compris par Jacques Callot.

Au départ de cet épanouissement nous rencontrons un homme, Jérôme Cock, qui fut à la fois peintre, dessinateur, graveur, rhétoricien mais par excellence éditeur d'estampes. Il jeta les bases de ce qu'accompliront après lui jusque bien au delà de l'époque de Rubens, ces dynasties de graveurs et d'éditeurs d'estampes dont la production — innombrable — se répandit par le monde entier. Il le fit avec un flair artistique et avec un esprit humaniste qui ne seront jamais dépassés. Tel que l'est un Christophe Plantin par le livre imprimé, tel Jérôme Cock est, par l'estampe, une des personnalités les plus marquantes auxquelles nous devons une partie très appréciable de nos connaissances concernant la civilisation et l'art de son époque. S'il n'a ni son musée — comme Plantin — ni sa statue, il nous reste ses œuvres et nous devrions tout au moins nous souvenir d'une des recommandations qu'un jour il fit graver, lui-même, dans un compartiment d'une des estampes ornementales qu'il publia : « Houdt die Cock in eeren ».

Il n'a pas encore été établi par un document indiscutable quand serait né Jérôme Cock, fils de Jean Wellens de Cock, maniériste anversois d'origine hollandaise (Leyde), couramment désigné sous le nom de Jan De Cock. Il fut généralement admis qu'il serait né en 1510, jusqu'à ce que Henri Hymans releva sur son portrait peint, conservé au Musée du Prado à Madrid (n^o 1516), l'inscription « Aetatis 48. 1555 » (1). Sur la foi de ce tableau, attribué à Frans Floris De Vriendt, il faudrait donc reculer sa date de naissance jusqu'en 1507. En l'année 1546 son nom figure parmi ceux des « meesters-sonen » et, en qualité de peintre, dans les « Liggeren » de la Gilde de Saint-Luc d'Anvers (2). Autant que bon nombre de ses contemporains, il fit le voyage d'Italie, vraisemblablement vers les années 1546-1548. Il doit en

(1) HENRI HYMANS, *Une page d'Histoire de l'école de gravure anversoise au XVI^e siècle : Lambert Suavius, beau-père de Lambert Lombard*, in *Bulletin de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, Anvers, 1887, (Réimprimé dans « Œuvres de Henri Hymans », Bruxelles (1920), vol. I, p. 276) ; DORA ZUNTZ, *Frans Floris. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im XVI. Jahrhundert*. Mit 16 Taf. Strassburg, 1929, p. 72. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 130).

(2) *Les Liggeren et autres archives artistiques de la Gilde anversoise de Saint Luc, sous la devise : Wt Jonsten Versaemt*, transcrits et annotés par Ph. ROMBOUTS et Th. VAN LERIUSS, Anvers, 1872, t. I, p. 156.

avoir rapporté des dessins d'après Raphaël, Giulio Romano, Andrea del Sarto, Parmegianino, Tiziano, Sebastiano del Piombo, Bronzino, Luca Penni, etc. A Rome, il s'intéressa, entre autres, aux ruines des monuments romains. Ces ruines, il les publiera plus tard sous forme de suites d'estampes. La première de celles-ci parut en 1551 et comportait vingt-quatre eaux-fortes. Elle est intitulée : « Praecipua aliquot Romanae antiquitatis Ruinarum Monumenta, vivis prospectibus, ad veri imitationem affabre designata. In florentiss. Antverpia per Hiro. Coc. Mense Mais, anno M D L I ». Sans doute de telles suites de gravures devaient éveiller l'intérêt particulier de tous ceux qui participaient au mouvement d'étude de l'art et de la civilisation antiques. Mais un passage du titre de cette suite d'eaux-fortes vaut bien d'être retenu spécialement. C'est, en effet, une des premières fois qu'il est attesté que ces vues traitées d'après nature (« vivis prospectibus ») sont destinées à l'imitation dans d'autres œuvres d'art (« ad veri imitationem affabre designata »). Jérôme Cock recommandera souvent ses publications par des avertissements analogues. D'autres éditeurs aussi, d'ailleurs. Par exemple, Hans Liefreynck dans la suite d'estampes intitulée : « Veelderhande cierlijke Compertementen profitylck voor schilders, goutsmeden, beeltsnyders ende andere constenaren geïnventeert duer Jaques Floris. Tantwerpen by Hans Liefreynck synse te coope op die Lombarde veste int Gulden Turckhoof : anno 1564 »⁽¹⁾. (Divers compartiments ornementaux inventés par Jacques Floris, profitables aux peintres, orfèvres, tailleurs d'images (sculpteurs) et autres artistes. A Anvers ils sont à vendre chez Hans Liefreynck Rempart des Lombards, à la Tête de Turc dorée, anno 1564). Il s'agit, ici, d'une suite de treize gravures au burin exécutées par Harmen Muller et offrant des sujets

⁽¹⁾ Les estampes furent utilisées à bien d'autres fins encore. En voici une preuve de plus. Dans son ouvrage *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, pp. 254-255, F.-JOS. VAN DEN BRANDEN, s'appuyant sur des documents des Archives de la ville d'Anvers, relate que les arcs de triomphe et autres théâtres érigés lors de l'entrée solennelle de l'archiduc Ernest à Bruxelles furent peints par Tobias Van Haecht, Josse de Momper, Adam Van Noort, Jérôme Van Vissenaken, François et Antoine Francken et Corneille Floris. Ce que furent ces arcs de triomphe et théâtres, le souvenir nous en a été conservé dans l'ouvrage *Descriptio publicae gratulationis spectaculorum et ludorum, in adventus Sereniss. Principi Ernesti, Archiducis Austriae...* an. MDXCIII, XVIII Kal. Julias, alüsque diebus Antverpiae editorum... Omnia a Joanne Bochio, S.P.Q.A. a secretis conscripta. Antverpiae ex officina Plantiniana, M.D.XCV (1595).

A retenir particulièrement en l'occurrence que les documents d'archives publiés par F.-J. Vanden Branden signalent que ceux qui figuraient sur ces théâtres étaient costumés d'après les « images imprimées » (gedruckte beeldekens) vendues par la veuve de Jérôme Cock et par Philippe Galle.

mythologiques et panoplies dans des encadrements ovales à motifs enroulés. Plus tard il ne sera pas rare d'apprendre dans des titres, préfaces et autres mentions les intentions avec lesquelles les éditeurs d'estampes lancèrent leurs publications. Par exemple, dans la « Prosopographia sive virtutum, animi, corporis, bonorum exteriorum vitiorum et affectuum variorum delineatio, imaginibus accurate expressa à Philippo Gallaeo et monochromatae ab eodem edita. Distichis a Cornelio Kiliano Dufflaeo illustrata ». N'est-ce pas là une précieuse indication, d'abord pour nous convaincre de l'importance documentaire de l'estampe et ensuite pour guider nos recherches en ce qui concerne le mode de travail et les sources d'inspiration des peintres, des dessinateurs de cartons de tapisserie, des orfèvres, des sculpteurs, des décorateurs et des graveurs de compositions de l'époque... et après ?

La seconde des suites de ruines romaines publiée par Jérôme Cock et vraisemblablement gravée d'après les dessins de Sébastien van Oyen, parut en 1562, sous le titre : « Operum antiquorum romanorum hinc inde per diversas Europa regiones extractorum reliquias ac ruinas soeculis omnibus susciendas non minus vere quam pulcherrimae deformatas libellus hic novus continet. Hieronymus Cock pictor Antverpianus excudebat 1562 ».

Il n'est point question ici de dresser la liste des estampes dont J. Cock prépara les modèles, qu'il grava lui-même ou qu'il édita ⁽¹⁾, les présents propos ayant seulement pour objet de justifier par des exemples les bénéfices à escompter de l'étude méthodique des éditeurs d'estampes.

Pour en revenir sous ce rapport à Jérôme Cock, il importe de rappeler que de son séjour en Italie résulta un événement d'une grande importance en ce qui concerne non seulement l'histoire de la gravure dans les Pays-Bas, en particulier, mais aussi pour ce qui regarde l'histoire de l'art en général, voire pour la connaissance des orientations spirituelles, politiques, scientifiques et humanistes du XVI^e siècle. En effet, les années du séjour de Cock en Italie (1546-1548) coïncident en plein avec la période de grand épanouisse-

(1) Le premier à avoir consacré une étude substantielle à Jérôme Cock fut Henri HYMANS, *Une page de l'histoire de l'école de gravure anversoise au XVI^e siècle, Lambert Sawius, beau-père de Lambert Lombard*, in *Bulletin de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, Anvers 1887. (Réimprimé dans Œuvres de Henri Hymans. Bruxelles, 1920, vol. I, pp. 269 à 286). — Les résultats de recherches déjà plus poussées se trouvent consignées, entre autres, dans les deux ouvrages suivants : Robert HEDICKE, *Cornelis Floris und die Florisdekoration*, Berlin, 1913 ; A.-J.-J. DELEN, *Histoire de la gravure dans les Pays-Bas et dans les provinces belges des origines jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, 2^e partie : *Le XVI^e siècle* (2 vol.).

ment (1538-1553) de la maison d'édition que le Milanais, Antonio Salamanca, « orbis et urbis antiquitatum imitator », avait fondé à Florence après y avoir acheté les plaques gravées par Marc-Antonio Raimondi et par Marco Dente da Ravenna d'après les œuvres de Raphaël ou reproduisant les antiquités romaines.

Antonio Salamanca († 1562), qui en 1558 s'associa à Antonio Lafrery, dont l'activité se situe entre 1544 et 1577, devint ainsi le fondateur du commerce et de l'édition d'estampes, conçus et organisés dans un esprit particulièrement révélateur de tout ce qu'implique l'évolution engendrée par la Renaissance.

Parti en Italie avec des aspirations de peintre, Cock doit avoir été frappé par les diverses perspectives qu'offrait, avec le commerce d'art, celui de l'estampe. Au point que, rentré à Anvers vers 1548 et mettant à profit ce qu'il avait recueilli en Italie, il abandonna la peinture pour se consacrer à la gravure. Il reste à établir où et comment Jérôme Cock s'initia à l'art du burin et de l'eau-forte. Ne fût-ce que pour arriver plus facilement à démêler celles des œuvres gravées qui peuvent être attribuées à sa main. Car, si dans les planches les plus accomplies qui portent son nom ou son adresse d'éditeur, sa manière révèle une combinaison caractéristique d'eau-forte et de burin — une façon de dessiner aussi — il y en a bien d'autres où les tours de sa pointe d'aquafortiste doivent être étudiés en tenant compte de diverses contingences : progrès techniques, modèles à reproduire, inventions personnelles, destinations des publications entreprises, etc... Toutefois, par dessus ces problèmes non moins captivants que spécialisés, il importe d'abord de faire constater ce que signifie l'installation par Jérôme Cock à Anvers — vers le milieu du xvi^e siècle — d'une maison d'édition d'art, sous l'enseigne, combien éloquente, « Aux Quatre Vents », près de la Nouvelle Bourse à l'angle de la Courte rue Neuve et du Rempart Sainte-Catherine.

La signification de cet événement présente plusieurs aspects. Tout d'abord, il contribua singulièrement au développement de la gravure en taille douce et à l'eau-forte, laissant à ceux qui l'avaient devancé sur ce terrain, le soin de continuer à s'occuper de la gravure sur bois qui allait progressivement décliner dès le milieu du siècle. De fait, J. Cock devint ainsi l'un des promoteurs les plus importants de ce qui allait aussitôt devenir la brillante école de gravure anversoise. S'ils ne furent pas nécessairement ses élèves directs, il est permis de penser que les nombreux burinistes et aquafortistes qui gravitèrent autour de son officine, choisirent de se consacrer à cet art

difficile par suite des perspectives que la maison « Aux Quatre Vents » leur faisait entrevoir.

Parmi les graveurs ayant travaillé pour Jérôme Cock, Balthasar Bos (mentionné dans la Gilde en 1551) semble être un des premiers en ordre chronologique, si, comme on l'a suggéré, son nom est représenté par les deux initiales BB qu'on rencontre dans une suite de vases et de canettes, dont le titre comporte la mention : « Cornelius Floris Antverpianus huius inventor, MDXLVIII Hieronymus Cock excudebat... ». Ce Balthasar Bos graverait encore d'autres estampes pour Cock et devint lui-même éditeur à son heure. Il appartient à cette catégorie d'artistes graveurs, tel un Corneille Metsys (ca. 1511 — † après 1580) qui, tout en manifestant un attachement aux traditions du terroir et une attention non déguisée aux Petits Maîtres allemands, s'appliquèrent non moins à reproduire des compositions d'artistes italiens — de Raphaël et de Parmegianino, p. ex. — sans se défendre de copier les œuvres de Marc-Antoine Raimondi et des graveurs de son école. Ainsi ils se laissèrent séduire par les canons de beauté adoptés par ces maîtres, au point de finir par inventer, exécuter et publier des compositions qui, à leur « manière », se voulurent analogues à celle des artistes italiens.

Ils sont nombreux, les graveurs ayant travaillé pour Jérôme Cock. Un des plus importants est incontestablement Philippe Galle (1537-1622). Il devint en quelque sorte son successeur le plus immédiat et fut le fondateur d'une de ces familles de graveurs-éditeurs anversoises dont la production fut particulièrement abondante jusque dans le dernier quart du XVII^e siècle. Certains documents nous mettent en mesure de nous rendre compte de l'extension que prirent ces maisons. Par exemple, l'inventaire de la succession de Jean Galle (1600-1676), fils de Théodore Galle (1572-1633), frère de Corneille II (1615-1678) et petit fils de Philippe, dressé le 19 décembre 1676. Cet inventaire relève, hormis un nombre remarquable de cuivres gravés, un stock de 91.900 estampes de tous formats ⁽¹⁾. Parmi les familles de graveurs et d'éditeurs d'estampes anversoises, les Collaert occupent, à côté d'autres et depuis le XVI^e siècle, une place en vue. Rappelons que leur lignée comporte des graveurs et éditeurs répondant aux noms de Hans I, II et III, d'Adrien, de Guillaume et de Carel Collaert. Pour suggérer la signification de tels ateliers et maisons de commerce d'estampes, nous voulons

(1) Emile H. VAN HEURCK, *Les Images de dévotion anversoises du XVI^e au XIX^e siècle : Sanctjes, Bidprentjes et Suffragiën*, Anvers, 1930, pp. 8 et 9.

encore invoquer l'exemple qui se rapporte aux biens laissés par un de ces Collaert. Au mois de novembre de l'année 1666, le notaire A.-F. Van der Donck ayant été appelé à faire l'inventaire de la succession d'Anna Hermans, veuve de Guillaume Collaert, enregistra qu'outre quelques milliers d'images sur papier, en noir ou enluminées, dont 957 de Wierix, et deux livrets d'images (« beeldekens boecxkens ») contenant l'un la Vie de Jésus-Christ et l'autre celle des Douze Apôtres, il s'y trouvait 68.947 images imprimées sur parchemin, enluminées ou non, pleines ou rondes, emballées en paquets ou non emballées. Il nota dans ce nombre : 26.600 images rehaussées d'or faux, 5.075 en dentelle (« cant beelden »), 426 fines en dentelle (« fyn cant beelden »), trois enluminées de Clouwet et 24 peintes (« geschilderde beeldekens »). Le même inventaire mentionne encore 12.100 de ces images enluminées de format in-4° et toutes emballées et 26.600 autres, pleines et rondes, toutes rehaussées d'or faux, comme vendues par la défunte à Antoine Satto, Savoyard, habitant à Malafecco.

L'œuvre gravé de Philippe Galle est beaucoup plus considérable que ne le laissent entrevoir les gravures comportant son nom. Bon nombre d'estampes publiées — sans nom de graveur — par Jérôme Cock entre 1557-1567 peuvent lui être attribuées. Ne citons, en guise d'exemples, que quelques unes de ces estampes non signées et gravées d'après Pierre Brueghel l'Ancien : « La Résurrection du Christ » (Lebeer, 84) ⁽¹⁾, « La Parabole des Vierges sages et des Vierges folles » (Lebeer, 39), « Les Sept Vertus » (Lebeer, 31-37), l'« Alchimiste » (Lebeer, 27) ; d'après Martin van Heemskerck, la suite de saint Pierre et Saint Jean, quatre pièces éditées en 1558 (rééditées plus tard par Jean Galle), l'Histoire de Gidéon, suite de six pièces datées de 1561, les « Triomphes de la Patience », huit planches publiées en 1564, l'Histoire d'Elia et d'Achab, série de quatre estampes datées de 1566, et l'Histoire de David en dix planches non datées ; d'après Frans Floris : « Loth et ses filles », de 1558, « Adam et Ève trouvant le corps d'Abel », planche éditée en 1561, le « Sacrifice d'Abraham » et le « Massacre des Innocents », gravures publiées sans date, etc.

Ce Philippe Galle était originaire de Hollande. Il naquit à Harlem et il a été supposé qu'il fut l'élève de Dirck Volkertsz. Cuerehert (Coornhert, 1522-1590), homme de lettres, humaniste, philosophe, théologien, homme

(1) Louis LEBEER, *Catalogue raisonné des estampes de Pierre Bruegel l'Ancien*, Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I, 1969.

politique et graveur, qui signa, lui aussi, un grand nombre d'estampes éditées par Jérôme Cock entre 1554 et 1560.

Un autre graveur hollandais qui devait devenir — en Italie — le plus célèbre interprète au burin de Titien, Corneille Cort (1533-1578) ⁽¹⁾, grava pour Cock plusieurs œuvres d'après Martin Van Heemskerck et Frans Floris. Il doit avoir travaillé pour Cock dès avant l'âge de vingt ans et il semble vraisemblable qu'à partir de 1553 il ait déjà interprété des compositions d'artistes italiens, tels que Andrea del Sarto, Agnolo Bronzino, Sebastiano del Piombo, etc.

Deux autres Hollandais encore, les frères Jean (travaille jusqu'au delà de 1608) et Lucas († après 1593) van Doetecum ou Duetecum, installés à Deventer, à Haarlem et à Rotterdam, se signalèrent surtout comme graveurs d'illustrations et collaborèrent en cette qualité avec le célèbre éditeur des Quatre Vents qui fut associé à la publication de certains des ouvrages les plus remarquables de son époque. Parmi ceux-ci l'on pense en tout premier lieu à « La Magnifique et Somptueuse Pompe funèbre faite aux obsèques et funérailles du très grand et très victorieux Empereur Charles V, célébrées en la ville de Bruxelles, le 29 décembre 1558 par Philippes roy catholique d'Espagne, son fils ». Édité par Christophe Plantin qui en imprima le texte, les planches en furent gravées par les frères Duetecum d'après les dessins de « Jérôme Wellens dit Cock ». Outre leur valeur d'art, de tels ouvrages sont d'une insigne valeur historique et documentaire.

Il est normal que les graveurs proprement anversois furent, en tout premier lieu, embauchés par J. Cock. Plusieurs d'entre eux — tels un Pieter Van der Heyden (Petrus a Merica, Mericinus, etc., c. 1530-† après 1572) ⁽²⁾, un Frans Huys ⁽³⁾ (1522-1562) et un Jérôme Wierix ⁽⁴⁾ (c. 1550-1619) sont bien connus et l'on sait l'importance si diverse de leurs œuvres. Mais il y en a d'autres, moins connus, dont la collaboration avec J. Cock atteste combien les artistes de toutes catégories convergèrent vers l'officine de ce dernier.

(1) J. C. J. BIERENS DE HAAN, *L'œuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais, 1553-1578*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1948.

(2) L. DE PAUW-DE VEEN, *Pieter van der Heyden*, in *Nationaal Biographisch Woordenboek*, Bruxelles, Koninklijke Vlaamse Academie... van België, t. III, 1968, col. 386-303.

(3) L. DE PAUW-DE VEEN, *Frans Huys* in *Nationaal Biographisch Woordenboek*, Bruxelles, Koninklijk Vlaamse Academie... van België, t. III, 1968, col. 433-438 ; I. DE RAMAIX, *Frans Huys*, in *Le Livre et l'Estampe*, n^{os} 55-56, 1968, pp. 258-293 et n^{os} 57-58, 1969, pp. 23-54.

(4) L. ALVIN, *Catalogue raisonné de l'œuvre des trois frères Jean, Jérôme et Antoine Wierix*, Bruxelles, 1866.

Le graveur Jacob Bos en est un exemple. Originaire de Bois-le-Duc, comme le confirme le Livre de la Confrérie de Santa Maria in Camposanto à Rome, il travailla surtout, et dès 1549 déjà, dans cette dernière ville. Il avait l'habitude de signer ses œuvres Jacobus Bossius Belga, parfois même des initiales B.B. ou J.B.B. Certaines de ses estampes furent éditées par Ant. Lafreri et par Mich. et Franc. Tramezini, mais il nous laissa aussi une suite de Quatre Évangélistes gravée d'après Antoine Blocklandt, portant l'adresse de Cock (1).

A son tour Liège, où Lambert Lombard est cependant réputé avoir fondé une « Chalcographie », ne manqua pas de voir les représentants de son école de gravure confier leurs cuivres à l'illustre maison Aux Quatre Vents. Lambert Suavius (ca. 1520 - c. 1567), le plus doué des burinistes liégeois du XVI^e siècle, lui céda, entre autres : en 1553, « La Guérison du paralytique », une de ses meilleures œuvres originales, et successivement en 1557 et en 1567, un « Golgotha » et une « Mise au tombeau » deux planches gravées d'après Lambert Lombard, son beau-frère (2).

Un autre Liégeois encore, Pierre Dufour ou Furnius de Jalhea (de Jalhay), trouve en Jérôme Cock un éditeur accueillant.

Parmi les gravures portant avec sa signature l'adresse de Cock, on peut signaler une suite de six pièces, « La Bonne et la Mauvaise Vie », ainsi que « Les âges de l'homme » et l'« Histoire de Joseph », toutes deux d'après J. Stradanus, portant avec sa signature et l'adresse de Cock, la date de 1570.

Le cas est plus qu'exceptionnel de voir un éditeur des Pays-Bas embaucher un graveur italien, comme le fit Jérôme Cock, à Anvers, en la personne d'un des talentueux burinistes issus de l'école de Marc-Antoine Raimondi, Giorgio Ghisi (1520-1592), originaire de Mantoue. Il fut inscrit, en 1551 dans les « Liggeren » de la gilde de Saint-Luc, comme « Joorgen Mantewaen, coperen plaetsnyder » (Georges le Mantouan, graveur sur cuivre) (3). Il en résultera des collaborations et des mentions significatives sous plusieurs rapports. Sur telle évocation de la « Dernière Cène », par exemple, nous trouvons réunis, le nom de son inventeur, Lambert Lombard, celui de son graveur, Giorgio Ghisi et celui de son éditeur, Jérôme Cock — le premier était de Liège, le second de Mantoue, le troisième d'Anvers. Telle autre représentation de l'« Adoration des Bergers » comporte les mentions suivantes : « An-

(1) J. A. F. ORBAAN, in U. Thieme et F. Becker's *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler...*, vol. 4, p. 383.

(2) J. S. RENIER, *Catalogue des estampes de Lambert Suavius*, Liège, 1878.

(3) *Les Liggeren...*, *op. cit.*, vol. I, p. 175.

gilo Brons. Fiorêtino», «Giorgius Ghisius Mantuanus F. [ecit] MDLIII», «H. Cock 1554» ; sur tel «Jugement de Pâris» encore — ce ne sont que des exemples — on peut lire : «Baptista Bertano Mantuanus inventor, Georgius Ghisi Mantuanus fecit, Hieronymus Cock excude. MDLV cum gratia et pre. Caes. M. ad sexennium».

Ici s'offre l'occasion de mettre en lumière un autre aspect particulièrement important de la personnalité et de l'activité de J. Cock, comme de ses semblables. Car si leurs officines furent des centres vers lesquels convergèrent et où se développèrent la plupart des graveurs du moment, elles ne contribuèrent pas moins à favoriser et à encourager les ambitions des peintres, décorateurs, architectes, sculpteurs, dessinateurs et autres créateurs d'inventions originales en tous genres, ceux qui restèrent attachés aux traditions du terroir autant que ceux qui se laissèrent séduire par les canons de beauté révélés par l'art transalpin de la Renaissance. Il ne serait guère possible de comprendre, ni d'expliquer bien des compénétrations de styles et de conceptions artistiques — d'école à école, voire de maître à maître — sans se référer aux estampes que les éditeurs répandirent aux quatre vents, non seulement, pour l'agrément de l'amateur, mais aussi au profit des artistes qui s'en instruisirent.

Nombreux et divers sont les peintres des Pays-Bas — Jérôme Bosch, Pierre Bruegel l'Ancien, Frans Floris, Hans Bol, Frans Hogenberg, Mathieu Cock, Lucas Gassel, Lambert Lombard, Martin van Heemskerck, etc. — dont Jérôme Cock perpétua les créations par le truchement de l'estampe. Il ne fit pas seulement reproduire et multiplier par la gravure leurs tableaux ou dessins, il édita aussi leurs eaux-fortes originales. Par exemple celle de Frans Floris de Vriendt représentant une «Allégorie de la Victoire» (1552), celle de «Frans Hoehghenberghe» (Hogenberg) datée de 1558 et intitulée : «Den vetten Vastelavond met alle syn gasten, Compt hier bestriden die mager vasten» (Le gras Carnaval avec tous ses compères, Vient ici combattre le maigre carême), et l'unique eau-forte originale de Pierre Brueghel l'Ancien «La Chasse au lapin sauvage» de 1566 (Lebeer, 62). Nombreux sont également les peintres italiens — Andrea del Sarto, Angelo Bronzino, Baptista Bertano, Rafaël, etc. — dont il fit graver les compositions. Il y en a même dont le souvenir serait à peine encore conservé sans son intervention. Celui de Benoît Battini, par exemple, dont Cock publia en 1553 un recueil de 28 cartouches à enroulements, signé : «M. Benedictus Battini pictor florentinus inventor. Hieronymus Cock Pictor Excudebat. Cum Caesareae Maiestatis gratia et privilegio 1553». Le moindre parmi les titres de Jérôme Cock

n'est d'ailleurs pas celui d'avoir contribué pour une part très importante à l'expansion et à l'évolution du style architectural et ornemental trop volontiers qualifié de style « Renaissance flamande » qui se manifeste non seulement dans l'ordonnance et dans la décoration des monuments et des maisons de l'époque, mais aussi dans les meubles, dans les jardins, dans les tapisseries voire dans les objets en céramique et en verre. Pour s'en convaincre, il suffit de passer en revue les nombreuses et diverses suites de planches d'après Corneille Floris, d'après le frère de celui-ci, Jacques Floris, d'après Vredeman de Vries, d'après Corneille Bos, etc., qu'il édita.

Jérôme Cock s'intéressa aussi au visage de nos villes flamandes et brabançonnaises. La vue générale d'Ypres qu'il grava en 1562 est non seulement devenue une insigne rareté, elle est aussi d'une frappante beauté, très caractéristique de la main de Cock telle qu'elle se manifeste dans ses œuvres les plus accomplies. Non moins rare est la triple vue d'Anvers dans un encadrement avec écussons et angelots. On peut y lire l'inscription « Ici povés voir la vraye prospective ville Danvers pourtrayte par trois divers costez au vif... », c'est à dire : la rade, le côté sud et le côté nord. Gravée par Melchisedech van Hooren et datée de 1557, elle porte l'adresse de Jérôme Cock et invoque un privilège accordé en 1552. D'autres vues topographiques, plus connues, sortirent aussi de l'officine de J. Cock qui se range, de surcroît, parmi les meilleurs cartographes. Déjà en 1551 paraît « La vraye description de l'entiere region pays de piedmont. Imprimée depaincte en Anvers par Jherome Cock Au Moi de Mars de L'an de nativité Nre Seigneur 1552 ». De 1553 date la carte : « Nova et exactissima insulae Siciliae Descriptio. Hieronymus Cock pictor Antverpianus fecit et excudebat 1553 » et c'est en 1557 qu'il signe « H. Cock fecit » la vue à vol d'oiseau « Antverpia » qui constitue comme une sorte de plan à laquelle s'apparente la vue générale d'Ypres mentionnée ci-dessus et à laquelle on peut aussi assimiler la représentation du Siège de Saint-Quentin, datée de 1557. Sans les avoir signés comme auteur, il marqua de son adresse bien d'autres plans et cartes encore. Par exemple, la carte de Turquie et de Perse, dressée par Jacques Castaldus (1555), les cartes de Sienne (1555), d'Ostia (1556), d'Hableneuf (1563), « La vraye et nouvelle description de Malta avecques les principales forteresses contrefaites au vijf. Imprime par Jeronimus Cock aupres de la nouvelle bourse, aux quatre ventz en Anvers le 24 octobre 1565 », etc.

Par les œuvres qu'il grava et qu'il publia sous forme d'estampes, J. Cock favorisa également l'évolution qui se produisit vers le milieu du xvi^e siècle en Flandre, dans la conception du paysage. De composite et de maniériste qu'il

fut, le paysage flamand et brabançon s'élargit alors, devient plus objectivement représenté, plus directement inspiré de la nature, plus héroïque, à l'instar du paysage tel que le virent les artistes de l'école vénitienne : Titien, Domenico Campagnola, Girolamo Muziano et autres. On le sent déjà dans les paysages gravés par Jérôme Cock lui-même et d'après son frère Mathieu. Cette vision trouvera son prolongement dans le nord des Pays-Bas, où un éditeur comme Claes Jan Visscher, par exemple, reprit, à sa manière, des suites que Cock avait publiées avant lui. Il est même permis de penser que le troublant créateur de paysages formidables, Hercule Seghers, n'ignora nullement les créations héroïques et macrocosmiques que J. Cock grava et édita d'après Pierre Bruegel l'Ancien.

C'est, en effet, dans les grands paysages alpestres et brabançons de Pierre Bruegel l'Ancien que triompha pour la première fois cette conception objective du paysage. Ici se révèle d'une façon particulièrement attachante le rôle qu'a pu jouer J. Cock dans la détermination de certains artistes. Il est permis de penser que les rapports de Cock avec P. Bruegel l'Ancien ont favorisé une partie très révélatrice des inventions et créations de celui-ci. Pour autant que ses premières œuvres connues nous permettent de le constater, il faut admettre que Bruegel fut au départ le paysagiste à la vision pénétrante, grandiose et héroïque, telle que l'offrent, à côté d'une série de dessins admirables, les douze « Grands paysages », plus un treizième n'appartenant pas à la suite (Lebeer, 1-13), gravés et édités par J. Cock. Bruegel les créa à la suite de son voyage en Italie. Sans cette série d'estampes nous ne serions, certes, pas aussi bien renseignés sur cet aspect du début de la carrière du grand peintre brabançon. Elle nous aide à bien comprendre le passage où Carel van Mander rapporte : « Breughel, au cours de son voyage fit un nombre considérable de vues d'après nature, au point que l'on a pu dire de lui qu'en traversant les Alpes il avait avalé les monts et les rocs pour les vomir, à son retour, sur les toiles et les panneaux, tant il parvenait à rendre la nature avec fidélité » (1). Il y a une telle part de vérité (bien entendu, une part seulement) dans cette assertion, que la suite de ces douze paysages gravés comporte une valeur documentaire très précieuse. En effet, hormis ce que Max Friedländer publia pour établir que Bruegel, lors de son voyage en Italie, prit le chemin le long du Rhône en partant de la petite ville de Vienne, près de Lyon, il nous a été possible de reconnaître dans certains paysages de la suite

(1) H. HYMANS, *Le Livre des peintres de Carel van Mander...*, Paris, 1884.

en question, tout d'abord le site qu'on voit du lac de Genève et qui comporte le mont « Salève » avec, à l'arrière plan, les montagnes de la Savoie. Ailleurs, nous avons pu découvrir un paysage tel qu'on le voit de Chillon et où l'on aperçoit nettement la Dent d'Oche et les Cornettes de Bise. Ailleurs encore, nous avons pu reconnaître le paysage s'étendant entre Aigle et Bex, dans lequel s'élève le Crammont. Et, enfin, nous avons réussi à identifier dans une autre de ces œuvres gravées, le mont Catogne accompagné, une fois de plus, des « Dents du Midi » (1). Si l'on ajoute à cela le dessin de la « Ripa Grande », exécuté à Rome en 1552, ainsi que les deux eaux-fortes éditées par Georges Hoefnagel, où il est attesté que Bruegel les « fit » en la même année, également à Rome (Petrus Bruegel fecit Romae 1552), si l'on y ajoute, aussi, outre des tableaux qui restent discutés, la gravure de Frans Huys d'après Bruegel évoquant une « Bataille navale dans le Déroit de Messine » (Lebeer, 40), il se confirme que ces estampes, dues à l'intervention de Jérôme Cock, nous permettent de suivre Bruegel le long d'une bonne partie de son voyage en Italie, notamment celle qui le conduisit le long du Rhône à partir de Vienne près de Lyon, par la Suisse, par le nord de l'Italie et par Rome jusqu'à Messine. Il est, sans doute, plus important encore de constater que cette suite d'estampes, éditée à l'initiative de J. Cock, nous révèle comment, dès le début de sa carrière, Bruegel contemplait le paysage et comment, dès après son retour à Anvers, il le créa dans un sens que laisse à peine soupçonner le passage de Carel van Mander qui vient d'être cité.

Toutefois, si la collaboration de Pierre Bruegel avec Cock débuta vraisemblablement au plus tard vers 1555 avec la publication de cette suite de gravures magistrales, elle se prolongea aussitôt avec l'édition de nombreuses estampes comme la « Tentation de saint Antoine » (1556), (Lebeer, 14), la « Patience » (1557), (Lebeer, 15), les « Sept péchés capitaux » (1558), (Lebeer, 18-24), les « Sept Vertus » (1559), (Lebeer, 31-37), etc., etc. Ce sont autant d'œuvres propres à nous enseigner bien des choses sur la carrière, la personnalité et l'art de celui qu'au témoignage de Carel van Mander, on aurait dénommé déjà de son temps, « Pierre le Drôle ». Certes, les éléments de leurs compositions, aussi bien que leur esprit fantastique et leur conception encyclopédique, par exemple, peuvent témoigner des attaches de Bruegel à Jérôme Bosch. Mais elles attestent aussi que ces attaches, il les abandonna progressivement pour révéler plus directement ce qu'il découvrirait d'une façon

(1) Louis LEBEER, *Cat. Bruegel, op. cit.*, pp. 8-10 ; 29 sqq.

si pénétrante, si impitoyable et si sympathique à la fois, dans la nature foncière de l'homme, de l'homme universel, de l'homme éternellement actuel. Et, enfin, elles nous aident à expliquer clairement les caractéristiques particulières de certains de ses tableaux.

Ces quelques considérations — en l'occurrence choisies en rapport avec le plus grand des artistes brabançons du xvi^e siècle — n'attestent-elles pas l'importance des œuvres graphiques que les artistes créèrent pour répondre aux initiatives et aux entreprises des éditeurs d'estampes aux Pays-Bas comme ailleurs ; ne suggèrent-elles pas les bénéfices que promet l'étude des promoteurs d'estampes, cette étude étant de nature à enrichir singulièrement nos connaissances et à favoriser notre compréhension, nos interprétations, nos appréciations et nos identifications des œuvres constituant l'héritage précieux que nous ont légué nos artistes des siècles passés.

Sous ce rapport, il ne faut négliger aucune source. Aussi ne serait-ce point judicieux d'être inattentif à certains éditeurs secondaires en faveur de ceux — tel un Jérôme Cock — qui occupent une place de tout premier plan. Il y en a dont les publications s'échelonnent sur quelques années seulement et sont même très limitées. Il n'en sont, pour autant, pas moins importants. De tels éditeurs, relativement peu puissants, ont dû avoir tiré peu d'exemplaires des estampes qu'ils publièrent. Ces exemplaires sont, dès lors, devenus très rares. Rares au point que le Cabinet des Estampes à Bruxelles, par exemple, a pu en acquérir qui, par manque de recherches suffisamment méthodiques, ont pu échapper au plus récent répertoire des gravures appartenant aux écoles des Pays-Bas ⁽¹⁾. Tant d'autres reposent encore insoupçonnées, attendant d'être classées, à défaut d'auteurs connus, sous les noms d'éditeurs secondaires, tel un Antoine Huberti (Huybrechts). Ce sont cependant souvent de très belles pièces. Si elles valent amplement l'intérêt, voire la convoitise des iconophiles, elles comportent la plupart du temps aussi de précieux enseignements pour l'histoire de l'art en général, pour l'histoire des us et coutumes de l'homme (individuellement ou collectivement) et pour l'histoire de la gravure en particulier. Nous n'en voulons comme témoins, ici, que les quelques estampes — actuellement nous en connaissons onze — qui furent publiées à Anvers entre les années 1558-1560 par Bartholomeus de Mom-

⁽¹⁾ F. W. H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, Amsterdam, 1949, vol. I à XIV. — La méthode qui préside à la préparation des volumes en voie de publication sous une nouvelle direction a pour effet d'éviter de telles lacunes.

pere (1). Sauf la remarquable représentation de « La Grande Armée du Turcq » qui est signée « Frans Huiis fesit » (sic !) — il faudra un spécialiste pour en commenter le sujet — toutes sont dues à trois artistes d'origine malinoise : Pieter Van der Borcht, Frans Hogenberg et Hans Bol. Ces quelques œuvres complètent singulièrement nos renseignements sur le milieu dans lequel œuvrait Pierre Bruegel l'Ancien pour finir par le dominer — ce milieu — de la puissante grandeur de son génie. Si l'une de ces estampes nous a laissé la plus ancienne vue complète de la Cour de Bruxelles, si une autre constitue la plus ancienne vue générale de Malines surplombée d'un ciel particulièrement surprenant pour l'époque et animée, à l'avant-plan, par une fête de patinage (nous n'en connaissons jusqu'à présent qu'un exemplaire, celui du Cabinet des Estampes de Bruxelles), une autre encore (également rare), traite le même thème que le tableau « Le Char de Foin » de Jérôme Bosch et comporte des textes qui expliquent comment, de ce temps, on entendait le sens des figures et groupes de figures représentés. Ce ne sont que trois exemples de l'ensemble de celles des estampes que publia, en trois ans seulement, un éditeur comme Barthélemy De Mompere. Elles sont toutes de grandes dimensions et chacune d'elles offre à l'attention et à l'étude des thèmes d'inspiration, des sources de documentation, des attitudes d'esprit différents. Des mains différentes aussi, dont l'identification doit en certains cas suppléer à des signatures absentes et que les archives concernant les éditions et le commerce de B. De Mompere pourraient révéler.

L'identification des mains ne sera d'ailleurs pas la tâche la plus facile pour ceux qui voudront se consacrer à dresser les répertoires des publications des éditeurs d'estampes. Bien que pour autant que nous le sachions, ce ne fut pas le cas en ce qui concerne un Barthélemy De Mompere, ces éditeurs étaient généralement eux-mêmes des graveurs. Toutefois, plutôt que d'accoupler leur nom à l'un des termes : « sculpsit », « sculptor », « coelavit », « coelator », ils préféraient souvent — quand un certain intérêt le dictait — l'accompagner de la mention « excudit », « excudebat », « excud. ». Il en résulte des problèmes d'ordre technique d'autant plus délicats que les différentes branches d'une même dynastie de graveurs-éditeurs pratiquaient des manières de graver apprises « en famille », pourrait-on dire, avant de se différencier ultérieurement par certains tours de burin particuliers. Dans

(1) LOUIS LEBEER, *Het hooi en de hooiwagen in de beeldende kunsten ; de monogrammist FHB en zijn verwanten RB, HHB ; Bartholomeus de Mompere* (avec résumé en français), in *Gentsche Bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, t. V, 1938, pp. 141-177.

ce travail d'identification il ne faudra d'ailleurs pas oublier — les cas sont fréquents — que les membres d'une même famille d'éditeurs travaillèrent ensemble, les uns pour les autres ou qu'ils embauchèrent un ou plusieurs graveurs n'appartenant pas à leur famille mais travaillant simultanément pour chacune de ses différentes branches. Ainsi une nouvelle source de difficultés d'identification peut surgir, dans le cas où l'éditeur signe seul l'estampe qu'il publie sans mentionner le nom du graveur qui l'exécuta à ses frais. Bien d'autres cas encore peuvent se présenter où la sagacité et le sens critique — l'acuité des yeux, aussi — seront mis à une redoutable épreuve.

Dans une étude d'A.-J.-J. Delen ⁽¹⁾, l'auteur révèle certaines données qui furent consignées dans les livres de la célèbre imprimerie Plantinienne concernant, d'une part les prix auxquels Plantin et son successeur Balthasar Moretus achetèrent et vendirent des estampes et, d'autre part, ce que les graveurs et les dessinateurs touchèrent respectivement pour leurs travaux. Il en appert que, dès le xvi^e siècle, les graveurs étaient bien mieux payés que les dessinateurs. Aussi surprenant que cela puisse nous paraître actuellement, tel fut encore le cas au xvii^e siècle, même en ce qui concerne P.-P. Rubens. Nous empruntons à A.-J.-J. Delen les deux exemples suivants. Pour le dessin de la grande page du titre de l'ouvrage « *Opticorum libri sex* » du Père Aguilionius, Rubens touche 20 florins, tandis que pour la gravure de cette même page, Corneille Galle reçoit 72 florins. Pour les onze grands dessins du « *Breviarium Romanum* » (1614), Balthasar Moretus paie 132 florins à Rubens, soit 12 florins le dessin, alors que pour les graver, Théodore Galle touche de 65 à 75 florins par planche. Ce qui semble impliquer que, non seulement il est en l'occurrence surtout tenu compte de la somme de travail à fournir, mais aussi que la gravure était considérée comme l'« œuvre » à réaliser. L'éditeur, à cette époque, (nous sommes ici au xvii^e siècle), semble payer le travail davantage que l'invention créatrice, même s'il doit certainement avoir mieux rétribué un dessinateur de premier rang — comme Rubens — qu'un autre d'une classe inférieure. S'il est permis de penser qu'en ce qui concerne les sommes payées aux graveurs il était tenu compte des cuivres que ceux-ci devaient vraisemblablement fournir, cela ne justifierait pour autant pas la grande différence des montants payés respectivement aux des-

⁽¹⁾ A.-J.-J. DELEN, *De graphische kunstenaars*, in *Flandria Nostra*, Anvers, N.V. Standaard-Boekhandel, t. II (1957), pp. 298 sqq. Voir aussi ID., *Christoffel Plantin als prentenhandelaar*, in *De Gulden Passer*, Antwerpen, 1932 et ID., *Histoire de la gravure dans les Anciens Pays-Bas*, op. cit., vol. II (1^{re} partie), pp. 149-170.

sinateurs et aux graveurs. On peut donc très bien concevoir un éditeur d'estampes commandant des modèles à un dessinateur, tout en considérant celui-ci comme un collaborateur qui travaille à sa solde, sans mentionner son intervention lorsqu'il estimait avoir un motif pour cela. L'on peut également très bien concevoir un graveur-éditeur faisant usage de dessins ou de tableaux existants, sans faire appel à une nouvelle collaboration et sans mentionner les noms de ceux qui les créèrent. Cela s'est produit d'ailleurs. A nous, actuellement, de découvrir les inventeurs (peintres ou dessinateurs), dont les noms furent passés sous silence sur telle ou telle estampe. Pourquoi, par exemple, (Jean ?) Sadeler s'abstint-il de mentionner le nom de Cherubino Alberti à qui il emprunta une série de beaux bouquets de fleurs garnissant les non moins belles inventions de vases, qu'il publia à Venise ? Pourquoi — par exemple encore — le nom de Pierre Bruegel l'Ancien ne figure-t-il pas sur l'estampe « Les grands Poissons mangent les petits » (Lebeer, 16), éditée par Jérôme Cock en 1557 et gravée par Pierre Van der Heyden ? Bruegel en exécuta, cependant, le dessin. Nous le possédons encore. Aucune explication valable n'a jusqu'à présent justifié la présence du nom de Jérôme Bosch sur la dite gravure, en l'absence de celui de Bruegel. Sans vouloir saisir cette occasion pour nous étendre sur ce problème particulier (il y en a tant d'autres analogues), nous ne le mettons en question ici que pour mieux mettre en lumière les enseignements que pourra nous valoir, sous de multiples rapports, l'étude méthodique et critique de la production des anciens éditeurs d'estampes. On s'en rendra compte, le jour où auront paru les répertoires de cette vaste production, accompagnés des diverses tables qui doivent les rendre fructueux pour les chercheurs dans les domaines les plus variés.

Il est aussi curieux qu'intéressant de relire ce que les contemporains pensaient et nous ont transmis au sujet des artistes de leur époque. Les sources concernant Jérôme Cock, par exemple, écrites et imprimées de son vivant, sont — sauf ses œuvres, bien entendu, avec les inscriptions qu'elles comportent — restées très limitées jusqu'à présent. Il y a, tout d'abord, son inscription — comme fils de peintre et en qualité de peintre — dans les registres de la Gilde de Saint-Luc à Anvers en 1546. Il y a, aussi, les documents se rapportant à l'endroit où il s'établit sous l'enseigne « Aux Quatre Vents » et concernant son décès. Il y a, encore, les livres des comptes de la Maison Plantin où les tractations commerciales de l'illustre imprimeur anversois avec J. Cock sont consignées à partir de 1558.

On peut être sûr, de surcroît, qu'à l'occasion on ne manquera guère de

rencontrer des passages de lettres où, de son vivant, il est question du maître de l'officine Aux Quatre Vents. Pour étayer cette conviction, j'emprunte cet exemple à Dominique Lampson, dit Lampsonius, humaniste, qui ne fut pas seulement le secrétaire de trois princes-évêques de Liège — successivement de Robert de Berghes, de Gérard de Groesbeeck et d'Ernest de Bavière — mais qui, peintre à son heure, joua, dans le domaine des arts un rôle encore trop peu connu ⁽¹⁾. C'est dans une lettre, datée de Liège, le 13 mars 1567, qu'il écrivit au Titien (en s'adressant à lui comme « Mon très excellent et magnifique Seigneur ») entre autres ce qui suit : « J'espère recevoir encore par la voie d'Anvers six copies des dites estampes [il s'agit d'estampes de Corneille Cort d'après Titien] car Monseigneur [c'est-à-dire le prince-évêque de Liège] a retenu pour lui celles que vous m'avez envoyées : Messire Jérôme Cock, peintre et imprimeur d'estampes sur cuivre, qui a été le patron de Corneille, m'a dit qu'un Bolonais lui avait annoncé qu'il en apporterait à Anvers vers le mois de mai prochain, ayant fait convention avec Votre Seigneurie d'être le seul à vendre ses œuvres ». Ce bref passage comporte bien des enseignements. S'il nous apprend que Jérôme Cock ne cessa jamais d'être rangé parmi les peintres (lui-même signa souvent ses œuvres en cette qualité), il ne nous confirme pas moins que Corneille Cort eut pour patron le même J. Cock, que celui-ci entretenait, fût-ce indirectement, des relations avec Titien et que s'il accepta de vendre ses estampes à Anvers, ce fut sous la condition expresse qu'il en serait le dépositaire exclusif. Ce qui implique de surcroît que Titien exploita lui-même la vente des estampes gravées d'après ses tableaux et sous sa direction.

C'est au même Dominique Lampson que nous devons le premier hommage imprimé à l'honneur de J. Cock. Il figure en tête de l'ouvrage « Pictorum aliquot celebrium Germaniae Inferioris Effigies » ⁽²⁾, qui fut édité par la veuve de J. Cock, à Anvers, en 1572. Voici le texte — suivi de sa traduction française ⁽³⁾ — de cet hommage écrit en vers latin :

⁽¹⁾ Jean PURAYE, *Dominique Lampson, humaniste (1532-1599)*, Desclée de Brouwer, 1950, p. 91.

⁽²⁾ Le titre complet est libellé comme suit : *Pictorum aliquot celebrium Germaniae Inferioris effigies. Eorum nempè qui vita functi hac praestantiss. arte immortalitatis nomen sibi compararunt. Unà cum Doctiss. Dom. Lampsonii hujus artis peritissimi Elogiis.* — Antwerpiae, sub intersignio Quatuor Ventorum.

⁽³⁾ Nous empruntons cette traduction et celle des vers figurant sous le portrait de Jérôme Cock à *Dominique Lampson : Les Effigies des Peintres célèbres des Pays-Bas*. Édition critique par Jean PURAYE, Desclée de Brouwer, 1956, pp. 22 et 68.

Hieronymi Coqui Antverp.
 pictoris, et ectyporum graphicorum
 excusoris celeberrimi, manibus.

Quae tibi pollicitus dudum celebrantia Belgas
 Pingendi artifices carmina vanus eram.
 En, tua nunc demum post fata, Hieronyme, solvo
 Manibus inferias tristia dona tuis.
 Vixisses. majore forent adpersa lepôre.
 Omnis at, heu, periit te pereunte lepos.
 Nam quis amabilior, quis te festivior uno,
 Salsior, aut pariter candidiorve fuit ?
 Nec vero statuis judex, pictive tabellis,
 Dicere qui precium tam bene posset, erat.
 Ergo Coquum non sola suum Volcatia conjux,
 Non solus lacrymis prosequor ipse meum :
 Non alii, quibus aut tecum fuit arctior usus,
 Aut Coquus à celebri nomine notus erat :
 Ipsa suum passis etiam Pictura capillis
 Ereptum luget te sibi mœsta decus.
 Quid mirum ? plus illa tibi, quam deleuit ulli ;
 Nullos dum sumptus, tœdia nulla fugis,
 Artificum sobolem toto procul orbe novellam
 Utparerent formis ectypa cusa tuis.
 Neu te ferre pari, Volcatia, laude recusent,
 Quos Graphice mecum ducit amore sui,
 Majus opus quàm pro sexu dum fortiter audens,
 Antè viro trita vadis & ipsa via,
 Semper in aes curans incidi, semper & edens
 Picturae cupidis quod placuisse queat.
 Corpora vestra igitur mors quae disjuxit, ut alla
 Non animos poterit dissociare die :
 Sic & conjunctim, numeris, Volcatia, nostris
 Téque, Coquumque mori nescia Fama canet.
 Dominicus Lampsonius.

TRADUCTION :

Aux mânes de Jérôme Cock, peintre anversois,
 le plus célèbre des éditeurs de gravure.

Je te promettais naguère des poèmes pour célébrer les artistes belges du pin-
 ceau : ma promesse devait être vaine. Voici, Jérôme, que je l'accomplis après
 ta mort, douloureux présent funèbre offert à tes mânes. Si tu vivais, on y trouve-
 rait plus de charme, mais avec toi, hélas, tout plaisir a péri. Qui en effet était
 plus que toi aimable, charmant, spirituel et en même temps plus loyal ? Per-
 sonne n'était meilleur juge ni en matière de statues ni en matière de tableaux.
 Cock n'est pas pleuré seulement de Volcatia, sa femme, et mes larmes ne sont pas

seules à lui être offertes. Ce ne sont pas des étrangers, ou bien liés avec toi, ou bien familiers avec le nom célèbre de Cock. Non, c'est la Peinture elle-même, les cheveux épars, qui te pleure, désolée, toi, son honneur, qui lui es enlevé. Quoi d'étonnant ? Elle te doit plus qu'à personne. Tu n'évitas ni dépense ni ennui, voulant que les gravures sorties de tes presses, préparent pour le monde entier, au loin, une nouvelle génération d'artistes. Et ils ne refusent pas, Volcatia, de te combler d'une gloire égale, ceux que Gravure avec moi conduit par amour pour lui. Osant courageusement une entreprise grande pour ton sexe, tu t'avances dans la voie foulée avant toi par ton mari. Toujours occupée à graver le cuivre, toujours produisant de quoi charmer les amateurs de peinture. La mort a séparé vos corps, mais jamais ne pourra séparer vos âmes. C'est pourquoi Volcatia, la Gloire immortelle te chante, dans mes vers, en même temps que Cock».

Ce recueil de vingt-cinq feuillets, comporte vingt-trois portraits gravés de peintres célèbres (plusieurs sont signés du monogramme de Jean Wierix, trois sont dûs à Corneille Cort), au bas de chacun desquels figurent quelques vers latins rédigés par Lampsonius. Le vingt-troisième et dernier de ces portraits est celui de J. Cock accompagné des vers suivants :

Hieronymo Coco Antverpian.
 Pictori.
 Fallor ? an effigiem vultus, Hieronyme, primum
 Hanc auxit pictor post tua fata tui ?
 Nescio quid certè torpens languidum in illa
 Non prorsum indoctis innuit hoc oculis.
 Clarius, heu, sed enim loquitur calvaria cunctis,
 Indice commonstrat quam tua laeva manus :
 Hi praeière Cocum artifices. quos deinde secutus
 Vos iisdem comites ille, sibique vocat.

TRADUCTION :

A Jérôme Cock, peintre d'Anvers.

« Me trompé-je ? Le peintre, Jérôme, n'a-t-il pas tracé ton portrait après ta mort ? Il révèle, aux yeux non avertis, je ne sais quoi d'engourdi et de languissant. Hélas, le crâne que montre ta main gauche le dit plus clairement encore ; les artistes que j'ai nommés ont précédé Cock ; lui, en fermant la marche, les appelle à lui vers la mort».

Ces deux textes d'hommage, s'ils nous apprennent l'estime d'un grand humaniste et personnage officiel à l'égard de J. Cock, nous apprennent aussi, tout d'abord que l'ouvrage où il figure fut déjà projeté du vivant du maître de la maison Aux Quatre Vents et ensuite que celui-ci jouissait d'une grande réputation comme connaisseur et juge en matière de tableaux. Ce qui semble impliquer qu'il en fit commerce autant qu'il sut bien les choisir pour les

reproduire par la gravure. Il y est confirmé, enfin, que la veuve de Jérôme Cock continua les affaires après la mort de son époux.

Bien plus substantiels et détaillés sont les renseignements que Giorgio Vasari consacra à J. Cock dans son ouvrage : « Les vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes », paru à Florence en 1569 ⁽¹⁾. Ils sont à ce point importants, ces renseignements, qu'ils ne pourraient point être négligés par celui qui voudrait se consacrer à dresser le répertoire critique des estampes exécutées et éditées par Cock. Si nous jugeons opportun de reproduire in extenso ces témoignages de Vasari, c'est parce qu'ils complètent heureusement tout ce que nous avons déjà suggéré concernant la personnalité, l'activité et l'œuvre de J. Cock, en guise de principal exemple de ce que furent les éditeurs d'estampes. De surcroît, nous avons cru pouvoir saisir cette occasion pour publier celles des notes déjà prises pour préciser et rectifier les assertions où Vasari fausse l'histoire de la gravure en attribuant à Jérôme Cock ce qui ne lui revient pas. En faisant passer pour avoir été inventées et gravées par Jérôme Cock des estampes dont il ne fut que l'éditeur, il enlève à certains artistes ce qui leur est dû comme inventeur et graveur.

Vasari parle plus d'une fois de J. Cock dans le chapitre du deuxième volume qu'il consacre à « Marc Antoine de Bologne et autres graveurs ». La première fois il le fait en ces termes ⁽²⁾ : « Après ces maîtres, Batista, peintre de Vicence, est l'auteur de cinquante paysages variés ; viennent ensuite Battista del Moro, de Vérone, et Jérôme Cock, lequel grava en Flandre les Arts libéraux ⁽³⁾, et à Rome, la Visitation peinte dans l'église della Pace par Fra Sebastiano de Venise, ainsi qu'une autre Visitation laissée dans l'oratoire della Misecordia par Francesco Salviati, la fête du Monte Testaccio et quantité d'œuvres d'après des peintures de Battista Franco et autres ».

Plus loin, mentionnant Frans Floris de Vriendt, Vasari reparle de Cock ⁽⁴⁾. « Dernièrement », écrit-il, « Franc Floris, peintre très réputé dans

⁽¹⁾ *Giorgio Vasari. Les Vies des plus excellents Peintres, Sculpteurs et Architectes.* Traduction par Charles WEISS. 3^e édition revue et corrigée, Paris, Dorbon-Ainé, s.d.

⁽²⁾ G. VASARI, *op. cit.*, p. 711.

⁽³⁾ Les Arts Libéraux (Grammatica, Arithmetica, Dialectica, Rhetorica, Musica, Geometria, Astrologia). Suite de sept estampes gravées par Corneille Cort (et non par Jérôme Cock) d'après Frans Floris et éditée par J. Cock, 1565. — Les desins intermédiaires furent exécutés par Symon Jansz Kies (élève de Frans Floris et de M. van Heemskerck), d'après les peintures (perdues) de Fr. Floris, dans la nouvelle maison de Claes Jongelingh au Marckgraveleye près d'Anvers (C. J. C. BIERENS DE HAAN, *op. cit.*, pp. 208-211, n° 224-230).

⁽⁴⁾ G. VASARI, *op. cit.*, p. 718.

son pays, a fait quantité de dessins et de peintures dont Jérôme Cock a gravé la plus grande partie, comme les Travaux d'Hercule en dix feuilles ⁽¹⁾, puis séparément, sur de grandes feuilles toutes les Actions de la vie humaine ⁽²⁾, le Combat des Horaces et des Curiaces, le Jugement de Salomon ⁽³⁾, le Combat livré par les Pygmées à Hercule ⁽⁴⁾, Abel tué par Caïn et pleuré par ses parents ⁽⁵⁾, le Sacrifice d'Abraham ⁽⁶⁾ et quantité d'autres que nous passons sous silence, car on ne peut vraiment se défendre d'un profond étonnement lorsqu'on songe à tout ce qui a été fait sur cuivre et sur bois».

C'est, toutefois, lorsqu'il s'étend directement sur Jérôme Cock, qu'il s'essaie à dresser une sorte de répertoire de ses œuvres ⁽⁷⁾. «Jérôme Cock,

-
- (1) Les travaux d'Hercule. Gravures par Corneille Cort d'après Frans Floris, éditées par Jérôme Cock, 1563. — Les dessins intermédiaires furent exécutés par Symon Jansz Kies d'Amsterdam (élève de Fr. Floris et de M. van Heemskerck), d'après les panneaux peints par Fr. Floris, en 1554, pour la salle d'Hercule de Nicolaes Jongelinge au Marckgraveleye, près d'Anvers (VAN MANDER, *op. cit.*, fol. 242 ; édit. Hymans II, p. 345), le même pour lequel Fr. Floris a peint une suite des Arts Libéraux — voir : p. 125 n. 3. (C. J. C. BIERENS DE HAAN, *op. cit.*, pp. 164, n° 172-181).
- (2) Il s'agit ici, sans doute, de l'estampe intitulée « Le Pont de la vie humaine ». C'est une grande planche — peut-être même la plus importante gravure de D. V. Cuerehert d'après M. van Heemskerck — comportant près d'une soixantaine de figures. Elle est signée : « Martinus Heemskerck Inventor, D.V. Cuerehert fecit 1549.m.14 ». Dans la marge, en bas, est gravé le texte suivant « Proruit in praeceptis graviori turbine, quisquis / Magna petit veluti culmina summa cadunt / Tutius at graditur, modica qui sorte beatus / AEqualem. vite gaudet adesse viam ». L'exemplaire du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale de Belgique à Bruxelles ne comporte ni nom, ni adresse de J. COCK (voir Thomas KERRICH, *A Catalogue of the Prints which have been engraved after Martin Heemskerck*, 1829, pp. 93-94).
- (3) Nous pensons que Vasari vise ici une grande planche signée : « FRA. FLORIS. INVE, H. Cock excud. Cum gratia et privilegio. 1556 ». Dans la marge, en bas, le texte suivant : « Rex Salomon omnium mortalium prudentissimus ex affectus materni iudicio, pro vera matre dicit sētētiā. Date inquit huic infātem vivum, quādoquidem hec est mater ejus. Et timuerunt omnes regem, videntes Dei sapiētiam esse in eo. 3. Reg. 3 ». L'estampe ne porte pas de nom de graveur. Au Cabinet des Estampes à Bruxelles, elle fut provisoirement classée dans l'œuvre de D. V. Cuerehert.
- (4) Hercule et les Pygmées. Gravure attribuée à Corneille Cort d'après Frans Floris. (C. J. C. BIERENS DE HAAN, *op. cit.*, p. 169, n° 182).
- (5) Gravure par Corneille Cort d'après Frans Floris. Elle est signée : « f. florin in -h. Cock excu 1564. (C. J. C. BIERENS DE HAAN, *op. cit.*, p. 36 n° 3). — V. WURZBACH, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, 1906-1922, attribue cette estampe au burin de Philippe Galle.
- (6) Peut-être s'agit-il ici d'une gravure anonyme portant dans la marge, en bas, le texte : « Ratum fecit pactum in corpore suo et in tentatione fidelis inventus est ». Cette gravure dont nous ne connaissons qu'un tirage tardif, très retouché, n'est pas loin de suggérer le style graphique de Corneille Cort et la manière artistique de Frans Floris.
- (7) G. VASARI, *op. cit.*, pp. 715-718.

autre Flamand» écrit-il, « a gravé, d'après un dessin de l'invention de Martin Heemskerck, une grande planche qui représente Dalila coupant les cheveux de Samson, non loin duquel on aperçoit les Philistins écrasés sous les décombres de leur temple ⁽¹⁾. Il a fait, en trois feuilles plus petites, la Création d'Adam et Ève, leur Désobéissance et leur Expulsion du Paradis ⁽²⁾ ; puis en quatre feuilles de la même grandeur, le Démon peignant dans le cœur de l'homme l'Avatrice, l'Ambition et les passions qui suivent celles-ci ⁽³⁾. On voit encore de la main du même, vingt-sept sujets de la même grandeur, tirés de l'Ancien Testament, à commencer de l'Expulsion d'Adam du Paradis terrestre, dessinés par Martin avec une hardiesse et une vigueur remarquables et ressemblant beaucoup à la manière italienne ⁽⁴⁾. Jérôme grava ensuite l'Histoire de Suzanne en six médaillons ⁽⁵⁾, et vingt-trois sujets de l'Ancien Testament ⁽⁶⁾ : six de ces sujets appartiennent à l'histoire de David ⁽⁷⁾, huit à celle de Salomon ⁽⁸⁾, quatre à celle de Balaam, et cinq à celle de Judith ⁽⁹⁾ et de Suzanne.

(1) Th. KERRICK, *op. cit.*, p. 20, mentionne une estampe séparée, représentant « Samson et Dalila ». Elle est signée « Martin van Heemskerck inventor ; D V C entrelacés (D. V. Cuerehert) fe. judi 16 ». Sans en être convaincu, il se pourrait que ce soit la pièce visée par Vasari.

(2) Il y a diverses gravures d'après M. van Heemskerck évoquant ces scènes. Elles appartiennent généralement à de plus grandes suites et il n'est, dès lors, guère possible d'établir celles qui sont visées ici par G. Vasari.

(3) Il s'agit ici de la suite de quatre planches, « Allegory of placing Hope in Money », gravée par Dirck Volckertsz. Cuerehert (Coornhert) d'après Martin Van Heemskerck en 1550 (cf. KERRICK, *op. cit.*, p. 90). Nous n'avons jusqu'à présent point trouvé d'exemplaires avec l'adresse de J. Cock.

(4) La mention en étant trop vague, nous n'oserions décider à quelle série de vingt-sept pièces Vasari fait allusion ici. Peut-être ne s'agit-il pas d'une suite proprement dite, mais seulement de vingt-sept estampes représentant des sujets religieux, comme il en fut tant gravés d'après Martin van Heemskerck. De toute façon, même s'il devait en avoir été l'éditeur, J. Cock n'en fut certainement pas le graveur.

(5) Cette suite est relevée par Th. KERRICK, *op. cit.*, p. 39, sur la foi de la mention de Vasari. Ne l'ayant pas encore retrouvée, pas plus que Kerrick, il nous reste jusqu'à présent impossible d'établir ses rapports éventuels avec J. Cock.

(6) La remarque de la note 2 est, ici aussi, d'application.

(7) Nous pensons qu'il pourrait s'agir ici de la suite de dix planches évoquant l'Histoire de David, sans nom de graveur mais d'après les compositions de M. van Heemskerck. Cette suite connut plusieurs éditions. La première porte, sur la première planche, l'adresse « Hieron. Cock excudit » (KERRICK, *op. cit.*, p. 21).

(8) La seule suite de l'Histoire de Salomon, gravée d'après M. van Heemskerck que nous connaissons, porte sur diverses de ses planches, tantôt : « I. Goltzi. ex. », tantôt : « I Goltzius excud. », tantôt : « Julius Goltzius excudit ».

(9) Il est permis de supposer qu'il s'agit ici de l'« Histoire de Judith et Holopherne », suite de huit

Il publia aussi vingt-neuf sujets du Nouveau Testament ⁽¹⁾, qui partent de l'Annonciation de la Vierge, et comprenant toute la Passion et la Mort du Christ. Jérôme Cock fit en outre, d'après Martin Heemskerck, les Sept œuvres de Miséricorde ⁽²⁾, l'Histoire de Lazare riche et de Lazare pauvre ⁽³⁾, la Parabole du Samaritain en quatre feuilles ⁽⁴⁾, et également en quatre feuilles celle des Talents ⁽⁵⁾, telle qu'elle est décrite dans Saint Mathieu, chapitre dix-huit. Lic Fruynck ⁽⁶⁾ exécuta dix morceaux de la Vie et de la Mort de saint Jean Baptiste, en concurrence de Jérôme Cock ; mais, pendant ce temps, celui-ci grava les douze Tribus en autant de feuilles ⁽⁷⁾, où il figure Ruben avec un pourceau pour désigner la luxure ; Siméon avec une épée, pour l'homicide, et enfin les chefs de toutes les tribus avec les symboles de leurs caractères.

Jérôme Cock grava ensuite plus finement, en dix feuilles, l'Histoire de David ⁽⁸⁾, depuis son sacre par Samuel jusqu'à son entrevue avec Saül, et en six feuilles, Amon s'éprenant de sa sœur Thamar, l'inceste et la mort d'A-

planches gravées par Philippe Galle d'après Martin van Heemskerck et datée de 1564 (KERRICH, *op. cit.*, pp. 35-36).

- (1) Pas plus que pour la série des vingt-sept et celle des vingt-trois sujets se rapportant à l'Ancien Testament (p. 127, n. 1), il n'est guère possible d'établir à quelle série cette mention trop vague peut se rapporter.
- (2) Vraisemblablement, il s'agit ici de la suite de sept estampes gravée par D. V. Cuerehert d'après Martin van Heemskerck (KERRICH, *op. cit.*, pp. 95-96). Aucun des exemplaires que nous avons pu voir, ne révèle un rapport avec J. Cock.
- (3) Une fois de plus, si nous avons pu avoir sous les yeux une suite d'estampes évoquant l'histoire de Lazare, gravée par D. V. Cuerehert, d'après M. van Heemskerck et datée de 1559, nous n'y avons pu découvrir ni le nom, ni l'adresse de J. Cock.
- (4) Nous connaissons une suite de quatre estampes évoquant la Parabole du Bon Samaritain, une fois de plus gravée par D. V. Cuerehert d'après M. v. Heemskerck et datée de 1549, mais sans nom, ni adresse de J. Cock. Elle est mentionnée par KERRICH, *op. cit.*, p. 74.
- (5) Il s'agit ici d'une suite qui fut d'abord éditée par J. Cock (la planche 2 porte en effet, l'adresse et la date « J. Cock excudebat 1554 ») et plus tard par Philippe Galle (les planches 3 et 4 portant la mention « Phls Galle excud. »). Elle fut gravée par D. V. Cuerehert (d'après M. van Heemskerck ?) (KERRICH, *op. cit.*, p. 75). A ne pas confondre avec une suite analogue gravée par C. Cort (style Fr. Floris), (C. J. C. BIERENS DE HAAN, *op. cit.*, p. 85).
- (6) Ici Vasari a impitoyablement estropié le nom de (Hans) Lieftrinck.
- (7) « The Twelve Patriarchs ». Suite gravée, non pas par J. Cock, mais par D. V. Cuerehert d'après Martin van Heemskerck, 1550. (KERRICH, *op. cit.*, p. 15-17).
- (8) Suite de dix estampes d'après Martin Van Heemskerck, sans nom de graveur (D. V. Cuerehert ?). La première édition est celle de J. Cock ; les autres sont de Théodore et de Jean Galle (KERRICH, *op. cit.*, p. 21).

mon ⁽¹⁾. Peu après, il publia, dans la même grandeur, dix sujets de l'Histoire de Job ⁽²⁾, et tira des treize chapitres des Proverbes de Salomon cinq feuilles de même sorte. Il fit encore l'Histoire des Mages, la Parabole de la robe nuptiale en vingt-deux feuilles, d'après saint Mathieu, chapitre douze ⁽³⁾ et en six feuilles de la même grandeur quelques sujets des Actes des Apôtres ⁽⁴⁾ ; puis huit feuilles semblables contenant huit femmes de parfaite bonté de l'Ancien Testament : Jaël, Ruth, Abigail, Judith, Esther et Suzanne ; et deux du Nouveau Testament : la Vierge Marie, mère du Christ, et Marie-Madeleine ⁽⁵⁾.

Il grava ensuite, en six feuilles, les Triomphes de la Patience, avec diverses fantaisies ⁽⁶⁾. Le premier représente la Patience montée sur un char

⁽¹⁾ « Story of Tamar and Ammon », suite de six estampes gravées par Philippe Galle d'après Martin van Heemskerck. La première planche porte « H. Cock excud. 1559 ». (KERRICH, *op. cit.*).

⁽²⁾ Bien que Vasari mentionne une suite de dix planches évoquant l'Histoire de Job, il y a lieu, pensons-nous, de mettre cette mention en rapport avec la suite gravée par Philippe Galle d'après Martin van Heemskerck qui, selon Kerrich, ne comporte que huit planches dont la première porte l'adresse « H. Cock exc.» et la seconde le monogramme de Philippe Galle. (KERRICH, *op. cit.*, pp. 30-32).

⁽³⁾ « Parable of the King who made a Supper ». Suite de six estampes d'après Martin van Heemskerck, quatre de ces estampes sont signées « D.V.C. entrelacés (D.V. Cuerehert) sculpsit ». La seconde porte la date 1559.6.23 et la quatrième 1558. Kerrich les trouve, malgré cela, davantage gravées dans le style de Herman Muller. (KERRICH, *op. cit.*, pp. 70-71). — Vasari les met en rapport avec le chapitre douze de l'évangile de S. Mathieu. Il a mal lu. C'est du chapitre 22 qu'il s'agit.

⁽⁴⁾ Nous pensons qu'il pourrait s'agir ici de la suite de six estampes d'après M. van Heemskerck répertoriée par Th. Kerrich sous le titre : « Story of St. Peter and St. John healing the lame man, at the Beautiful Gate of the Temple. 6 Prints By Phil. Galle ». La première édition de cette suite fut éditée par J. Cock en 1558 (KERRICH, *op. cit.*, pp. 59-60). Il existe aussi une suite de 34 pl. intitulée : « Acta pictorib. Belgis summo artificio delineata : a Martino Hemskerchis Harlemensi nempe, qui ea inchoerat et Johanne Stradano Brugensi, qui ea absolvit. Philippus Galleus edidit Antwerpie ». Un grand nombre des planches est signé « Philippus Galle sculpsit ». Une seconde édition fut publiée par Jean Galle. Nous ne pensons pas que c'est cette suite que Vasari ait vue.

⁽⁵⁾ Nous n'avons jusqu'à présent pu repérer les estampes qui sont visées ici. Th. Kerrich lui aussi cite les six premières, uniquement sur la foi du texte de Vasari. Des deux autres (« Maria Mater Dei » et Mary Magdalen) il n'en mentionne que l'édition portant l'adresse « Martini Petri excud. ad insigne aurei fontis ». (KERRICH, *op. cit.*, p. 7).

⁽⁶⁾ Suite de huit estampes intitulée « Patientiae Triumphus », gravée par D. V. Ceurenherth (et non pas par J. Cock comme l'écrit une fois de plus Vasari en des termes particulièrement élogieux), d'après M. van Heemskerck et portant, dans sa première édition, l'adresse « H. Cock excud. » (KERRICH, *op. cit.*, 77-81).

et tenant un étendard sur lequel est une rose entourée d'épines. Dans le deuxième, on voit une enclume, un cœur ardent frappé par trois marteaux : le char est trainé par le Désir, dont les épaules sont garnies d'ailes, et par l'Espérance, qui porte une ancre, derrière le char marche, captive, la Fortune avec sa roue brisée. Le troisième Triomphe montre le Christ armé de l'étendard de la croix et de sa Passion ; sur les côtés sont les Évangélistes personnifiés par des animaux : ce char est tiré par deux agneaux et, derrière lui, marchent quatre prisonniers, savoir : le Démon, le Monde ou la Chair, le Pêché et la Mort. Isaac nu, monté sur un chameau, et tenant une bannière couverte de chaînes de prisonniers, tel est le sujet du quatrième Triomphe ; derrière Isaac, on aperçoit l'autel avec le bélier, le couteau du sacrifice et le feu. Dans le cinquième Triomphe, Joseph monté sur un bœuf couronné d'épis et de fruits, tient un étendard orné d'une ruche d'abeilles ; il est suivi de la Colère et de l'Envie, occupés à dévorer un cœur. Dans le sixième Triomphe on reconnaît David monté sur un lion et tenant une harpe et un étendard où est figuré un frein ; derrière David s'avancent Saül et Semeï, avec la langue hors de la bouche. Le septième Triomphe est celui de Tobie, dont la monture est un âne ; sur son étendard est une fontaine, et, derrière lui, la Pauvreté et la Cécité sont enchaînées, comme des prisonniers. Dans le dernier Triomphe, saint Etienne, protomartyr, est porté par un éléphant ; sur son étendard est représentée la Charité, et les captifs qui le suivent sont des persécuteurs. Toutes ces ingénieuses fantaisies ont été gravées par Jérôme Cock, dont la main est aussi ferme que hardie. Il grava encore avec talent la Fraude et l'Avarice ⁽¹⁾, une belle Bacchanale avec des enfants qui dansent, et Moïse, passant la mer Rouge, comme l'avait peint le Florentin Agnolo Bronzino, dans la chapelle supérieure du palais du duc de Florence ⁽²⁾. En concurrence

(1) La seule estampe que nous ayons pu retrouver, jusqu'à présent, pour la mettre en rapport avec la mention de Vasari, est une composition allégorique (un vieil avare entre deux animaux à allure fantaisiques) à l'intérieur d'un encadrement à figures grotesques. Sur le dais que comporte cet encadrement, on peut lire le mot : « Fraude ». A droite et à gauche, sur les socles supportant ce dais, sont gravés, respectivement, les monogrammes W et DVC enlacés (Dirck Volckertsz Cuerehert). Au bas l'inscription : « Nichil es iniquius quam amate pecuniam Hic enim et animam suam venalem habet. — Ecclesiastic..10 ». Malheureusement sur l'épreuve que possède le Cabinet des Estampes de Bruxelles le nom de l'éditeur a disparu. NAGLER, *Monogrammisten*, vol. I, n° 2124, identifie le monogramme avec un certain Willem Thibout (Tibaut), de Harlem. Il nous paraît douteux que cet artiste ait pu « inventer » cette composition à une date antérieure à celle où Vasari rédigea ses *Vies*.

(2) Cette estampe est signée : « Ang. Bronsino inv ; H. Cock excude. cum privileg. Re. ». Elle

avec lui, Giorgio de Mantoue exécuta une très belle Nativité du Christ ⁽¹⁾, d'après le dessin du Bronzino. A peu de temps de là, Jérôme Cock grava, pour celui qui les avait composées, douze planches contenant des victoires, des batailles et des faits d'armes de l'Empereur Charles-Quint ⁽²⁾. Il publia ensuite vingt feuilles de divers édifices pour le Verese ⁽³⁾, peintre et perspectiviste habile ; pour Jérôme Bosch, un Saint Martin avec une barque pleine de démons fantastiques ⁽⁴⁾ et l'Histoire d'un Alchimiste qui, ayant jeté tout son avoir au vent, est réduit à aller à l'hôpital avec sa femme et ses enfants ⁽⁵⁾. Cette dernière composition lui fut dessinée par un peintre qui lui fit graver les sept Péchés mortels, sous la forme de démons grotesques ⁽⁶⁾, le Jugement dernier ⁽⁷⁾, un Vieillard tenant une lanterne et cherchant en vain le repos

porte dans la marge, en bas, le texte : « Tutus agit vir justus iter, vel per mare magnum / Ecce Dei famulis scissim, freta rubra dehiscunt / Quum peccatores rabidos, eadem, freta mergunt / Obruitur Pharao, patuit via libera Mosi ». — Nous sommes enclin à attribuer cette estampe au burin de J. Cock.

- (1) Cette gravure est signée Angilo Bronsini Fiorétino, invê., Georgius Ghisius Mantuanus F. M D L III, H. Cock excud. 1554 Cum gratia et priv. per An. 6.
- (2) La première édition de cette suite évoquant les victoires de Charles-Quint est de 1556, la seconde de 1558. Les éditions ultérieures sont de Philippe Galle, Ch. de Mallery et de Jean Boel (cf. *Le Livre des Peintres de Carel Van Mander*. Traduction Henri HYMANS, t. I, p. 369 ; et KERRICH, *op. cit.*, pp. 108-115).
- (3) Vasari, une fois de plus, étonne par la façon dont il estropie les noms, Le Verese qu'il mentionne ici n'étant autre que Vredeman de Vries. Il est impossible de déterminer quelles sont les « vingt feuilles » qu'il peut avoir vues parmi les nombreuses estampes qui furent gravées et éditées d'après cet artiste.
- (4) Il ne faudrait pas prendre à la lettre cette mention de Vasari. Jérôme Bosch étant mort en 1516, ce n'est évidemment pas « pour Jérôme Bosch », mais d'après lui que J. Cock grava et publia ce Saint Martin dans une barque. L'estampe en question est signée Jheronimus bos inventor, H. Cock exc. et porte dans la marge en bas, le texte suivant : « Dê goedê Sinte Marten is hier gestelt onder al dit Crucepel Vuijl arm gespuys : haer deijlende sijnen mantele inde stede vâ gelt : nou vechtêse om de proije dit quaet gedruys » (Le bon saint Martin est ici placé parmi la sale pauvre canaille estropiée, lui partageant son manteau au lieu d'argent ; maintenant ils se battent pour la proie, ces méchants brailleurs).
- (5) Cette estampe d'après Bruegel l'Ancien, éditée par J. Cock, peut être attribuée au burin de Philippe Galle (LEBEER, *Cat. Bruegel, op. cit.*, n° 27).
- (6) « Les sept péchés capitaux », suite gravée par P. Van der Heyden d'après P. Bruegel l'Ancien, et éditée par J. Cock, 1558. (LEBEER, *Cat. Bruegel, op. cit.*, n°s 18-24).
- (7) Il s'agit ici, plus que probablement, de l'estampe gravée par Pierre Van der Heyden d'après P. Bruegel l'Ancien, éditée par Jérôme Cock en 1558. (LEBEER, *Cat. Bruegel, op. cit.*, n° 25).

parmi les choses du monde ⁽¹⁾, un grand poisson dévorant du fretin ⁽²⁾, un Carnaval godaillant avec ses amis et chassant le Carême, le Carnaval chassé à son tour par le Carême ⁽³⁾ et enfin une foule de capricieuses inventions dont l'énumération serait trop longue».

Si Vasari fait preuve dans ce texte d'avoir connu une partie non négligeable des estampes que grava ou (et) que publia Jérôme Cock, on ne peut que s'étonner du manque de précision que révèlent ses attributions. Malgré les renseignements très précieux que contiennent ses « Vies », ceux qui ont été amenés à en invoquer des passages, savent qu'il ne faut jamais le faire sans les avoir soumis préalablement à un sérieux examen critique. En l'occurrence, toutefois, les œuvres qu'il cite en rapport avec Jérôme Cock sont décrites d'une façon si détaillée qu'on se sent porté à penser qu'il doit les avoir eues sous les yeux. Comment alors ne pas s'étonner qu'il reste en défaut d'avoir noté avec plus de minutie ce qui était essentiel pour ceux qu'il désirait documenter ? A moins de supposer que ces renseignements lui aient été fournis par un correspondant d'Anvers. Il n'en reste pas moins que les pages qu'il consacra à J. Cock prouvent que celui-ci jouissait, de son vivant déjà, d'une réputation largement internationale.

Aussi bien demeure-t-on quelque peu perplexe en constatant que Carel van Mander — compatriote de Jérôme Cock — lorsqu'il publia en 1604 son « Schilder-Boeck » ⁽⁴⁾, ne réserva pas une biographie plus équitable à un homme qui compte parmi les plus importants de ceux qui favorisèrent l'activité artistique au XVI^e siècle dans les Pays-Bas. Voici ce qu'il écrit dans la biographie qu'il lui consacre conjointement avec celle de son frère, Mathieu ⁽⁴⁾ : « De son frère Jérôme, j'ai peu de chose à dire, car celui-ci renonça

⁽¹⁾ Cette estampe connue sous le titre « Elck » (Chacun) fut gravée par P. Van der Heyden d'après P. Bruegel l'Ancien, et éditée par J. Cock, 1558. (LEBEER, *Cat. Bruegel, op. cit.*, n° 26). Sans doute Vasari aurait-il autrement interprété le sujet, s'il avait lu attentivement les textes latins qui l'accompagnent ou s'il avait pu comprendre les textes flamands qui y furent ajoutés. En bref, le sens en est, en effet, qu'en toutes choses l'homme se recherche soi-même et que tout est vanité.

⁽²⁾ Vasari fait ici allusion à l'estampe gravée par P. Van der Heyden, d'après P. Bruegel l'Ancien, et éditée par J. Cock en 1557, où est mis en image le proverbe « Les Grands poissons mangent les petits » (LEBEER, *op. cit.*, n° 16). Cette estampe porte comme non d'inventeur, celui de Jérôme Bosch (v. p. 121).

⁽³⁾ Il y a lieu de penser que Vasari vise ici l'eau-forte évoquant « Le Combat de Carnaval et de Carême », gravée par Frans Hogenberg, datée de 1558 et éditée par Jérôme Cock. Nous l'avons déjà mentionnée par ailleurs dans cette étude (v. p. 114).

⁽⁴⁾ C. VAN MANDER, *op. cit.*, traduction H. HYMANS, vol. I, p. 00).

de bon heure à la culture de l'art pour s'adonner au commerce. Il commandait et achetait des tableaux à l'huile et à la détrempe, publiait des gravures au burin et à l'eau-forte. Habile paysagiste, cependant, il a gravé lui-même plusieurs planches à l'eau-forte, surtout d'après son frère. Il y a notamment une suite de douze paysages qui sont très recherchés ⁽¹⁾. Jérôme devint un homme riche achetant maison sur maison. Il avait épousé une Hollandaise du nom de Volck ou Volkgen [Volquaera Dircx] dont il n'eut pas d'enfants.

Comme il était humoristique et faisait des vers, il avait coutume de répéter et d'imprimer parfois sur ses estampes cette devise : « Le coq [le cuisinier] cuisinera pour le bien du peuple », ou celle-ci : « Rendez hommage au Coq », et d'autres jeux de mots de l'espèce.

Sur certaines planches, il écrivait, selon le mode des rhétoriciens : « Le coq doit au public les mets les plus variés // Le rôti et le bouilli ; // A qui le plat n'agrée // De le rendre il est permis. // Mais ne blâmez ni le peuple ni le coq. // Voilez les défauts ; d'autres feront meilleur accueil ». Il est mort à l'époque où mourut Frans Floris, c'est-à-dire en 1570 ⁽²⁾.

⁽¹⁾ Il y a plus de douze paysages pouvant être visés ici. Voici ceux comportant des sujets bibliques ou mythologiques : « Abraham et Isaac se rendant au lieu du sacrifice (Cock fe) ; — « Le sacrifice d'Abraham » (Cock fe 1551) ; — Fuite en Égypte (H. Cock fe) ; — Apollon poursuivant Daphné (Cock fe) ; — Héro et Léandre (Cock fe) ; — Énée et Didon (Cock fe) ; — Mort d'Adonis (Cock fe) ; — Juda et Thamar (Cock fe) ; — Mercure endormant Argus (Cock fe) ; — Mercure tuant Argus (Cock fecit, 1558) ; — Céphale et Procris (H. Cock fe 1558) ; — Le Bon Samaritain (Cock excud. 1558) ; — Tobie et l'Ange (Cock fecit 1558) ; — Le Christ tenté par le diable (H. Cock fecit). Cette dernière eau-forte est quelque peu plus grande que les autres. Elle est aussi d'une facture un peu différente.

⁽²⁾ Si les jeux de mots que son nom inspira à Jérôme Cock (Kock, Kok = coq, cuisinier) furent très justement relevés par Carel van Mander, il est permis d'en découvrir aussi dans les vers invoqués se rapportant au nom de sa femme. Même une meilleure traduction que celle d'Henry Hymans ne pourrait avoir l'heur de le révéler, puisque le vocable français, « peuple », équivalent au vocable néerlandais, « volk » (volck) supprime toute allusion « humoristique » au nom de la femme de Jérôme Cock, qui s'appelait Volckxen Dierickx. Pour justifier cette proposition, voici le texte original de Carel van Mander :

« Bij eenigh dinghen schreef hij op zijn oudt Rhederijcks :
Den Kock moet koken om 't volckx wil, van als,
D'een ghebraden, en het ander ghesoden :
Wie desen cost niet mach, 't zij hardt oft mals,
t Wtspouwen en is hem niet verboden :
Maer om Kock oft volck niet te blameren
Verswijght de fauten, 't sal elder paseren ».

L'objet principal de ces propos n'est autre que de faire valoir les différents aspects d'intérêt que présentent l'étude et les recherches relatives à tout ce qui se rapporte à l'activité des éditeurs d'estampes. Certes, il n'est pas moins utile — de beaucoup s'en faut — de s'attacher à inventorier d'une façon descriptive et critique les œuvres des artistes et graveurs les plus doués. Mais en ne faisant que cela, bien des renseignements concernant la production graphique à travers les siècles continueraient à nous échapper. Sans les répertorier dans le cadre des maisons d'édition dont elles sont issues, elles resteraient incalculables, les estampes qui demeureraient sans identification. Plus incalculables encore resteraient celles qui (parce que ni mentionnées, ni décrites nulle part) se déroberaient à nos nécessités de documentation artistique, iconographique, iconologique, topographique, historique, voire sociologique et économique. Nous n'avons pu que suggérer — en invoquant comme exemple principal la remarquable personnalité de Jérôme Cock — tout ce qu'implique la production, l'édition et le commerce de l'estampe dans un secteur des Pays-Bas, notamment Anvers. C'est à la fois beaucoup et peu en regard des millions de gravures en tous genres et de toutes sortes que nous laissèrent — à travers les siècles — les éditeurs des autres centres des Pays-Bas, de l'Allemagne, de la Suisse, de l'Autriche, de la Bohême, de l'Italie, de la France, de l'Angleterre et de toutes les contrées d'Europe. Ne nous exposons pas à être taxés de vouloir nous lancer dans une entreprise utopique. Si dans le domaine de l'estampe (n'en est-il pas de même dans les autres domaines des manifestations humaines ?) tout peut avoir de l'impor-

Ces vers ne sont d'ailleurs pas tout à fait conformes à ceux que J. Cock fit graver comme suit sur une des planches ornementales publiées par lui

« Den Cock moet coken om 't volck wil, van als
 Want deen wilt ghebraet hebben, en dander ghezoden.
 Dus die dezen cost niet en mach, is hij hert of mals,
 Het uytsponwen en is hem niet verboden.
 Maer om den Cock en 't volck niet te blameren
 Voer die lieden die fauten nimmermeer en verclaert
 Muechdijs niet, swijcht stille, tsal elders passeren
 Want dat deen niet en mach wort van dander wel begeert».

D'autres vers analogues figurant sur des estampes éditées par Jérôme Cock pourraient être invoqués sous le même rapport. Celui-ci, par exemple :

« Mocht de Cock nou ghoet profijt doen van dezen,
 So zou 't volck also blijde als hij selve wezen».

tance, il ne faut pour autant pas en éliminer la notion de mesure. Choisissons, pour commencer, les maisons d'édition les plus justement réputées, dressons-en critiquement les répertoires accompagnés des différents index utiles et soyons sûrs que les résultats divers s'en avèreront d'un tel fruit que l'un engendrera l'autre. Il s'offre là un champ d'investigation scientifiquement des plus rentable.

Louis LEBEER

Vaste secretaris van de Koninklijke
Vlaamse Academie van België.



LES VAN EYCK ET LE PREMIER PAYSAGE LUXEMBOURGEOIS

I. LA NOUVELLE PEINTURE D'HISTOIRE ET JEAN DE BAVIÈRE

La peinture d'histoire, aujourd'hui si délaissée, a tenu durant des siècles une place de choix dans nos arts et dans nos sociétés. Nul ne l'ignore et chacun sait que cette longévité n'alla pas sans renouvellements successifs. Ce qui fut retenu et répété sans cesse durant le moyen âge, c'est « l'histoire des saints, l'histoire des martyrs, l'histoire de la Vierge, et surtout l'histoire de Jésus-Christ... » (1). Émile Mâle affirmait qu'il en était toujours ainsi à la fin de ce temps. « C'est la pensée chrétienne — écrivait-il — qui reste au xv^e siècle, comme au xiii^e, l'inspiratrice unique de notre art. L'art du moyen âge semble tout à fait étranger aux vicissitudes de la politique, indifférent aux défaites comme aux victoires : il ne connaît d'autres événements que les spéculations des théologiens et les rêves des mystiques » (2).

Que ce jugement rende compte de l'esprit qui anime nombre d'œuvres du xv^e siècle, nul n'y contredira. Mais il eût mérité d'être nuancé. Car la pensée chrétienne évolue. Et l'art, qui la reflète, s'ouvre à des intentions profanes tandis que le mécénat laïc l'emporte sur l'ancien mécénat ecclésiastique. Comme l'avait constaté Huizinga dans *Le déclin du moyen âge*, la Bible et les Évangiles deviennent un arsenal qui justifie l'actualité. Dans cette mobilisation des « conceptions saintes » au service des « choses terrestres », Jean van Eyck a joué un rôle singulier. Il le doit non seulement à l'excellence de sa technique mais au fait qu'il a vécu dans l'intimité de divers princes et, tout d'abord, de Jean de Bavière, élu de Liège (1390-1418) puis régent de Hollande-Zélande et duc de Luxembourg († 1425). Ainsi s'explique qu'à la demande de son maître, il ait été, à trois reprises, un incomparable « témoin d'histoire ».

Premier acte : « Jan den Maelre » achève vers 1413 *La Vierge* [qui n'était

(1) E. MÂLE, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, 2^e éd., Paris, 1922, p. iv.

(2) *Ibid.*, p. i.

pas] d'Autun (Louvre). Elle était sans doute destinée à l'autel fondé en 1412 par le chancelier de Jean de Bavière dans une chapelle collatérale du chœur de la cathédrale liégeoise, en l'honneur de Notre-Dame et des deux saints Jean. Le retable exprime, par des images explicites, la reconnaissance de Jean de Bavière ⁽¹⁾ à la Vierge qui lui a rendu la cité. Minutieusement composé, le paysage de Liège unit Jean à la Vierge et à Jésus, maître du monde, qui le bénit. Il fut peut-être l'œuvre de « Hubertus Pictor » — Hubert van Eyck — que le chancelier de Jean avait déjà employé auparavant à Tongres ⁽²⁾.

Deuxième acte : « Johannes Pictor » ⁽³⁾, dont nous avons relevé la présence au couronnement de Martin V à Constance ⁽⁴⁾, commence *La Fontaine de Vie* (Prado) en l'honneur du pape, de son couronnement et de ses premiers actes (fin 1417, début 1418) ⁽⁵⁾. Représenté comme donateur du tableau, Jean de Bavière veut alors complaire à Martin V ⁽⁶⁾ : il en attend d'être relevé des ordres mineurs pour résigner l'évêché de Liège (qu'il gouvernait depuis vingt-huit ans sans avoir reçu la prêtrise et l'épiscopat), et d'obtenir la dispense d'épouser sa « commère » ⁽⁷⁾ Elisabeth de Görlitz, duchesse engagiste de Luxembourg.

⁽¹⁾ Depuis le XVIII^e siècle, on répète que le donateur est le chancelier Rolin et, sans doute, on le répétera longtemps encore. Or le donateur est princièrement vêtu, selon une mode qui régnait vers 1415, alors qu'à cette époque Rolin était encore modeste avocat au Parlement de Paris. Cf. sur ce sujet qui nous préoccupe depuis près de vingt ans : Jean LEJEUNE, *La période liégeoise des Van Eyck*, dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, vol. XVII (1955), pp. 62-78. — *Les Van Eyck, peintres de Liège et sa cathédrale*, Liège, 1956. — *Saint-Michel sur le Marché et la commune de Liège*, dans *Annuaire d'histoire liégeoise*, t. VI, 1959, pp. 361-423. — *Les Van Eyck, témoins d'histoire*, dans *Annales (Économies, sociétés, civilisations)*, Paris, 1957, pp. 353-379. — Catalogue de l'exposition *Liège-Bourgogne*, Liège, 1968, pp. 35-41 et n° 161, pp. 155-159.

⁽²⁾ *Ibid.* — Des deux frères, Hubert paraît avoir été le « paysagiste ». Comme d'autres historiens de la peinture flamande, Léo Van Puyvelde avait naguère observé que les paysages n'apparaissent plus dans les œuvres qu'on peut, en toute certitude, attribuer à Jean seul.

⁽³⁾ On sait qu'avant d'entrer au service de Philippe le Bon, Jean van Eyck est nommé (en flamand ou en latin) « Jean le Peintre ».

⁽⁴⁾ *Archives du Vatican*, Arm. 29, t. 4, f° 221 v° : « Johanni Pictori pro pictura duarum banderiarum magnarum ad arma sanctissimi domini nostri et ecclesie ». (Ordonnances de paiement [en florins du Rhin] du camérier Ludovicus au trésorier du pape Martin V, Henri de Feltre, particulièrement pour le couronnement pontifical).

⁽⁵⁾ J. LEJEUNE, *Liège-Bourgogne*, 1968, n° 164, pp. 162-163.

⁽⁶⁾ Celui-ci fut également reconnu sur le tableau du Prado par M. C. PEMAN Y PEMARTIN, *Juan van Eyck y España*, Cadix, 1969.

⁽⁷⁾ Jean de Bavière avait été parrain du premier enfant d'Elisabeth de Görlitz et d'Antoine de Bourgogne, duc de Brabant-Limbourg.

Troisième acte : le même donateur réapparaît dans diverses miniatures des *Très belles heures de Notre-Dame* (Turin, Museo Civico). Au surplus, l'une des enluminures — l'une des plus belles — du même manuscrit représente le « premier paysage luxembourgeois » qui va retenir notre attention : Jean de Bavière venait de le découvrir peu après son mariage avec Elisabeth de Görlitz (1419). Mais, avant d'exposer nos arguments, il convient de rappeler, ne fût-ce que brièvement, les aventures de l'illustre livre d'heures, telles que le comte Durrieu les avait retracées et telles que nous avons cru pouvoir les compléter.

Parmi les livres d'heures les plus somptueux que commanda Jean de France, duc de Berry (1340-1416), les *Très belles heures de Notre-Dame* ont retrouvé depuis plus d'un demi siècle le rang qu'elles méritaient. Elles le doivent aux soins diligents du comte Durrieu qui eut le rare bonheur d'en découvrir les fragments épars et de les réunir dans des études à la fois savantes et mesurées. Ainsi put-il ressusciter, avec le concours de Georges Hulin de Loo, l'une des merveilles du moyen âge finissant ⁽¹⁾.

Pendant, comme le comte Durrieu l'avait établi, ces *Très belles heures* n'étaient pas complètement enluminées lorsque le duc de Berry les échangea contre un autre manuscrit (1412-1413). Le bénéficiaire de cet heureux échange n'était autre que le garde des livres et des bijoux de Monseigneur, Robinet d'Estampes ⁽²⁾. Celui-ci et sa femme étaient entrés si avant dans la confiance de leur vieux maître que ce dernier choisit Robinet comme l'un de ses exécuteurs testamentaires. De cette condition, révélée par le comte Durrieu ⁽³⁾, l'une des conséquences fut jusqu'à présent négligée alors qu'elle explique, nous paraît-il, la tradition du manuscrit.

Accomplissant les volontés de leur mandant, les exécuteurs testamentaires devaient, en effet, rendre compte aux héritiers. Or le principal était Jean de France, arrière-neveu et filleul du vieux Berry, fils de Charles VI le Fol et d'Isabeau de Bavière : dès 1401, l'apanage du Berry et du Poitou lui avait

⁽¹⁾ Le comte DURRIEU a résumé ses études et ses conclusions dans *Les Très belles Heures de Notre-Dame du duc Jean de Berry*, Paris, 1922. Depuis lors, bien des études ont été publiées sur le sujet. Elles ont rectifié ou éclairé tel ou tel détail et, le plus souvent, embrouillé l'ensemble. Dans sa monumentale étude sur *Jean de France, duc de Berry*, Paris, 2 vol., 1966, Françoise LEHOUX mentionne que M. Millard MEISS achevait alors une synthèse sur la *French Illumination in the time of Jean de Berry* que nous n'avons pas eu l'occasion de consulter.

⁽²⁾ Comte DURRIEU, *op. cit.*, pp. 3-4.

⁽³⁾ *Ibid.*, p. 13.

été réservé ⁽¹⁾. En attendant la mort du grand-oncle, qui l'avait « pris en particulière affection » et le traitait vraiment comme son « héritier principal » ⁽²⁾, le petit Jean avait reçu du roi, son père, divers biens : notamment le duché de Touraine en 1401 et le comté de Ponthieu en 1406. D'autre part, la mort prématurée de son frère aîné, Louis de Guyenne (18 décembre 1415), en avait fait l'héritier de la couronne et le dauphin du Viennois. Quelques mois plus tard, à la mi-juin 1416, Jean de Berry mourait à son tour dans son hôtel de Nesles. Le dauphin devenait donc duc de Berry. Il en adopta aussitôt les armes tandis que la Touraine était transférée à son frère cadet, le futur Charles VII. Déjà, il avait dépêché à Paris plusieurs ambassadeurs ⁽³⁾ et, dans le Berry, le fidèle Berrichon Pierre Fournier ⁽⁴⁾, alors que lui-même s'appropriait à rentrer en France.

Or, Jean de France, auquel la Mort ouvrait les portes du royaume, n'avait « rien négligé pour donner à sa personne et à son hôtel tout le confort et tout le luxe qui appartenait à son rang » ⁽⁵⁾. Ses serviteurs ne l'ignoraient pas et Robinet d'Estampes eut l'occasion de s'en apercevoir. N'avait-il pas intérêt à gagner la bienveillance du nouveau duc de Berry et du futur roi de France ? En tout cas, il ne conserva que la partie entièrement enluminée des *Très belles heures de Notre-Dame* ⁽⁶⁾. Quant à la partie inachevée, qui commençait par une prière à saint Jean-Baptiste, elle parvint aux Bavière-Hainaut ⁽⁷⁾.

⁽¹⁾ Si le duc n'a pas d'enfant. Cf. F. LEHOUX, *op. cit.*, t. II, p. 512, n. 7. — M. REY, *Les finances royales sous Charles V. Les causes du déficit. 1388-1413*, Paris, 1965 : *L'apanage de Jean de Touraine*, pp. 325 sq.

⁽²⁾ Comte DURRIEU, *op. cit.*, p. 15.

⁽³⁾ Baudouin de Froimont, maître des requêtes du dauphin, le chancelier Raoul le Sage, le sire d'Audregnies etc. Cf. L. DEVILLERS, *Cartulaire des comtes de Hainaut*, Bruxelles, t. IV (1889), p. 212, n. 2.

⁽⁴⁾ L. DEVILLERS, *ibid.*, t. VI, pp. 22-23, 34.

⁽⁵⁾ *Ibid.*, t. IV, p. x. — Voir aussi *La naissance et les premières années de Jacqueline de Bavière ; son mariage avec Jean, duc de Touraine, puis dauphin de France*, dans *Le Messager des sciences historiques de Belgique*, 1886. Aux documents cités par L. DEVILLERS, ajoutez R. D'HULST, *Tapisseries flamandes du XIV^e au XVIII^e siècle*, Bruxelles, 1960, p. 46 : en 1416, Jean Walois, maître-licier de Tournai, reçoit paiement du duc Jean de Touraine et de son épouse pour une « chambre de tapisserie... ouverte de la chace d'un serf et d'un porc sanglier ». M. REY, *op. cit.*, pp. 330-338.

⁽⁶⁾ La partie achevée est longtemps restée en possession des descendants de Robinet d'Estampes. En possession des Rothschild de Paris au XIX^e siècle, elle fut acquise par la Bibliothèque nationale (*Ms. lat. n. a. 3093*) après la deuxième guerre mondiale. Ses illustrations ont été étudiées et publiées par le comte DURRIEU, *op. cit.*, 1922.

⁽⁷⁾ *Ibid.*, p. 12. — Cette prière suivait la « prière aux anges » et le dessus de page, déjà enluminé.

Aboutissement naturel : dès 1406, Jean de France (né en 1398) avait été promis à Jacqueline (née en 1401), fille du duc Guillaume de Bavière, quatrième comte de Hainaut de ce nom, sixième en Hollande-Zélande et Frise, et de Marguerite de Bourgogne, sœur de Jean sans Peur et nièce du vieux Berry. Les épousailles de Jean de France et de Jacqueline de Bavière furent consacrées en 1415. En attendant de rentrer en France, le dauphin vivait dans les pays et châteaux de ses beaux-parents en compagnie de sa jeune épouse. Étroitement associés par leurs intérêts et leur politique, Guillaume IV et le nouveau duc de Berry ont eu la pensée de faire enluminer les prières qui convenaient à leur état.

Pour sa part, le duc Guillaume fit notamment illustrer — comme l'avait correctement décelé le comte Durrieu — la « prière à dire par un prince souverain ». Nous pouvons ajouter qu'elle traduit sa pensée suprême. Pour le comprendre, il faut tenir compte de ses dernières démarches et préoccupations. En juin 1416, Guillaume avait rejoint à Londres Sigismond, roi des Romains, et Henri V, le vainqueur d'Azincourt. Son but était double. D'une part, obtenir de Sigismond qu'il renonçât à « ressaisir » les comtés de Hainaut-Hollande lorsqu'ils tomberaient « en quenouille ». Guillaume, en effet, n'avait comme héritier légitime qu'une fille : Jacqueline. Comme ses prédécesseurs, il prétendait du reste tenir ses comtés en alleu « de Dieu et du soleil ». D'autre part, il désirait que le roi d'Angleterre fit sa paix avec la France dont Jacqueline devait, un jour, porter la couronne.

Son échec fut complet : Sigismond et Henri V s'allièrent contre la France par le traité de Canterbury (15 août 1416). Décidé à la résistance, Guillaume était revenu sur le continent. Suivi du dauphin qui, durant les négociations, s'était établi à Abbeville, capitale du Ponthieu, il retrouva à La Haye sa femme et sa fille qu'il n'entendait pas priver de son héritage. L'un des van Eyck reçut l'ordre de représenter cette rencontre familiale pour illustrer la « prière du prince souverain ». Guillaume l'adresse avec ferveur à Dieu trer la « prière du prince souverain ». Mains jointes (comme dans la cérémo-

montrait une image de saint Jean dans le désert. Dans la suite, cette partie fut à nouveau scindée en deux fragments principaux. L'un a disparu en 1904 dans l'incendie de la Bibliothèque nationale de Turin. Heureusement, ses miniatures avaient été photographiées par le comte DURRIEU et publiées par ses soins, avec un commentaire précis, en 1902. L'autre fragment a survécu sous le nom d'*Heures de Milan*. Il fut acquis, il y a quelques années, par le Museo Civico de Turin où nous l'avons consulté à deux reprises. Les enluminures de ce fragment ont été publiées et commentées par G. HULIN DE LOO, *Heures de Milan*, Bruxelles, Paris, 1911.

nie de l'hommage), Guillaume l'adresse à Dieu rayonnant dans un « soleil » de gloire. Dieu l'entend : il le bénit et l'atteint d'un rayon de sa grâce (fig. 1) ⁽¹⁾.

Quant à Jean de France, il pensa naturellement à faire enluminer la « prière à dire par un roi de France » au moment de pénétrer dans le royaume. Comme dauphin, sa place était au conseil royal. Pour suppléer à la carence de son père, il aurait même dû exercer la régence à l'exemple de son frère défunt. Mais, depuis le désastre d'Azincourt (1415), le connétable Bernard d'Armagnac dominait la cour et le conseil. Il en écartait son rival Jean de Bourgogne, compromis par ses tractations avec Henri V d'Angleterre, et les alliés du Bourguignon. Dès lors, comment s'introduire dans le conseil et dans le royaume ? Jean sans Peur qui, depuis Azincourt ⁽²⁾, avait ajouté à ses titres de Bourgogne et de Flandre celui de régent de Brabant, suggérait le recours aux armes. Guillaume de Bavière conseillait au contraire la négociation. Quant au dauphin, il faisait lever des hommes dans le Berry et dans le Poitou ⁽³⁾. Enfin, à Valenciennes, le 12 novembre 1416, un traité d'alliance fut conclu avec Jean de Bourgogne et son fils Philippe de Charolais. Jean sans Peur promettait d'aider le dauphin contre « ses adversaires et malveillants », de rétablir la paix et de défendre le royaume contre les Anglais ⁽⁴⁾. Cette préoccupation, ce moment, cette alliance se reflètent dans les scènes et les armoiries qui ornent la « prière à dire par un roi de France » (fig. 2) ⁽⁵⁾.

Cependant, ni Guillaume IV ni Jean de France ne purent prolonger longtemps leurs entreprises politiques et artistiques. Le dauphin mourut prématurément à Compiègne en avril 1417 et son beau-père ne lui survécut guère. Rentré malade dans son pays de Hainaut, il succomba à Bouchain le 31 mai de la même année.

Qu'allait devenir son héritage ?

(1) Cette miniature a brûlé en 1904. Mais la photographie du comte Durrieu suffit pour attester l'exceptionnelle qualité des paysages.

(2) Antoine de Bourgogne, duc de Brabant-Limbourg, frère de Jean sans Peur, avait été tué à Azincourt, dans les rangs français, en 1415.

(3) L. DEVILLERS, *Cartulaire...*, t. VI, pp. 34, 39.

(4) MONSTRELET, *Chronique*, éd. DOUËT d'Arcq. Paris, 1857-1862, 6 vol., t. III, pp. 164-165.

(5) Nous ignorons le nom du peintre qui exécuta cette commande. Comme peintre ordinaire, Jean de France eut à ses gages un certain Gisquin Zalme ou Salme (L. DEVILLERS, *Cartulaire...*, t. IV, p. x). Le comte Durrieu attribuait cette peinture brûlée à Turin en 1904 à l'« atelier Van Eyck » et G. Hulin de Loo à la « main I » de cet atelier. Cf. Comte DURRIEU, *op. cit.*, 1922, p. 111, n° 45.



1. — Prière à dire par un prince souverain

Original brûlé : *Heures de Turin*, f° 59v. Agrandissement du tableau supérieur : retour d'Angleterre du duc Guillaume IV de Bavière, comte de Hainaut, Hollande, Zélande et seigneur de Frise « par le grasse de Dieu » qui le bénit (de la main droite) et l'atteint d'un rayon de sa grâce. Le duc monte un cheval blanc (signe de commandement), porte le chapeau rond (comme l'une des statuettes d'un comte ; à Amsterdam) et le collier hennuyer de l'ordre de saint Antoine (fondé par son père). Sur l'étendard que dresse un homme d'armes : les armoiries de Bavière-Hainaut. Elles ne sont nullement inversées comme l'a cru M. F. Lyna : les lions sont dûment tournés vers la hampe. A gauche du duc : le dauphin Jean de France, dont le profil et le petit chaperon sont connus par un croquis du *Recueil de portraits d'Arras*.



2. — Prière à dire par un roi de France.

Original brûlé (*Heures de Turin*, f^o 77v) mais armoiries décrites par le comte Durrieu. Sur le pavillon royal : écussons de France et lis semés sur la doublure de la tente et le drap du prie-dieu. Sur les tentes proches : armes du Brabant (de sable au lion d'or), dont le duc venait de périr à Azincourt et dont la régence était revendiquée par Jean sans Peur, duc de Bourgogne (bandé d'or et d'azur à la bordure de gueules = Bourgogne ancien de la maison de Valois). En tête de la colonne qui marche vers l'ennemi, avant les bannières de Bourgogne ancien de la maison de Valois et de Charolais (au lion d'or sur champ de gueules), à la place d'honneur, le comte Durrieu avait vu : « l'étendard royal de France muni de franges rouges ». Sans y prendre garde, il a défini les armes de Berry : « de France à la bordure engrelée de gueules ». La même bannière (devant celle de Flandre : au lion de sable sur champ d'or) est répétée dans la frise inférieure derrière le dauphin qui désarçonne son adversaire. Avec le roi, il partageait le droit de « porter les trois fleurs de lis seulement ».

Conformément à la coutume hennuyère et hollandaise et selon la volonté de Guillaume IV, Jacqueline était l'héritière des biens de son père. Au surplus, elle continua à porter le titre de dauphine et à jouir de son douaire (1). Toutefois, elle dut s'entendre avec sa mère et fit acter « en Haynau » sa renonciation « aux meubles et debtes » de son mari, comme le rappelle un mandement du 28 février 1418 (2). Que devinrent dès lors les *Très belles heures* (3) ? Au surplus, les Bourgogne qui la conseillaient, sa mère Marguerite et son oncle Jean sans Peur, n'ignoraient pas combien son héritage était menacé. Ils connaissaient l'hostilité de Sigismond et savaient qu'il avait rencontré à Liège, durant les fêtes de Noël 1416, le frère cadet et l'héritier éventuel du défunt comte de Hainaut-Hollande, Jean de Bavière, élu de Liège. Pour donner à Jacqueline un nouveau protecteur et unir ses comtés de Hainaut et de Hollande, ils négocièrent rapidement son mariage avec son cousin Jean IV, duc de Brabant-Limbourg, qui, lui aussi, avait vainement cherché à obtenir l'investiture de Sigismond.

En même temps, les deux duchesses tentaient d'amadouer Jean de Bavière. De juin à août 1417 et de château en château — au Quesnoy, à Schoonhoven, à Biervliet, à Mons —, elles négocient avec l'élu de Liège. Elles finissent même par lui reconnaître le titre de « gardien et défenseur du Hainaut » (6 juillet 1417) (4). Est-ce lors de ces entrevues que Jean de Bavière reçut les *Très belles heures de Notre-Dame* dont il avait pu admirer les miniatures ? Nous l'ignorons. Mais plusieurs témoignages concordants et de nature différente (calendrier, portraits, paysage) attestent qu'elles entrèrent en sa possession.

Énumérons rapidement ces témoignages :

1° Le calendrier ajouté au fragment bavarois des *Très belles heures de Notre-Dame* (5). Comme l'avait écrit le comte Durrieu, il « nous transporte

(1) L. DEVILLERS, *Cartulaire...*, t. IV, pp. 67-69.

(2) *Ibid.*, t. VI, p. 48.

(3) Nous ignorons qui commanda l'admirable miniature de la « messe des morts » des *Très belles heures de Notre-Dame* où le comte Durrieu et G. Hulin de Loo ont décelé les armes des comtes de Hainaut sur le catafalque. Cf. Comte DURRIEU, *op. cit.*, p. 16, p. 120, n° 91 et G. HULIN DE LOO, *Heures de Milan*, Bruxelles, Paris, 1911, p. 65.

(4) E. VAN MIERIS, *Groot charterboek der graaven van Holland...*, Leyden, 1756, t. IV, pp. 398-399, 408. — L. DEVILLERS, *Cartulaire...*, t. IV, pp. 91, 95-99 et *Particularités...*, p. 215. E. BACHA, *Catalogue des actes de Jean de Bavière*, dans *Bull. de la Soc. d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège*, t. XII (1900), p. 83, n°s 195, 196 ; p. 84, n° 199.

(5) Écrit sur le recto et le verso de douze feuillets, le calendrier a péri en 1904 avec les *Heures de Turin*

dans d'autres provinces que celles où vécut le duc de Berry». Il est en effet caractérisé « par la prédominance de noms de saints vénérés particulièrement dans des contrées situées au nord de la France actuelle, le Hainaut et le pays de Liège » (1). Comme le plus grand nombre appartient aux diocèses de Liège et de Cambrai et comme Jean de Bavière fut le seul prince de sa maison qui administra ces deux diocèses (2), il est logique d'en déduire qu'il commanda ce calendrier (3), avant son départ en Hollande (4).

2° Deux portraits minuscules — l'un excellent, l'autre plus médiocre — inspirés par l'attitude, la coupe de la houppelande et la taille des cheveux du donateur de *La Vierge* [qui n'était pas] *d'Autun*, insérés dans les lettrines initiales de deux prières (5).

dont il formait le début. Nous n'en connaissons que la moitié — soit 180 jours — grâce aux photographies du comte Durrieu (1902) ; 62 jours y sont dépourvus de mention. Il reste 118 commémoraisons, auxquelles il faut ajouter 9 fêtes inscrites aux versos que le comte Durrieu et G. Hulin de Loo avaient retenues, soit en raison de leurs particularités, soit en raison de leur répétition. Total : 127 mentions dont les trois-quarts n'ont rien de particulier (grandes fêtes et cultes répandus partout dans le monde catholique).

- (1) Comte DURRIEU, *Heures de Turin*, 1902, p. 13. L'écriture et le décor marginal du nouveau calendrier sont volontairement « archaïsants » : le calligraphe s'est appliqué à respecter les lettres de forme et le décor marginal des *Heures* qu'il devait compléter (Comte DURRIEU, *Les très belles Heures...* 1922, p. 21).
- (2) Jean de Bavière était non seulement « élu » de Liège (1390-1418) mais « administrateur » du diocèse de Cambrai. Il y représentait l'obédience romaine tandis que Pierre d'Ailly (1396-1411) était d'obédience avignonnaise. Cf. E. DE MOREAU, *Histoire de l'Église en Belgique*, Bruxelles, 1949, t. IV, pp. 28-29 et M. TOURNEUR, *Antoine de Bourgogne, duc de Brabant, la papauté et Liège lors du schisme de Thierry de Perwez*, dans *Bull. Inst. hist. belge de Rome*, t. XXVII (1952), p. 304.
- (3) Telle est aussi la conclusion que suggère A. CHATELET, *Les étapes de l'enluminure des manuscrits dits de Turin et de Milan-Turin*, dans *La Revue des Arts*, Paris, 1956, n° 4, p. 203. Comme l'avait observé le comte Durrieu, Guillaume IV de Bavière n'a pas commandé ce calendrier : saint Guillaume n'y est pas mentionné ! Mais, pour la même raison, sa fille Jacqueline (suggérée par le comte Durrieu) ne convenait pas davantage.
- (4) Comme l'avait remarqué G. HULIN DE LOO, *op. cit.*, pp. 9-10, le patron d'Utrecht est absent du calendrier. Par contre, on y trouve pour le diocèse de Liège : sainte Gertrude de Nivelles ; quatre évêques sanctifiés de Liège : saint Servais, patron de Maastricht, saint Remacle (Stavelot), saint Lambert (Liège) et saint Hubert (patron de cette abbaye). Dans le « pays de Liège » mais relevant du diocèse de Cambrai : saint Landelin et saint Ursmer de Lobbes. Le diocèse de Cambrai est au surplus représenté par saint Amand, abbé d'Elnone ; saint Vincent, abbé de Haumont et patron de Soignies ; sainte Aldegonde, abbesse de Maubeuge (honorée deux fois) ; saint Hu(m)bert, abbé de Maroilles, faussement qualifié d'« episcopus ». (Le scribe a sans doute été distrait par le souvenir de l'évêque Hubert, plus connu dans le diocèse de Liège que l'abbé de Maroilles. Nous remercions notre collègue M. L. E. HALKIN qui nous a orienté dans cette recherche).
- (5) Comte DURRIEU, *Heures de Turin*, 1902, p. 22, pl. XIII et p. 25, pl. XXXVIII ; *Les très belles*

3° Deux portraits insérés dans les frises inférieures de deux prières, l'un s'inspirant du modèle précité (1), l'autre de l'attitude du donateur de *La Fontaine de Vie* (2).

4° Un portrait du « tableau » supérieur de la « Prière à dire pour ceux qui sont en peine ou en danger » (3) (fig. 17).

5° La scène d'intérieur et le paysage qui enluminent l'office de la Saint-Jean-Baptiste et qui constituent le thème essentiel de notre communication. Qu'ils n'aient jamais fait l'objet d'une enquête historique suffirait sans doute à la justifier. Mais il est un autre motif que nous avouons volontiers : nous avons tant aimé les forêts, les landes, les rivières de l'ancien duché de Luxembourg qu'il nous est agréable de révéler ce qui nous paraît être le portrait le plus ancien, le plus menu et peut-être le plus sensible d'une contrée si belle et si négligée dans l'histoire tumultueuse de l'Occident.

II. L'OFFICE DE LA SAINT JEAN-BAPTISTE

Parvenu à l'office de saint Jean-Baptiste que l'Église célèbre le 24 juin, le calligraphe des *Très belles heures de Notre-Dame* avait copié, comme il convenait, l'introït de la messe : « [D]e ventre matris mee vocavit me D[omi]-n[u]s / nomine meo et posuit os meu[m] sicut / gladium accutum sub tegumento / manus sue protexit me posuit me / » : « Dès le sein de ma mère, le Seigneur m'a appelé par mon nom ; il a rendu ma langue semblable à un glaive acéré ; il m'a protégé sous l'ombre de sa main et m'a mis en réserve... » (*Isaïe*, 49, 1-2) (4). Puis, ayant rempli l'espace qui lui était réservé — quatre lignes seulement —, le calligraphe tourna la page, acheva la phrase sur le folio suivant (5), poursuivit sa copie.

Heures..., 1922, p. 112, n° 49 et p. 110, n° 39. Sans reconnaître le modèle, M. A. CHATELET, *op. cit.*, pp. 203-204, est arrivé à la même conclusion.

(1) « Prière à Dieu pour demander à être protégé par l'Ange gardien » (Comte DURRIEU, *Heures de Turin*, 1902, pl. XLI et *Les très belles Heures...*, 1922, p. 111, n° 42). Observons que, dans cette frise, l'arbre situé à l'extrême droite reproduit exactement l'arbre situé au même endroit de la frise inférieure de « La prière à dire pour un prince souverain ».

(2) « Messe de la Sainte-Croix » (Comte DURRIEU, *Heures de Turin*, 1902, pl. XXII et *Les très belles Heures...*, 1922, p. 120, n° 92).

(3) Comte DURRIEU, *Heures de Turin*, 1902, pl. XXXIX et *Les très belles Heures...*, 1922, p. 110, n° 40.

(4) *Très belles Heures de Notre-Dame*, f° 93 v° (Turin, Museo Civico).

(5) « Quasi sagittam electam » : « comme une flèche de choix ».

Quant au folio qui nous intéresse ici, il resta sans illustration durant des années. Ni le duc Jean de Berry ni le dauphin Jean, son héritier, n'avaient fait enluminer cet office ⁽¹⁾ : sur ce point, tous les historiens de l'art sont d'accord. La peinture supérieure, l'initiale décorée, la frise inférieure, qui enchantent aujourd'hui nos regards, sont l'œuvre de l'un des miniaturistes attachés aux Bavière-Hainaut : la « main G » selon la classification de G. Hulin de Loo, c'est-à-dire l'un des Van Eyck, Hubert ou Jean selon les auteurs, voire d'un disciple de Jean (mais cette hypothèse est infirmée par l'excellence de la peinture).

Or, parmi les Bavière-Hainaut, un seul a porté le nom de Jean : l'élu de Liège (jusqu'en 1418) qui devint ensuite régent de Hollande-Zélande et duc de Luxembourg († 1425). Que son nom l'inclinât à honorer saint Jean ne surprendra personne. Mais quelque circonstance n'avait-elle pas « actualisé » ce mobile ? Les miniatures ne pouvaient-elles orienter la réponse ? (fig. 3).

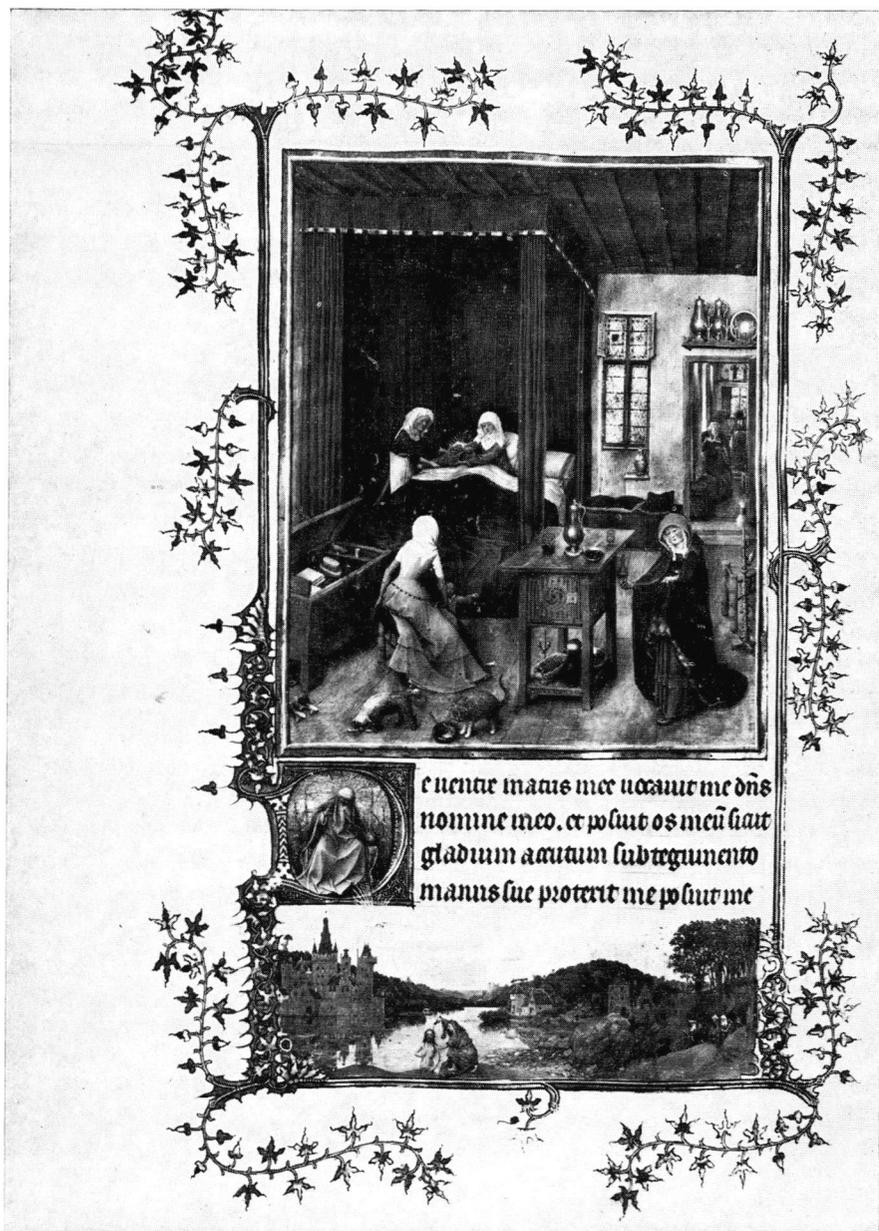
Dans le « tableau » supérieur, Elisabeth, la mère du Baptiste — une mère singulièrement jeune — est assez proche du centre de la scène. Elle eût pu recevoir une autre place et, sur d'autres peintures, l'a reçue en effet. D'autre part, la princesse que Jean de Bavière épousa en 1419 se nommait aussi Elisabeth [de Görlitz]. Cette coïncidence méritait d'autant plus d'attirer l'attention qu'Elisabeth était duchesse engagiste de Luxembourg. C'est elle qui fit découvrir à Jean de Bavière et à son peintre ce pays de forêts, de châteaux, de vallées encaissées qu'évoque curieusement le paysage de la frise inférieure.

Mais que valaient ces suggestions ? C'est pour répondre à cette interrogation que, négligeant l'initiale décorée — elle laissait peu d'espace au peintre ⁽²⁾ —, nous avons attentivement examiné les peintures ornant le haut et le bas de la première page de l'office de la saint Jean-Baptiste.

Imaginons l'enlumineur penché sur le folio encore vierge d'illustrations, Que va-t-il dessiner et peindre au-dessus et en-dessous des quatre premières

(1) Cependant, dans la « prière à la Vierge et à saint Jean-l'Évangéliste », son patron, Jean de Berry s'était fait profilé, agenouillé près de saint Jean-Baptiste qui le désigne au Christ. (Comte DURRIEU, *op. cit.*, 1922, p. 111, n° 44). Avec saint André, saint Jean-Baptiste était en effet un des deux saints particulièrement honorés par le duc Jean de Berry (*ibid.*, p. 10).

(2) Dans la lettre initiale D (Dominus), Dieu le Père, siégeant sur son trône et tenant le globe, se penche vers la scène du bas qu'il bénit. Il lui est uni par le vol plongeant de la colombe et les rayons du saint Esprit.



3. — Folio enluminé de l'office de la saint Jean-Baptiste.

lignes de l'introït ? Quelle source va l'inspirer ? Négligeant les répertoires de préfigures, comme le *Speculum humanae Salvationis*, et la *Légende dorée*, il a suivi l'office qu'il avait sous les yeux pour composer le tableau qui le couronne. Il a trouvé dans l'Évangile du jour la scène qu'il va peindre : la circoncision dans la chambre d'Elisabeth, en présence de Zacharie, de voisines et de proches.

La voici :

« Cependant le temps s'accomplit où Elisabeth devait enfanter, et elle mit au monde un fils. Ses voisins et ses parents, ayant appris que le Seigneur avait manifesté sa miséricorde envers elle, se réjouissaient avec elle. Or, le huitième jour, ils vinrent pour circoncire l'enfant ⁽¹⁾, et ils le nommaient Zacharie d'après le nom de son père. Alors sa mère, prenant la parole : « Non, dit-elle, mais il s'appellera Jean ». Ils lui dirent : « Il n'y a personne de votre parenté qui soit appelé de ce nom ». Et ils demandaient par signes à son père comment il voulait qu'on le nommât. S'étant fait donner une tablette, il écrivit : « Jean est son nom » et tous furent dans l'étonnement. A l'instant, sa bouche s'ouvrit et sa langue se délia ; et il parlait, bénissant Dieu » (*Luc*, I, 57-64).

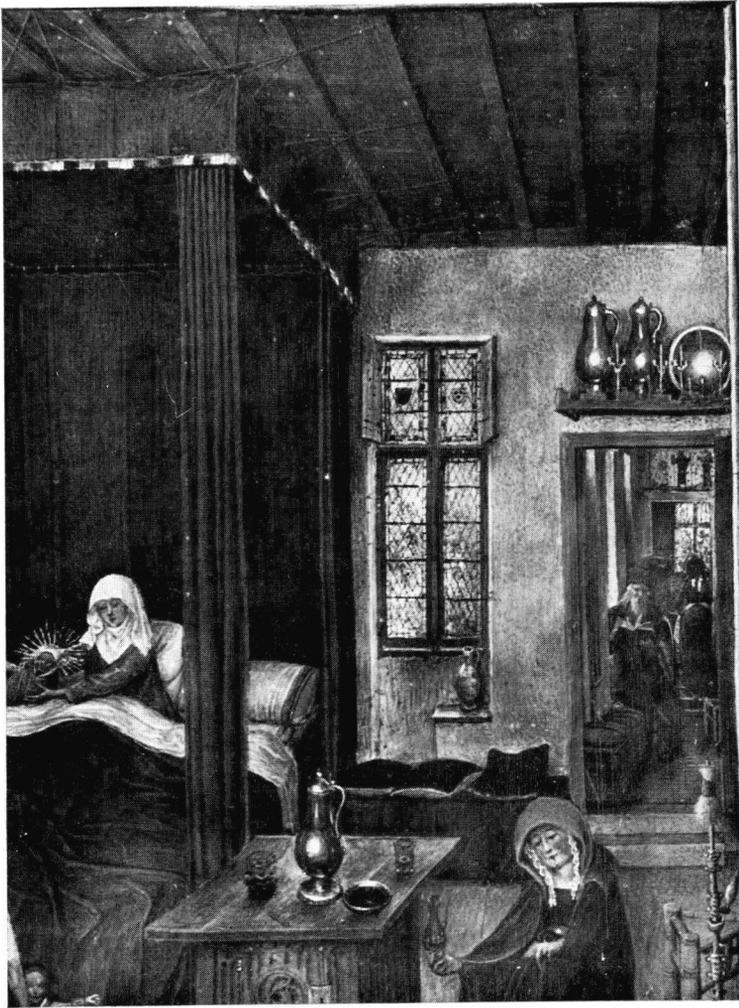
Cette scène évangélique, le peintre la représente dans une chambre de son temps. Rien de plus naturel à l'époque. Ce qui est plus singulier, c'est le « vérisme » du décor qui est poussé d'une façon jusqu'alors inégalée ⁽²⁾. Que voit-on (fig. 3 et 4) ?

Assise dans son lit d'accouchée, Elisabeth, voilée et guimpée de blanc, tend les bras vers le nouveau-né ⁽³⁾ que lui apporte une servante ceinte d'un

(1) Tel était en effet l'usage chez les Juifs. « Quand une femme enfantera et mettra au monde un garçon, elle sera impure pendant sept jours ; elle sera impure comme aux jours de son indisposition menstruelle. Le huitième jour, l'enfant sera circoncis ; mais elle restera encore trente-trois jours dans le sang de sa purification ; elle ne touchera aucune chose sainte et elle n'ira point au sanctuaire, jusqu'à ce que les jours de sa purification soient accomplis ». (*Lévitique*, chap. XII). Il ressort du texte que la circoncision et la présentation de Jésus au Temple sont deux actes distincts (encore que souvent confondus par les artistes) et que la circoncision n'était pas faite par le grand-prêtre en public, mais alors que l'accouchée gardait la chambre.

(2) On peut mesurer le progrès accompli dans ce sens en contemplant la *Nativité* peinte dans le *Lecionnaire de Bourges* par le « maître de Boucicaut ». On y voit aussi, dans une chambre, l'Enfant auréolé qu'une servante apporte, la Mère couchée dans son lit et même un petit chien. Cf. E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting*, 2 vol., Cambridge, Massachusetts, 1953, t. I, p. 244, t. II, fig. 71.

(3) Comme l'exige le texte sacré, l'Enfant est auréolé. En effet, Gabriel avait prophétisé à Zacharie



4. — La circoncision de saint Jean-Baptiste.

Fragment agrandi du tableau supérieur du folio enluminé de l'office de la saint Jean-Baptiste.

tablier. Sans doute a-t-elle demandé son enfant en lui donnant le nom de Jean qu'elle conservait secrètement dans son cœur depuis la visite de Marie. Elle le révèle au jour, enfin venu, de la circoncision. Au pied du lit, une parente ou une voisine, vue de dos, contemple et écoute, tandis que le petit garçon qui l'accompagne ne prête aucune attention à ce que font et disent les « grandes personnes ». Au premier plan, une femme, couverte d'une cape bleue qu'elle relève, porte précieusement, à bout de bras, une burette.

La familiarité de la scène est accentuée par une foule de détails : un chien et un chat se partagent les reliefs du repas ; une huche ouverte et bien garnie ; une table portant de la vaisselle, un banc couvert de coussins, un siège triangulaire, un fuseau, un panier d'osier, des patins, des aiguïères et des plats en étain ou en cuivre. Si elle s'était inclinée vers le fond de la chambre, Elisabeth aurait pu lire les armes des deux blasons ornant la fenêtre (1) !

A côté de cette fenêtre, une embrasure découvre une galerie légèrement surélevée, éclairée, de la gauche, par trois étroites fenêtres latérales. Sur l'appui de la deuxième, Zacharie est accoudé. Coiffé d'une toque et vêtu d'une longue houppelande sombre, dont les manches en entonnoir sont garnies de fourrure, le vieillard tient, de la main gauche, un livre ouvert. De la droite, il semble écrire et, comme le dictait le texte sacré, « sa bouche s'ouvre » et « sa langue se délie ». Dans le fond de la galerie, une embrasure découvre une volée de marches que gravit une femme. Au dessus de l'embrasure, une image pieuse, une « xylographie »...

Telle est la scène. Pour l'interpréter, il suffisait d'avoir en mémoire l'extrait de saint Luc qu'on lisait à la saint Jean-Baptiste. Cependant, en un point, le peintre ne suit pas l'Évangile. Alors que celui-ci enseigne qu'Elisabeth est « avancée en âge » — ce qui explique sa stérilité et l'opprobre dont elle paraissait chargée —, alors que la mère du Baptiste a conçu son fils « dans la vieillesse » (*Luc*, I, 7, 18, 36), le miniaturiste donne à « son » Elisabeth l'aspect d'une femme jeune encore. Intention d'autant plus soulignée que Zacharie reste le vieillard de l'Évangile (fig. 4).

que l'Enfant serait « rempli de l'Esprit Saint dès le sein de sa mère » (*Luc* I, 15). L'introït de la messe de la saint Jean y fait allusion.

(1) A droite : d'argent, chargé de trois taches rondes (tourteaux ou roses ?) de gueules. A gauche : « d'azur », disait Hulin de Loo, mais envahi par l'argent oxydé. Hulin de Loo se demandait si un « meuble d'argent n'avait pu représenter la harpe de David » (?). Cf. G. HULIN DE LOO, *Heures de Milan*, p. 61, n. 1. L'état actuel du blason ne permet pas de se prononcer.

D'autre part, si d'une façon générale l'évangile dicte le fond, d'où vient la forme ? Ceux qui ont contemplé ce « véritable tableau d'intérieur, tel que les petits maîtres hollandais du XVII^e siècle aimeront à les peindre » (1), ont été frappés non seulement par la précision des objets et le pittoresque des détails mais par le « jeu des lumières et des ombres ». Celles-ci enveloppent les personnages et nuancent les couleurs selon leur position dans l'espace. Hulin de Loo a révélé cette innovation en soulignant la « juste observation des valeurs lumineuses » (2).

« Observation » : retenons le mot qui est spontanément venu sous la plume. Seule, en effet, l'observation peut saisir et enseigner des nuances aussi fines et, parfois, aussi fugitives. L'imagination la plus vive et servie par la mémoire la mieux exercée ne pourrait, après tout, que reproduire des réalités observées. Dès lors, on voit mal pourquoi le peintre eût adopté le chemin le plus compliqué et le moins sûr pour représenter des objets qu'il pouvait « observer ».

Au « tableau d'intérieur » répond, en bas de page, une « scène d'extérieur » d'une habileté plus surprenante encore. « Une vraie merveille », écrivait Hulin de Loo (fig. 5).

Depuis le fond mouvementé où se profile, à l'horizon, la silhouette d'un château, un vaste étang s'étale et sinue entre des coteaux couverts de bois. Au premier plan, il s'incurve et défend, de deux côtés, un château dont l'enceinte baigne dans les eaux. Bâties en pierres lisses et bleutées que rosit le soleil couchant, le haut donjon et les bâtiments sont coiffés d'ardoises sombres (3).

Au pied d'une porte d'eau, une barque chargée de voyageurs accoste dans l'ombre. Sur l'autre rive se détachent deux groupes d'habitations garnis de tours. A droite, des promeneurs débouchent d'un sous-bois. Entre les deux groupes d'habitations, un chemin grimpe vers la colline : on y distingue, malgré l'éloignement, quelques personnages minuscules. Au premier plan, le Christ, plongé à mi-corps dans l'eau frémissante, est baptisé par saint Jean agenouillé sur la faible levée qui contient l'étang. A droite de ce groupe, un roc éboulé se dresse parmi les galets.

Ce qui est indicible, c'est le jeu des lumières.

« La tombée du jour — écrivait Hulin de Loo — est admirablement

(1) G. HULIN DE LOO, *op. cit.*, p. 60.

(2) *Ibid.*, p. 62.

(3) Hormis une annexe blanche et couverte d'un toit rouge, à l'extrémité gauche de la miniature.



5. — Le baptême du Christ par saint Jean.
Frise inférieure du folio enluminé de l'office de la saint Jean-Baptiste.

rendue : le ciel est transparent et lumineux, d'un bleu clair. De légers nuages (cumuli) sont vivement éclairés de rose et se réfléchissent dans l'eau. Déjà la lune est visible, en haut à senestre. Dans le lointain, rochers et château-fort sont éclairés d'une lumière rose. Tous les avant-plans sont déjà plongés dans la pénombre, sauf, au centre, la maison de paysan dont la partie surélevée, blanchie, est frappée par un dernier rayon. Le château est vu à contre-jour. Les arbres et tous les autres verts sont assombris à cause de l'heure. On ne saurait mieux rendre les réflexions dans l'eau : paysage, constructions, ciel, nuages, tout s'y reflète. A senestre, dans l'ombre, elle est d'un bleu plus profond. Des galets s'en détachent. La surface est ridée, des canards y nagent, et, près du Christ, on voit le rond qu'a produit le saut d'une carpe. Tout le paysage est empreint de calme et de sérénité» (1).

En vérité, nul n'a touché du doigt le parchemin où ce paysage minuscule est dépeint sans être bouleversé. Les siècles ont fondu sans ternir l'éclat des

(1) G. HULIN DE LOO, *op. cit.*, p. 63.

couleurs et les vibrations de la lumière. Le coucher de soleil, qui revêt d'or, de rose et d'ombres, la vallée et la forteresse, les bois, les eaux et les pierres, n'a pas cessé d'être tel qu'il était au moment où le pinceau menu s'infléchissait sous des doigts prudents, minutieux et habiles. Le temps est suspendu comme par miracle. Ce qui s'est dissout dans l'abîme du passé est présent entre nos mains, sous nos prunelles émerveillées. Et cette présence est si vive qu'instinctivement nous ne pouvons croire que ce paysage si beau et cette heure fugitive puissent n'être pas vraies. L'homme est-il capable d'imaginer ce qu'il n'a ni vu, ni entendu, ni senti, ni goûté ? Delacroix écrivait : « Ce qu'on appelle création n'est qu'une manière particulière à chacun de voir, de coordonner et de rendre la nature ».

Qui mieux que la nature, en effet, pouvait révéler ce décor lumineux et ces nuances délicates ? Du reste, la volonté d'exalter l'image particulière d'une ville, d'un bois, d'un château n'était pas neuve. Les « ouvriers de Monseigneur » le duc de Berry venaient d'en donner de merveilleux exemples. Et celui qui peignit cette miniature connaissait si bien le paysage de Liège ⁽¹⁾ que le traitement de l'eau est identique dans le tableau du Louvre et dans l'enluminure de Turin ⁽²⁾.

Mais où trouver ce château, ces collines, cet étang, ce gros roc éboulé ?

Assurément ce spectacle nous éloignait des rives de la mer du Nord et des plaines de Hollande et de Zélande où le duc Guillaume avait régné. Devant le château et le site, le Gantois Hulin de Loo avait aussitôt pensé aux « bords de la Meuse » ⁽³⁾. Cependant, de Givet à Visé, la vallée de la

⁽¹⁾ Après Tolnay, L. BALDASS, *Jan van Eyck*, Londres, 1952, p. 92, en avait fait l'observation.

⁽²⁾ Ce fait a été fortement souligné par A. Châtelet, qui datait l'enluminure de 1419-1425 (cf. *Les étapes de l'enluminure des manuscrits dits de Turin et de Milan-Turin*, dans *La Revue des Arts*, Paris, 1956, n° 4, pp. 199-206, et *Les enluminures eyckiennes des manuscrits de Turin et de Milan-Turin*, dans *La Revue des Arts*, Musées de France, Paris, 1957, n° 4, pp. 157-158, fig. 4 et 5). Dans ce dernier article, l'auteur a insisté, à juste titre, sur l'identité du traitement de l'eau (ondes circulaires et reflets) dans la miniature et dans le fleuve [la Meuse] de *la Vierge* [qui n'était pas] *d'Autun*. Il a publié des « agrandissements exécutés à même échelle par rapport aux originaux » qui en offrent la preuve. Or, il paraissait — et non sans raison — aussi bien à F. Lyna qu'à J. Lassaïgne qu'il eût été « peu vraisemblable » que « la miniature » se trouvât « très en avance sur la peinture ». Cette invraisemblance n'existe que si l'on postdate *La Vierge* [qui n'était pas] *d'Autun* par rapport aux *Heures de Milan-Turin*. Elle tombe de soi si l'on adopte la date que nous avons proposée pour la peinture précitée (vers 1413) et celle que nous allons proposer pour la miniature (1419). Cf. F. LYNNA, *Les Van Eyck et les « Heures de Turin et de Milan »*, dans *Bull. des Musées royaux des Beaux-Arts*, Bruxelles, 1955, p. 15 et J. LASSAÏGNE, *La peinture flamande. Le siècle de Van Eyck*, Skira, éd., 1957, p. 66.

⁽³⁾ G. HULIN DE LOO, *op. cit.*, p. 63.

Meuse est plus large et, là où elle s'étrangle, des rochers hérissent ses rives. Plutôt qu'un site mosan, ne fallait-il pas chercher ailleurs, dans les hauts plateaux d'Ardenne, ces torrents qui viennent heurter des pierres roulées dans leur lit, ou, ailleurs, s'étaient en étang ?

Mais, dira-t-on, la situation du château est, à première vue, irréaliste ou, en tout cas, surprenante. Dans les contrées accidentées, les châteaux médiévaux étaient en effet bâtis sur les hauteurs. Or, ici, l'enceinte baigne dans les eaux. Cette particularité était d'autant plus étonnante qu'à l'horizon, un autre château se dresse sur une crête. Fallait-il donc conclure que le paysage avait été imaginé ? Ou, tout au moins, admettre que le peintre avait juxtaposé deux croquis plus ou moins fidèles : celui d'une vallée encaissée et celui d'un château bâti en plaine ? Que de licences la liberté artistique n'autorise-t-elle pas ? Mais, de cette liberté, quelle opinion se faisaient les peintres du xv^e siècle ? Et qu'en eût dit le mécène qui commanda la miniature ? Avant de conclure à l'association imaginaire, ne convenait-il pas, en bonne méthode, de chercher d'abord si la vallée et le château n'étaient pas réellement associés dans quelque coin perdu de l'Ardenne ou du Luxembourg ? A l'exemple des chartistes et des philologues qui concentrent leur attention là où, dans un texte, tel mot paraît anormal, ne fallait-il pas trouver dans une « anomalie apparente » le reflet de la vérité et le moyen de la découvrir ?

Cette recherche, nous l'avons faite de façon systématique.

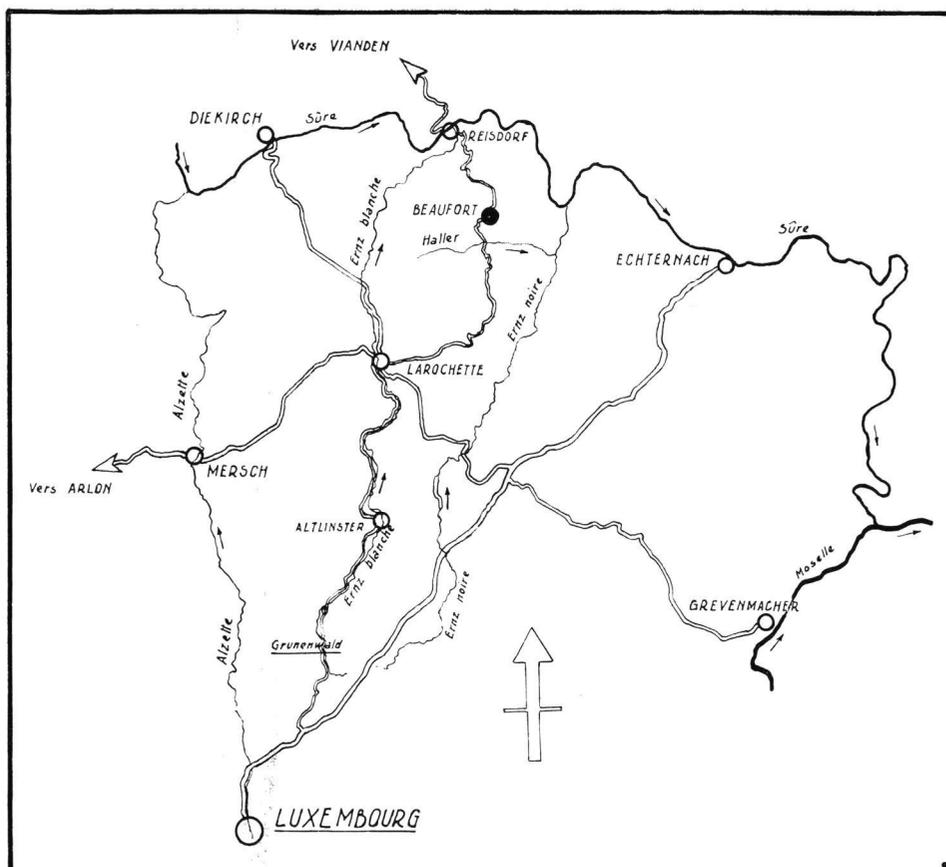
Après avoir pointé, sur des cartes de l'Ardenne et du Luxembourg, les châteaux attestés vers 1400, nous avons éliminé ceux qu'excluait le site. A la suite de quoi, il restait peu de cas susceptibles d'être retenus. De ceux-ci, un seul a résisté à un examen approfondi : le château de Beaufort dont nous avons découvert les ruines, en 1961, dans la vallée du Haupeschaach ⁽¹⁾.

III. LE SITE DE BEAUFORT ET LE HAUPESCHBAACH

Le château de Beaufort dresse ses ruines dans le triangle que, depuis Luxembourg, dessinent, d'un côté, la vallée de l'Alzette — de l'autre, la route d'Echternach — et, à la base, le val de la Sûre entre Diekirch et Echternach (fig. 6).

Entre ces limites, c'est une succession de vallées ombreuses et de pacages, de hautes futaies couvrant les pentes, d'essarts cultivés et de prés isolant des

⁽¹⁾ Nous adoptons l'orthographe de la carte militaire au 25.000^e.



6. — Le triangle Luxembourg, Diekirch, Echternach.

villages paisibles : le « Gutland » luxembourgeois. Au centre, Larochette commande le cours scintillant de l'Ernz blanche. La bourgade groupe ses maisons au pied d'un château croulant sur son roc, au croisement de vieux chemins. L'un d'eux conduit à Luxembourg par Linster et par le Grunenwald, où survécit jusqu'au xviii^e siècle le souvenir d'Elisabeth de Görlitz, « la femme morte » (1). Un autre, qui vient de Diekirch, gagne Grevenmacher et les vignobles de la Moselle. Par Mersch, un troisième va d'Arlon à Echternach.

(1) J. BERTHOLET, *Histoire ecclésiastique et civile du duché de Luxembourg et comté de Chiny*, Luxembourg, t. VII (1743), p. 441.

nach. D'où l'importance de Larochette et des liens qui unissaient ses burgraves aux seigneurs des bourgs précités.

Depuis Larochette, on pouvait enfin pénétrer dans la partie la plus élevée et la plus pittoresque du triangle, celle que délimitent, vers l'Ouest et vers l'Est, les sillons de l'Ernz blanche et de l'Ernz noire — tous deux affluents de la Sûre — et, vers le Sud, le cours cascasant du Halerbaach. Là s'étend le pays mouvementé qu'une habile imagerie touristique désigne sous le nom de « Petite Suisse luxembourgeoise ».

Un sentier qui a reçu le même nom, le « sentier de la Petite Suisse », longe à quelque distance la ligne des crêtes qui enveloppent Beaufort vers l'Ouest et le Nord ⁽¹⁾. Il atteint la cote 410 au hameau de Cruchtenhaff et 409,3 au-dessus du « Beforterhaed » ou « lande de Beaufort ». (Nous avons souligné ces cotes et fait agrandir un fragment de la carte militaire au 25.000^e pour faciliter la lecture) (fig. 7).

De la lande de Beaufort, le sol s'affaisse brusquement dans un vallon orienté de l'Ouest à l'Est. Là jaillissent les sources, aujourd'hui captées, du Huschbaach. La zone des sources s'étend jusqu'à la cote 346. De là, le Huschbaach s'écoule vers le Sud-Est, dans une gorge longue d'environ 500 mètres. Puis il s'étale en vivier au lieu-dit « Aleweier », au pied de l'éperon de l'« Albuurg » ou, plus correctement, de l'« Altburg ».

Défendu « de trois côtés par des rochers abrupts », l'Altburg est un bastion naturel qui, vers le Nord, se soude à la ligne des crêtes. Vu du Sud, il barre la vallée. Son nom conserve évidemment le souvenir d'anciennes fortifications. La notice touristique consacrée au *Château de Beaufort* signale qu'à l'époque préhistorique cet « éperon barré » a servi d'assise à un camp retranché ⁽²⁾.

A la sortie du vivier, le Huschbaach s'engage à nouveau dans une gorge longue d'environ 300 mètres et haute d'une trentaine, que domine vers l'Est la colline du « Fleibierg » ou « Flieburg ». Se détachant, elle-aussi, de la ligne des crêtes, elle s'élève, depuis le vallon qui borde l'Altburg, jusqu'à la cote 377. Puis elle s'incline vers la cote 359 (à l'extrémité droite de la carte). Vers le midi, elle s'abaisse vers le village de Beaufort (357 mètres).

⁽¹⁾ On en peut aisément repérer les cotes sur une carte militaire au 25.000^e.

⁽²⁾ *Le château de Beaufort*, Luxembourg, dernière éd. (s.d.), p. 13 : « Une pareille colonie fut déblayée par le professeur Riek [de Tubingen] sur un plateau rocheux appelé « Altburg », inaccessible de trois côtés par des rochers abrupts, tandis qu'un rempart artificiel en protégeait l'accès du quatrième ».



7. — Lesite de Beaufort.
 Fragment agrandi de la carte militaire au 25.000^e.

Au pied du Fleibierg s'allonge une dépression (de la cote 319 à la cote 315) qu'étrangle, à sa naissance, l'avancée du Klengelbur. Longue d'environ 500 mètres, cette dépression (que nous avons légèrement colorée) est aujourd'hui coupée, au Sud, par une route asphaltée, qui descend du village de Beaufort, et par un pont de pierre qui lui permet de franchir le ruisseau et de surplomber les bas-fonds. Cette route et ce pont sont des constructions récentes (1). C'est sur la pente occidentale de cette dépression, à quelques dizaines de mètres du pont actuel, que s'élèvent sur le roc les ruines du château médiéval de Beaufort.

A l'aval du pont, le ruisseau, qui a reçu le nom de Haupeschbaach, forme à nouveau un étang que jalonnent, sur ses rives, de gros rocs éboulés (fig. 8 et 10). Enfin, le ruisseau cascade vers le Halerbaach, qui se jette dans l'Ernz noire, parmi les hêtres, les chênes, les sapins, les broussailles, entre des murailles de rochers gris et fauves, plaqués de mousses sombres, qui ont enchanté les paysagistes et les poètes romantiques. Pour s'en convaincre, il suffit de lire ou de relire la description qu'en fit Victor Joly il y a plus de cent ans (2).

De la carte, revenons à la miniature (fig. 5). En un instant, l'œil franchit plus d'un demi-millénaire. Mais ce bon prodigieux dans le temps n'est pas un bond dans l'espace. Sans doute, la nature et les hommes n'ont pas composé et décomposé leurs forces durant cinq cent cinquante ans sans transformer le paysage, et parfois de façon profonde. Cependant, le mouvement des collines et l'orientation des vallées n'ont pas changé. De telle sorte qu'on les peut reconnaître dans la miniature du xv^e siècle et qu'inversement, on peut dessiner sur la carte, avec une approximation suffisante, le principal angle de visée (3) qu'adopta le miniaturiste arrêté près de l'actuel étang du Haupeschbaach (fig. 7). Qu'a-t-il vu et montré ?

A gauche, derrière l'altièrre silhouette du château de Beaufort, la pente chargée de bois descendant des crêtes « qui enveloppent Beaufort vers l'Ouest et vers le Nord ». Au centre, dans la vallée, son regard glisse sur « l'avancée du Klengelbur » et s'arrête, au-delà, sur le « barre » du Beforterhaed et le

(1) *Le château de Beaufort*, p. 6. La route « ne date que du début de ce siècle » déclare M.-E. DUNAN, *Les châteaux-forts du comté de Luxembourg et les progrès dans leur défense sous Jean l'Aveugle (1309-1346)*, dans *Public. de la Section historique de l'Institut G.-D. de Luxembourg (S.H.I.L.)*, Luxembourg, t. LXX (1950), p. 93.

(2) V. JOLY, *Les Ardennes*, 2 vol. in fol., Bruxelles, t. II (1857), pp. 217-219.

(3) Le miniaturiste ou le peintre se déplaçait pour mieux apercevoir certains détails du paysage. Cf. J. LEJEUNE, *Les Van Eyck, peintres de Liège et de sa cathédrale*, Liège, 1956.

« plateau rocheux [...] inaccessible de trois côtés » de l'Alzburg que domine, de façon suggestive, un château-fort.

En avant et à droite de l'Alzburg, le miniaturiste accuse le « cône » du Fleiberg qui s'incline vers l'avant-plan, c'est-à-dire vers le village de Beaufort. Le chemin en lacets, qu'il représente, est aujourd'hui transformé en route asphaltée.

Enfin, à l'avant-plan, vers la droite, au débouché du petit vallon que suivent des promeneurs, on voit l'un des rocs éboulés qui n'ont cessé de pointer, çà et là, près de l'étang du Haupeschaach (fig. 8) : c'est de cet endroit qu'il y a cinq cent cinquante ans, le peintre avait contemplé et dessiné le château de Beaufort et sa vallée envahie par les rayons du soleil couchant. Jamais sans doute, nous n'aurons plus l'occasion de découvrir pareil sceau — un roc éboulé — pour authentifier un acte !

Cependant, si les pentes, le val, les rocs éboulés sont restés en place, le temps et les hommes n'en ont pas moins accompli leur œuvre.

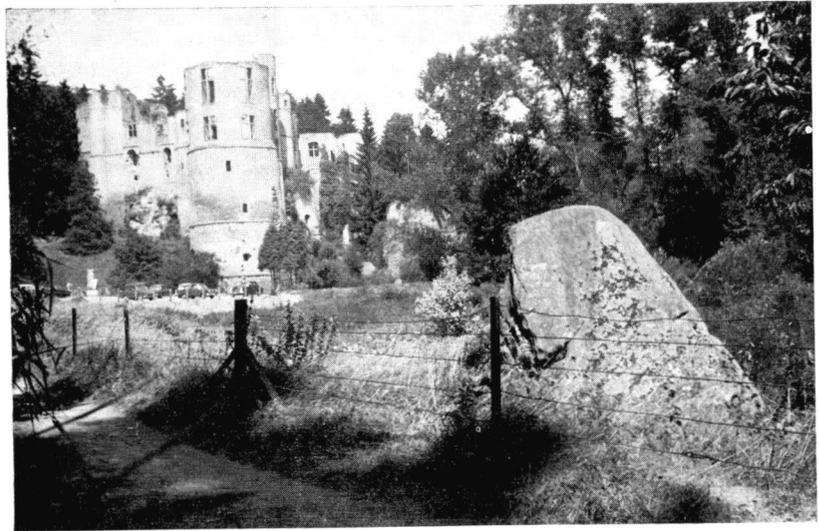
Tout d'abord, le château n'est plus que ruines (nous y reviendrons). Ses « décombres abondants » ont glissé dans la vallée. Ils l'ont partiellement obstruée et surélevée. Selon Madame M. E. Dunan, cette surélévation n'est pas inférieure à trois ou quatre mètres. A telle enseigne qu'un moulin, bâti au pied du château au XVIII^e siècle, fut « enfoncé dans le sol jusqu'à mi-hauteur » (1). De même la « nouvelle route » a-t-elle été « considérablement élevée » par rapport au sentier qui l'avait précédée. La notice consacrée au *Château de Beaufort* n'a pas manqué de souligner ces faits et de les déplorer (·).

Ensuite le pont de pierre, le « parking » qui l'avoisine, les arbres plantés pour ombrer la route ou assécher les rives du Haupeschaach et de son étang forment un obstacle et un écran qui, aujourd'hui, coupent la vallée (fig. 9).

Enfin la nappe d'eau, qui jadis devait s'épandre sans obstacle dans la dépression que signale la carte — depuis la gorge de l'Aleweier jusqu'à l'étang du Haupeschaach, — n'est plus aujourd'hui qu'un mince ruisseau paresseux dans un pré marécageux. La cause ? Il suffit de regarder la carte pour l'apercevoir : les sources du Huschbaach, qui forme le cours supérieur du Haupeschaach, ont été captées. Au surplus d'autres causes ne peuvent être

(1) M. E. DUNAN, *op. cit.*, p. 93. Ce moulin fut récemment démoli ; cf. *Le château de Beaufort*, p. 6.

(2) « Malheureusement, les décombres abondants qui ont été déposés dans la vallée et la nouvelle route, qui a dû être considérablement élevée, ont presque nivelé le terrain et ont fait perdre à la vieille forteresse son aspect imposant des jours lointains où, du haut du roc massif, elle dominait la vallée et ses environs » (*Le Château de Beaufort*, p. 6).



8. — Rocs éboulés près de l'étang du Haupeschaach
et vues actuelles des ruines du château de Beaufort.



9. — La route de Beaufort barrant la vallée.

négligées, particulièrement les déboisements entrepris au XIX^e siècle (1).

Néanmoins, cet assèchement n'a pas tout effacé. Au milieu du siècle dernier, Victor Joly remarquait : « Rien de plus sauvage, rien de plus beau que ce vallon, qui fut évidemment le lit d'un immense torrent, ainsi que le prouvent les traces que les eaux ont laissées partout sur l'immense ligne de rochers qui encaisse aujourd'hui les flots tumultueux du Thaupersbach » (2). D'une façon moins romantique, un meunier en avait tiré parti au XVIII^e

(1) Depuis 1876, à l'initiative de Henri Even, qui avait acquis Beaufort, et de son gendre Joseph Linckels, « une partie des forêts furent abattues et converties en terres arables et la propriété forme aujourd'hui une belle exploitation agricole » (*Le Château de Beaufort*, p. 6).

(2) V. JOLY, *op. cit.*, t. II, p. 217.

siècle. Avec les « pierres du château » médiéval, il avait bâti un moulin à eau que représentent plusieurs dessins du XIX^e siècle (fig. 10). Or tout moulin exige un ruisseau assez vigoureux et un réservoir (naturel ou artificiel) pour en régulariser le débit. Cette condition est d'ailleurs attestée par la carte de Ferraris : celle-ci montre que « deux étangs [...] existaient encore en 1770 », là où nous ne voyons plus aujourd'hui qu'un vallon marécageux. Marie-Elisabeth Dunan, qui a relevé ce fait, ajoute que ces « deux étangs, qui se trouvaient au pied de l'enceinte est » du château, « occupaient toute la largeur de la vallée » (1). D'autre part, la grosse tour nord-est du château a conservé jusqu'à nos jours le nom de « tour d'eau » (2). Il n'est donc pas douteux qu'au moyen-âge, les courtines et les tours aient été défendues, dans la vallée, par une nappe d'eau. C'était d'ailleurs l'un des impératifs des fortifications médiévales lorsque celles-ci n'étaient pas élevées sur un rocher.

Concluons. La situation qu'assigna le miniaturiste à « son » château répond à la situation du château de Beaufort en marge de son vallon. C'est si vrai que, pour définir la première, il suffit de relire ce que Marie-Elisabeth Dunan écrivait il y a plus de vingt ans : « L'ancien château, dont les ruines se dressent encore aujourd'hui en face du village de Beaufort [...], domine la vallée du Haupesbach, petit ruisseau qui le sépare du village de Beaufort et alimentait trois étangs situés aux pieds du château, dont deux ont été asséchés » (3).

Reste à savoir si la même correspondance s'observe à propos du château.

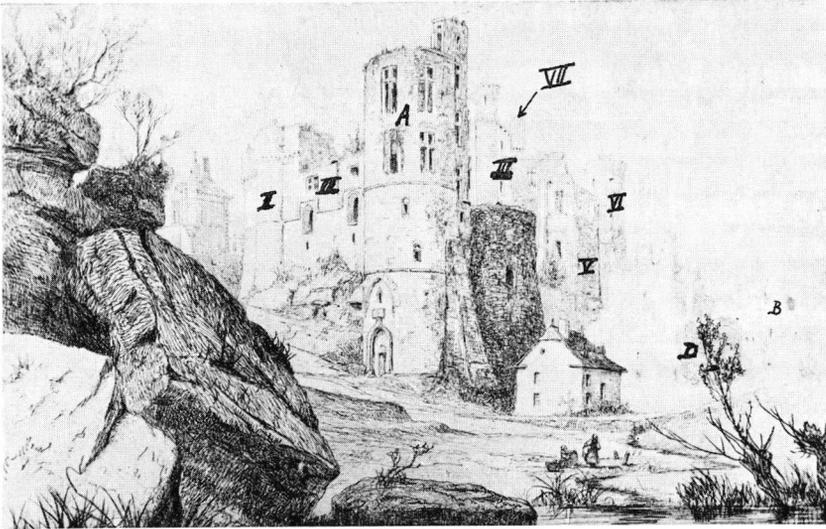
IV. LE CHÂTEAU DE BEAUFORT

Première observation : ni sur la miniature ni dans la réalité, le château de Beaufort n'apparaît sous de sombres couleurs. Les « pierres grises bien équarries » — écrivait Victor Joly — qui laissent « glisser la lumière sur ces larges surfaces que les mousses, les lichens, les tentures du lierre ont respectées, ôtent aux ruines de Beaufort ce caractère pittoresque, ces tons vigoureux qu'on admire dans les restes de Vianden, de Bourscheid, de Laroche et de

(1) M. E. DUNAN, *op. cit.*, p. 100. Ailleurs (p. 89), le même auteur déclare que le « petit ruisseau [...] alimentait trois étangs situés aux pieds du château ».

(2) *Le château de Beaufort*, p. 1 et p. 3.

(3) M. E. DUNAN, *op. cit.*, p. 89.



10. — Ruines du château de Beaufort vues du sud (1857).

Dessin de Martinus A. Kuytenbrouwer illustrant *Les Ardennes* de V. Joly (1857). Le paysagiste a adopté un angle de prise de vue analogue à celui de l'enlumineur de l'office de la saint Jean-Baptiste. De gauche à droite, on voit : la tour d'angle sud-ouest (I), le logis seigneurial (II) dont une partie est cachée par la « tour maîtresse » de l'aile méridionale bâtie au ^{xvi}^e siècle (A), la dernière tourelle d'angle (avec échauquette) du donjon (III), la dépendance nord-est (V), la tour d'angle nord-est avec sa gorge plate (VI), le sommet de la tour septentrionale (VII). A l'avant-plan, le moulin bâti au ^{xviii}^e siècle (actuellement démoli). A droite, un vestige du mur d'enceinte élevé au milieu du ^{xv}^e siècle (D) et le bastion nord-est ou « tour d'eau » du ^{xvi}^e siècle (B).

Falkenstein... » ⁽¹⁾ (fig. 10). En effet, Beaufort n'est pas bâti en schiste comme plusieurs châteaux ardennais mais dans la tendre pierre du Gutland ⁽²⁾. C'est ce « grès calcaireux », lisse et clair, qui avait, jadis, fait miroiter aux yeux de Hulin de Loo le « calcaire bleu » et les « pierres bleues » des « bords de la Meuse » ⁽³⁾.

Observons ensuite la disposition des bâtiments. Victor Hugo l'avait hâtivement notée au cours d'une excursion qu'il fit à Beaufort le 12 juin

⁽¹⁾ V. JOLY, *op. cit.*, t. II, p. 215.

⁽²⁾ Cette pierre est un « grès calcaireux dit de Luxembourg » qui comprend « un tiers de calcaire pour deux tiers de sable ». Il « affleure dans tout le Müllerthal... » : M. E. DUNAN, *op. cit.*, p. 98.

⁽³⁾ G. HULIN DE LOO, *op. cit.*, p. 63.

1871 : « Entre deux pluies je suis allé voir le manoir. Il apparaît à un tournant, dans une forêt, au fond d'un ravin ; c'est une vision. Il est splendide. Il se compose de deux châteaux, un du xvii^e siècle, habitable et habité, et un du xi^e au xvi^e siècle, roman et gothique, en ruines » (1). Il ajoutait (2) : « Ruine magnifique. Une énorme tour-donjon que j'ai dessinée. A cette tour se rattache toute la forteresse écroulée, murs, tours, tourelles, salles effondrées, crénaux, mâchicoulis » (3). L'infatigable promeneur, qui avait décrit avec tant d'enthousiasme les châteaux du Rhin, aurait pu compléter cette note par ce qu'il avait dit, par exemple, des ruines de Velmich : « De toutes parts grands murs à fenêtres déformées dessinant encore des salles sans portes ni plafonds : étages sans escaliers, — escaliers sans chambres. Sol inégal, montueux, formé de voûtes effondrées, couvert d'herbes. Fouillis inextricable » (4).

Pour nous orienter dans ce « fouillis » (fig. 10 et 11) et repérer ce qui existait à l'aube du xv^e siècle, les sources manuscrites ne sont hélas ! d'aucun secours. Comme l'avait observé Marie-Elisabeth Dunan, les archives de Beaufort ont été dispersées et l'histoire de la seigneurie n'est pas faite. « Ici les pierres seules peuvent parler » (5). Cependant, sur certains détails, elles n'ont pas dit les mêmes choses aux deux guides qui nous furent d'un précieux secours : la notice touristique consacrée au *Château de Beaufort* d'une part, l'étude scientifique de Madame Dunan d'autre part (6). Mais celle-ci a deux avantages : la précision des analyses et la transcription des observations sur

(1) En 1639, le seigneur de Beaufort vendit le château médiéval et la seigneurie à Jean, baron de Beck, maréchal de camp et gouverneur du Luxembourg. Celui-ci fit construire en 1643 le château voisin dont parle Victor Hugo. Mais, succombant aux blessures qu'il avait reçues à la bataille de Lens (1648), il dut laisser à son fils le soin de l'achever. Ce second château de Beaufort n'intéresse évidemment pas notre enquête. Cf. J. VANNERUS, *La famille de Brandenbourg*, pp. 98-100 ; M. E. DUNAN, *op. cit.*, p. 92 ; *Le château de Beaufort*, p. 4.

(2) La construction du second château de Beaufort fut fatale au premier : il tomba en ruines dans la seconde moitié du xviii^e siècle. Du début du xix^e siècle jusqu'en 1850, il fut même utilisé comme carrière. Classé ensuite comme monument national, il cessa d'être victime d'un vandalisme élémentaire et devint finalement un lieu de tourisme (*Le château de Beaufort*, p. 5).

(3) Extrait du récit que fit Victor Hugo de son excursion de Vianden à Beaufort le 12 juin 1871, publié dans *Le château de Beaufort*, p. 15.

(4) Victor HUGO, *Le Rhin*, Paris, Ollendorff, s.d., p. 68 (voyage de 1838).

(5) M. E. DUNAN, *op. cit.*, p. 14.

(6) Rappelons le titre, souvent cité, de cette étude fondamentale : *Les châteaux-forts du comté de Luxembourg et les progrès dans leur défense sous Jean l'Aveugle (1309-1346)* dans *Public. S.H.I.L.*, Luxembourg, t. LXX (1950). L'intérêt de cette étude dépasse les limites chronologiques du titre.



11. — Ruines actuelles du château de Beaufort vues de l'est.

De gauche à droite : la « tour maîtresse » (A) de l'aile méridionale du XVI^e siècle (A), les vestiges du donjon (avec tourelle d'angle sud-est) (III), la dépendance nord-est (V), la tour d'angle nord-est (VI), le bastion nord-est ou « tour d'eau » du XVI^e siècle (B). A gauche de la tour VI, dans le fond : le sommet de la tour septentrionale (VII).

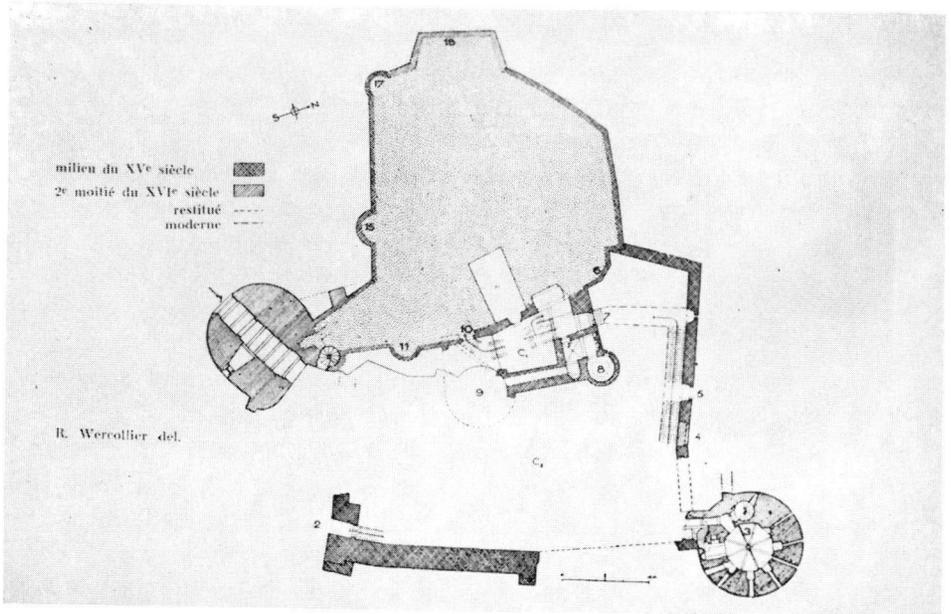
deux plans dressés par un architecte luxembourgeois, M. R. Wercollier.

Ces plans, nous les rééditons (fig. 12 et 13). Publiés dès 1950, on ne les soupçonnera pas d'avoir été établis pour fonder notre thèse. Pour faciliter le contrôle, nous avons conservé, comme rappels, les lettres minuscules et les chiffres arabes choisis par l'auteur pour désigner les diverses parties du château. Les majuscules et chiffres romains se rapportent aux photographies modernes et au plan que nous avons dressé d'après ceux de M. R. Wercollier (fig. 16). En comparant ces documents, le lecteur démêlera ce que Van Eyck n'a pu voir et ce qu'il a pu contempler.

Ce qu'il n'a pu voir ?

Tout d'abord, trois importantes additions du XVI^e siècle :

A. *L'aile méridionale et la « tour maîtresse »* (fig. 12 et 13, n^o 1 ; voir également



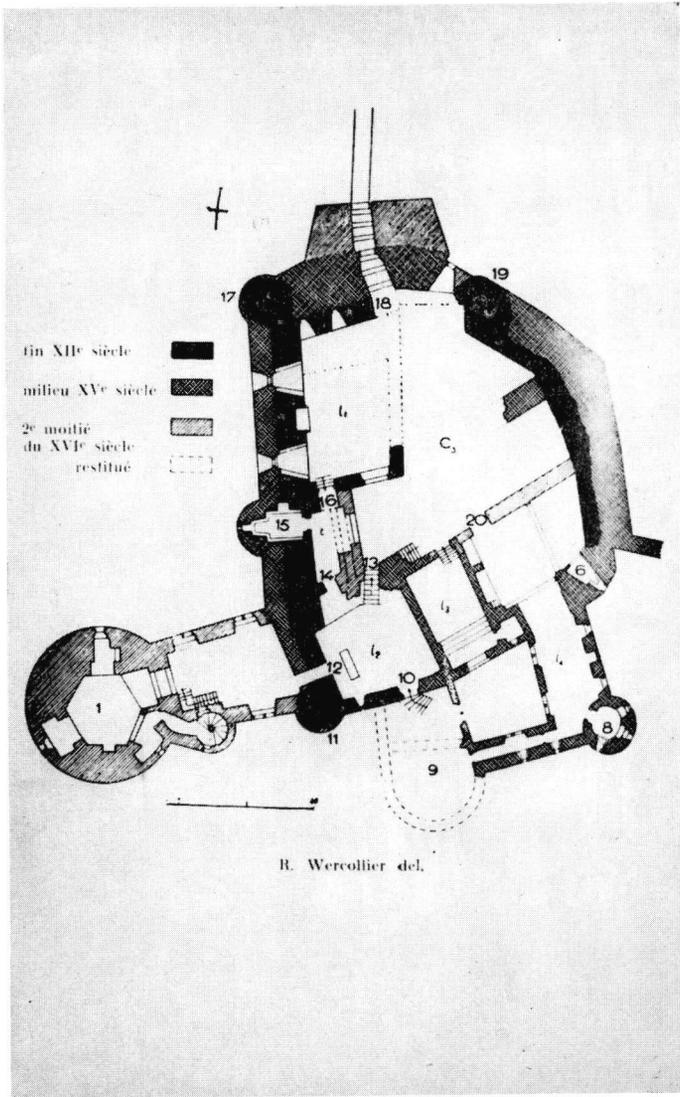
12. — Plan général du château et de son enceinte.
Dressé par M. l'architecte R. Wercollier et édité en 1950.

fig. 10 et 11). Percées de « hautes fenêtres en style Renaissance » ⁽¹⁾, elles se dressent au premier plan quand on découvre le château depuis le Sud-Est, c'est-à-dire dans la perspective adoptée par le miniaturiste.

B. La « tour d'eau » ou « bastion » du Nord-Est (fig. 12, n° 3 ; voir également fig. 10 et 11). Sur « l'étage inférieur », voûté « d'ogives en étoile » (),

⁽¹⁾ *Le château de Beaufort*, pp. 1 et 3 ; M. E. DUNAN, *op. cit.*, pp. 97-98 et 101. Entre ces deux auteurs, une différence partielle : pour le premier, la base de la tour est antérieure aux étages supérieurs et daterait de 1380 environ. Pour le second, la base date de « la deuxième moitié du XVI^e siècle ». Opposant l'archaïsme luxembourgeois aux modes françaises contemporaines, M. E. DUNAN observe : « Il est assez curieux de constater, surtout à la tour 1, que dans les parties réservées à la défense un grand nombre de formes gothiques se sont conservées dans les arcs, le profil des ogives. Au contraire, dans les parties destinées à être habitées, c'est le style de la Renaissance qui apparaît... » (p. 101). Peut-être la vérité est-elle entre ces deux thèses : la base de la tour maîtresse a pu être plus ou moins contemporaine de la construction de l'enceinte extérieure, dont une partie est datée du milieu du XV^e siècle par M. E. DUNAN (cf. ci-après).

⁽²⁾ M. E. DUNAN, *op. cit.*, p. 94 et p. 101. L'étage inférieur de la tour a reçu une « voûte d'ogives en étoile » qu'on trouve également à Liège dans la première moitié du XVI^e siècle. Ce caractère exclut la fin du XIV^e siècle proposée dans *Le château de Beaufort*, p. 1.



13. — Plan du rez-de-chaussée du château et campagnes de construction.
 Dressé par M. l'architecte R. Wercollier et édité en 1950.

les deux étages supérieurs ont été disposés pour recevoir des canons.
C. *Le dernier renforcement de la muraille occidentale* (fig. 13, entre les n^{os} 17 et 19).

A ces trois additions du xvi^e siècle s'en ajoutent cinq autres que Marie-Elisabeth Dunan date du milieu du xv^e siècle, c'est-à-dire après la mort de Hubert et Jean van Eyck :

D. *Le mur d'enceinte de la basse-cour* (fig. 12 entre les n^{os} 2 et 3).

E. *Le premier renforcement de la muraille occidentale* (fig. 13 entre les n^{cs} 17 et 19) ⁽¹⁾.

F. *Le renforcement extérieur de la muraille méridionale* (fig. 13 entre les n^{os} 17 et 11) ⁽²⁾. Notons que ce « renforcement » « absorba partiellement » la tour d'angle n^o 17.

G. *La demi-tourelle ajoutée au renforcement susdit* ⁽³⁾ (fig. 13, n^o 15), à hauteur d'un mur de refend de l'ancien logis seigneurial (fig. 13, l₁ et fig. 14).

H. *Le renforcement de la muraille septentrionale* (fig. 13, entre les n^{os} 19 et 6).

Rien de ces travaux n'apparaît sur la miniature. Par contre, tout ce qui appartient à la « première campagne de constructions » est exactement situé. Cette campagne fut entreprise, semble-t-il, vers le milieu ⁽⁴⁾ ou vers la fin du xii^e siècle ⁽⁵⁾ et continuée dans la suite. De gauche à droite, nous dénombrons sur les figures 12 et 13, les dessins du xix^e siècle et les photographies actuelles comme sur la miniature du xv^e siècle, les sept constructions suivantes :

I. — *La tour d'angle sud-ouest* (fig. 13, n^o 17 ; voir également fig. 10). Arrondie, elle saillait nettement avant le « renforcement » extérieur de la muraille méridionale et flanquait la muraille du logis seigneurial.

II. — *Le logis seigneurial* (fig. 13, l₁ ; voir également fig. 10 et 14). Élevé sur une cave voûtée partiellement taillée dans le roc, le logis comprenait un rez-de-chaussée et un premier étage, tous deux sous plafond ⁽⁶⁾.

Le rez-de-chaussée et le premier étage superposaient deux rangées de

⁽¹⁾ M. E. DUNAN, *op. cit.*, p. 97.

⁽²⁾ *Ibid.*, p. 95. La muraille méridionale « a été épaissie extérieurement du double de l'épaisseur primitive ». L'auteur a pu l'apercevoir grâce au dessin contrarié des embrasures et à la différence dans le traitement du matériau (p. 95 et p. 164).

⁽³⁾ A l'intérieur de la tourelle subsiste « une petite chambre de tir voûtée en berceau brisé sur doubleaux » (p. 96), vestige d'une construction antérieure.

⁽⁴⁾ *Le château de Beaufort*, p. 1.

⁽⁵⁾ M. E. DUNAN, *op. cit.*, p. 100.

⁽⁶⁾ *Ibid.*, p. 95 ; M. E. DUNAN se demande si un deuxième étage n'a pas existé.

trois fenêtres (fig. 10 et 13). Deux d'entre-elles éclairaient la grande salle du logis. La troisième s'ouvrait sur la galerie ⁽¹⁾ qui reliait le logis au donjon. Enfin, le logis était coiffé d'un toit dont les pentes s'abaissaient vers le Sud et vers le Nord comme en témoignent les vestiges du mur de refend (fig. 14).

III. — *Le donjon* (fig. 13, l₂ ; voir également fig. 10 et 11).

De cet « autre bâtiment d'habitation », Marie-Elisabeth Dunan nous dit qu'il était aussi vieux que le précédent « si l'on en juge d'après les baies des fenêtres romanes qui subsistent » ⁽²⁾. Puis elle ajoute : « Mais cette partie du château a subi de nombreux remaniements aux périodes suivantes, ce qui en rend la reconstitution primitive assez malaisée » ⁽³⁾. C'est pourquoi elle n'y a pas reconnu le donjon. Cependant, son plan carré (habituel à l'époque romane) et l'emplacement des quatre tourelles (qui ont renforcé ses angles) transparaissent encore (fig. 13). D'ailleurs, la tourelle sud-est subsiste, couronnée d'une échauguette sur consoles (fig. 10 et 13, n° 11) ⁽⁴⁾. Celle du Nord-Est s'est écroulée ⁽⁵⁾ ou fut détruite mais son emplacement, contourné par un escalier, reste visible (fig. 13, escalier n° 10). La tourelle sud-ouest fut nécessairement incorporée dans le « doublement » de la muraille méridionale, comme le fut la tour n° 17. Elle servit ensuite de point d'appui au mur occidental de l'aile méridionale construite au xvi^e siècle. Quant à la

(1) Comme l'indique M. E. DUNAN (*ibid.*, pp. 95-96), cette galerie fut ensuite adaptée aux remaniements du xvi^e siècle.

(2) M. E. DUNAN, *op. cit.*, p. 96. A nouveau, la cave était voûtée et partiellement creusée dans le roc. Elle a peut-être servi de cellier puis de cuisine (p. 96). « Comme à la cave de l₁, sa paroi rocheuse porte aussi les traces de laye à taillant droit » (p. 96). — « Les deux corps de logis l₁ et l₂ remontent à cette époque », c'est-à-dire à la « première période » (p. 100).

(3) *Ibid.*, p. 96.

(4) Consoles et échauguettes témoignent sans doute d'un exhaussement fréquent au xiv^e siècle. Cf., en dernier lieu, la synthèse de F. GEBELIN, *Les châteaux de France*, Paris, 1962, p. 60.

(5) L'écroulement d'une tour est signalé par M. E. DUNAN, *op. cit.*, p. 93 (fig. 12, 13, n° 9). Mais la sagacité habituelle de l'auteur a été trompée par deux circonstances :

a) Sur le *Dessin de Beaufort vers 1845, conservé au château* (reproduit par l'auteur, p. 103), le pignon du bâtiment oriental joignant la tour d'angle nord-est du château (fig. 13, entre le n° 9 et le n° 8) a, en effet, l'apparence d'une tour. Mais ce dessin n'est lui-même qu'une copie d'une gravure de Liez (dont M. E. DUNAN cite l'*Album*, p. 12), où l'on distingue nettement le pignon d'un bâtiment joignant la tour 8, pignon indûment considéré comme tour.

b) Là où M. E. DUNAN « restitue », en pointillé, l'emplacement de la tour écroulée (fig. 12 et 13, n° 9), elle a trouvé trace de « fondations au ras du sol » (p. 93). A proximité, Van Eyck, situait en effet un petit bâtiment dont nous reparlerons.

tourelle du Nord-Ouest, elle semble avoir surmonté le massif de maçonnerie que longe l'escalier gagnant la cour intérieure C₃ (fig. 13, n° 13) ⁽¹⁾.

Faute d'avoir pu interpréter ces données archéologiques à la lumière d'un document convenable et pour voir situé incorrectement la tourelle écroulée, Marie-Elisabeth Dunan a conclu, non sans hésitation, que le château de Beaufort était, « selon toute probabilité », « dépourvu de donjon ». Elle reconnaissait toutefois que c'était une « chose assez exceptionnelle dans la région » ⁽²⁾. Exception d'autant plus extraordinaire que si Beaufort avait été « dépourvu de donjon », il eût bien mal mérité son nom ! Non seulement parce que « la partie la plus importante du château », c'est le donjon ⁽³⁾ mais aussi parce que l'allemand « *Beeffort* » répond au français « *beffroi* ». Et ce « beffroi » méritait assurément d'être remarqué puisque les dimensions de sa base excèdent sensiblement la moyenne des donjons luxembourgeois ⁽⁴⁾. Il nous paraît d'ailleurs que le miniaturiste en a superbement augmenté la hauteur.

A ces bâtisses dont l'origine remonte à la « première campagne de travaux », il convient d'ajouter quatre autres constructions qui confirment l'identité du château de Van Eyck et du château de Beaufort :

IV. — *Une dépendance sud-est* (fig. 13, n° 9).

Bâtie entre le donjon et l'enceinte, cette dépendance a disparu. Mais Marie-Elisabeth Dunan a relevé, à proximité de son emplacement, des traces de « fondations au ras du sol » ⁽⁵⁾.

V. — *Une dépendance nord-est* (fig. 13, entre les n° 9 et 8 ; voir également fig. 10 et 11). Cette liaison entre la dépendance précédente et la tour d'angle nord-est subsiste partiellement. Elle fut surélevée et remaniée au xvi^e siècle ⁽⁶⁾ comme l'atteste la haute fenêtre garnissant l'étage supérieur du pignon (fig. 10).

VI. — *La tour d'angle nord-est* (fig. 13, n° 8 ; voir également fig. 10 et 11). Deux caractères la singularisent. D'une part, elle était arrondie et épais-

⁽¹⁾ La façade nord du donjon fut remaniée lors de la construction du « logis 3 » (fig. 13, l₃), « dont l'origine ne paraît pas remonter au-delà d'une deuxième campagne de constructions au xv^e siècle » : M. E. DUNAN, *op. cit.*, p. 96.

⁽²⁾ *Ibid.*, p. 100. Même remarque sur ce caractère « exceptionnel », pp. 101-102.

⁽³⁾ *Ibid.*, p. 160.

⁽⁴⁾ *Ibid.*, pp. 155-156, 159 : dimensions des donjons luxembourgeois, romans puis gothiques.

⁽⁵⁾ *Ibid.*, p. 93.

⁽⁶⁾ *Ibid.*, p. 101.

sie vers l'extérieur mais plate à la gorge. D'autre part, sa plate-forme s'élevait approximativement au niveau de la plate-forme du donjon et de ses échauguettes. Ces caractères sont visibles sur la miniature de Van Eyck et sur certains dessins du xix^e siècle (fig. 10). Puisqu'on trouve dans cette tour une « voûte en berceau plein cintre » (1), sa fondation paraît dater plutôt de la fin du xii^e ou du xiii^e siècle que de « la fin de l'époque gothique » (2). Sur ce point, la miniature de Van Eyck permet de corriger, non un fait dûment observé par Marie-Elisabeth Dunan, mais l'une de ses déductions.

VII. — *La tour nord* (fig. 13, n^o 6).

Appartenant sans doute à la première campagne de constructions (3), elle flanqua, avec la tour précédente (n^o 8), la porte septentrionale édifiée depuis 1348 par les Orley-Beaufort et portant leurs armes (fig. 15) (4). On voit cette tour qui se profile, sur la miniature de Van Eyck, entre la masse du donjon et la tour d'angle nord-est. Ainsi chacune des sept constructions que le peintre a pu voir à l'aube du xv^e siècle est bel et bien représentée sur la miniature (fig. 16).

Concluons : cette comparaison analytique est peut-être fastidieuse. Mais elle confirme, précise et explique ce qu'une expérience rapide révélait d'emblée. Cette expérience, chacun peut la faire. Qu'il se procure, à la porte du château, une photographie prise à peu près sous le même angle que celui où Van Eyck vit Beaufort. Qu'il y supprime les additions évidentes du xvi^e siècle ; qu'il redresse les tours et les bâtiments médiévaux là où subsistent leurs ruines ; qu'il les coiffe des clochers ou des toits qui, jadis, les ont surmontés ; qu'il restitue au donjon ses tourelles et ses échauguettes disparues d'après le modèle qui subsiste. Il obtiendra une silhouette analogue à celle qu'avait vue et peinte Van Eyck au début du xv^e siècle ! Sans prétendre que le miniaturiste, qui surélève semble-t-il le donjon, ait eu l'intention (et la place) de faire du château une reproduction précise à la manière d'un ar-

(1) *Ibid.*, p. 98.

(2) *Ibid.*, p. 98.

(3) *Ibid.*, p. 100 : « Trois des tours primitives subsistent [fig. 13, n^{os} 11, 17, 19], la quatrième devait occuper l'emplacement de la tour 6 ». Cette dernière est d'ailleurs « pleine jusqu'au niveau de la cour supérieure C3 » comme les « tours primitives » 11, 17 et 19 (*Ibid.*, p. 99).

(4) C'est par cette porte qu'on pénètre aujourd'hui dans les ruines intérieures du château. Elle date des environs de 1380 selon l'auteur de la notice consacrée au *Château de Beaufort*, p. 1 ; du milieu du xv^e siècle pour M. E. Dunan. Cette porte septentrionale était trop basse pour être aperçue du point opposé d'où Van Eyck a représenté le château.



14. — Logis seigneurial et galerie.

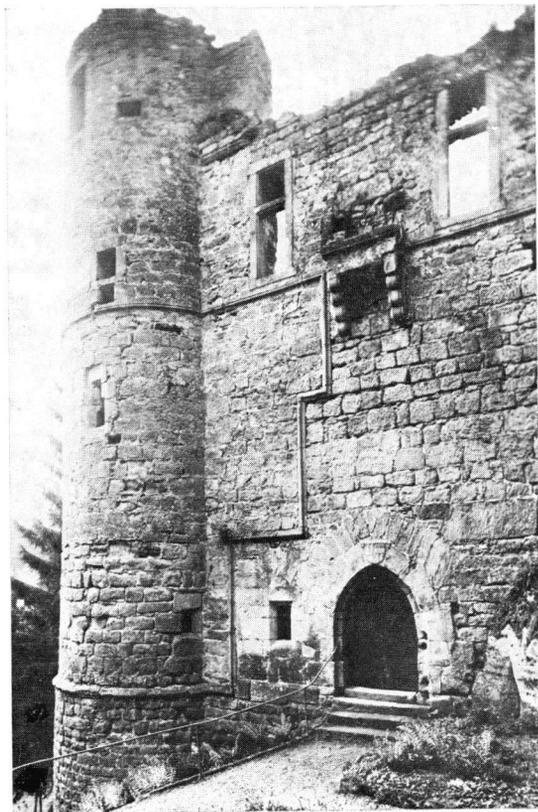
1. — Porte d'accès de la grande salle du premier étage.
2. — Mur de refend ayant supporté le toit.
3. — Galerie (élargie au XVI^e siècle) donnant accès au donjon.
4. — Cour intérieure.

chitecte restaurateur ou d'un conducteur de travaux, il faut convenir qu'à l'exemple des frères de Limbourg, il avait conservé à la noble demeure assez de traits caractéristiques pour que la reconnaissent ceux qui, pour une raison quelconque, y étaient attachés.

Mais quelle pouvait être cette raison ?

Et pourquoi Jean de Bavière a-t-il entraîné son peintre et valet de chambre dans la salle haute du château ? Car, malgré bien des remaniements, le premier étage du logis seigneurial, édifié sur le rez-de-chaussée dont M. R. Wercollier a dressé le plan (fig. 13, 1₁), répond encore dans sa disposition générale à la chambre dépeinte dans le tableau supérieur de l'office de la saint Jean-Baptiste (fig. 3 et 4).

Imaginons d'ailleurs le peintre parvenu dans cette chambre haute. Il tourne le dos au pignon occidental où subsiste la porte qui y donnait accès (fig. 14). Devant lui, que voit-il ? Une grande salle rectangulaire, la seule qui régnait à ce niveau et dont la cheminée devait originellement surmonter, comme il convient, celle qui subsiste au rez-de-chaussée contre la paroi mé-



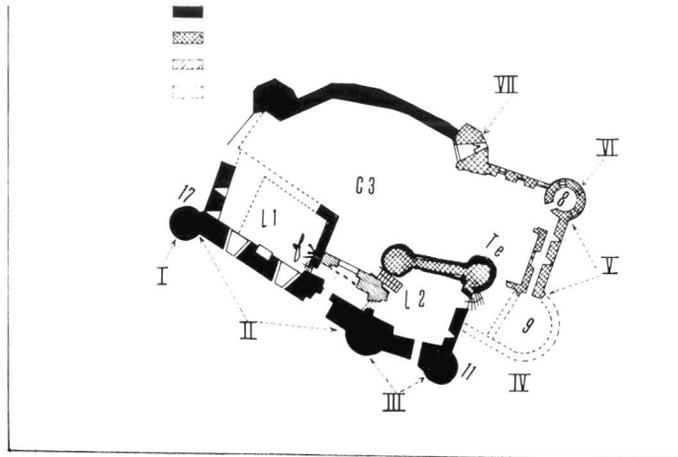
15. — Porte septentrionale du château.

Au dessus de la porte : blason des Orley-Beaufort. Au gauche : tour d'angle nord-est.

ridionale du logis ⁽¹⁾. Cette cheminée fut ensuite adossée au pignon oriental ⁽²⁾ qu'occupe, dans la miniature de Van Eyck, un vaste lit. Sur ce pignon, le miniaturiste aperçoit deux embrasures rectangulaires séparées par un trumeau : l'une et l'autre subsistent au même emplacement dans les ruines de

⁽¹⁾ M. E. DUNAN, *op. cit.*, p. 95 : « Le premier étage aussi ne semble avoir eu qu'une salle, dont la cheminée n'était pas superposée à celle du rez-de-chaussée, mais adossée au pignon est ».

⁽²⁾ Cette cheminée n'ayant pas de fondation, on dut la faire reposer sur des appuis encastrés dans le pignon est.



16. — Restitution du plan du château de Beaufort en 1419.
(d'après les plans dressés par M. R. Wercollier).

- I. — Tour d'angle sud-ouest (n° 17).
- II. — Logis seigneurial : chambre haute (l 1) avec fenêtre (f) et porte s'ouvrant sur la galerie donnant accès au donjon.
- III. — Donjon (l 2) avec sa dernière tourelle (11) et l'emplacement présumé de la tourelle détruite ou éboulée (te).
- IV. — Dépendance sud-est : emplacement « restitué » et indument arrondi en forme de tour par M. R. Wercollier (9).
- VI. — Tour d'angle nord-est à gorge plate (n° 8).
- VII. — Tour septentrionale défendant, avec la précédente, l'entrée nord ornée du blason des Orley-Beaufort.

Beaufort. Toutefois, leurs formes et leurs fonctions ont été partiellement modifiées à la suite des transformations apportées au donjon et de la construction de la grande aile Renaissance. L'embrasure de gauche, où Van Eyck montre une fenêtre, fut ouverte jusqu'au sol pour donner accès à la « galerie extérieure en encorbellement » ⁽¹⁾ : celle-ci vint élargir la première galerie qui reliait et relie encore la grande salle du logis seigneurial à l'étage du donjon où se trouvait probablement la chapelle castrale. (Cette dernière fut ensuite transférée dans l'aile méridionale bâtie au xvi^e siècle) ⁽²⁾. La

⁽¹⁾ M. E. DUNAN, *op. cit.*, pp. 95-96.

⁽²⁾ *Ibid.* C'est probablement à cette époque que, pour donner plus de symétrie aux deux embrasures parallèles, celle de droite fut élevée au même niveau que celle de gauche. Cette élévation permet aujourd'hui de découvrir l'arc en ogive qui ornait l'embrasure vers la galerie. (Cette embrasure est rectangulaire vers la salle). La porte surbaissée, que montre Van Eyck, ne permettait pas de découvrir cet arc.

femme que le peintre montre gravissant des escaliers dans le fond de cette galerie va-t-elle prier dans la vieille chapelle ? Dans ces pitoyables ruines, on croit rêver quand le passé ressuscite par le miracle d'une miniature où palpitent la vie et la pensée...

Cependant, revenons à la question posée : pour quelle raison le peintre de Jean de Bavière s'est-il appliqué à dépeindre le site de Beaufort, son château et la grande salle du logis ? Pour chercher une réponse, il convenait de consulter les sources luxembourgeoises. Nous y avons procédé sans grand espoir.

Ce scepticisme ne peut surprendre. Nous avons dirigé nos pas vers Beaufort n'ayant pour guide qu'une merveilleuse image. Mais qu'était Beaufort ? Un village insignifiant : vingt-cinq feux ou ménages en 1473 ⁽¹⁾, dont nous ignorions tout. Son château pouvait avoir été lié, à quelque moment de son histoire, aux pensées et aux actes de Jean et d'Elisabeth sans que rien n'en témoignât dans les archives conservées et connues. Tous les chercheurs savent que les enquêtes, même les plus longues, et que les hypothèses les plus volontairement soumises aux faits débouchent souvent sur des zones de silence.

En l'occurrence, tel ne fut pas le cas. Plusieurs textes, heureusement conservés, attestent en effet qu'en 1418 le château de Beaufort prit une place singulière dans les préoccupations d'Elisabeth de Görlitz au moment même où elle préparait son mariage avec Jean de Bavière. Encore faut-il, pour en apprécier la portée, les situer rapidement dans l'histoire luxembourgeoise du temps (*).

V. BEAUFORT ET L'HISTOIRE LUXEMBOURGEOISE

Au moment où Jean de Bavière découvre le pays d'Élisabeth, le duché de Luxembourg vient de passer de main en main au milieu des tumultes et des contestations. Le principal responsable de ces malheurs est Wenceslas I^{er} (II en Luxembourg), roi des Romains et roi de Bohême. Brutal et débauché, Wenceslas était impécunieux. Il céda bientôt diverses parties de

(1) J. GROB et J. VANNERUS, *Dénombrements des feux des duché de Luxembourg et comté de Chiny*, t. I (*Documents fiscaux de 1306 à 1537*), Bruxelles, 1921, p. 14. — Ce nombre de feux décroît dans la suite : il n'est plus que de 18 1/2 en 1537. (*Ibid.*, p. 443).

(2) Nous abrégeons, autant que faire se peut, le récit complexe des faits et l'apparat critique.

son lointain domaine luxembourgeois. Puis il engagea le duché tout entier, berceau de sa famille, à trois princes. Le premier fut Josse de Moravie, marquis de Brandebourg. Le deuxième, Louis d'Orléans, frère de Charles VI, qui se taillait alors une puissance territoriale sur les marches de la France et de l'Empire (1402). Le troisième, Antoine de Bourgogne, duc de Brabant-Limbourg. L'assassinat de Louis d'Orléans par Jean sans Peur, frère aîné d'Antoine, avait provoqué ce retournement : Wenceslas tendait la main aux vainqueurs.

Pour 20.000 couronnes d'or ⁽¹⁾, il offrit sa nièce Élisabeth de Görlitz (auparavant promise à Charles d'Orléans) à Antoine de Bourgogne qui avait perdu sa première épouse ⁽²⁾. Comme elle était sa pupille et son héritière, il lui constitua un douaire sur des domaines luxembourgeois ⁽³⁾ et lui promit une dot de 120.000 florins du Rhin. Il était bien incapable de la payer mais elle était gagée sur le duché de Luxembourg, le comté de Chiny et l'avouerie d'Alsace. Pour le reste, il autorisa les époux à racheter l'engagée du Luxembourg à Josse de Moravie (celui-ci n'avait pas intégralement reçu le prix d'achat consenti par Louis d'Orléans, mais devait rembourser ce qu'il avait reçu) ⁽⁴⁾. Enfin, Wenceslas reconnut Antoine de Bourgogne comme duc de Brabant-Limbourg (Traité de Gand en 1408, confirmation de Prague en 1409) ⁽⁵⁾.

Mais que valaient ces actes ?

« Roi des Romains », Wenceslas ne l'était plus que dans l'un de ses titres. Il n'était plus reconnu comme tel dans l'Empire. Depuis 1400, les électeurs lui avaient substitué Rupert de Bavière, qui mourra en mai 1410. Et, surtout, les princes allemands ne veulent pas d'un nouveau « Welche », ambitieux et entreprenant, dans le *Reich*. Sigismond, frère cadet de Wenceslas, doit en tenir compte. Lorsqu'il est élu roi des Romains par quelques électeurs (septembre 1410), il désapprouve les concessions de son aîné aux Valois de Bour-

⁽¹⁾ N. VAN WERVEKE, *Die Erwerbung des Luxemburger Landes durch Anton von Burgund (1409-1415)*. Première partie : 1409, juillet 1412, tiré-à-part, p. VIII.

⁽²⁾ Elisabeth était née en 1390 à Horsecicz (Lusace). Elle était fille de Richardis de Mecklembourg et de Jean de Luxembourg, duc de Görlitz et de Lusace († 1398), frère de Wenceslas et de Sigismond de Bohême-Luxembourg.

⁽³⁾ Le comté de Chiny, la ville et le château d'Ivois (Carignan), les prévôtés de Durbuy et de Bastogne et leurs dépendances.

⁽⁴⁾ 100.000 ducats payables en dix ans depuis 1402.

⁽⁵⁾ N. VAN WERVEKE, *op. cit.*, p. VI et VII.

gogne. De surcroît, il n'entend pas abandonner le Luxembourg à son rival Josse de Moravie qui a rallié les autres électeurs (octobre 1410). Il est vrai que la mort de Josse (8 janvier 1411) va simplifier le débat luxembourgeois. Mais c'est Antoine et Élisabeth qui, tout d'abord, en tirent parti : ils font reconnaître leurs titres (confirmés à diverses reprises par Wenceslas) par les états du Luxembourg réunis à Arlon en décembre 1411 ⁽¹⁾ et à Bastogne en janvier 1412.

Cependant, ils n'emportent pas une adhésion unanime : l'ancien sénéchal du Luxembourg, Huart d'Autel, refuse de se soumettre. Or, seigneur d'Autel et de Hollenfels, Huart est énergique, bien apparenté, très hostile aux Bourguignons ⁽²⁾. Il est « Avignonnais » et ancien pensionné de Louis d'Orléans. Et, surtout, les héritiers de Louis lui ont confié, avec l'accord de Wenceslas, la garde des villes et châteaux d'Ivois, Montmédy, Damvillers et Orchimont. Devant son refus de les livrer, Antoine doit recourir à la force. A trois reprises dans les années 1412-1413, il envahit le Luxembourg. Mais, de trêve en trêve, la résistance s'étend, encouragée par Sigismond qui a rallié tous les électeurs depuis la mort de Josse de Moravie. Le 8 avril 1412, le roi des Romains ordonne aux Luxembourgeois de refuser l'hommage à Antoine et Élisabeth. Le 12 septembre de l'année suivante, il s'allie à Charles d'Orléans et reconnaît Huart d'Autel comme capitaine des nobles luxembourgeois. Il l'autorise à lever la bannière d'Empire contre le duc de Brabant, invite les villes et les seigneurs d'Allemagne — notamment Jean de Bavière — à lui prêter main forte. Entretemps, les Orley, originaires des environs d'Urzig sur la Moselle, que d'heureux mariages avaient introduits au xiv^e siècle dans les châteaux de Beaufort, de Linster et de Larochette, et leurs « alliés charnels » les seigneurs de Brandebourg se sont ouvertement rangés dans le parti de Huart et de Sigismond. Plusieurs de leurs châteaux — Larochette, Hollenfels, Autel, Linster, — ont été assiégés, détruits ou livrés ⁽³⁾. Aussi,

⁽¹⁾ WURTH-PAQUET, *Table chronologique des chartes et diplômes relatifs à l'histoire de l'ancien pays de Luxembourg. Règne de Wenceslas II (1383-1419)*, dans *Public. S.H.I.L.*, t. XXV (1869-1870), p. 148, n° 569, date cette assemblée de 1410. L'original, consulté par N. VAN WERVEKE, *Die Erwerbung...*, p. XII, n. 4, porte : 1411.

⁽²⁾ Son gendre, Jean III de Rochefort-Agimont, avait été décapité sur ordre de Jean de Bavière après la victoire du duc Jean de Bourgogne à Othée en 1408.

⁽³⁾ E. DE DYNTER, *Chronica nobilissimorum ducum Lotharingiae et Brabantiae...*, éd. X. DE RAM, Bruxelles, 1857, t. III, pp. 227-234. — Sur les alliés de Huart, voir N. VAN WERVEKE, *Die Erwerbung...*, p. II.

quelle n'est pas leur rancune ! Malgré l'appui que lui prête Robert de Virnembourg, capitaine de Luxembourg, Élisabeth de Görlitz doit s'enfuir et chercher refuge dans le Brabant auprès de son mari. C'est en vain qu'elle espère le réconcilier à son oncle Sigismond, couronné roi des Romains à Aix-la-Chapelle le 8 novembre 1414. Commencées à Coblençe en août 1414, poursuivies à Constance en mars-avril 1415, reprises à Narbonne en août-septembre de la même année, les négociations languissent. Huart d'Autel et Henri d'Orley, sire de Beaufort, continuent la lutte et deux Autel sont emprisonnés par le duc de Brabant (1). Bref, rien n'est apaisé quand, le vendredi 25 octobre 1415, le duc Antoine et son irréductible adversaire Huart d'Autel tombent tous deux, à Azincourt, dans les rangs français. Pour Élisabeth de Görlitz, le règne brabançon s'achève. Mais le règne luxembourgeois va commencer, avec de nouvelles aventures.

En 1415, Élisabeth a vingt-cinq ans. Et elle n'a d'inclination ni pour le veuvage ni pour la soumission au nouveau duc de Brabant-Limbourg, son beau-fils Jean IV. Le 16 juillet 1416, elle s'enfuit de Bruxelles. Elle gagne son duché de Luxembourg, où Wenceslas vient d'octroyer à son frère Sigismond le pouvoir de revendiquer les droits de sa maison (13 juillet 1416) (2).

Libérée du mariage brabançon, la jeune veuve est naturellement rentrée en grâce auprès de Sigismond. Le roi songe à l'utilement remarier. Lors des fêtes de Noël 1416, il rencontre à Liège le Bavaïois qui, dès 1409, avait mérité la sympathie d'Élisabeth (3). Aussitôt, le roi mesure l'impopularité de l'élu et les espoirs dynastiques du frère cadet de Guillaume IV de Hainaut-Hollande. Ensuite, il se rend à Luxembourg et ordonne à ses sujets de se réconcilier : Antoine et Huart disparus, la lutte n'a plus de sens (13 janvier 1417) (4). Enfin, la mort de Guillaume IV l'incite à publier à Constance, le 16 septembre 1417, les conventions qu'il a négociées avec Jean de Bavière.

Conventions décisives pour Jean et pour Élisabeth : la duchesse épousera l'élu de Liège (qui abdiquera), dès qu'il aura reçu les dispenses nécessaires. Il régnera sur le Luxembourg avec elle, à moins d'un rachat fort hypothétique de l'engagère. Si Élisabeth précède sans postérité, Jean conservera le Luxembourg sa vie durant. En douaire, il donnera à Élisabeth un revenu

(1) DE DYNTER, *op. cit.*, pp. 280, 281, 289.

(2) WURTH-PAQUET, *op. cit.*, t. XXV, p. 214, n° 780.

(3) En 1409, l'élu avait suivi Élisabeth lors de son entrée dans le diocèse et le Brabant. Il avait été parrain de son premier né.

(4) WURTH-PAQUET, *op. cit.*, t. XXV, p. 219-220, n° 796.

d'au moins 6.000 florins du Rhin et prêtera à Sigismond 22.000 florins du Rhin, à nouveau hypothéqués sur le Luxembourg. Enfin, le roi des Romains lui accorde l'investiture des comtés de Hainaut-Hollande-Zélande et de la seigneurie de Frise ⁽¹⁾. Dès lors, l'élu de Liège franchit le pas décisif : le 23 septembre, il prie le concile de refuser à sa nièce Jacqueline les dispenses nécessaires à son mariage avec Jean IV de Brabant. Le lendemain, il abandonne la lieutenance des pays de Liège et de Looz à l'un de ses fidèles, Jean de Schoonvorst, vicomte de Montjoie. Puis il se précipite en Hollande où il veut se faire reconnaître ou, tout au moins, prendre des gages. De son côté, Wenceslas délivre à sa chère pupille, le 4 octobre 1417, tous les pouvoirs princiers sur le Luxembourg : établir le capitaine justicier (sous réserve de l'approbation royale), nommer les autres officiers du pays, dégager les châteaux et villes (à l'exception de Laroche en Ardenne engagée aux Autel depuis 1400), restaurer les forteresses qu'elle détient et celles qu'elle occupera, clause qui mérite attention ⁽²⁾.

Après tant de désordres, le Luxembourg va-t-il enfin connaître la paix ? La bourgeoisie l'espère mais elle reste prudente : le 5 décembre 1417, des Luxembourgeois vont à la rencontre de leur duchesse pour l'escorter jusqu'à leur ville où des étrennes lui sont offertes le 1^{er} janvier 1418 ⁽³⁾.

Pour Élisabeth, l'année nouvelle semble donc s'annoncer sous d'heureux auspices. Et aussi pour Jean de Bavière. Car, après avoir éprouvé des déconvenues à Constance et en Hollande, son crédit se rétablit auprès du pape Martin V ⁽⁴⁾ tandis que l'hiver interrompt la guerre en Hollande. Momentanément rassuré de ce côté, Jean peut donc gagner le Luxembourg pour y rencontrer Élisabeth et préparer son mariage. Son arrivée est annoncée. Mais que la duchesse prenne garde ! Qu'elle fasse surveiller les chemins ! Car chevaucher en plein hiver à travers bois et landes, dans un pays infesté de burgraves et de brigands, ne va pas sans péril ⁽⁵⁾. Des Luxembourgeois vont donc renforcer la garnison d'Esch-sur-Sûre ⁽⁶⁾. Un autre parti guette

⁽¹⁾ *Ibid.*, pp. 222-223, n° 811.

⁽²⁾ *Ibid.*, pp. 223, 224, nos 813, 814, 815.

⁽³⁾ *Ibid.*, pp. 224-225, nos 819 et 823.

⁽⁴⁾ Nous savons que Jean de Bavière y a mis le prix. Cédant aux sollicitations de Sigismond, Martin V révoque, le 5 janvier 1418, la dispense de mariage qu'il avait accordée quinze jours auparavant à Jacqueline de Bavière et à Jean IV de Brabant-Limbourg.

⁽⁵⁾ Deux récits suggestifs sont contés par DE DYNTER, *op. cit.*, t. III, pp. 225 et 228.

⁽⁶⁾ WURTH-PAQUET, *op. cit.*, t. XXV, p. 225, n° 824.

Beaufort car le seigneur du lieu, Guillaume d'Orley, rassemble des hommes contre la duchesse. Mal leur en prend : le 14 janvier 1418, plusieurs Beaufort et leurs partisans — notamment le bâtard Thierry d'Orley et Henri de Beaufort — sont capturés avec leurs chevaux ⁽¹⁾. Tous sont jetés en geôle dans la tour-prison de Luxembourg ⁽²⁾. La prise est assez importante pour qu'elle soit aussitôt annoncée aux villes d'Echternach, de Diekirch, de Grevenmacher et d'Arlon ⁽³⁾. Réunis à Ivois, petite localité fortifiée au croisement de la Chiers et de la vieille voie romaine d'Arlon, Jean et Élisabeth s'en réjouissent de concert. Et c'est à Ivois, qui appartenait au douaire d'Élisabeth, que, le 19 février 1418, Jean de Bavière constitue à son tour le douaire promis à sa future épouse. Il l'assigne sur tous les immeubles et meubles qu'il possède, y compris les bijoux présents et à venir ⁽⁴⁾.

Or, parmi ces bijoux, l'un des plus précieux reste imparfait : *Les très belles heures de Notre-Dame* (nous y revenons enfin). Il faut compléter les folios inachevés et Jean songe naturellement aux prières qui répondent le plus directement à ses soucis. Sans doute, en février 1418, son peintre et valet de chambre « Johannes Pictor » est à Constance ⁽⁵⁾. Mais des « ouvriers » qui connaissent les modèles du maître ⁽⁶⁾ peuvent, tant bien que mal, pallier son absence. Et les dessins imaginés pour illustrer la « Prière à dire par ceux qui sont en peine ou en danger » laissent transparaître les soucis de Jean, les périls de son voyage luxembourgeois et la capture des hommes de Beaufort (fig. 17). Le comte Durrieu, qui les ignorait, les a décrits de la façon suivante.

(1) Les menées de Guillaume d'Orley-Beaufort, la date du 14 janvier 1418 : « le vingtième jour après la Noël passée » et les noms des prisonniers sont rappelés dans un acte du 24 décembre 1418 dont nous reparlerons bientôt. Cet acte est analysé par WURTH-PAQUET, *op. cit.*, t. XXV, p. 230, n° 849, et édité par WURTH-PAQUET et N. VAN WERVEKE, *Cartulaire... de la Ville de Luxembourg*, 1881, pp. 72-74. M. l'Archiviste de la Ville de Luxembourg et M. May, Archiviste du Grand-Duché, ont bien voulu m'en transmettre la photocopie. Le premier a, de surcroît, vérifié les comptes cités dans les notes suivantes et complété les textes extraits par Wurth-Paquet des comptes de la ville de Luxembourg. Que nos correspondants veuillent bien trouver ici l'expression de notre reconnaissance !

(2) Au total, les prisonniers sont au nombre de sept au début de février 1418. *Archives de la Ville de Luxembourg. Comptes de la baumaîtrise, Dépenses*, année 1418, f° 15^v (6) ; WURTH-PAQUET, *op. cit.*, t. XXV, p. 225, n° 825.

(3) *Archives...*, f° 15 (4 et 5) ; WURTH-PAQUET, *op. cit.*, t. XXV, p. 225, n° 825.

(4) WURTH-PAQUET, *op. cit.*, t. XXV, p. 226, n° 829.

(5) J. LEJEUNE, *Liège-Bourgogne*, 1968, p. 44, pp. 162-163.

(6) Nous ignorons où Hubert van Eyck se trouve à ce moment.



17. — Prière à dire par ceux qui sont en peine ou en danger.

Original brûlé : *Heures de Turin*, f^o 71v.

Vêtu d'une longue houppelande, dont la vogue s'acheva vers 1420, et dont les manches sont resserrées au poignet, le seigneur a lâché les reins et lève la tête (coiffée à l'écuelle) vers Dieu, qui le bénit. Cette attitude répète celle de Guillaume IV^e (fig. 1). Le cheval blanc, que monte le seigneur, est calqué sur celui de Guillaume IV. Il est donc inversé. Deux détails du modèle sont corrigés : l'encolure trop forte du cheval de Guillaume et la patte arrière gauche (rapprochée).

Dans la lettrine : « Un prisonnier [d'ailleurs évoqué dans le texte de la prière] vêtu d'une simple chemise, les pieds serrés dans un étai » prie « dans un cachot ». Dans le tableau supérieur : « Un voyageur à cheval implore la protection de Dieu contre les brigands qui infestent le pays ». Ajoutons que ce voyageur est un seigneur qui monte un cheval *blanc*, signe de commandement. Il porte une longue houppe *rouge* et un chaperon *bleu*, dont les couleurs composent avec le blanc les couleurs de Hollande et de Luxembourg. Au surplus, l'incipit du psaume LVIII est inscrit dans un phylactère qui explique la présence et la dispersion des « brigands » diaboliques tout en « actualisant » la prière du seigneur : « Eripe me de inimicis meis, Deus meus, et ab insurgentibus [in me libera me] ». « Arrache-moi de mes ennemis, mon Dieu, et de ceux qui s'insurgent [contre moi, délivre-moi] ».

La frise inférieure est assurément moins suggestive : un ange montre « leur chemin à deux pèlerins ». Peut-être est-elle, comme la lettrine, l'œuvre d'un autre miniaturiste (1). Ce n'est pas impossible. Mais à gauche de l'ange, n'est-ce pas le sommet d'un « beffroi » accolé au toit d'un logis seigneurial qui pointe à l'horizon ?

Revenons à Beaufort. Durant l'année 1418, le sort des prisonniers préoccupe les deux partis.

Dès janvier et février, des messagers ont été envoyés à Guillaume d'Orley, « joncker van Beffourt » et à Bernard de Burscheid, mari de Marguerite d'Autel (2). Cependant, ceux-ci ne cèdent pas et les prisonniers restent en geôle. Non qu'ils attendent de Jean « sans Pitié » (3) une indulgence que n'a pas sa future épouse. Ils espèrent plutôt que le prince se cassera le cou en Hollande où il doit réparaître pour arrêter les progrès de Jacqueline et de Jean IV. Ceux-ci y ont célébré leurs épousailles (4), avec l'accord du pape

(1) Comte DURRIEU, *op. cit.*, 1922, p. 110, n° 40 (atelier des Van Eyck). Selon G. Hulin de Loo, le « tableau » est de la main I tandis que la lettrine et la frise inférieure sont de la main J. Nous n'avons pas su lire complètement l'inscription du second phylactère et, par conséquent, repérer son origine.

(2) *Archives de la Ville de Luxembourg, Comptes de la baumaîtrise, Dépenses*, année 1418, f° 15 (6 et 9), f° 15 v (3), f° 16 (4) : paiements aux messagers les 17, 25, 27 janvier et 19 février 1418. Ces extraits nous ont été aimablement communiqués par M. l'Archiviste de Luxembourg.

(3) Tel est le surnom que Jean de Bavière avait mérité à la suite des exécutions et des confiscations qu'il avait ordonnées après la victoire d'Othée sur les Liégeois.

(4) En secret le 10 mars, officiellement le 10 avril 1418.

qui s'est ravisé une fois de plus ⁽¹⁾. Il est vrai qu'en compensation, Jean de Bavière obtient, de son côté, les dispenses nécessaires pour épouser Élisabeth : celle-ci danse à l'hôtel de ville de Luxembourg en juin 1418 ⁽²⁾. Mais, dans le même mois, Jean IV et Jean de Bavière échangent leurs lettres de défi (24 et 25 juin). Dordrecht, toujours fidèle au Bavarois, est assiégée. Cependant, le siège tourne court, Rotterdam est prise par les partisans de Jean de Bavière, la Fortune change de camp.

A l'approche de la mauvaise saison, le jeune comte de Charolais s'entremet. Le désaccord, qui éclate entre le faible Jean IV et son épouse, et les négociateurs choisis pour régler la succession de Guillaume IV ⁽³⁾ rendent bon espoir à Jean de Bavière. Par contre, Guillaume d'Orley-Beaufort désespère. A la veille de Noël 1418, lui-même et les siens acceptent les conditions dictées par Élisabeth et la ville de Luxembourg : pour eux et leur descendance, les hommes de Beaufort renoncent à ce qu'ils ont perdu et promettent l'obéissance. L'acte est scellé non seulement par Guillaume d'Orley-Beaufort mais par Jean, seigneur de Larochette, et Thierry, seigneur de Mersch (24 décembre 1418) ⁽⁴⁾. On peut même se demander si, de cette date jusqu'après la mort de Jean de Bavière (1425), Guillaume d'Orley n'a pas dû céder le château de Beaufort à ses vainqueurs. En effet, il ne porte plus le titre de « seigneur de Beaufort » dans les actes analysés par Wurth-Paquet et par Van Werveke entre 1419 et 1426, mais celui de « seigneur de Linster » ⁽⁵⁾. De

⁽¹⁾ Cependant, le 30 mars, le pape avait encore refusé les dispenses nécessaires. Le 28 du même mois, Sigismond avait, de son côté, interdit à Jean IV d'épouser Jacqueline. Le même jour, il avait signifié à Jean IV qu'il avait inféodé le Hainaut, la Hollande, la Zélande et la Frise à Jean de Bavière (L. DEVILLERS, *op. cit.*, t. IV, pp. 150-152 ; DE DYNTER, *op. cit.*, t. III, pp. 363, 364, 367).

⁽²⁾ VAN MIERIS, *Groot Charterboek...*, t. IV, pp. 476-477 ; WURTH-PAQUET, *op. cit.*, t. XXV, p. 227, n° 832.

⁽³⁾ Parmi les cinq négociateurs, deux sont des Luxembourg : Louis de Luxembourg, évêque de Thérouanne, et Pierre de Luxembourg, comte de Conversant et seigneur d'Enghien. Un troisième négociateur n'est autre que Jean de Schoonvorst, châtelain de Montjoie, qui mange à tous les rateliers mais que Jean de Bavière considère comme l'un de ses fidèles puisqu'il lui a confié la lieutenance des pays de Liège et de Looz.

⁽⁴⁾ « Urphede des Hernn von Orley ». Original aux archives de la Ville de Luxembourg. Éd. WURTH-PAQUET et N. VAN WERVEKE, *Cartulaire... de Luxembourg*, 1881, pp. 72-74. Analyse dans WURTH-PAQUET, *op. cit.*, t. XXV, p. 230, n° 849.

⁽⁵⁾ Guillaume d'Orley est cité comme co-seigneur de Linster le 6 août 1419 et le 11 avril 1421, le 21 août 1421 (allusion aux conventions [non exécutées] de son mariage avec Catherine d'Autel), le 15 janvier 1424, le 20 décembre 1426. (N. VAN WERVEKE, *Documents historiques...*, dans *Public. S.H.I.L.*, t. XL [1889], p. 416, n° 173 ; p. 417, n° 179 ; WURTH-PAQUET, *op. cit.*, t. XXVI [1870-

toute façon, Élisabeth inaugure l'année 1419, qui sera celle de son mariage avec Jean de Bavière, par une victoire sur le sire de Beaufort.

Tandis qu'Élisabeth réduit Beaufort à l'obéissance, Jean de Bavière obtient, de son côté, d'importantes satisfactions. Négocié dans les conditions que l'on sait et scellé le 13 février 1419, le traité de Gorcum met fin à la guerre de Hollande et promet à l'ancien élu de Liège de substantielles ressources. Durant cinq ans, il partagera avec Jean IV le gouvernement des pays de Jacqueline tout en conservant en fief ce qu'il a conquis en Hollande (1). Sous la garantie des chevaliers et des villes de Hollande, Zélande et Hainaut, il recevra 100.000 nobles d'Angleterre payables en quatre échéances, de 1419 à Pâques 1421 (2). Voilà de quoi célébrer noblement son mariage avec Elisabeth de Görlitz.

D'autre part, si, dans l'immédiat, Jean de Bavière renonce à déposséder sa nièce de l'héritage de Guillaume IV, le traité lui ouvre des « espérances » : si Jacqueline meurt sans postérité (légitime), Jean de Bavière héritera ses pays que « widera » Jean IV. Si cette mort survient avant Pâques 1421, Jean IV, les chevaliers et les villes seront dispensés des versements qui seraient encore dus (3). On conçoit l'inquiétude de Jacqueline dont la mort est escomptée. La guerre de Cent-Ans a déchaîné toutes les violences et celles-ci n'épargnent pas les princes (4). Pour n'avoir pas à payer la lourde dette qu'ils ont dû garantir, les sujets de Jacqueline et le mari qu'elle méprise, faible jouet dans les mains de conseillers équivoques, ont intérêt à la voir disparaître dans l'espace de deux ans ! Aussi, Jacqueline s'affole-t-elle lorsque, peu après le traité de Gorcum, ses fidèles suivantes lui sont enlevées au profit de Brabançonne qu'elle ne connaît pas. Comme jadis Elisabeth de Görlitz, elle s'enfuit du Brabant (5). Sauf la mort de sa nièce, Jean de Bavière ne pouvait espérer davantage. Jacqueline s'est elle-même jetée dans le piège

1871], p. 12, n° 36 ; p. 13, n° 43 ; p. 20, n° 81 ; p. 33, n° 142). Par contre, Guillaume d'Orley est à nouveau qualifié de « seigneur de Beaufort » à dater de 1427. (WÜRTH-PAQUET, *op. cit.*, t. XXVI, p. 37, n° 150 [25 mars 1427] ; p. 46, n° 195 [1^{er} décembre 1428]).

(1) Dordrecht, Gorcum, Rotterdam et leurs dépendances.

(2) L. DEVILLERS, *op. cit.*, t. IV, pp. 187-188 et 250-259.

(3) L. DEVILLERS, *op. cit.*, t. IV, p. 254-255, p. 258.

(4) Jacqueline ne l'ignorait pas. Son premier mari, Jean de France, passe pour avoir été empoisonné et, peu après le traité de Gorcum, son oncle Jean sans Peur, l'assassin de Louis d'Orléans, est massacré dans un guet-apens.

(5) G. GHYSELS, *Le départ de Jacqueline de Bavière de la cour de Brabant (11 avril 1420)*, dans *Mélanges offerts à Léon van der Essen*, Bruxelles, t. I (1947), pp. 415-416.

qui lui était tendu : éloignée de son époux légitime — ce que son oncle désavoue désormais (1) ! — elle ne pourra avoir d'enfant légitime. Et Jean de Bavière deviendra maître des trois comtés...

Mais à quoi riment ces habiletés si Jean lui-même n'a pas d'héritier ?

Toute sa politique tend donc vers deux objectifs immédiats : épouser Élisabeth, en avoir un enfant. La Hollande apaisée, il peut, après le 1^{er} avril 1419 (2), gagner le Luxembourg et accomplir le premier acte. Sans doute, les épousailles d'un ancien clerc et d'une veuve furent-elles assez discrètes (3). Leurs sujets en furent informés les 9 et 10 juin 1419. Dans les mêmes actes, Jean, comte palatin du Rhin, duc de Bavière, fils de Hainaut, Hollande, Zélande et seigneur de Voorn, s'engageait à maintenir les prélats, les nobles et les villes du duché dans leurs libertés et privilèges. Il leur promit sa protection et accorda des lettres particulières à la bonne et fidèle ville de Luxembourg (4).

Ceci fait, les époux pouvaient consacrer leur « lune de miel » et les mois suivants à parcourir leur duché et faire leurs joyeuses entrées dans les bonnes villes. Selon la coutume, ils étaient accompagnés de seigneurs fidèles (5), de chevaliers et de valets, parmi lesquels le prince gageait, nous le savons, des ménestrels et des peintres. De juin 1419 jusqu'au début de février 1420, des textes attestent la présence de Jean de Bavière dans le Luxembourg (6). C'est donc dans le mois de juin 1419, qu'il a pu, pour la première fois, fêter le saint Jean-Baptiste avec son épouse. Et l'occasion s'offre d'enluminer le

(1) L. DEVILLERS, *op. cit.*, t. IV, pp. 240-241 (août 1420).

(2) Le 1^{er} avril 1419 (anc. st. 1418), Jean de Bavière promet la paix à ceux d'Utrecht et d'Amersfoort qui ont soutenu Jacqueline : VAN MIERIS, *Groot charterboek...*, t. IV, p. 533.

(3) Cependant, la ville de Luxembourg offrit une coupe d'or et un bassin d'argent aux époux : WURTH-PAQUET, *op. cit.*, t. XXV, pp. 231-232, n° 857.

(4) *Ibid.*, p. 233, n°s 860 et 861. Même acte le 10 juin 1419, n° 862. E. WURTH-PAQUET et N. VAN WERVEKE, *Cartulaire de... Luxembourg*, pp. 74 sq.

(5) Notamment Guillaume d'Egmont et le Bavaois Henri Nothaft. Cf. J. BERTHOLET, *Histoire ecclésiastique et civile du duché de Luxembourg et comté de Chiny*, Luxembourg, t. VII (1743), pp. 239-240. Preuves, pp. LXXXIII-IV.

(6) Le 21 juillet 1419, Jean Boiss de Waldeck reconnaît avoir reçu 20 florins d'argent de Jean de Bavière. Le 25 juillet, Nicolas, avoué et seigneur de Hunolstein, reçoit promesse d'une rente annuelle de 100 florins. Le 1^{er} janvier 1420, Jean et Elisabeth reçoivent les étrennes de la ville de Luxembourg. Le 30 janvier, Jean mande à Luxembourg les députés des villes. En mars 1420, sa présence est signalée en Hollande (Dordrecht). Cf. WURTH-PAQUET, *op. cit.*, t. XXV, p. 234, n°s 864 et 865 ; t. XXVI (1870-1871), p. 4, n° 3 ; p. 6, n° 7 ; p. 7, n° 13.

folio inachevé de cet office en exprimant sa prière suprême : que Dieu lui permette d'avoir d'Elisabeth un héritier et qu'Il sanctionne ainsi ce Jean a entrepris.

Cette naissance prouvera au prince qu'il n'a pas abandonné sans raison un riche diocèse et la cité que la Vierge lui avait rendue. Or, si du côté hennuyer et hollandais, ses espérances dépendent d'une nièce qui s'obstine à vivre, du côté luxembourgeois, l'étape décisive est franchie. En cadeau de noce, Elisabeth lui a bel et bien apporté le duché de Luxembourg, le comté de Chiny et l'avouerie d'Alsace. Jamais son roi et son allié Sigismond, qui succède à Wenceslas (†1419) comme chef des Luxembourg, n'aura l'intention et les moyens de racheter ces engagères. Bien au contraire, Jean devra lui avancer, le 23 janvier 1420, une nouvelle somme de 10.000 florins gagée sur le Luxembourg (1). Et ce ne sont pas les Beaufort, réduits à l'obéissance, qui seront de taille à lui contester son pouvoir. Toutefois, ce succès restera sans lendemain s'il ne fonde une famille.

Heureusement, dès 1409, Wenceslas avait promis à sa nièce : « Et se il advient, comme on espoire, que ladicte Élisabeth ait enfans et hoirs, yceux enfans et hoirs succéderont et deveront succéder en la ducie de Luxembourg... » (2). Et Sigismond savait que Jean n'avait épousé Elisabeth qu'à condition de partager cet avantage (3). Toute une vie d'après conflits et de guerres dans les pays de Liège et de Hollande, tout l'imbroglio luxembourgeois, que nous avons évoqué, débouchaient finalement sur cette conclusion élémentaire : avoir un héritier.

Hélas ! en 1419, Jean marche vers la cinquantaine : il a 46 ans. Elisabeth est plus jeune — elle a 29 ans — mais elle a perdu, à peine nés, les deux enfants qu'elle avait eus d'Antoine de Bourgogne. Les époux ont donc quelque raison d'être inquiets. Cependant, le 24 juin, tous deux espèrent ce fils miraculeux que Dieu avait donné au vieux Zacharie et à Elisabeth stérile et « avancée en âge ». Le prince l'attend pour lui-même qui, tout de même, n'est pas un vieillard, et pour son Elisabeth encore jeune : c'est une mère au visage charmant et lisse que le miniaturiste représente dans le lit seigneurial de Beaufort, le jour de la circoncision.

(1) WURTH-PAQUET, *op. cit.*, t. XXVI (1870-1871), pp. 4-5, n° 7. DEHAISNES et FINOT, *Inv. sommaire des archives départementales antérieures à 1790*, Nord, Lille, 1899-1906, t. I (2), p. 53.

(2) DE DYNTER, *op. cit.*, t. III, p. 179. Trad. de J. WAUQUELIN, p. 677.

(3) Cf. ci-dessus, p. 180.

Or la circoncision est célébrée le 2 juillet. Au « tableau d'intérieur » qui illustre la naissance de Jean, le prince fait aussitôt associer l'image agreste du pays promis à son fils. Un détail l'atteste, qu'il faut bien retenir, si l'on consent à l'astronomie plus d'exactitude qu'à l'histoire et si l'on admet que « l'horloge des cieus ne s'arrête point et ne se détraque pas » (1).

Contemplez en effet l'admirable paysage de la frise inférieure (fig. 5). A l'Est du Fleibierg, assez près de la ligne d'horizon, le miniaturiste a dessiné l'orbe pâle et quasi parfait de la lune : discrètement tracée, celle-ci est cependant fort visible sur l'original (2). C'est à cet endroit du ciel qu'à Beaufort la lune se lève. En juillet 1419, la Pleine Lune eut lieu le septième jour vers sept heures. Mais, par un beau jour de juillet, « à la fin de l'après-midi, le disque de la lune est visible à l'horizon deux ou trois jours avant la Pleine Lune ». Le 4 ou le 5 juillet 1419, la Pleine Lune pouvait donc être apparente et son lever s'est produit le 4 juillet vers 15 heures, et le 5 vers 16 heures (3). Voilà ce qu'enseigne l'étude du ciel. Et voilà ce qu'a vu le miniaturiste qui peignit de façon si sensible et si attentive le site de Beaufort. En représentant la lune d'exacte manière au déclin d'une après-midi ensoleillée, il a situé dans l'éternel circuit des astres la date exacte du premier paysage luxembourgeois.

Au surplus, en 1419 le 2 juillet, l'Église ne commémorait plus seulement la circoncision du Baptiste. Depuis 1389, le pape avait choisi ce jour pour célébrer la Visitation de Marie à sa cousine Élisabeth. Dès 1393, Jean de Bavière, dont nous connaissons la dévotion à Notre-Dame (4), avait introduit cette fête dans l'évêché de Liège (5). Qu'il fût sensible à cet office n'est donc pas douteux. Mais, venant d'épouser Élisabeth, les paroles enflammées du *Cantique des cantiques*, que l'Épître du jour répétait, ont dû singulièrement l'émouvoir le 2 juillet 1419 : « Hâte-toi, mon amie, ma colombe, ma belle, viens ! Car voilà l'hiver passé ; la pluie a cessé, disparu. Les fleurs ont paru

(1) L'expression est de H. MICHEL, *Les cadrans solaires de Max Elskamp*, éd. du Musée de la Vie wallonne, Liège, 1966, p. 25.

(2) « Déjà la lune est visible, en haut à senestre » avait écrit en 1911 G. HULIN DE LOO, *op. cit.*, p. 63.

(3) Pour compléter ce qu'enseigne l'excellent manuel de GIRY, *Manuel de Diplomatie*, Paris, 1894, nous avons interrogé M. A. G. VELGHE, directeur de l'Observatoire royal de Belgique, sur la date exacte de la Pleine Lune en juin et juillet 1419, le moment et le lieu où elle apparaît dans le ciel. De son aimable réponse, nous avons extrait les renseignements cités ci-dessus.

(4) J. LEJEUNE, *Liège-Bourgogne*, pp. 17, 35-36, 39-41.

(5) Jean d'OUTREMEUSE, *Chronique abrégée*, éd. S. BALAU et E. FAIRON dans *Chroniques liégeoises*, Bruxelles, t. II, 1931, p. 229. J. LEJEUNE, *Liège et son pays, Naissance d'une patrie*, Liège, 1948, p. 513.

sur la terre ; le temps des chants est arrivé ; la voix de la tourterelle se fait entendre en nos campagnes ; le figuier donne ses boutons de figes ; la vigne en fleur exhale son parfum. Hâte-toi, mon amie, ma belle, viens ! Ma colombe, qui te tiens au creux du rocher, dans l'abri des parois escarpées, montre-moi ton visage, fais-moi entendre ta voix, car ta voix est douce et charmant ton visage ». N'est-ce pas cet appel, venu du fond du cœur et du fond des âges, qui imprègne d'une façon indicible ce paysage minuscule et frémissant, cette nature gonflée de sève, cette chaude caresse du soleil couchant et ces promeneurs qui débouchent d'un sous-bois pour gagner le château aux « parois escarpées », abri de la bien-aimée dont « la voix est douce et charmant le visage » ?

Dans l'été 1419 et dans le Luxembourg apaisé, le duc Jean espérait en l'avenir. Hélas ! celui-ci répond rarement à l'attente des hommes. Pour Jean de Bavière, il fut décevant. Le Hainaut va lui échapper complètement. En Hollande, il n'obtiendra qu'une engagère ⁽¹⁾ et sa régence sera troublée par une guerre contre Utrecht. Ses affaires l'ont éloigné du pays d'Elisabeth et le château de Beaufort, qui rappelait à la duchesse et à son mari leur victoire sur les derniers « insurgents » luxembourgeois ⁽²⁾, ne connaîtra pas l'heureuse naissance d'un fils. N'ayant pas de postérité, Jean choisira Philippe le Bon comme héritier, hormis pour ses droits en Bavière et ses biens meubles (6 avril 1424) ⁽³⁾. Moins d'un an plus tard, il devint poussière avant le temps : il mourut, empoisonné dit-on, le 6 janvier 1425. Ses assassins présumés furent torturés et mis à mort.

Sa veuve eut une fin moins dramatique. Après avoir dérivé parmi les aventures et les dettes, elle vendit ses droits, de nouveau contestés, à Philippe le Bon, qui conquiert d'ailleurs le Luxembourg les armes à la main. La vieille nièce de deux rois des Romains s'éteignit obscurément à Trèves en 1451. Dans son Luxembourg, elle n'a guère laissé que le souvenir de « la femme morte » à laquelle des bûcherons et des pauvresses du Grunenwald abandonnaient parfois une bûche. C'est en vain qu'en 1422 Jean de Bavière avait affectueusement augmenté son douaire ⁽⁴⁾. Conserva-t-elle même certains des meu-

(1) Traité de Sint-Maartensdijk, 21 avril 1420 : VAN MIERIS, *Groot charterboek...*, t. IV, pp. 545 sq. ; L. DEVILLERS, *Cartulaire...*, t. IV, pp. 220-221.

(2) Comme le paysage de Liège, dans le retable du Louvre, rappelait la victoire de Jean sur ses sujets.

(3) L. DEVILLERS, *Cartulaire...*, t. IV, pp. 373-374.

(4) Le 21 décembre 1422, Jean de Bavière assigne les 32.000 florins, que lui doit Sigismond, à sa femme pour augmenter son douaire (WURTH-PAQUET, *op. cit.*, t. XXVI, p. 7, n° 61). Le 23 juillet 1439,

bles et bijoux donnés en garantie ? En 1438-1439, des bijoux étaient en tout cas détenus par Franck van Borselen, ancien fidèle de Jean de Bavière et quatrième mari de Jacqueline de Bavière ⁽¹⁾. Ainsi Franck put-il, comme l'avait conjecturé le comte Durrieu, faire achever par de médiocres imitateurs des Van Eyck l'illustration des *Très belles heures de Notre-Dame*.

Quant au rôle qu'avait tenu Jean de Bavière dans cette illustration, il tomba dans l'oubli. Le prince n'avait pas eu de successeurs pour prolonger sa vie et sauver sa mémoire. Les admirables enluminures qu'il avait commandées en l'honneur de son patron Jean-Baptiste n'avaient été, en définitive, que les images, baignées dans le réel, d'un rêve irréalisé.

Jean LEJEUNE

Professeur à l'Université de Liège.

Elisabeth transmet cette créance à Jacques, archevêque de Trèves, qui lui avait prêté de l'argent et des bijoux à diverses reprises. (WURTH-PAQUET, *op. cit.*, t. XXVII (1872), pp. 21-22, nos 49 et 50).

⁽¹⁾ Cf. acte du 15 juin 1438 dans *Public. S.H.I.L.*, t. XXVII (1872), pp. 8-9, n° 17, et 1439, p. 16, n° 27.

PHOTOGRAPHIES

Studio Gothier, Liège : fig. 1, 2 et 17 (d'après les photographies éditées en 1902 par le comte Durrieu) ; fig. 10 (d'après un dessin de Martinus A. Kuytenbrouwer édité en 1857) ; fig. 12 et 13 (d'après les plans édités en 1950 par M. E. Dunan). — Museo Civico de Turin : fig. 3, 4, 5. — Cogephoto, Liège : fig. 7. — Messageries Paul Krauss, Luxembourg : fig. 9. — E. A. Schaack, Luxembourg : fig. 11. — Personnelles : fig. 8, 14 et 15.

MOZART ET L'IMPROVISATION AU PIANO

On a vécu longtemps dans l'idée que la musique telle qu'elle figure sur le papier de la partition représentait une réalité objective et que cette musique notée était aussi toute la musique. En fait, la musique ne vit véritablement qu'au moment où elle est exécutée, où, concrètement, elle devient objet sonore. Pour se construire, toute musique requiert des dons personnels de re-création chez l'interprète, elle dépend d'une certaine sensibilité liée au présent, mais elle part d'éléments matériels livrés par des textes et d'éléments impondérables fournis par des traditions. Ce que les Allemands appellent l'*Aufführungspraxis* — la pratique de l'exécution et pour mieux dire de l'interprétation musicale — est désormais une des branches maîtresses de la musicologie.

On est enclin à l'admettre assez facilement quand il s'agit de musiques lointaines comme celles du moyen âge ou de la Renaissance, car, très évidemment, les interprètes d'aujourd'hui se sentent démunis lorsqu'ils se trouvent en face de textes si étrangers à la pratique actuelle qu'ils n'arrivent même pas à les lire. Mais toute notation n'est qu'un schéma ; il ne suffit pas de la rendre lisible, il faut aussi tenir compte du réseau de conventions qu'elle implique. La musique ancienne n'était souvent exécutée que dans un milieu restreint et homogène qui jugeait superflu d'explicitement ce qui d'avance était connu ; aucune erreur n'était à redouter puisqu'on ne pratiquait qu'un seul style. Une précision plus grande des signes n'a été exigée que lorsque plusieurs styles sont entrés en concurrence. Aujourd'hui que nous souhaitons actualiser toutes les musiques du passé et que par conséquent règne un pluralisme sans limite, l'interprète risque de donner une extension abusive et d'attribuer une valeur universelle à des conventions qu'il a pratiquées dans une musique familière. Le danger est peut-être le plus grand pour les musiques qui nous paraissent le plus proches, les œuvres de Haydn, de Mozart, de Beethoven, car la lecture du texte n'offre apparemment aucune difficulté et nous croyons baigner dans une tradition ininterrompue qui nous permettrait de comprendre tout ce qui n'est pas dit explicitement.

En fait, il s'agit d'une tradition suspecte : tout au long du XIX^e siècle la pratique de l'interprétation a très normalement, mais très inconsciemment aussi, subi l'influence des musiques nouvelles : le romantisme, le wagnérisme,

par exemple, ont éclairé d'un jour nouveau la compréhension qu'on pouvait avoir des musiques du passé. Les rééditions que l'on faisait des œuvres de la fin du XVIII^e siècle corrigeaient les textes originaux, introduisaient des signes complémentaires d'expression qui venaient fixer l'évolution du goût : ces textes corrigés ont pu ensuite servir de bible à des interprètes soucieux de respecter des données objectives. Textes et tradition devenaient ainsi également trompeurs.

Or, pour la musique savante nous vivons dans un respect sacro-saint du texte ; respect qui n'est pas entièrement justifié quand on pénètre la réalité de la pratique musicale du passé et que l'on mesure la liberté qui à certaines époques était accordée à l'interprète. Dans les problèmes de l'*Aufführungspraxis*, l'improvisation représente en quelque sorte une limite, car elle pouvait, elle, s'exercer sans aucun texte de référence.

Dans le livre remarquable qu'il a consacré à l'improvisation, Ernst Ferand ⁽¹⁾ s'occupe surtout du moyen âge et de la Renaissance : avec raison car, dans la pratique de la musique occidentale, la part de l'improvisation était alors considérable ; elle n'a cessé de décroître dans la suite, mais elle était encore importante à l'époque baroque. Quoi que nous puissions penser de l'équilibre et de la raison qui ont présidé au classicisme viennois, il en restait quelque chose chez Mozart.

Les témoignages à son propos ne sont pas rares. La terminologie à laquelle il est recouru à l'époque pour faire allusion à l'improvisation est fort variée et se réfère à diverses pratiques. En allemand, on dit rarement *improvisieren*, mais plus souvent *extemporieren*, *preludieren*, *fantasieren*, *capricieren*, et même *varieren* (les derniers mots renvoient à des préludes, fantaisies, caprices et variations).

L'enfant prodige qu'a été Mozart improvisait dans presque tous les concerts où on l'exhibait. Le 19 mai 1763, un journal d'Augsburg s'émerveille qu'un enfant de six ans — en fait de sept — puisse non seulement interpréter au clavier des sonates, trios et concertos, accompagner à vue des symphonies, des airs, des récitatifs, mais aussi improviser pendant des heures en jouant tantôt dans un style chantant, tantôt avec des accords et qu'il exprime ainsi les meilleures pensées selon le goût du jour ⁽²⁾.

⁽¹⁾ E. FERAND, *Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung*, Zürich, 1938.

⁽²⁾ « Wenn man ihn höret bald Cantabile, bald mit Accorden ganze Stunden aus seinem Kopfe phan-

Une annonce publicitaire qui paraît dans un journal de Francfort le 30 août de la même année résume les tours de force qu'exécute l'enfant : « ... le petit garçon de sept ans non seulement jouera des concerts sur le clavier ou le piano et les œuvres les plus difficiles des grands maîtres ; ... il exécutera un concerto sur le violon ; il accompagnera des symphonies au piano, le clavier du piano étant recouvert d'un drap il jouera aussi parfaitement que s'il avait le clavier devant les yeux ; il reconnaîtra aussi, sans la moindre erreur, à distance, tous les sons que l'on produira, isolés ou en accords sur le piano ou sur n'importe quel instrument, cloches, verres, boîtes à musique etc... Enfin il improvisera (*vom Kopf phantasieren*) aussi longtemps qu'on voudra l'entendre et dans les tons les plus difficiles qu'on voudra lui proposer, non seulement sur le piano mais aussi sur l'orgue » (1) !

De même Grimm notera, dans sa *Correspondance littéraire*, le 1^{er} décembre 1763, après un concert à Paris : « ... C'est peu pour cet enfant d'exécuter avec la plus grande précision les morceaux les plus difficiles avec des mains qui peuvent à peine atteindre la sixte ; ce qui est incroyable, c'est de le voir jouer de tête pendant une heure de suite, et là s'abandonner à l'inspiration de son génie et à une foule d'idées ravissantes qu'il sait encore faire succéder les unes aux autres avec goût et sans confusion. Le maître de chapelle le plus consommé ne saurait être plus profond que lui dans la science de l'harmonie et des modulations qu'il sait conduire par les routes les moins connues, mais toujours exactes ». Grimm cite aussi une anecdote qui prouve que le petit Mozart était capable d'improviser un accompagnement en dessous d'un chant avec une invention sans cesse renouvelée : « Une femme lui demanda l'autre jour s'il accompagnerait bien d'oreille, et sans la voir, une cavatine italienne qu'elle savait par cœur ; elle se mit à chanter. L'enfant essaya une basse qui ne fut pas absolument exacte, parce qu'il est impossible de préparer d'avance l'accompagnement d'un chant qu'on ne connaît pas ; mais l'air fini, il pria la dame de recommencer, et à cette reprise, il joua non seulement de la main droite tout le chant de l'air, mais il mit, de l'autre, la basse sans embarras ; après quoi il pria dix fois de suite de recommencer, et à chaque

tasieren und die besten Gedanken nach dem heutigen Geschmack hervor bringen ». Cf. *Aus dem « Augsbürgischen Intelligenz-Zettel »*, O.-E. DEUTSCH, *Mozart, Die Dokumente seines Lebens*, Kassel, 1961, p. 22.

(1) Cf. T. DE WYZEWA et G. DE SAINT-FOIX, *W. A. Mozart, sa vie musicale et son œuvre*, t. I, Paris, 1912, p. 13 ; O.-E. DEUTSCH, *op. cit.*, p. 26 (*Aus den « Ordentlichen wochentlichen Frankfurter Frag- und Anzeigungs-Nachrichten »*, 30 August 1763).

reprise il changea le caractère de son accompagnement ; il aurait fait répéter vingt fois si on ne l'avait fait cesser».

De tels textes pourraient incliner à penser que l'improvisation relevait à l'époque d'un genre assez suspect, proche des exercices de funambules. L'accumulation des démonstrations accomplies par l'enfant prodige pour des raisons évidemment commerciales ne doit pas cependant faire oublier qu'il s'agissait tout de même de musique.

Bien plus tard, lorsqu'il fera une nouvelle et difficile carrière de pianiste, Mozart improvisera plus souvent encore que dans sa jeunesse. Ainsi en octobre 1777 — il a alors 21 ans — pendant un séjour à Augsbourg où il donne plusieurs concerts, chez le bourgmestre de la ville, le 14 octobre : « J'ai joué pendant trois-quarts d'heures sur un clavicorde, d'abord des improvisations (*Phantasien*), puis à vue tout ce qu'il y avait là » (1). Le 22 octobre il doit donner une « Académie » — c'est ainsi qu'on appelle alors le concert — où l'on annonce le programme suivant : 1) une symphonie instrumentale ; 2) un concerto pour trois piano-forte ; 3) une sonate pour piano sans accompagnement ; 4) un « simple » concerto pour piano avec instruments ; 5) si on en a le temps, une fantaisie librement fuguée en style d'église (« *Wann es die Zeit erlaubt, eine frey-fugirte Fantasie im Kirchenstyl* ») ; 6) une symphonie finale (2). Les critiques qui ont suivi le concert prouvent que la fantaisie fuguée a bien été jouée comme il avait été annoncé (3).

Le 23 octobre il fait de la musique pour les prêtres de l'église de la Sainte-Croix ; il joue d'abord un concerto pour violon avec un petit orchestre, puis après le souper « ... on apporta un petit clavicorde. Je préludai (*Ich prälu-dirte* = j'improvisai) et jouai une sonate et les variations sur un menuet de Fischer ; alors quelques personnes chuchotèrent à l'oreille de M. le doyen que c'est surtout en style de musique d'orgue qu'il devrait m'entendre jouer. Je lui dis qu'il n'avait qu'à me proposer un thème. Il s'y refusa, mais l'un des religieux m'en donna un. Je me mis donc à le développer puis au beau milieu (la fugue était en sol mineur) je commençai en majeur ; puis je repris le thème, mais à rebours ; et enfin l'idée me vint de traiter aussi en sujet de fugue le motif bouffe... et sans me le demander longtemps, je le fis aussitôt et tout s'ajusta aussi bien que si Daser [le tailleur de Salzbourg] l'avait

(1) W. A. BAUER et O. E. DEUTSCH, *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*, t. II, Kassel, 1962, p. 47.

(2) W. A. BAUER, *op.cit.*, p. 149 (*Aus der « Augsburgischen Staats- und Gelehrten Zeitung »*, 21 Oktober 1777).

(3) *Ibid.*, p. 150.

taillé» (1). Il s'agit cette fois d'une improvisation d'intention comique, mais on sait que dans la vie quotidienne — on en trouve beaucoup de traces dans sa correspondance — Mozart avait un goût marqué pour la plaisanterie.

Le 13 novembre, après une soirée chez le prince d'Oetting-Wollenstein à Mannheim, « Je dus à sa demande essayer son clavicorde qui est fort bon. Il dit souvent bravo (pendant que je jouais). J'improvisai (*ich phantasirte*) et jouai la sonate en si bémol et celle en ré... » (2).

Le 14 février 1778 il décrit une « académie » à Mannheim chez Cannabich — excellent compositeur et chef du fameux orchestre de cette ville — où à part une symphonie tout ce qu'on a joué était de Mozart : un concerto, des airs de virtuosité par une chanteuse — Aloysia Weber — ; Mozart joue lui-même son concerto en ré pour piano et il ajoute « J'ai improvisé (*phantasirt*) pendant une demi-heure, avant qu'on entende encore un air chanté et la « sinfonia » du « Re pastore » (3).

Quelques mois plus tard, en juillet 1778, dans un concert à Paris, Mozart raconte que d'abord il a improvisé (*ich praeludirte*) avant de jouer une sonate et une fugue (4). Le 13 juin 1781, Mozart raconte à son père qu'à Vienne, pour une académie de l'archevêque de Salzbourg, il a joué une sonate et pendant une heure il a improvisé des variations sur un thème que lui avait présenté l'archevêque (5).

Le 16 janvier 1782, Mozart décrit une sorte de tournoi qui devant l'empereur l'opposa à Clementi. Clementi commence — *Er praeludirte und spielte eine sonate* —, puis Mozart — *Ich praeludirte auch und spielte Variationen* —, et après avoir joué une sonate de Paesello — Mozart l'allegro, Clementi l'andante et le rondo — les deux pianistes improvisent ensemble, à deux pianos, sur un thème qui leur a été proposé (6).

Dans bien des cas, on le remarque, ces concerts donnés par Mozart, même dans son âge mûr, gardent une allure de démonstration quasi sportive qui ne laisse pas d'étonner aujourd'hui : c'est que pour les auditeurs d'alors la musique est souvent un jeu ; elle remplit une fonction de divertissement.

(1) BAUER et DEUTSCH, t. II, p. 82 (trad. franç., H. de CURZON, *Lettres de W. A. Mozart*, Paris, t. I, 1928, p. 93.

(2) BAUER et DEUTSCH, t. II, p. 118.

(3) BAUER et DEUTSCH, *op. cit.*, t. II, p. 282.

(4) BAUER et DEUTSCH, *op. cit.*, t. II, p. 406.

(5) ID., t. III, p. 128.

(6) ID., t. III, p. 193.

C'est avec Beethoven seulement que le compositeur voudra imposer une dignité supérieure à son art. Chez Mozart il ne s'agit jamais encore de cette musique que l'on « écoute la tête entre les mains », pour reprendre l'expression imagée de Cocteau dénonçant les ambitions artistiques du XIX^e siècle qui nous marquent souvent encore aujourd'hui. La musique est pour Mozart une activité très quotidienne destinée d'abord à délasser l'auditeur, à l'amuser, à le réjouir. L'improvisation apparaissait alors pour un pianiste comme une création complémentaire indispensable pour créer l'atmosphère, pour attirer l'attention, pour permettre à l'interprète de se mettre en doigts et aussi bien sûr pour faire valoir sa virtuosité ; l'improvisation selon Mozart était donc une activité normale, du reste conforme à de vieilles traditions.

Il en ira autrement pour Beethoven. Sans doute dans sa jeunesse Beethoven a-t-il d'abord commencé à suivre l'exemple de Mozart et des pianistes du pays en improvisant dans un salon ou dans une académie avant de jouer l'une ou l'autre de ses compositions notées. Mais, si désinvoltes que soient les références aux improvisations de Mozart, on peut être assuré que souvent elles étaient autre chose que des prouesses de virtuosité : elles voulaient émouvoir, surprendre par des contrastes. C'est cet aspect-là que Beethoven semble avoir amplifié dans ses improvisations. A une époque où dans ses compositions écrites il était encore freiné dans ses audaces, peut-être se libérait-il plus aisément dans le feu de l'improvisation. Dans l'audition fugitive, même les défauts propres à l'improvisation ont été jugés alors comme des vertus : un manque de parfaite logique dans le développement pouvait paraître le fruit d'une imagination particulièrement vive, le rejet de certaines idées avant qu'elles aient connu un développement complet, l'absence de structure logique pour ordonner parfaitement l'invention, pouvaient être interprétés comme des expressions d'une fantaisie poétique.

En fait, nous savons par ses cahiers d'esquisses combien Beethoven se méfiait de l'invention première, combien il corrigeait, rabotait, travaillait ses idées musicales avant de s'en satisfaire. Très rapidement il semble avoir refusé de se livrer à l'improvisation au moment même où l'improvisation paraît curieusement valorisée auprès du public. C'est qu'à l'aube des temps romantiques on croyait, dans l'improvisation, saisir un artiste à ce moment privilégié où s'exprimait l'enthousiasme de la création. Il n'était plus alors un homme comme les autres, il n'était plus lui-même, il était l'*artiste* saisi du feu sacré, il proférait des révélations sublimes.

C'est bien à travers ce schéma littéraire que presque tous ceux qui ont approché Beethoven l'ont considéré dans l'improvisation. Ils s'efforcent de

retrouver dans son aspect physique la trace des émotions qui secouent le musicien. « Une fois qu'il était plongé dans l'empire infini des sons — dit Ignace von Seyfried — il était ravi à la terre, l'esprit ayant rompu tout lien, toute contrainte, ayant secoué le joug du servage et volait victorieusement, joyeusement dans les espaces éthérés. Tantôt son jeu bruissait comme une cataracte écumante et le conjurateur contraignait l'instrument à une telle expression de force que le plus solidement construit avait peine à donner ; tantôt il s'éteignait, exhalant de suaves sonorités, se perdant en mélancolie, puis son âme se redressant, triomphant des souffrances terrestres, s'élevait vers le ciel en chants d'actions de grâce, et trouvait sa consolation sur le sein de la Nature sacrée » (1).

Il est évident que le témoin n'est ici nullement objectif. Il s'efforce moins de fournir des impressions authentiques que de donner l'image mythique de la grandeur qu'il veut reconnaître en l'artiste. Un semblable a priori anime la plupart de ceux qui ont rencontré Beethoven ; si l'on s'en rapporte à leur témoignage leur seul vœu était alors de bénéficier de ce qu'on pourrait appeler une exhibition de « l'artiste en éruption ».

Au XIX^e siècle, les écrivains romantiques intégreront parmi leurs idées favorites, et adopteront quasiment comme un mythe, l'idée que l'improvisation représente une activité privilégiée ; un artiste exprimerait son être intime de préférence à travers ses improvisations. Ce mythe s'était suffisamment vulgarisé pour qu'à propos d'un concert donné par Franz Liszt à Genève on puisse lire, dans *Le Fédéral* du 15 avril 1836, ces vers qui se veulent émouvants dus à la plume d'un Genevois anonyme qui signe des modestes initiales « T.W. » :

LISZT AU PIANO

Il s'assied ; regardez ! Sur son front pâlisant
Le précoce génie a gravé son empreinte ;
Il allume le feu de ce regard puissant
Où l'âme de l'artiste est peinte.
Son sourire à la fois mélancolique et doux,
D'un charme inexprimable embellit son visage,
Comme luit un rayon en un ciel plein d'orage...
Il prélude ; écoutez ! Amis, recueillez-vous.
Sous ses doigts inspirés, la touche obéissante
S'anime et fait entendre une langue éloquente,

(1) J.-G. PROD'HOMME, *Beethoven raconté par ceux qui l'ont vu*, Paris, 1937, p. 17.

Langue passionnée et qui va droit au cœur,
 Car elle en a jailli. De l'*improvisateur*
 La foule a partagé l'émotion croissante.
 On entend éclater, dans ses savants accords
 De longs cris déchirants, d'impétueux transports,
 Puis aussitôt l'expression plaintive
 D'un chant suave et pur, calme l'âme pensive.
 Il frappe à coups pressés, le clavier frémissant,
 Et semble déchaîner au gré de son génie,
 Tout un ouragan d'harmonie.
 Poète, il l'a suivi dans son fougueux élan ;
 Il le dompte, et l'orage au loin va se perdant ;
 Puis voici revenir ces voix mystérieuses
 Qui charment les douleurs rêveuses,
 Nous bercent dans l'oubli, nous entr'ouvrent les cieux...
 Liszt captive l'oreille et fascine les yeux.
 Que j'aime de ces traits le changeant caractère ;
 Ici l'enthousiasme brûlant
 S'allie avec le sentiment !
 De son regard profond, caressant ou sévère,
 Mon avide regard ne se peut détacher :
 Je ne sais ce que je préfère,
 De voir Liszt ou de l'écouter !

Il est bien vrai que dans une conception mythologique de la création artistique il est plus important d'assister au spectacle de l'artiste dans l'acte de création que de s'intéresser à ce qu'il crée : l'exemple de Beethoven et celui de Liszt nous permettent peut-être de comprendre que les communications de masse, si elles ont volontiers encouragé des conceptions de cet ordre, ne les ont pas inventées pourtant.

Nous voilà loin de Mozart : mais tout ceci nous aide peut-être à comprendre qu'une certaine conception de la musique comme divertissement peut être parfois plus proche de la vérité et de l'authenticité de l'œuvre musicale qu'une conception artificiellement ennoblissante qui finit par voiler la réalité derrière un fatras littéraire et pseudo-philosophique. A l'analyse des témoignages relatifs à Mozart, on note qu'à aucun moment il n'est question pour lui de faire de l'improvisation une activité privilégiée. L'improvisation apparaît soit comme prélude à l'exécution d'une pièce écrite, soit comme excroissance de la virtuosité dans un concerto, soit comme une activité indépendante : il s'agira dans le premier cas d'un *prélude*, dans le deuxième d'une *cadence*, dans le troisième d'une *fantaisie*, éventuellement de variations.

Le prélude. Même si, dès le xvii^e siècle, le *prélude* était devenu une forme particulière de musique écrite — l'introduction d'une suite de danses pour clavecin ou pour luth, par exemple — il gardait le souvenir de ses origines à partir de l'improvisation. Et chaque fois que Mozart déclare qu'il prélude (*praeludirt*), avant une sonate par exemple, cela signifie qu'il improvise. Au xviii^e siècle, le terme même « improviser » était encore peu usité en français. « Le mot *improviser* — dit J. J. Rousseau dans son *Dictionnaire de musique*, qui date de 1768 — est purement italien, mais comme il se rapporte à la musique, j'ai été contraint de le franciser pour faire entendre ce qu'il signifie » (1). Rousseau parle plus volontiers de *préluder* : « C'est — dit-il — en général, chanter ou jouer quelque trait de fantaisie irrégulière assez court, mais passant par les cordes essentielles du ton, soit pour l'établir, soit pour disposer les voix ou bien poser sa main sur un instrument avant de commencer une pièce de musique. Mais sur l'orgue et sur le clavecin, l'art de *préluder* est plus considérable. C'est composer et jouer impromptu des pièces chargées de tout ce que la composition a de plus savant en dessin, en fugue, en imitation, en modulation et en harmonie. C'est surtout en *préludant* que les grands musiciens, exempts de cet extrême asservissement aux règles que l'œil des critiques leur impose sur le papier, font briller ces transitions savantes qui ravissent les auditeurs. C'est là qu'il ne suffit pas d'être bon compositeur, ni de posséder son clavier, ou d'avoir la main bonne et bien exercée, mais qu'il faut encore abonder de ce feu de génie et de cet esprit inventif qui font trouver et traiter sur le champ les sujets les plus favorables à l'harmonie et les plus flatteurs à l'oreille ».

Pour Mozart, *praeludiren* semble avoir déjà le sens plus restreint d'*improvisation introductive*. En 1829, dans un traité consacré à l'improvisation — *Systematische Anleitung zum Fantasieren aus dem Pianoforte* —, Carl Czerny, disciple de Beethoven comme on sait, écrira encore : « Il est de bon goût pour un pianiste, surtout lorsqu'il va exécuter seul un morceau dans un salon, de ne pas commencer subitement par le morceau même, mais de s'essayer d'abord par un prélude, qui lui sert à préparer l'auditeur, et en même temps, à s'assurer des qualités de l'instrument, qui, la plupart du temps, lui est étranger » (2).

La plupart des traités de clavecin de la fin du xviii^e siècle et du début du

(1) J. J. ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique...*, Paris, 1758, p. 255, s.v. *improviser*.

(2) Trad. française, *L'art d'improviser mis à la portée des pianistes*, Paris, s.d., (1833 ?), p. 3.

XIX^e réservent une certaine attention à ce prélude improvisé. Il en est ainsi pour Carl Philipp Emmanuel Bach dans le *Versuch über die wahre art das Clavier zu spielen*, publié à Berlin en 1753 : « Il est des circonstances — explique-t-il — où un accompagnateur (il désigne par là l'artiste qui joue du clavecin ou du clavicorde) doit improviser quelque chose (*aus dem Kopfe spielen*) avant de jouer l'œuvre proprement dite ». Cette espèce d'improvisation doit être tenue pour un prélude qui prépare l'auditeur au contenu de la pièce qui suit ; elle est donc nécessairement brève. Sa forme est déterminée par la nature de la pièce à laquelle elle sert d'introduction ; le contenu ou l'expression de cette pièce servent donc de base à l'élaboration du prélude (ce qui n'est évidemment pas le cas dans la fantaisie indépendante où l'interprète est libre, sans restrictions). C. Ph. E. Bach explique ensuite que quand on dispose de peu de temps on ne peut abandonner trop longtemps la tonalité fondamentale : il faut d'abord l'établir clairement et solidement pour ne pas désorienter l'auditeur ; on peut ensuite moduler, mais il faut y revenir ensuite suffisamment longtemps avant la fin pour qu'elle s'imprime dans la mémoire de l'auditeur. Philipp Emanuel fournit même des schémas commodes à partir desquels un interprète peu doué pourrait improviser de manière satisfaisante ; il conseille par exemple de placer à la main gauche une gamme montante ou descendante, que l'on peut présenter simplement, en variant l'ordre des degrés ou en introduisant des accidents chromatiques ; les diverses notes de la basse sont pourvues d'un chiffrage que l'on traduit non pas en accords plaqués mais en accords brisés qui parcourent tout le clavier en montant ou en descendant dans un mouvement plus ou moins rapide. Si l'on dispose de temps, on peut développer cette improvisation en multipliant les modulations, mais il importe toujours de revenir à la tonalité principale en ajoutant par exemple une grande ornementation sur la dominante.

Au chapitre 30 de son traité, *Vorgemach der musikalischen Composition*, lorsqu'il aborde l'improvisation, Georg-Andreas Sorge ramène tout son enseignement à la pratique de la basse continue ⁽¹⁾. Dans l'*Anleitung zur praktischen Musik* publié par J.-S. Petri en 1767, le chapitre 7, *Vom preludieren und fantasieren*, n'étudie lui aussi que les progressions harmoniques d'un ton à l'autre selon les règles de l'harmonie au dessus d'une basse continue ⁽²⁾. Mais

⁽¹⁾ Georg-Andreas SORGE, *Vorgemach der musikalischen Composition*, Lobenstein, 1745-1747, pp. 419 sqq.

⁽²⁾ Johann Samuel PETRI, *Anleitung zur praktischen Musik, vor neuangehende Sänger und Instrumentspieler*, Laubau (1^{re} éd., 1767 ; 2^e éd. 1782), pp. 148 sqq.

il ajoute que « les *Präludia* que l'on entend ordinairement sont un pêle-mêle de toutes sortes d'idées, ou beaucoup plus une sorte d'exercice des doigts et rarement un thème ou un motif bien affirmé ; au contraire, les interprètes ne font à ce moment qu'assouplir leurs doigts sans laisser travailler leur tête ». Il remarque aussi que le débutant n'essaye pas dans l'improvisation d'inventer une véritable mélodie ; c'est l'harmonie avec l'enchaînement des accords qui le plus souvent finit par déterminer une certaine mélodie.

Sans doute est-il normal qu'un traité ne puisse fournir que des recettes très mécaniques et qu'il soit incapable d'aider à pénétrer dans le processus d'invention artistique. Mais en fait le prélude improvisé pouvait souvent être réduit à un schéma harmonique orné d'arpèges et de traits de virtuosité.

Mozart n'a guère songé à noter les préludes qu'il improvisait si souvent. Cela a dû cependant lui arriver parfois comme le prouve cette lettre à son père, du 20 juillet 1778 : « J'ai voulu faire hommage à ma sœur pour sa fête patronale d'un petit *praeambulum*. Pour la manière de le jouer je le laisse à son sentiment personnel... Ce n'est pas un *praeludio* pour passer d'un ton à un autre, mais simplement une sorte de *capriccio* — pour essayer le piano... Pour le *tempo* vous n'avez pas à vous en préoccuper beaucoup. C'est un de ces morceaux que l'on joue suivant son goût personnel » (1).

Georges de Saint-Foix avait cru reconnaître ce *praeambulum* exceptionnellement noté dans un « Capriccio für Klavier » qui a été conservé (K. 395) ; certains détails précis mentionnés dans la lettre interdisent d'accepter cette identification, mais le *capriccio* peut être tout de même tenu pour un bon exemple d'improvisation assez brève. La pièce débute par une apparence de contrepoint en imitation mais très vite les arpèges se multiplient, élaborant ainsi de manière plus ou moins complexe et variée une harmonie sur une basse modulante conformément aux préceptes de C. Ph. E. Bach, des traits de virtuosité apparaissent aussi dans de longues séquences dépourvues de barres de mesures ; il n'y a pas véritablement de thème dans cette pièce mais des alternances rapides de tempi pourvues d'indices caractéristiques quant au rythme ou quant à la ligne.

Cadences et ornements. On n'ignore pas que dans les concertos classiques et notamment dans ceux de Mozart l'interprète devait jouer une cadence. Ce n'était en fait que le dernier état d'une tradition fort ancienne. Dans

(1) H. DE CURZON, *Lettres...*, t. I, p. 218 ; BAUER et DEUTSCH, t. II, p. 409.

l'opéra du xvii^e et du xviii^e siècle, le chanteur faisait valoir sa virtuosité à la fois en ornementant la mélodie notée et en improvisant longuement sur différents accords marquant la cadence à différents moments et principalement à la fin de chaque partie de l'air. Les interprètes instrumentaux ornaient eux aussi la mélodie soit librement, soit en tenant compte des signes d'*agrément*s notés par le compositeur et ils ne manquaient pas d'improviser à la cadence. Les mouvements lents de certaines sonates de Corelli, de certaines suites pour clavecin de Haendel, sont connus dans deux versions : l'une fort simple, l'autre très ornementée ; on se contente le plus souvent — on y est contraint quand on n'a rien d'autre — d'exécuter aujourd'hui la première version qui n'est en fait qu'un schéma, la structure mélodique de base au-dessus de laquelle l'interprète *devait* ajouter l'ornementation parfois surabondante qui lui donnait son véritable caractère d'œuvre baroque, enfouie dans son délire ornemental.

Dans les transcriptions pour clavecin qu'il a faites de concertos italiens, surtout de Vivaldi, J.-S. Bach n'a pas manqué de noter explicitement une ornementation des mouvements lents qui ne figure nullement dans les originaux mais qui correspond à ce qu'un interprète de génie pouvait ajouter à l'insuffisance des textes. Cette pratique était moins essentielle mais elle n'était pas désuète à l'époque de Mozart. En 1761, Carl Philipp Emanuel Bach notait encore des *willkürliche Veränderungen*, variantes au gré de l'exécutant, pour quelques-unes de ses sonates. Dans son traité, lorsqu'il parle des *Manieren* — des ornements —, il les divise en deux groupes : ceux qui sont indiqués par des signes conventionnels ou à l'aide de quelques petites notes, et d'autre part ceux qui ne recourent à aucun signe et qui sont réalisés par beaucoup de notes brèves ⁽¹⁾.

Le plus souvent, Mozart indique ses mélodies en toutes notes ou du moins à l'aide de signes conventionnels qu'on peut déchiffrer. Mais il est des cas où pour des raisons diverses — soit qu'il ait manqué de temps, soit qu'il ait destiné le manuscrit à son propre usage — la copie est incomplète. Il le dit explicitement dans une lettre à son père, du 9 juin 1784 : « Il manque quelque chose dans le solo en ut de l'andante du Concerto en ré ; je vous l'enverrai prochainement en même temps que les cadences ». On a retrouvé récemment à Salzbourg une version plus ornementée de ce fragment qui, s'il n'est pas de Mozart lui-même, est d'un de ses contemporains et qui prouve

(1) C. Ph. E. BACH, *Versuch über die wahre art des Clavier zu spielen*, Berlin, 1752, 1^{re} partie, p. 52.

donc que certains passages de Mozart devaient être pourvus d'une ornementation complémentaire (1).

Daniel G. Türk, dans sa *Klavierschule* de 1789, s'interrogeant sur ce qui peut véritablement être orné (2), déclare qu'il s'agit essentiellement des moments où se présentent des répétitions d'une certaine séquence et que cela arrive plus fréquemment dans un mouvement lent que dans un mouvement rapide. Il donne des conseils précis : en principe, il ne faut pas changer la basse ou du moins ne pas modifier l'harmonie ; la mesure doit toujours être respectée, toute variante mélodique doit être adaptée au caractère du morceau, doit être discrète, économe et finalement n'est justifiée que si elle est au moins aussi bonne que la phrase écrite qu'elle veut orner (3).

Si l'on sait que Mozart était le plus souvent son propre interprète, on peut penser que nombre d'œuvres devaient bénéficier de sa part d'ornementations improvisées au moment de l'exécution. Il subsiste du reste pour plusieurs sonates et pour des concertos des versions plus ou moins ornementées pour tels mouvements lents : ces variantes se caractérisent à la fois par leur discrétion et leur subtilité. On peut trouver un exemple parfait de ces variantes ornamentales dans le Rondo K.511 où chaque présentation du thème renouvelle la mélodie.

Tous les interprètes ne se maintenaient pas dans cette réserve ; beaucoup se permettaient des ornementations plus efflorescentes : on possède des variantes de Hummel pour des œuvres de Mozart qui font une large place à la virtuosité dans un goût discutable. Les meilleurs juges les dénonçaient avec sévérité. Ceci n'est cependant pas une raison pour croire que le texte de Mozart se suffit toujours : il est des cas où, très évidemment, ce texte présente des lacunes qui devaient être comblées par l'exécutant (et l'on n'envisage même pas ici les passages nombreux dans les concertos où, aux tutti d'orchestres, le piano doit réaliser la basse continue qui n'était pas encore tombée absolument en désuétude).

En ce qui concerne la cadence, nous sommes si bien habitués à elle que nous la sentons nécessaire à l'équilibre d'un concerto ; les puristes acceptent qu'un développement de virtuosité, qui n'est souvent qu'un pastiche, soit ajouté en guise de cadence aux concertos du XVIII^e siècle.

(1) Eva et Paul BADURA-SKODA, *Interpreting Mozart on the Keyboard*, London, 1962, p. 178.

(2) D. G. TÜRK, *Klavierschule*, réédition de la 1^{re} éd. de 1789 par E. R. JACOBI, *Documenta musicologica*, Kassel, 1962, p. 323.

(3) *Ibid.*, p. 325.

Dès le xvii^e siècle, à l'imitation de ce que faisaient les chanteurs virtuoses, les instrumentistes improvisaient une brève mélodie complémentaire à certaines cadences charnières dans les sonates et surtout dans les concertos. Mais, de même que les chanteurs de bon goût limitaient leurs improvisations à des phrases qu'ils pouvaient circonscrire dans un seul souffle, les instrumentistes n'ajoutaient d'abord que de brefs ornements sans même que la basse arrêtât sa marche. Au début du xviii^e siècle, les violonistes — Vivaldi tout particulièrement — et les autres virtuoses à leur suite ont pris l'habitude d'improviser une cadence beaucoup plus longue à la fin de certaines pièces : pathétiques et lentes, rapides mais sérieuses (jamais à la fin des pièces rapides et légères). Dans son *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière* (Berlin, 1752), J. J. Quantz fait à propos des cadences quelques remarques judicieuses : « Les cadences doivent être puisées dans la passion qui règne principalement dans le cours de la pièce. Il faut qu'elles continuent une courte répétition en imitation des passages les plus agréables qui s'y trouvent... plus on surprend l'oreille par de nouvelles inventions, plus on lui donne du plaisir. Il faut donc qu'on mêle toujours des figures de différentes espèces ensemble. Ce n'est que rarement qu'on a égard à la mesure dans les cadences ; ce serait même un défaut de vouloir se contraindre à l'observer. Car les cadences ne doivent pas avoir un chant suivi ; des pensées détachées suffisent, pourvu qu'elles soient conformes à l'expression des sentiments qui règnent dans la pièce... Leur plus grande beauté [aux cadences] est qu'elles excitent en l'auditeur une admiration nouvelle et touchante par quelque chose d'imprévu et poussent les passions qu'on a pour but à leur plus haut degré. Cependant, l'on ne doit pas croire qu'un nombre des passages vites soient capable de produire cet effet. Il s'en faut bien que par un grand nombre de figures bigarrées les passions puissent être excitées, aussi bien que par quelques intervalles simples entremêlés habilement de dissonances » (1). Inutile d'étudier les analyses et les conseils techniques que Quantz formule : ils sont trop liés à une époque précise, mais ses considérations générales rejoignent entièrement celles que formule D. G. Türk en 1789 dans sa *Klavierschule* (2) et expriment bien l'esprit de ce qu'était encore la cadence à l'époque de Mozart. Du point de vue technique, il suffit de savoir que la *cadence*, à strictement parler en harmonie, c'est ce passage d'un accord suspensif et volontiers dissonant à un ac-

(1) QUANTZ, *Essai...*, pp. 157-161.

(2) D. G. TÜRK, *Klavierschule*, pp. 308-322.

cord consonant qui marque le repos. L'improvisation vient se placer sur l'accord suspensif qu'elle prolonge plus ou moins longuement par des rappels de phrases entremêlées de la composition qui précède en faisant désirer d'autant plus l'accord final sur la tonique.

Mozart improvisait les cadences de ses concertos lorsqu'il les jouait lui-même. Mais soit dans le souci de fixer sur le papier des idées qu'il pouvait reprendre, simplifier ou varier au cours de l'exécution, soit dans le but de livrer à un autre interprète — à sa sœur par exemple — des modèles de ce qui lui paraissait bon, il a noté de manière plus ou moins développée un certain nombre de cadences pour ses concertos de piano. Dans un cas — le concerto en la, K. 488 — la cadence est intégrée dans la partition elle-même et elle apparaît ainsi comme un fragment indissociable de l'œuvre. Dans tous les autres cas où elle a été conservée, la cadence a été notée à part : elle n'est qu'une suggestion à l'interprète. La plupart de ces cadences peuvent se ramener au schéma suivant : une *introduction* qui débute par un des thèmes du concerto ou un passage de virtuosité et qui mêle des éléments nouveaux — d'ordre harmonique ou mélodique — à des éléments déjà entendus dans le concerto ; une *partie centrale*, où Mozart utilise de préférence un thème chantant qu'il développe par séquences ; une *partie finale*, qui accumule les traits de virtuosité sans citations thématiques et qui peut ramener encore un thème avant de revenir à l'accord suspensif qui avait marqué le début de la cadence et qui est souligné ici par un trille qui se prolonge jusqu'à la résolution sur l'accord de tonique.

Il serait faux de croire que la cadence ne trouvait place que dans le concerto ; elle pouvait aussi se trouver dans la sonate ou dans d'autres pièces. Certaines sonates de Mozart contiennent des cadences explicitement notées ; d'autres sont suggérées par un point d'orgue qui peut le plus souvent être considéré comme une incitation à la cadence. On peut en trouver une, notée avec la mention « *cadença* », entre la 9^o et la 10^o des Variations sur une ariette des « Pèlerins de la Mecque », opéra-comique de Gluck (K. 455).

Enfin, à côté des grandes cadences, il y en a d'autres beaucoup plus nombreuses qui peuvent être des transitions entre deux sections : il s'agit alors d'une phrase improvisée assez brève reliant le dernier accord d'une séquence au début de la séquence suivante, rentrée qui ne consiste qu'en quelques gammes, arpèges, passages de virtuosité.

Il peut ne s'agir aussi que d'une ornementation mélodique qui se superpose à une cadence harmonique sans guère en interrompre le rythme ; ces

ornementations brèves, Türk les appelle des *Fermaten* — points d'orgue — et les distingue clairement des *Kadenzen*.

Nous serions tentés de croire que l'époque romantique, en raison de la faveur qu'elle a accordée aux virtuoses, a pu marquer l'apothéose d'un goût qui paraît discutable et qui incitait les interprètes à compléter les œuvres qu'ils jouaient d'inventions de leur cru. En fait c'est au début du XIX^e siècle, tout au contraire, qu'a commencé à s'imposer la notion d'une œuvre d'art intouchable. Dans son traité sur l'improvisation Czerny le dit bien : « Dans les compositions d'une haute portée et d'un art sévère (comme par exemple, la sonate de Beethoven, œuvre 29), toute espèce d'addition serait mal placée » (1). Beethoven dans ses quatre premiers concertos pour piano avait conservé la cadence traditionnelle « ad libitum », mais il avait répandu parmi les pianistes des cadences écrites qu'il souhaitait qu'on jouât ; pour son cinquième concerto, tout en maintenant la cadence, il a pris soin de la noter tout entière — elle est brève du reste — et d'en imposer l'exécution sans possibilité de variantes. Les compositeurs romantiques ont suivi son exemple : lorsqu'ils ont conservé la cadence, ils l'ont entièrement notée en l'intégrant à l'œuvre. Et ils ont agi ainsi non seulement avec la grande cadence du concerto mais avec les petites cadences intérieures qui s'établissaient sur les points d'orgue : l'écriture pianistique de Chopin et de Liszt est caractérisée par ces traits et gammes à l'allure improvisée. S'il est vrai que l'écriture pianistique de ces musiciens traduit une influence de l'improvisation, la notation précise de ces cadences, points d'orgue et ornements, manifeste à la vérité une méfiance profonde vis-à-vis de l'improvisation et une limitation de la liberté de l'interprète.

Cette transformation profonde du goût des interprètes qui correspondait à une certaine sacralisation de l'œuvre musicale, Franz Liszt l'exprimait en 1837 dans une lettre « à un poète voyageur » publiée dans la *Gazette musicale* de Paris. Faisant allusion à ce qu'il pratiquait jusqu'aux environs de 1830, il écrit : « J'exécutai alors fréquemment soit en public, soit en des salons... les œuvres de Beethoven, Weber et Hummel, et, je l'avoue à ma honte, afin d'arracher les bravos d'un public toujours lent à concevoir les belles choses, je ne me faisais nul scrupule d'en altérer le mouvement et les intentions ; j'allais même jusqu'à y ajouter insolemment une foule de traits et de points d'orgue qui, en me valant des applaudissements ignares, faillirent m'entraîner

(1) CZERNY, *L'art d'improviser mis à la portée des pianistes*, Paris, s.d. (1833 ?), p. 20.

dans une fausse voie, dont heureusement je sus me dégager bientôt. Vous ne sauriez croire, mon ami, combien je déplore ces concessions au mauvais goût, ces violences sacrilèges de *l'esprit* et de *la lettre*, car le respect le plus absolu pour le chef-d'œuvre des grands maîtres a remplacé chez moi le besoin de nouveauté et de personnalité d'une jeunesse encore voisine de l'enfance. A cette heure, je ne sais plus séparer une composition quelconque du temps où elle a été écrite, et la prétention d'orner ou de rajeunir les œuvres des écoles antérieures me semble aussi absurde chez le musicien qu'il le serait par exemple à un architecte de poser un chapiteau corinthien sur les colonnes d'un temple d'Égypte».

Ce texte fait comprendre que cette sacralisation de l'œuvre musicale est liée aussi à une résurrection de la musique ancienne. Les interprètes joueront désormais beaucoup plus d'œuvres du passé que d'œuvres contemporaines. Au XVIII^e siècle on ne jouait encore que des œuvres à peu près contemporaines, et c'est parce que l'interprète baignait dans un style unique qu'il lui était permis d'improviser en marge d'une œuvre sans la trahir et la dénaturer.

Fantaisies. Mozart est resté fidèle aux pratiques de son siècle ; il a d'autant plus admis l'improvisation qu'il était le plus souvent l'interprète de ses propres œuvres. Parmi les œuvres nées de l'improvisation, les plus étonnantes qu'il nous ait laissées sont les fantaisies ; on y trouve sans nul doute les accents les plus novateurs.

On le sait, *phantasieren* c'est improviser ; chaque fois que Mozart raconte qu'il a *longuement* improvisé dans un salon c'est le mot « phantasieren » qu'il emploie. C. Ph. E. Bach, aussi, dans son traité parle de la *Fantasia* comme de l'improvisation par excellence : c'est pour lui la *freye Fantasia*, l'improvisation libre qui n'est attachée à aucun texte préétabli et dans laquelle l'interprète peut exprimer véritablement tous ses sentiments. Cette volonté de libération se marque chez C. Ph. E. Bach dans le fait que, lorsqu'il veut noter quelques unes de ces *Fantasiën*, il renonce souvent à la barre de mesure, comme si cette dernière était un obstacle à l'expression ; il recourt à des sortes de récitatifs qui voudraient expliquer ce qui est indicible ; il procède à des alternances rapide de tempi et d'idées musicales.

Mozart a lui aussi transcrit quelques unes des *Fantasiën* qu'il plaçait avant une sonate. D'autres sont indépendantes : ce sont de vraies fantaisies libres. On y trouve la même variété et la même volonté expressive que chez C. Ph. E. Bach. Mais à la vérité ces fantaisies de Mozart sont trop parfaites, trop bouleversantes pour qu'on puisse croire qu'elles ne sont que la transcription d'une improvisation. Elles peuvent nous donner l'idée de ce

qu'étaient les libres improvisations pour Mozart mais ce sont des compositions soigneusement méditées. Certes, on n'y trouve pas encore cette notion de la fantaisie évocatrice de fantastique qui sera chère à Schumann sous l'influence du littérateur musicien Hoffmann.

Le souci d'expressivité et l'apparent désordre qui éclairent ses fantaisies des lueurs du pré-romantisme n'entraînent jamais Mozart hors des consignes de l'esthétique musicale qu'il a énoncées en 1783 dans une de ses lettres : « ... comme les passions, violentes ou non, ne doivent jamais être exprimées jusqu'à exciter le dégoût, et comme la musique, même dans la situation la plus terrible, ne doit jamais offenser l'oreille, mais là encore la charmer... ».

Mais en voulant recréer l'inattendu, en songeant à noter une improvisation, ou plutôt en évoquant dans la composition une improvisation plus vraie peut-être que nature, Mozart, dont nous avons noté d'autre part l'attachement à certaines traditions, s'affirme aussi comme un musicien essentiellement moderne, tourné vers l'avenir : vers nous.

Robert WANGERMÉE

Professeur à l'Université Libre de Bruxelles
Directeur général de la R.T.B.

EXPOSÉS NON PUBLIÉS DANS CE VOLUME

Piero Valeriano (1477-1558), un ancêtre de l'iconologie,

par (†) Guy DE SCHOUTHEETE DE TERVARENT, membre de l'Académie royale des Sciences, Lettres et Beaux-Arts de Belgique.

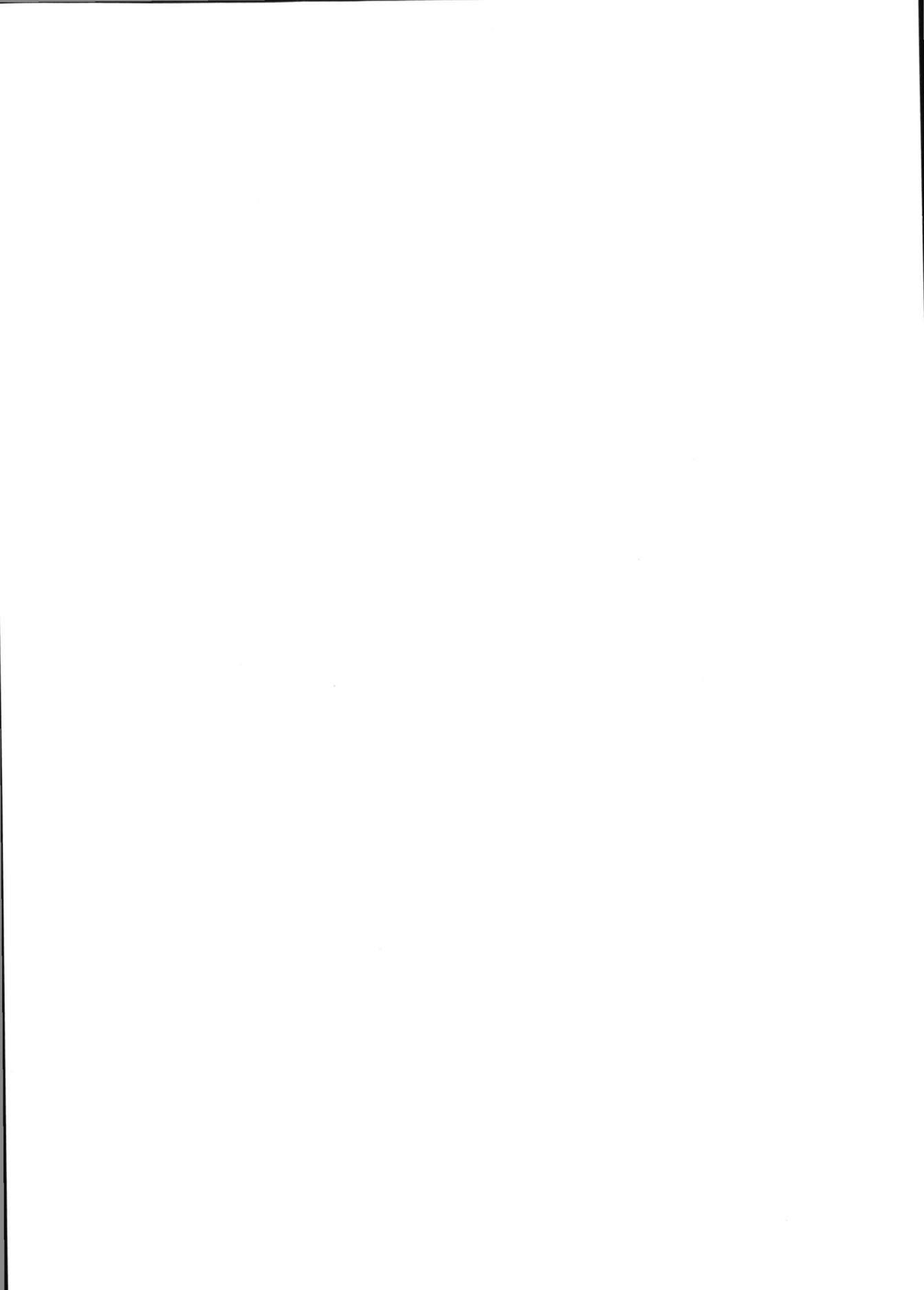
Le texte a été publié dans le *Journal des Savants*, juill.-sept. 1967, pp. 162-171).

A la recherche du scriptorium qui a produit les manuscrits mérovingiens de l'« École de Luxeuil »,

par François MASAI, Professeur à l'Université Libre de Bruxelles.

Barend van Orley, en zijn humanistische opdrachtgever,

door de Kan. Jan STEPPE, Hoogleraar aan de Katholieke Universiteit van Leuven en lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schoone Kunsten van België.



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. Baudouin VAN DE WALLE, M. Max WINDERS.

Administrateurs rééligibles en 1974 : M. André BOUTEMY, le R. P. Baudouin DE GAIFFIER 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 (décembre 1969)

- | | | |
|--|------|--------|
| Vicomte Charles TERLINDEN, professeur émérite à l'Université catholique de Louvain, président de la Commission royale d'Histoire, 15, rue Guimard, 1040 Bruxelles. | 1926 | (1921) |
| Frans GANSHOF, professeur emeritus aan de Rijksuniversiteit te Gent, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie van België, Jacob Jordansstraat 12, 1050 Brussel. | 1931 | (1928) |
| Kanunnik Placide LEFEVRE, professor emeritus aan de Katholieke Universiteit te Leuven, Bondgenotenlaan 13, 3000 Leuven. | 1932 | (1925) |
| Baudouin VAN DE WALLE, professeur à l'Université de Liège, 187, rue Belliard, 1040 Bruxelles. | 1932 | (1926) |
| Jacques LAVALLEYE, professeur à l'Université catholique de Louvain, membre de l'Académie royale de Belgique, 67, avenue Père Damien, 1150 Bruxelles. | 1935 | (1925) |
| Marcel HOC, conservateur en chef honoraire de la Bibliothèque royale de Belgique, 19, rue Henri Marichal, 1050 Bruxelles. | 1935 | (1926) |
| Comte Joseph DE BORCHGRAVE D'ALTENA, conservateur en chef honoraire des Musées royaux d'Art et d'Histoire, 156, avenue du Parc, 1060 Bruxelles. | 1935 | (1927) |

- Jacques BREUER, conservateur honoraire aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1, square Marie-José, 1150 Bruxelles. 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, 1050 Bruxelles. 1943 (1941)
- Adolf JANSEN, gemachtigd ere-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, 1180 Bruxelles. 1947 (1932)
- R. P. Baudouin DE GAIFFIER D'HESTROY, membre de la Société des Bollandistes, membre correspondant de l'Institut de France, 24, boulevard St-Michel, 1040 Bruxelles. 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, 1050 Bruxelles. 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 II, 1040 Bruxelles. 1951 (1932)
- Henri NOWE, ere archivist van de Stad Gent, Clementinalaan 3, 9000 Gent. 1952 (1932)
- Simon BRIGODE, professeur à l'Université catholique de Louvain, 11, rue Sabatier, 6001 Marcinelle. 1953 (1937)
- Jozef DUVERGER, hoogleraar aan de Rijksuniversiteit te Gent, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie van België, Toekomststraat 23, 9110 St-Amandsberg. 1953 (1937)
- Jean HELBIG, conservateur honoraire aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, 50, avenue des Nénuphars, 1160 Bruxelles. 1953 (1941)
- Lucien FOUREZ, président de la Société royale d'Histoire et d'Archéologie de Tournai, 12, place Reine Astrid, 7500 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, 1180 Bruxelles. 1955 (1934)
- André BOUTEMY, professeur à l'Université libre de Bruxelles, 575, avenue Brugmann, 1180 Bruxelles. 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, 1040 Brussel. 1958 (1934)
- Marguerite CALBERG, conservateur honoraire aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, 571, avenue d'Auderghem, 1040 Bruxelles. 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, 2800 Mechelen. 1964 (1950)

- Joseph LEFÈVRE, conservateur honoraire aux Archives générales du Royaume, 34, boulevard Général Jacques, 1050 Bruxelles. 1964 (1952)
- Aquilin JANSSENS DE BISTHOVEN, conservator van de Stedelijke Musea, Brugge, Sint-Jorisstraat 10, 8000 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, 1040 Bruxelles. 1965 (1951)
- Mina MARTENS, archiviste de la ville de Bruxelles, professeur extraordinaire à l'Université libre de Bruxelles, 35, rue Félix Delhasse, 1060 Bruxelles. 1965 (1965)
- Jean JADOT, vice-président de la Société royale de Numismatique de Belgique, 22, avenue Louise, 1050 Bruxelles. 1966 (1947)
- Paul NASTER, hoogleraar aan de Katholieke Universiteit te Leuven, Bogaardenstraat 66D, 3000 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, 1050 Bruxelles. 1967 (1938)
- Gaston VAN CAMP, conservateur délégué honoraire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Hoogvorst 6, 1980 Tervuren. 1967 (1951)
- Anne-Marie BONENFANT-FEYTMANS, docteur en Philosophie et Lettres, archiviste-conservateur du Musée de l'Assistance publique de Bruxelles, 36, avenue Van Becelaere, 1170 Bruxelles. 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, 4000 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, 1180 Bruxelles. 1967 (1966)
- Adelin DE VALKENEER, docteur en Archéologie et Histoire de l'Art, professeur de l'enseignement supérieur, 3, avenue Bourgmestre Taymans, 1900 Overijse. 1967 (1966)
- Prosper SCHITTEKAT, conservator van het Wetenschappelijk en Cultureel Centrum van de Duinenabdij en de Westhoek, Koninklijke Prinslaan 8, 8460 Koksijde. 1967 (1966)
- Albert VANDER LINDEN, professeur à l'Université libre de Bruxelles, bibliothécaire du Conservatoire royal de Musique, 29, rue Franklin, 1040 Bruxelles. 1967 (1966)
- Paul VANAISE, werkleider en verantwoordelijke van het Fotografisch Archief van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, Kortrijksesteenweg 187, 9000 Gent. 1967 (1967)
- Marie-Jeanne CHARTRAIN-HEBBELINCK, collaborateur scientifique aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 20, rue du Trône, 1050 Bruxelles. 1968 (1966)

- Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE, docteur en Philosophie et Lettres, collaborateur scientifique à l'Institut royal du Patrimoine artistique, 62, avenue du Pesage, 1050 Bruxelles. 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, 1180 Bruxelles. 1968 (1967)
- Jean-Paul ASSELBERGHS, docteur en Histoire de l'Art, assistant aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, 15, rue Ernest Allard, 1000 Bruxelles. 1968 (1968)
- Andrée BRUNARD, conservateur des Musées communaux de Bruxelles, 250, avenue de Tervuren, 1150 Bruxelles. 1969 (1955)
- Antoine DE SCHRYVER, conservator van de Oudheidkundige Musea van de Stad Gent, docent aan de Rijksuniversiteit te Gent, Meidoordreef 30, 9001 Gentbrugge. 1969 (1965)
- Marcel E. MARIEN, conservator aan de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Eedgenotenstraat 21, 1040 Brussel. 1969 (1965)
- Henri PAUWELS, conservator aan de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Groot-Brittaniëlaan 3, 9000 Gent. 1969 (1965)
- Frans VAN MOLLE, hoogleraar aan de Katholieke Universiteit te Leuven, O.-L. Vrouwstraat 46, 3000 Leuven. 1969 (1955)
- Emile BROUETTE, membre de l'Institut historique belge de Rome, professeur à l'Athénée royal d'Ixelles, 4, avenue de Champeau, 5000 Namur. 1969 (1966)
- Pierre COLMAN, docteur en Histoire de l'Art et Archéologie, chargé de cours à l'Université de Liège, 8, rue de Seraing, 4000 Liège. 1969 (1966)
- Paul WARZÉE, professeur à la Faculté universitaire Saint-Louis, 28, avenue Armand Huysmans, 1050 Bruxelles. 1969 (1966)
- Antoine DE SMET, conservateur à la Bibliothèque royale de Belgique, 62, avenue Georges Lecointe, 1180 Bruxelles. 1969 (1967)
- Gabriel DUPHÉNIÉUX, conservateur au Musée d'Histoire et d'Archéologie de Tournai, 2, rue du Curé du Château, 7500 Tournai. 1969 (1967)

MEMBRES CORRESPONDANTS — BRIEFWISSELENDE LEDEN
(décembre 1969)

- Franz DE RUYT, professeur à l'Université catholique de Louvain, 21, avenue Eugène Plasky, 1040 Bruxelles. 1935
- Kannunik René LENAERTS, hoogleraar aan de Katholieke Universiteit te Leuven, Bogaardenstraat 66, 3000 Leuven. 1938
- Germaine FAIDER-FEYTMANS, conservateur honoraire du Domaine de Marieumont, 18, Spinolarei, 8000 Brugge. 1941
- Suzanne CLERX-LEJEUNE, professeur à l'Université de Liège, 2bis, rue du Rèwe, 4000 Liège. 1941
- Hans VAN WERVEKE, professor emeritus aan de Rijksuniversiteit te Gent, Nieuwstraat 12, 9820 Sint-Denijs-Westrem. 1941

- Comte Philippe d'ARSHOT SCHOONHOVEN, 64, avenue Victor Gilsoul, 1150 Bruxelles. 1943
- Firmin DE SMIDT, hoogleraar aan de Rijksuniversiteit te Gent, Zwarte Zusterstraat 30, 9000 Gent. 1943
- Valentin DENIS, hoogleraar aan de Katholieke Universiteit te Leuven, Ebuonenlaan 32, 3030 Heverlee. 1945
- ROBIJNS DE SCHNEIDAUER, directeur honoraire au Ministère des Affaires Étrangères, 122, rue Defacqz, 1050 Bruxelles. 1945
- Comtesse Ghislaine d'ANSEMBOURG, château de et à Hex (Limbourg). 1948
- Raymond LEMAIRE, hoogleraar aan de Katholieke Universiteit te Leuven, Bertelsheide, 3054 Lombeek.
- Hélène DANTHINE, professeur à l'Université de Liège, 67, rue du Parc, 4000 Liège. 1951
- Suzanne COLLON-GEVAERT, professeur à l'Université de Liège, 163, rue des Vennes, 4000 Liège. 1952
- Marie RISSELIN-STEENBRUGEN, conservateur-adjoint honoraire aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, 29, avenue d'Orbaix, 1180 Bruxelles. 1953
- Elisabeth DHANENS, doctor in de Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis, inspectrice van het Kunstpatrimonium van Oost-Vlaanderen, Boelare 97, 9900 Eekloo. 1958
- Marie MAUQUOY-HENDRICKX, conservateur du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale de Belgique, Pachthofdreef 27, 1970 Wezembeek-Oppem. 1958
- John GILISSEN, hoogleraar aan de Vrije Universiteit te Brussel, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie van België, 155, avenue des Statuaires, 1180 Bruxelles. 1966
- Jacques STIENNON, professeur à l'Université de Liège, 34, rue des Acacias, 4000 Liège. 1966
- Roger BRAGARD, professeur à l'Université libre de Bruxelles, conservateur du Musée instrumental, 38, rue Paul Lauters, 1050 Bruxelles. 1967
- Anne-Marie MARIËN-DUGARDIN, conservateur-adjoint aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, 21, rue des Confédérés, 1040 Bruxelles. 1967
- Victor MARTINY, professeur à l'Université libre de Bruxelles, architecte urbaniste en chef-directeur de la Province de Brabant, 1, rue Meyerbeer, 1180 Bruxelles. 1967
- René SNEYERS, directeur a.i. de l'Institut royal du Patrimoine artistique, 44, rue du Beau Site, 1050 Bruxelles. 1967
- Robert WANGERMÉE, directeur général de la Radio-Télévision belge, professeur à l'Université libre de Bruxelles, 205, avenue Armand Huysmans, 1050 Bruxelles. 1967
- Sophie SCHNEEBALG-PERELMAN, docteur en Philosophie et Lettres, Quellinstraat 45, 2000 Antwerpen. 1968
- Arsène SOREIL, professeur émérite à l'Université de Liège, 316, rue de l'Yser, 4300 Ans. 1968

- René DE ROO, gemachtigd-conservator a. i. aan de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Zellaardreef 22, 2820 Bonheiden. 1969
- Erik DUVERGER, doctor in de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde, bevoegd-verklaard navorsers van het Nationaal Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek, Nassaustraat 26, 9000 Gent. 1969
- Henri FETTWEIS, attaché aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, 258, chaussée St-Pierre, 1040 Bruxelles. 1969
- Claire LEMOINE-ISABEAU, collaborateur scientifique au Musée royal de l'Armée, 22, avenue des Scarabées, 1050 Bruxelles. 1969
- Jean LORETTE, conservateur-adjoint au Musée de royal l'Armée et d'Histoire militaire, 7, rue Vervloesem, 1150 Bruxelles. 1969
- Yvonne THIERY, maître en Histoire de l'Art et Archéologie, docteur en Sorbonne, 26, rue Capouillet, 1060 Bruxelles. 1969
- Ignace VANDEVIVERE, chargé de cours à l'Université catholique de Louvain, Groenstraat 12, 3030 Heverlee. 1969

MEMBRES CORRESPONDANTS ÉTRANGERS ÉLUS À L'OCCASION DU JUBILÉ (*)

Allemagne :

Hermann SCHNITZLER, professeur à l'Université de Cologne, conservateur du Musée Schnütgen.

Karl H. USENER, professeur à l'Université de Marburg.

États-Unis d'Amérique :

Hans SCHWARZENSKI, conservateur du Musée des Beaux-Arts de Boston.

France :

Jean ADHÉMAR, professeur à l'Université de Bruxelles, conservateur en chef du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de Paris.

Germain BAZIN, professeur à l'Université de Bruxelles, conservateur en chef honoraire du Département des peintures au Musée du Louvre.

Albert CHÂTELET, conservateur en chef des Musées du Palais des Beaux-Arts de Lille.

Louis GRODECKI, professeur à l'Université de Strasbourg.

Pierre HÉLIOT, conservateur honoraire à la Bibliothèque Nationale, Maître de Recherches au C.N.R.S.

Pierre LAVEDAN, professeur honoraire aux Universités de Paris et de Bruxelles, directeur de l'Institut d'Urbanisme de la Ville de Paris.

François SALET, conservateur en chef du Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny.

François SOUCHAL, professeur à l'Université de Bruxelles, conservateur au Musée des Monuments Historiques.

(*) Les titres et fonctions sont ceux de 1967.

Grande-Bretagne :

Sir Anthony BLUNT, directeur de l'Institut Courtauld et conservateur des Collections de Peinture de la Reine d'Angleterre.

Philip GRIERSON, professeur aux Universités de Cambridge et de Bruxelles.

John HAYWARD, conservateur au Victoria and Albert Museum à Londres.

Francis WORMOLD, professeur à l'Université de Londres.

Italie :

Roberto LONGHI, professeur à l'Université de Florence.

M^me Mercedes VIALE, Surintendante des Beaux-Arts à Turin.

Pays-Bas :

Fritz GERSON, professeur à l'Université de Groninghe et directeur honoraire du Rijksbureau voor kunsthistorische documentatie.

Jaap LEEUWENBERG, conservateur du département des Sculptures du Rijksmuseum d'Amsterdam.

Fritz LUGT, directeur de l'Institut Néerlandais de Paris.

J. J. M. TIMMERS, conservateur du Bonenfanten Museum à Maastricht, professeur honoraire à l'Université de Nimègue.

Arthur VAN SCHENDEL, directeur du Rijksmuseum d'Amsterdam.

IN MEMORIAM

I

Domien Roggen

Op 25 maart 1968 overleed te Halle-Booienhoven Prof. Dr. D. Roggen, in het ouderlijk huis, het pachthof, waar hij op 8 augustus 1886 geboren was en gehecht aan zijn geboortestreek en de eenvoudige mensen tussen welke hij was opgegroeid, zijn levensavond had willen doorbrengen.

Afkomstig uit het vruchtbare Haspengouw, als zoon van een landbouwersfamilie, werd de nog jeugdige Domien, die zich voor het werk op de hoeve weinig geschikt had getoond, naar de Universiteit te Leuven gestuurd. Hij voltrok er zijn studies en promoveerde in 1909 tot doctor in de Wijsbegeerte en Letteren. Als germanist werd hij na de eerste Wereldoorlog, nadat hij achtereenvolgens te Aat, te Aarlen en te Antwerpen had onderwezen, aan het Koninklijk Atheneum te Gent benoemd, waar zich een ommekeer in zijn loopbaan zou voltrekken.

Gretig gebruik makend van de gelegenheid die hem aldus werd geboden de cursussen aan het pas opgerichte Kunsthistorisch Instituut van de Gentse Universiteit te volgen en begeesterd door de rijkdom van ons nationaal artistiek verleden, zei hij de filologie definitief vaarwel om zich helemaal aan de studie van de Kunstgeschiedenis te wijden. Na een doctoraat in 1924, werd hij reeds in 1925 als opvolger van zijn leermeester G. Hulin de Loo benoemd.

De hele verdere loopbaan van Professor Roggen speelde zich in en rond het Hoger Instituut voor Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde van de Universiteit te Gent af. Samen met figuren als August Vermeylen, H. van de Weerd, Henry van de Velde, Stan Leurs, Floris Vandermuieren en enkele anderen, werd hij er één van de bezielers van.

Hij was de stichter van de Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, die de faam van het Instituut tot ver over onze grenzen bracht. Zelf publiceerde hij zeer veel in de Gentse Bijdragen, doch spoorde ook zijn studenten en oudstudenten aan om het beste van hun navorsingswerk er het licht te laten in zien en aldus het bewijs van de degelijkheid van het onderwijs in het Gentse Instituut te leveren.

Van zijn hand zijn maar weinig publicaties in verband met de grootmeesters van de kunst bekend. Zijn voorkeur ging inderdaad in hoofdzaak naar die domeinen die weinig of niet ontgonnen gebleven waren en hem de gelegenheid boden nieuwe bladzijden aan onze kunstgeschiedenis toe te voegen. Zijn menigvuldige studies over Klaas Sluter en diens invloed op de Franse en zelfs de Spaanse beeldhouwkunst, zijn publicaties over de Brabantse Gotiek en die over het begin van de renaissance in de Nederlanden en meer in het bijzonder over Jan Mone verduidelijken zijn bekommering de aandacht op minder bekende aspecten van de Vlaamse kunst te vestigen. Later ging hij ook het belang van het Caravaggisme in zijn verhouding tot de Vlaamse schilderkunst van het begin van de zeventiende eeuw onderlijnen en tenslotte wendde hij zijn

blikken naar Spanje, waar hij de betekenis van de expansie van de Vlaamse kunst, architectuur, schilder- en beeldhouwkunst, ontdekte, wat er hem toe aanzette het Nationaal Centrum voor de Studie van de Vlaamse Kunst in Spanje te stichten.

Zijn navorsingswerk en talrijke publicaties kregen hun erkenning in de verscheidene eervolle titels die hem in binnen- en buitenland werden toegekend. Hij was o. m. lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België (sinds 1937), van de Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Dijon, van de Real Academia de Bellas Artes de San Fernando te Madrid, van de Conimbrensis Instituti Academia Coïmbra, van de Academia Nacional de Belas Artes de Portugal, enz. Nooit ging hij echter prat op deze onderscheidingen.

Wie hem van nabij heeft gekend, weet hoe hij steeds een man uit één stuk is gebleven, streng en veeleisend zowel voor zichzelf als voor de anderen en toch ook goedhartig, in stilte helpend waar hij kon. De zeer talrijke studenten die zijn colleges hebben gevolgd weten ook hoezeer hij in zijn onderwerp opging en niet zelden, meegeslept door zijn eigen exposé, van het vooropgestelde plan afweek om uiteindelijk zijn stelling meer kracht bij te zetten of een evolutie beter te verduidelijken. Zijn onderwijs stond in het teken van zijn Vlaams bewustzijn, waartoe hij — zoals hij het zelf bekende — hoofdzakelijk door een grondige kennismaking met de Vlaamse kunst was gekomen. Ook dat wilde hij aan de anderen meegeven.

« Un maître vaut par ses écrits autant que par ses œuvres » schrijft H. Focillon in zijn « L'An Mil ». Dit geldt ook voor Professor Roggen, die in het Instituut een groep voorname kunsthistorici heeft gevormd, die zijn traditie en zijn methode, weliswaar aangepast, bestendigen.

Henri PAUWELS

II

Henri Lacoste

Né à Tournai le 16 janvier 1885, Henri Lacoste, après ses études d'humanités gréco-latines et une année de philosophie à Lille, avait suivi les cours d'Ernest Acker à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles de 1904 à 1908, puis ceux de G. Udenstock avant d'être reçu à l'École des Beaux-Arts de Paris où, élève de H. Deglane, il conquiert le titre d'architecte et fut diplômé par le Gouvernement français peu avant la guerre 1914-18.

Chargé de mission aux fouilles entreprises en Grèce par l'Institut de France, il travailla à Delphes sous la direction du professeur F. Courby à l'École française d'Athènes de 1914 à 1921, sauf pendant les années de guerre ; il revint en Belgique d'où il s'échappera, le pays une fois occupé, pour s'engager dans l'armée belge en Angleterre. Volontaire de guerre, Henri Lacoste travailla, au sein de la Mission Dhuicque, à l'inventaire, à la protection et souvent au transfert des œuvres d'art exposées au feu de l'ennemi au front de l'Yser.

Le 7 mai 1921, il épouse à Tournai Claire Carbonnelle, qu'il amena la même année à Delphes.

Doué d'une grande intelligence et d'un bagage intellectuel peu ordinaire, cet érudit avait aussi le don de communiquer ses connaissances en ramenant tout, par le raisonnement et la comparaison, au pourquoi des choses. C'est donc tout naturellement qu'il fut amené à l'enseignement. En 1923, il est professeur à l'Institut supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de Bruxelles ; en 1926, il succède à Paul Saintenoy à la chaire d'Histoire de l'Architecture à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles où, en 1930, ayant succédé depuis deux ans au maître Victor Horta, il devient chef d'Atelier de Composition architecturale et Professeur de Théorie de l'Architecture et où, de 1954 à 1957, il assumera les charges de directeur.

Architecte des Fouilles belges d'Apamée de Syrie, il ne manqua pas d'emmener avec lui plusieurs jeunes de l'Académie leur donnant l'occasion de voir au passage l'Égypte et la Grèce.

Sa réputation était d'ailleurs mondiale. Architecte de la participation belge aux Expositions de Vincennes et de Rome en 1931, il fut, à celle de Bruxelles en 1935, l'auteur des pavillons letton et grec en même temps que du Commissariat général, de la galerie des Arts décoratifs et du pavillon de la Vie Catholique.

On lui doit aussi l'église et la maison communale de Bléharies ; l'ossuaire des soldats belges au Père Lachaise à Paris ; l'autel de la Forêt à Rossignol ; un sanatorium à Buizingen ; un préventorium à Coq-sur-mer ; l'Institut de recherches médicales Reine Elisabeth à Jette ; des bâtiments d'œuvres sociales dans le Limbourg ; des églises à Beerlingen et à Zwartberg mais aussi le Crématorium du cimetière d'Uccle-Calevoet ; le Hôte de vacances de la Régie des Télégraphes et Téléphones à Oostduinkerke, etc.

Henri Lacoste fut élu membre de notre Académie en 1929, membre correspondant de l'Institut de France en 1948 et membre de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique en 1955. Il était membre de la Commission royale des Monuments et des Sites et membre de l'Académie d'Architecture de France. De 1950 à 1952, il présida aux destinées de la Société Centrale d'Architecture de Belgique.

De nombreuses distinctions honorifiques belges et étrangères ont, au cours des ans, reconnu ses mérites : Grand Officier de l'Ordre de la Couronne, Chevalier de la Légion d'honneur ; Croix de guerre et Croix civique de 1^{re} classe 1914-1918 ; Officier d'Académie ; Commandeur de l'Ordre d'Orange Nassau ; Officier du Phénix de Grèce, etc.

Henri Lacoste mourut à Auderghem le 28 avril 1968.

VICTOR G. MARTINY

III

Guy de Schoutheete de Tervarent

Le 12 novembre 1969 s'éteignait à Bruxelles, après une longue maladie, le Chevalier de Schoutheete de Tervarent. Né à Anvers le 25 février 1891, il avait, après avoir

pris part avec le 2^e régiment de guides à la première guerre mondiale, fait dans la diplomatie une carrière qui l'avait mené jusqu'au poste d'ambassadeur au Japon. Mais, esprit curieux et très cultivé, fort attiré à la fois par l'art et par l'érudition, il consacra tous ses loisirs à la recherche iconologique jusqu'au moment où la retraite lui permit de s'y donner entièrement. L'art ancien est un domaine où le mystère du sujet traité est fréquent et parfois épais. Guy de Schoutheete, qui avait dans tous les domaines la passion de comprendre, s'est attaché à dissiper ce mystère. Sa méthode n'a cessé de s'affiner, de se compléter et de se perfectionner. Elle eut toujours à sa base l'observation des éléments figurant dans l'œuvre étudiée, leur groupement comparatif avec les éléments provenant d'autres œuvres, soigneusement relevés et classés, et surtout leur étude en parallèle avec des textes nombreux, soumis à une critique rigoureuse et interprétés sans concession à la facilité. On peut, nous paraît-il, résumer de la sorte les règles que Guy de Schoutheete s'imposait dans ses travaux (1). Des contacts intellectuels avec des érudits amenés à traiter de groupes de sujets en tout ou en partie connexes aux siens, l'ont fait bénéficier de leurs conseils.

C'était notamment le cas lorsqu'il s'agissait d'adapter ses modes de recherche à tel ou à tel nouvel aspect de son champ d'études. Guy de Schoutheete aimait à dire que la conversation ou la correspondance avec les Bollandistes, avec Franz Cumont, avec le Warburg Institute, avec Saxl et Panofsky avaient été bénéfiques pour ses travaux.

Nous ne pouvons procurer ici un relevé bibliographique complet de son œuvre (2). Force nous est de nous borner à quelques orientations.

Ce fut d'abord le moyen âge qui l'attira. Il nous a donné en 1931 un livre sur *La légende de Sainte Ursule dans la littérature et l'art du moyen âge* (Paris, Van Oest, 1931, 2 vol.) dont on peut dire qu'il est devenu un ouvrage de base, tant par le texte que par sa riche série d'illustrations. Quatre volumes ont suivi, s'échelonnant de 1938 à 1941, 1947 et 1952 (3 vol. à Paris, chez Van Oest, 1 vol. à Bruges, De Tempel) ; des monographies consacrées aux thèmes apparaissant dans une série d'œuvres d'art, principalement des xiv^e et xv^e siècles s'y trouvent groupées. Elles ont les qualités qui répondent aux exigences de la méthode de l'auteur. Il en est qui me paraissent des chefs d'œuvre de pénétration, telle, par exemple, l'étude sur « La pensée de Giovanni Bellini » au t. IV. Les deux premiers volumes s'intitulent : *Les énigmes de l'art du moyen âge* ; les deux derniers empiètent sur le xvi^e et le xvii^e siècle ; les mots « du moyen âge » ont disparu du titre : ces volumes sont consacrés respectivement à « L'héritage antique » et à « L'art savant ».

La Renaissance dominait de plus en plus la pensée de Guy de Schoutheete ; les courants de pensée et de sensibilité, qui furent en ce temps les plus puissants, s'accordaient d'ailleurs, semble-t-il, à beaucoup d'égards avec ses propres regards sur la vie.

(1) Il a publié un volume intitulé *De la méthode iconologique*, Bruxelles, 1961 (Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires in-8°). Cette méthode, il s'appliquait à la faire comprendre bien plus par des exemples que par des exposés théoriques.

(2) Signalons ici que presque toutes les publications de l'auteur ont paru sous un nom raccourci : Guy de Tervarent. Une Bibliographie est actuellement en préparation par N. Crifò-Dacos.

La solution à donner aux problèmes posés par le sujet ou par certains éléments des œuvres d'art de la Renaissance et notamment par leur symbolique, l'avait préoccupé depuis longtemps ; il avait réuni à leur endroit une abondante documentation. Il résolut de la compléter, de la systématiser et de la mettre à la disposition des travailleurs sous forme de répertoire, classé alphabétiquement. Ce furent *Les attributs et symboles dans l'art profane. 1450-1600. Dictionnaire d'un langage perdu*. Genève, Droz, 2 vol. + 1 Supplément et Index, 1958, 1959, 1964. Ce « dictionnaire » rend aux chercheurs des services insignes.

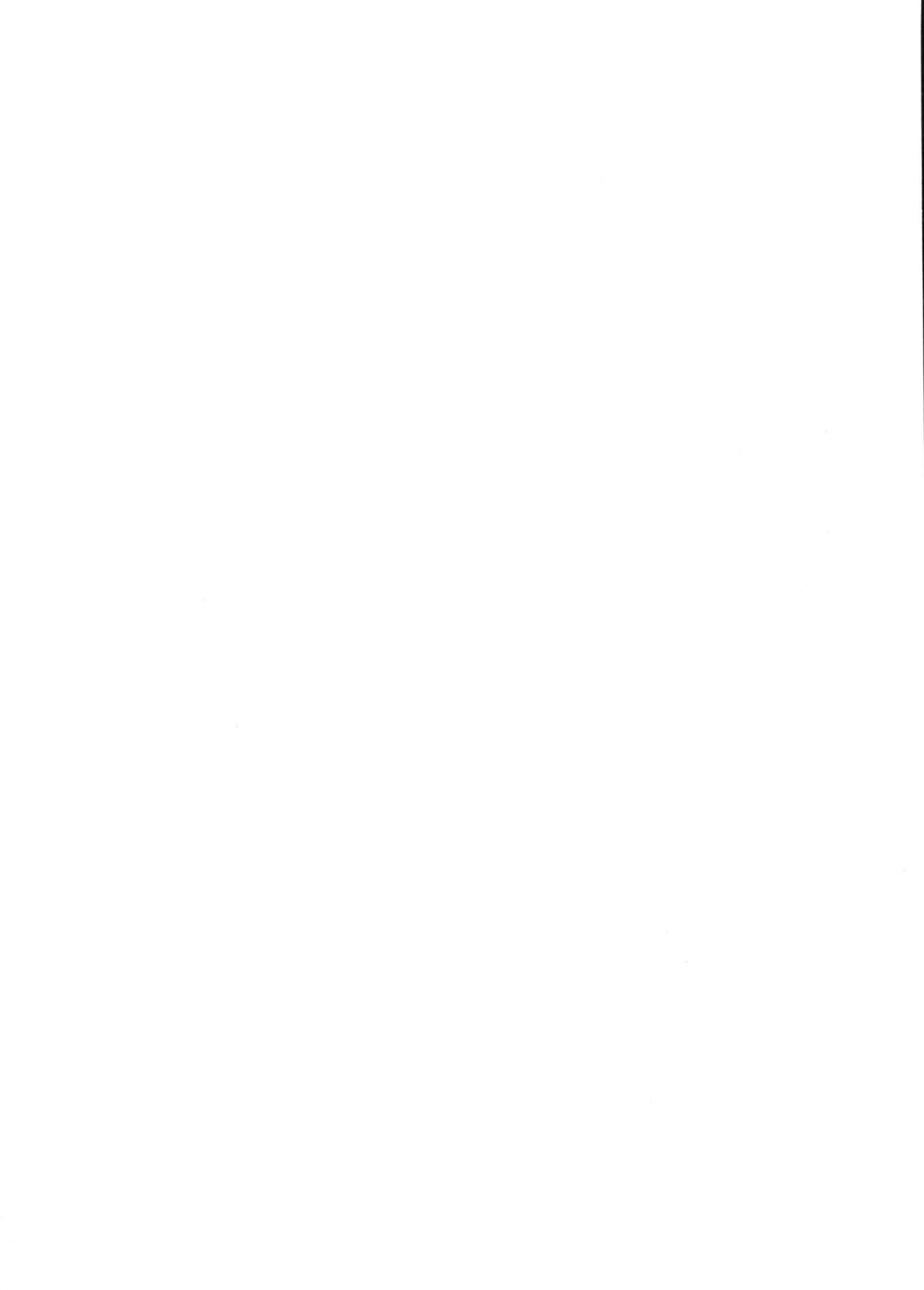
Dans la production scientifique de Guy de Schoutheete, les tapisseries anciennes, leurs thèmes et leurs éléments décoratifs ont occupé pas mal de place. Nous ne citerons ici qu'un des travaux dans lesquels il a consacré un commentaire à ces tapisseries, nous l'avons choisi parce qu'il nous a paru être, par l'originalité du thème traité, l'un des plus utiles aux travailleurs : *Les animaux symboliques dans les bordures des tapisseries bruxelloises au XVI^e siècle*, Bruxelles, 1968 (Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires in-8°).

Notre ami avait un amour pour Virgile. Il a dans les dernières années de sa vie scruté des œuvres d'art contenant des thèmes virgiliens, notamment des œuvres d'art françaises, du xvii^e et du xviii^e siècle, dont il a pu préciser les sujets et les repérer dans l'Énéide ou dans les Églogues, ainsi que des « devises » du xvi^e siècle, dont il réussissait à déceler les origines virgiliennes : *Présence de Virgile dans l'art*, Bruxelles, 1967 (Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires in-4°). Il est touchant que sa dernière œuvre ait été intitulée *Rendons à Virgile...* (Journal des Savants, oct.-déc. 1969) : une brève note identifiant le sujet d'une estampe de Lucas Penni. Elle a paru peu de jours avant son décès.

Le Chevalier de Schoutheete était membre de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique ; il était également membre depuis 1934 et il fut président de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique.

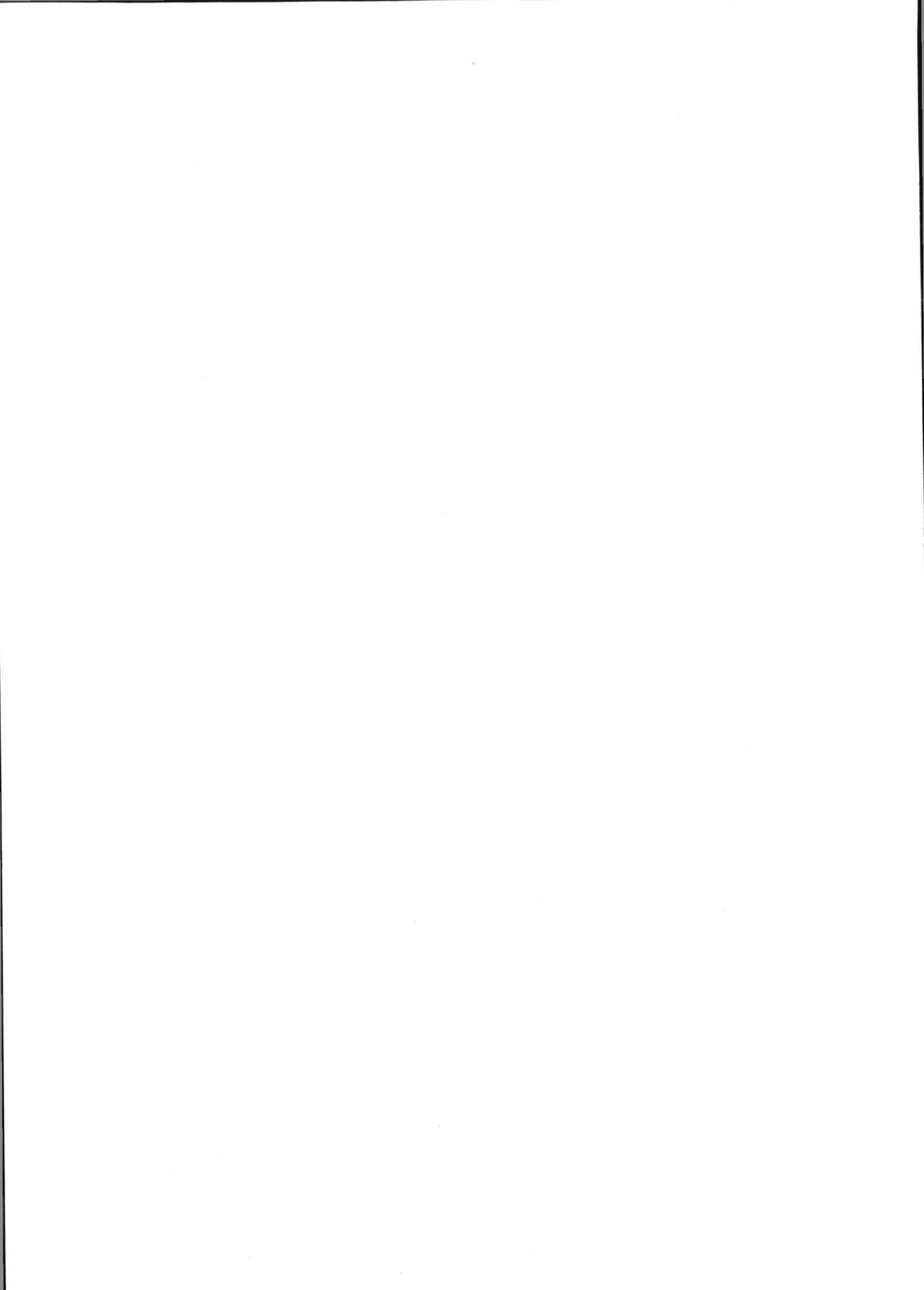
Ceux qui ont connu Guy de Schoutheete auront conservé un souvenir vivant de son intelligence et de son érudition. Ses amis savaient qu'il était aussi un homme de caractère, un homme d'esprit et un homme de cœur.

François L. GANSHOF



SOMMAIRE / INHOUDSTAFEL

Membres du Comité d'honneur	3
Les anciens présidents	4
Comité exécutif	5
Note introductive	7
André BOUTEMY, Discours inaugural	9
Simone BERGMANS en Paul VANAISE, Inleidend woord bij de opening van de Studiedagen	15
Vte Charles TERLINDEN, Le 125 ^e Anniversaire de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, 1842-1967	17
Germaine FAYDER, La bijouterie mérovingienne dans le bassin de la Haine (résumé)	33
François GANSHOF, A propos de la politique de Louis le Pieux avant la crise de 830	37
Pierre HELIOT, Les églises de l'abbaye de Notre-Dame à Soissons et l'architecture romane dans le Nord de la France capétienne	49
Jacques LAVALLEYE, La conception de l'histoire de la peinture en Belgique depuis le début du XX ^e siècle	89
Louis LEBEER, Propos sur l'importance de l'étude des éditeurs d'estampes, particulièrement en ce qui concerne Jérôme Cock	99
Jean LEJEUNE, Les Van Eyck et le premier paysage luxembourgeois	137
Robert WANGERMEE, Mozart et l'improvisation au piano	193
Exposés non publiés dans ce volume	211
<i>Chronique</i>	
Liste des Membres de l'Académie	213
Membres correspondants étrangers élus à l'occasion du Jubilé	218
<i>In Memoriam</i>	
Domien Roggen (1886-1968), par Henri PAUWELS. — Henri Lacoste (1885-1968), par Victor MARTINY. — Guy de Schoutheete de Tervarent (1891-1969), par François GANSHOF	221



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 (1885-1890)

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 XXXVII (1968). Continue.
