

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

publiée par l'
ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
avec le Concours de la Fondation Universitaire de Belgique

XL * 1971

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

uitgegeven door de
KON. ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË
met de Steun van de Universitaire Stichting van België

BRUXELLES - BRUSSEL
1973

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 1972-1973 / Dienstjaar 1971-1972

Président/Voorzitter : M. Henry JOOSEN ; *Secrétaire/Secretaris* : M^{me} Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE ; *Membres/Leden* : M^{lle} Simone BERGMANS, Cte Joseph DE BORCHGRAVE D'ALTENA, MM. Jean DE STURLER, 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, avenue du Pesage, B. 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. A. DE VALKENEER,

Hôtel de Sociétés Scientifiques, rue des Champs Élysées, 43, B. 1050-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 : 600 F.B.

Prijs van het jaarlijks abonnement : 600 B.F.

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

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

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

publiée par l'
ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
avec le Concours de la Fondation Universitaire de Belgique

XL * 1971

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

uitgegeven door de
KON. ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË
met de Steun van de Universitaire Stichting van België

BRUXELLES - BRUSSEL
1973

IMPRIMERIE UNIVERSA, WETTEREN

SIRÈNES-POISSONS ROMANES

A propos d'un chapiteau de l'église de Herent-lez-Louvain

Si, pour l'honnête homme, le mot «sirène» évoque irrésistiblement le charme et l'énigme, il lui est difficile, par contre, de saisir un lien mythologique entre l'aventure d'Ulysse et celle des héros de Lamothe-Fouqué et d'Andersen. Et pourtant, cette filiation complexe existe, car le mythe de la sirène, même évolué, demeure le fruit d'une tradition millénaire. Les tentatrices démoniaques de l'épopée homérique se sont muées en simples ondines mais leur rapport avec l'eau conserve au mythe un caractère fatal. «L'eau, puissance de vie, est aussi substance de mort pour la rêverie ambivalente», dit Gaston Bachelard (1). Et de nous rappeler que les flots d'où émerge Vénus sont aussi ceux qui portent la barque de Charon. En ce sens, les sirènes, comme personnification de l'eau, apparaissent ici comme des êtres d'égaré et de mort. Toutefois, ce serait une erreur de limiter à l'Antiquité et à l'époque moderne l'exploitation du mythe.

Celui-ci connaît, en effet, une faveur extrême au moyen âge si l'on en juge par ses nombreuses interprétations artistiques ; cette période peut même être considérée comme un chaînon important dans l'évolution symbolique et iconographique du thème qui se répand d'ailleurs à ce moment dans toute l'Europe. Le motif, fréquemment représenté dès le début du XIII^e siècle dans les grands ensembles de sculpture romane, gagne les édifices secondaires de nos régions et c'est sans trop de surprise que nous le retrouvons dans l'église Notre-Dame de Herent, près de Louvain, où un centaure et une sirène se partagent deux corbeilles d'un chapiteau supporté par une colonne engagée du porche (1^{bis}) (fig. 1). La sirène est figurée dans une attitude chère à l'artiste

(1) G. BACHELARD, *L'Eau et les Rêves*, Paris, 1947, p. 99.

(1 bis) Ce chapiteau fut exécuté vers 1150, comme toute la partie occidentale de l'église d'ailleurs, voir R. LEMAIRE, *Les origines du style gothique en Brabant*, I, Bruxelles, 1906, p. 131.



FIG. 1. — Église Notre-Dame de Herent. Chapiteau du porche.

médiéval : elle relève symétriquement les extrémités de ses deux queues de poisson jusqu'au tailloir. Cette description peut étonner car elle correspond mal à l'idée «classique» qu'on se fait d'une sirène, l'image d'une jeune femme dotée d'une queue de poisson unique s'étant aujourd'hui imposée à tous. Toutefois, cette iconographie, méconnue de nos jours, était la plus répandue au moyen âge.

La sirène n'en était pas à une métamorphose près. La sirène, avec toutes les implications mythologiques que ce seul nom comporte depuis Homère, figurait en effet, en Grèce, sous forme d'oiseau à tête de femme ⁽²⁾. Les pein-

(2) Pour une étude approfondie sur les sirènes-oiseaux, voir C. WEICKER, *Der Seelenvogel in der alten Literatur und Kunst*, Leipzig, 1902. Il existait néanmoins, dans l'Antiquité, des créatures dont le type plastique était emprunté à la combinaison de la forme humaine avec celle du poisson (tritons, tritones ...). Toutefois, ces divinités marines et les sirènes doivent être envisagées comme deux entités indépendantes l'une de l'autre. A leur sujet, voir K. SHEPARD, *The fish-tailed Monster in Greek and Etruscan Art*, New York, 1940.

tures de vases relatant l'aventure d'Ulysse laissent peu de doute à ce sujet (3). Une hydrie de Caeré, conservée au Musée du Louvre, porte même, au-dessus d'un de ces monstres ailés, l'inscription *σειρήν εἰμι*, c'est à dire « je suis une sirène ». Ces représentations sont tout à fait claires et ne recèlent pas l'ambiguïté de la description homérique où la forme des charmeuses n'est nullement spécifiée (4) ; tout au plus y apprend-on qu'elles occupent une prairie couverte d'ossements, d'où elles captivent les marins de leur chant. Alors que le type de la sirène-oiseau se généralise durant toute l'Antiquité, un bol mégarien du II^e siècle av. J.-C., représentant Ulysse et une sirène-poisson, nous enseigne que la métamorphose de cette dernière s'est effectuée dans la civilisation même qui avait engendré sa version primitive ; mais ce témoignage, joint à celui d'une lampe romaine, est tout à fait exceptionnel (5).

Indifférents à l'apparence des enchanteresses, les Stoïciens entourèrent leur rencontre avec Ulysse de commentaires moraux. La conduite du héros illustre pour eux la vertu du Sage qui repousse les plaisirs grossiers des sens et échappe ainsi à la perte où court quiconque y cède (6). Les Pères de l'Église, à leur tour, firent des sirènes le symbole universel des tentations terrestres auxquelles le Chrétien doit résister. Détachées ainsi de l'épopée homérique dont elles conservent cependant le caractère fatal, elles pouvaient devenir les séductrices qui éveillent chez le Chrétien une passion mortelle. C'est à ce moment qu'eut lieu la mutation qui revêtit la femme-poisson du symbolisme de la sirène — selon l'optique de l'Église.

Toutefois, il faut attendre le VIII^e siècle pour que les sirènes-poissons soient mentionnées comme telles dans le *Liber Monstrorum* (7), bestiaire dont

(3) Une étude systématique de l'iconographie des sirènes dans l'art grec reste à faire. Néanmoins, dans l'état actuel des connaissances, la sirène-oiseau semble seule avoir été représentée dans la céramique (exception faite pour une vase mégarien tardif, voir note 5). Exemples : Lécyte attique à figures noires sur fond jaune, provenant d'Erétrie, Athènes, Inv. 1130, fin VI^e siècle ; Kylix à figures noires, signé Nicophèmes, provenant de Vulci, Paris, Louvre, F. 128, vers 525 ; Hydrie de style attico-corynthien, provenant de Caeré, Paris, Louvre, E. 869 ; Stamnos de style de Brygos, provenant de Vulci, Londres, British Museum, E. 440, fin V^e siècle.

(4) HOMÈRE, *Odyssée*, chant XII, v. 40-45 et v. 184-200.

(5) Odette Touchefeu-Meynier, en mentionnant ces deux exemples, propose une évolution logique de la signification des sirènes et allègue des arguments qui pourraient bien être à l'origine de leur changement de forme. Voir O. TOUCHEFEU-MEYNIER, *De quand date la sirène-poisson?*, dans *Bulletin de l'Association Guil. Budé*, Paris, t. XXI (1962), p. 453-459.

(6) F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942, p. 22.

(7) Son texte nous est connu par quatre manuscrits des IX^e et X^e siècles. Ils sont cités par E. FARAL, *La queue de poisson des sirènes*, dans *Romania*, Paris, t. LXXIV (1953), (cité plus loin : FARAL), p. 441-442.

l'origine doit se rechercher dans les milieux érudits anglo-saxons (8). Ses sources sont multiples et variées, l'auteur s'étant aussi bien inspiré de Virgile que de saint Augustin. Néanmoins, tout porte à croire que le passage sur les sirènes est original (9). Voici ce qu'il en dit (10):

Sirènes, jeunes-filles des mers qui trompent les navigateurs par leur beauté et leurs chants très doux ; de la tête à l'ombilic, elles ont un corps de jeune-fille, elles ont cependant des queues de poisson couvertes d'écailles avec lesquelles elles restent dans l'eau.

Contrairement à la tradition littéraire antique, fidèle à la sirène ailée, l'enlumineur utilisa indifféremment sirène-poisson et sirène-oiseau dans la décoration des manuscrits du IX^e siècle (11). Toutefois, c'est une sirène-poisson qui apparaît sur une brique cuite contemporaine, découverte à Pellevoisin (Indre) et aujourd'hui disparue (12).

Comme leurs prédécesseurs carolingiens, les théologiens et les artistes des XI^e, XII^e et XIII^e siècles n'optèrent pas définitivement pour un type de sirènes à l'exclusion de l'autre. Les deux traditions se perpétuèrent parallèlement et trouvèrent un écho chez les clercs et les artistes. Se référant au *Physiologus* (13) et à ses dérivés, Honorius d'Autun (14), Herrade de Landsberg (15), Pierre le Picard (16), Jacques de Vitry (17) décrivent encore les

(8) Pour la discussion de l'origine et la « paternité » du *Liber Monstrorum*, voir M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF, *Sirènes-poissons carolingiennes*, dans *Cahiers archéologiques*, Paris, t. XIX (1969), p. 65 et note 19, ainsi que FARAL, p. 453-454 et 457-470.

(9) FARAL, p. 447-450.

(10) Chapitre VIII: Sirenes sunt marinae puellae, quae navigantes pulcherrima forma et cantu decipiunt dulcitudinis. Et a capite usque ad umbilicum sunt corpore virginali et humano generi simillimae, scamosas tantum piscium caudas habent, quibus in gurgite semper latent... Ed. HAUPT, *Opuscula*, t. II, Leipzig, 1876, p. 222. Cité et traduit par M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF, *Sirènes-poissons carolingiennes*, p. 66.

(11) M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF, *Sirènes-poissons carolingiennes*, p. 68-79.

(12) M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF, *Sirènes-poissons carolingiennes*, p. 77 et fig. 11 et 12.

(13) Oeuvre d'un Alexandrin, il fut rédigé probablement au II^e siècle après J.-C. Il constitue, en quelque sorte, l'ancêtre des bestiaires médiévaux par la description d'animaux réels et fantastiques et l'interprétation typologique qu'il en donne.

(14) Honorius d'AUTUN, *Speculum ecclesiae* (avant 1150), MIGNE, *Patrologie latine*, t. CLXXII, col. 855-856. Cité par FARAL, p. 484.

(15) Herrade de Landsberg, *Hortus Deliciarum* (avant 1195), Ed. Straub et Keller, Strasbourg 1879-1889, p. 44. Cité par FARAL, p. 486.

(16) Pierre le Picard, *Bestiaire* (fin XX^e - début XIII^e siècle). Manuscrits Bibl. Nat. fr. 834 (XI^e siècle) et Bibl. Nat. fr. 944 (XV^e siècle). Cité par FARAL, p. 487-490.

(17) Jacques de Vitry, *Orientalis sive Hierosolymitana historia* (circa 1240), Ed. de Douai, chap. XC, p. 191. Cité par FARAL, p. 492.

sirènes comme des oiseaux à tête de femme. Par contre, Wace ⁽¹⁸⁾, Alain de Lille ⁽¹⁹⁾, Gervaise ⁽²⁰⁾, Gervais de Tilbury ⁽²¹⁾ et l'auteur du *De Bestiis* ⁽²²⁾ font état du type à queue de poisson. «Le type des sirènes du *Liber Monstrorum* fut sans doute connu par l'intermédiaire de quelque glose ... insérée d'après le *Liber* dans le texte de telle ou telle version du *Physiologus*» ⁽²³⁾. Wace, le premier, les évoque dans son roman de Brut ⁽²⁴⁾ :

Sereines sunt monstres de mer
Des chiefs poënt femes sembler
Peisson sont del numbril aval

A vrai dire, cette description n'offre guère de précisions sur les caractères physiques des sirènes. Alain de Lille n'est pas plus explicite quand, énumérant les poissons brodés sur le manteau allégorique de la Nature, il écrit ⁽²⁵⁾ :

Illic in sirenum renibus piscis, homo legebatur in facie.

Gervaise, de son côté, affirme ⁽²⁶⁾ :

Sereine est de mer un péril
Feme est par dessus le lombril
Et poissons desoz la ceinture.

Gervais de Tilbury, lui, est déjà plus précis. Après un chapitre sur les dauphins, il poursuit ⁽²⁷⁾ :

Ad haec, in mare Britannico sirenes scopulis insidere videntur, quae caput foeminum capillos lucidos et proceros habent, ubera muliebria omniaque foemineae formae membra usque ad umbilicum, cetera in piscam finiuntur.

(18) Wace, *Roman de Brut* (1155), Ed. Ivor Arnold, Cité par FARAL, p. 484-485.

(19) Alain de Lille, *De planctu naturae* (avant 1184), MIGNE, *Patrologie latine*, t. CCX, col. 437-462. Cité par FARAL, p. 485-486.

(20) GERVAISE, *Bestiaire* (fin du XII^e - début du XIII^e siècle), Ed. P. Meyer, dans *Romania*, t. I (1872), p. 420 et sqq. Cité par FARAL, p. 486-487.

(21) Gervais de Tilbury, *Otia imperialia* (avant 1214), Ed. LEIBNITZ, *Scriptores rerum brunsvicensium*, t. I, p. 984 et sqq. Le passage qui nous intéresse figure au Livre III. *Otia*. ch. LXIV. Cité par FARAL, p. 491-492.

(22) *De Bestiis* (fin XII^e - début XIII^e siècle), Manuscrit de l' Arsenal 394 E (XIII^e siècle) originaire de l'Abbaye de Saint-Victor. La notice sur les sirènes est au fol. 172. Cité par FARAL, p. 499.

(23) FARAL, p. 481.

(24) Voir *supra*, n. 18.

(25) Voir *supra*, n. 19.

(26) Voir *supra*, n. 20.

(27) Voir *supra*, n. 21.

Cette fois, l'auteur situe résolument les sirènes en Grande-Bretagne. Il décrit aussi leur abondante chevelure qui scintille et insiste sur leurs aspects spécifiquement féminins. L'auteur du *De Bestiis*, à son tour, assure que les sirènes sont au nombre de trois — ce qui correspond à une tradition déjà ancienne — et que leur queue de poisson est recouverte d'écailles⁽²⁸⁾:

Syrenas tres fingunt fuisse, ex parte virgine, et ex parte pisces habentes squamas et caudam piscinam.

Ces extraits ne nous apprennent pas si les sirènes se terminent par une ou deux queues de poisson. Wace et Gervais de Tilbury négligent ce détail ; Alain de Lille et Gervaise mettent les mots « queues de poisson » au pluriel. Quant au *De Bestiis*, il fait état d'une queue unique « habentes caudam piscinam ». Ces différences sont peut-être l'écho de deux traditions iconographiques parallèles dont les arts figuratifs nous gardent le souvenir : les artistes ont, en effet, représenté tout aussi fréquemment des sirènes à une ou à deux queues. Les prototypes antiques de cette double configuration ne peuvent nous échapper. La sirène à deux queues, sœur des tritons bifides et des anguipèdes, se rattache aussi à la tradition des Scylla⁽²⁹⁾. Quant à celle à queue unique, elle renoue avec celle des tritons grecques d'origine orientale, qui passèrent dans le répertoire de formes romain, gallo-romain et carolingien. Toutefois, M. J. Adhémar⁽³⁰⁾ suppose que la seconde est issue de la première. M. Déonna, de son côté, estime que les deux queues proviendraient du redoublement du corps unique de la sirène « d'autant plus que ce motif occupe souvent l'angle d'un chapiteau et par sa répétition donne une image simple de chaque côté »⁽³¹⁾. La question est, à mon avis, difficile à élucider tant que nous ne disposons pas de repères chronologiques plus sûrs. D'autre part,

(28) Voir *supra*, p. 7, n. 22.

(29) Il est curieux de constater que c'est un petit bronze du Luristan qui constitue, en fait, le prototype exact des sirènes bifides médiévales. La divinité qu'il représente saisit, comme elles, à hauteur du cou, les extrémités de ses deux queues de poisson. Voir à ce sujet B. GOLDMAN, *A Luristan Water Goddess*, dans *Antike Kunst*, Olten, t. III. 2 (1960), p. 53-57.

(30) J. ADHEMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français*, Londres, 1937, p. 184.

(31) W. DEONNA, *La sirène, femme-poisson*, dans *Revue archéologique*, Paris, t. XXVII. 1 (1928), p. 22.

les sirènes à deux queues ont figuré très tôt en d'autres endroits que sur les chapiteaux — ce qui exclut l'impératif de la symétrie.

Sirènes-oiseaux, sirènes-poissons à une ou à deux queues sont autant présentes dans la sculpture romane. On les rencontre isolément ou parfois groupées. Au cloître de l'ancienne cathédrale Sainte-Eulalie d'Elne (fig. 2) et



FIG. 2. — Cathédrale Sainte-Eulalie d'Elne. Chapiteaux du cloître (d'après D. JALABERT, *Les sirènes*, pl. II) (Copyright Bibl Roy., Bruxelles).

dans la salle capitulaire de l'église Saint-Caprais d'Agen (Lot-et-Garonne), elles se trouvent sur des colonnes jumelées. Dans le premier exemple, les sirènes bifides, d'allure fort masculine, portent à la taille une ceinture perlée s'élargissant en éventail. Les sirènes-oiseaux, de leur côté, déploient deux grandes ailes. Elles sont dressées sur leur pattes griffues et leurs corps sont recouverts d'imbrications simulant le duvet, semble-t-il. Au portail de la collégiale Saint-Ours de Loches, une sirène-oiseau et une sirène-poisson occupent des claveaux voisins. Quant à l'église Saint-Blaise de Lacommande (Basses-Pyrénées), elle présente un chapiteau assez amusant qui les réunit côté à côté. Là, elles sont représentées chantant, la bouche ouverte.

Pareille réunion des sirènes-poissons et des sirènes-oiseaux se retrouve

dans les bestiaires. Le *De Bestiis* (32) et le *Bestiaire* de Guillaume le Clerc (33) sont dans ce cas.

Ce dernier écrit :

De la seraine vus dirons
Que mult ad estrange façon
De la centure en amont
Est la plus bele rien del mond,
En guise de femme est formée ;
L'altre partie est figuree
Comme peisson u cum oisel

Inévitablement, l'association des sirènes-poissons et des sirènes-oiseaux devait entraîner une combinaison des deux types. Dès la première moitié du XII^e siècle, cette forme composite est attestée dans les bestiaires. Ainsi Philippe de Thaon (34), suivi au XIII^e siècle par Thomas de Cantimpré (35), par l'auteur de l'*Imago Mundi* (36), par Vincent de Beauvais (37), par Brunetto Latini (38) et par Albert le Grand (39) feront, de la sirène, un type hybride au second degré. Voici ce que signale Philippe de Thaon (40) :

Hic serena pingitur, et facies ejus est mulieris usque ad umbilicum, pennas et pedes volucris habens, et caudam piscis.

Aucun doute n'est possible, la sirène est dans certains cas dotée de «plumes et de pattes d'oiseau et d'une queue de poisson». Si l'art nous garde le souvenir de ces bizarreries, les exemples en sont fort rares. A l'église Sainte-Sophie de Bénévent, il y a une sirène dont la forme est proche de cette description. Dépourvue de pattes d'oiseau, elle possède toutefois une imposante queue de poisson et de larges ailes striées, curieusement fixées en

(32) Voir *supra*, p. 7, n. 22.

(33) Guillaume le Clerc de Normandie, *Bestiaire* (1211). Texte de C. CAHIER et A. MARTIN, *Mélanges d'archéologie*, Paris, t. II, p. 175. Manuscrit Bibl. Nat. fr. 902. Cité par FARAL, p. 491.

(34) Philippe de Thaon, *Bestiaire* (entre 1121 et 1135). Cité par FARAL, p. 483.

(35) Thomas de Cantimpré, *De Natura Rerum* (circa 1240). Cité par FARAL, p. 472 sqq. d'après le manuscrit Bibl. Nat. lat. 347 B.

(36) *Imago Mundi* (1246). Cité par FARAL, p. 493 d'après le manuscrit Bibl. Nat. fr. 1548, fol. 21 v^o.

(37) Vincent de Beauvais, *Speculum naturale* (circa 1250), Ed. de Douai, 1624, col. 1314, Livre XVII, chap. CXXIX. Cité par FARAL, p. 496.

(38) Brunetto Latini, *Livre du Trésor* (avant 1266), Ed. Francis J. CARMODY, 1948. Le passage sur les sirènes est au livre I, chap. CXXXVI (p. 131). Cité par FARAL, p. 500.

(39) Albert le Grand, *De Animalibus* (avant 1280), Ed. STADLER, *Beitrag zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, p. p. Cl. Baeumker (t. XVI. 1921), livre XXIV, chap. LV, n^o 119. Cité par FARAL, p. 501.

(40) Voir *supra*, n. 34.

dessous de sa taille. Au portail de Remagen, par contre, est sculptée une sirène-poisson que soutiennent des pattes d'oiseau (fig. 3).

Les artistes ne s'arrêtèrent pas là dans l'altération du type classique de la femme-poisson. Les sculpteurs, comme les clercs (41), imaginèrent le plus naturellement du monde les sirènes allaitant leurs petits. Afin peut-être d'accentuer leur côté maternel, ils n'hésitèrent pas à les doter de jambes humaines comme en témoignent les curieux chapiteaux de la cathédrale de Fribourg-en-Brigau (fig. 4), de Notre-Dame de Bâle et de la Collégiale de Saint-Ursanne. Dans le premier cas, deux sirènes de ce type se découpent sur les chapiteaux



FIG. 3. — Remagen. Détail du portail du cimetière catholique
(d'après W. VON BLANKENBURG, *Heilige und dämonische Tiere*, Leipzig, 1943, fig. 25)
(Copyright Bibl. Roy., Bruxelles).

(41) Voici ce que dit Thomas de Cantimpré : « Apparent autem cum fetibus, quos in brachiis, portant, mammis fetus lactant, quas in pectore magnis habent ». Voir *supra*, p. 10, n. 35. A vrai dire, ce bestiaire du XII^e siècle est le premier à mentionner les siréneaux : « fetibus » est-il dit, de manière imprécise. Dans ce cas-ci, les œuvres figurées précèdent la discription littéraire.



FIG. 4. — Cathédrale de Fribourg-en-Brisgau. Chapiteau du transept.
(d'après H. BUSCH, *L'art roman du Saint Empire*, Paris, 1963, fig. 179).

de colonnes jumelées : l'une d'elles porte dans les bras un siréneau, l'autre s'en approche, deux doigts sur la bouche pour inviter au silence.

Cette démythification, faisant de l'enchanteresse une lourde matrone, pose le problème de son interprétation typologique au moyen âge. L'épisode homérique qui en avait fait des séductrices était-il encore présent à la mémoire des clercs et des artistes du XII^e siècle?

Le moyen âge encore tout pénétré d'art et de littérature antiques, malgré les destructions causées par les invasions, devait à son tour commenter l'aventure d'Ulysse et des sirènes. A l'exemple des Pères de l'Eglise, comme Maxime de Turin ⁽⁴²⁾, les clercs assimilèrent Ulysse au Chrétien et les sirènes

(42) Maxime de Turin, *Homélies*, XLIX, MIGNE, *Patrologie latine*, t. LVII, col. 339 et 342. Cité par P. COURCELLE, *Quelques symboles funéraires du néo-platonisme latin*, dans *Revue des études anciennes*, Paris, t. XLVI (1944), p. 90. Courcelle cite en outre d'autres textes contemporains où apparaissent les sirènes. Voir au bas des pages 88-91.

au Vice. Dans le deuxième quart du XII^e siècle, Honorius d'Autun (43) dénonce le danger des sirènes, cite Ulysse et recommande au Chrétien de suivre son exemple. Sans mentionner le nom du héros, Thomas de Cantimpré (44) évoque à son tour Ulysse quand il précise que les navigateurs se bouchent les oreilles pour ne pas entendre le chant des sirènes...

L'épopée homérique ne semble pas avoir tenté l'artiste du XII^e siècle (45). Tout au plus peut-on songer à Ulysse lorsqu'apparaît, à proximité de la sirène, une créature humaine se bouchant les oreilles ; c'est le cas à la Madeleine de Vézelay : dans un décor de feuillages et de volutes, une sirène-poisson jouant de la vielle s'approche d'un petit personnage nu qui, juché sur une feuille, se couvre les oreilles et les yeux. Peut-être en va-t-il de même de la scène sculptée sur un chapiteau de l'église Saint-Gervais et Saint-Protais de Civaux (Vienne), où l'on voit une sirène éjecter un homme d'une barque. Le malheureux est représenté alors qu'il tombe, tête la première et bras écartés, dans l'eau.

Que l'épopée homérique ait été connue ou non des sculpteurs, ceux-ci n'ignoraient pas, semble-t-il, le caractère séducteur et musicien qu'Homère avait attribué aux sirènes. Leur chevelure longue et dénouée restera, dans tous les modes d'expression artistique, un de leurs signes distinctifs et l'emblème de leur séduction. « C'est qu'elle anime à elle seule tout un symbole de la psychologie des eaux » dit Gaston Bachelard (46), voyant dans son mouvement l'évocation d'une « onde qui passe, d'une onde qui frémit... » (47). Les mèches longues et lisses de la belle sirène de la cathédrale de Modène (fig. 5) semblent peignées par les courants et suggèrent bien cette impression de « liquidité ». Parfois l'ondine a le visage encadré de lourdes mèches torsadées qu'elle tient des deux mains dans un geste symétrique. Cette attitude s'observe notamment aux églises Saint-Pierre de Bessuejols (Aveyron), Saint-Germain de Mouliherne (Maine et Loire), Saint-Front de Nizonne (Dordogne), Saint-Julien de Lescap (Charente-Maritime). A la cathédrale du Puy, la sirène du porche du Tor est couronnée, de même qu'à l'église Saint-Pierre de Loupiac (Gironde). Autant de partis faisant de la chevelure des sirènes un élément important de leur personnalité.

(43) Voir *supra*, p. 6, n. 14.

(44) Voir *supra*, p. 10, n. 35.

(45) Aux XIII^e et XIV^e siècles, par contre, quelques miniatures représentent la rencontre d'Ulysse et des sirènes (ex. le ms. Harl. 4751 et le ms. Sloane 278). A leur sujet, consulter G. C. DRUCE, *Some abnormal and composite human form in English Church Architecture*, dans *Archaeological journal*, Londres, (1915), p. 175 et pl. X n° 1 et 2.

(46) G. BACHELARD, *L'eau et les Rêves*, p. 114.

(47) G. BACHELARD, *L'eau et les Rêves*, p. 117.



FIG. 5. — Cathédrale de Modène. Métope de la frise Nord
(d'après A. G. QUINTAVALLE, *La cattedrale di Modena*, Modena, 1965, fig. 150).

Les sirènes sont aussi souvent associées à des évocations de la musique. Un chapiteau de l'église Saint-Blaise de Lacommande (Basses-Pyrénées) les représente en train de chanter. Cette figuration est la plus conforme à la tradition car Homère ne faisait allusion à aucun instrument. C'est d'ailleurs celle que reprirent les Pères de l'Eglise et le *Physiologus* pour qui les sirènes «chantent certaine musique douce et mélodieuse, charmant les marins par la suavité de leurs voix... et une modulation d'une excessive douceur» (48). La

(48) *Physiologus*, traduc. de M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF, *Sirènes-poissons carolingiennes*, p. 64, d'après le manuscrit 10074 de la Bibliothèque Royale de Belgique.

plupart des clercs du moyen âge rendirent compte en termes voisins des chants séducteurs des sirènes sans presque rien ajouter à la donnée primitive (49).

Cependant, une tradition ancienne avait de bonne heure nanti les sirènes d'instruments de musique. En Grèce, déjà, elles étaient représentées jouant de la double flûte ou de la cithare. Les étrusques étendirent cet usage en leur attribuant la syrinx, la lyre et la double flûte. Isidore de Séville, au VII^e siècle, reprit la tradition et la fixa en précisant «qu'elles chantaient, la première de sa seule voix, la seconde en s'accompagnant de la flûte, la troisième de la lyre» (50). Honorius d'Autun (51), Pierre le Picard (52), Barthélemy l'Anglais (53), Richard de Fournival (54) et Brunetto Latini (55) reprirent d'ailleurs ces précisions que l'on retrouve légèrement modifiées dans une miniature du manuscrit 3156 de la Bibliothèque de l' Arsenal à Paris. On y voit trois sirènes dont la première chante vraisemblablement, la seconde sonne du cor et la troisième joue de la harpe.

Les sculpteurs romans ne furent pas aussi fidèles aux traditions littéraires, mais ils n'hésitèrent pas à munir les sirènes d'instruments de musique. Ainsi, aux églises de la Madeleine de Vézelay et Saint-Pierre de Colina de Losa (Castille), deux sirènes jouent d'un instrument à corde. Sur un des chapiteaux du cloître de l'église Sainte-Foy de Conques (Aveyron) se découpe une sirène sonnante du cor. Quant au cloître de l'église Saint-Pierre le Vieux d'Huesca, il possède un chapiteau où la sirène figure à côté d'une harpiste et d'une danseuse : il s'agit probablement là d'une représentation symbolique de la tentation des sens. Dès les premières années du christianisme, effectivement, la musique éveilla des soupçons chez les Pères de l'Eglise. «Tout en reconnaissant dans la musique un précieux auxiliaire, l'Eglise ne cessa, en effet, d'en craindre la puissance comme excitant sensuel et s'employa par diverses

(49) Philippe de Thaon précisa cependant que les sirènes ne chantaient que pendant les tempêtes, pleurant par beau temps ! Cette indication est en contradiction avec le texte homérique dans lequel les chants des sirènes s'élèvent dans un calme sans un souffle, quand le vent est tombé. Voir *supra*, p. 10, n. 34.

(50) «*Quarum una voce, altera tibiis, tertia lyra canebat*». Isidore de Séville, *Etymologie*, XI-III, 30-31, MIGNE, *Patrologie latine*, t. LXXXII, col. 423.

(51) Voir *supra*, p. 6, n. 14.

(52) Voir *supra*, p. 6, n. 16.

(53) Barthélemy l'Anglais, *De genuinis rerum caelestium, terrestrium et infernarum proprietatibus* (circa 1240), Ed. de Francfort, 1601, Livre XVIII, chap. XCV, p. 1113. Cité par FARAL, p. 492.

(54) Richard de Fournival, *Bestiaire d'Amour* (troisième quart du XIII^e siècle), Ed. Hippeau, 1860, p. 166 d'après le manuscrit Bibl. Nat. fr. 412. Cité par FARAL, p. 497.

(55) Voir *supra*, p. 10, n. 38.

précautions à limiter son empire sur la sensibilité des auditeurs»⁽⁵⁶⁾. Certains instruments demeurèrent longtemps prohibés ; ainsi le tibia (*αὐλός*) parce qu'il accompagnait le culte païen et les orgies des hétaires. La cithare fut aussi frappée d'interdit pour sa configuration même : la disposition du corps sonore en bas de l'instrument en fit le symbole des plaisirs terrestres et inférieurs⁽⁵⁷⁾. Ce n'est pas par hasard qu'on imagina nos séductrices avec ces instruments et, du reste, les sculpteurs multiplièrent les monstres, les démons et les animaux grotesques et musiciens (fig. 9).

Détachée progressivement de l'épopée homérique dont elle conserve toutefois le caractère séducteur et musicien, la sirène devient donc, au moyen âge, le symbole de la sensualité coupable. Il ne faut pas s'étonner si les artistes l'ont associée souvent à d'autres incarnations de vice. Cette fois encore, la sirène de l'église Notre-Dame de Herent est remarquable à cet égard car le sculpteur a juxtaposé sur le même chapiteau une sirène et un centaure, obéissant là à une tradition déjà ancienne. De tout temps, en effet, le centaure est lié à la sirène avec laquelle il partage une double nature : mi-humaine, mi-animale. Ainsi, le plus ancien *Physiologus* grec conservé, datant du IX^e siècle, contenait des illustrations où voisinaient des sirènes-oiseaux et des centaures⁽⁵⁸⁾. Ces miniatures correspondent, en fait, au texte lui-même où le chapitre des sirènes précède celui des centaures, unissant ainsi ces deux êtres «de nature également diabolique». La tradition se perpétua aux XII^e et XIII^e siècles à travers les textes et les œuvres figurées. Pierre le Picard⁽⁵⁹⁾ introduit même un passage sur les centaures dans son chapitre sur les sirènes, soulignant par là les liens qui les unissent :

Les onocentaures⁽⁶⁰⁾ qu'on appelle la sajetaire, est diz pour ce qu'il est moitié home et moitié cheval. Les hommes portent sa semblance qui ont double cuers et double paroles. C'est quand il dient bien devant et mal derrière.

Dans certains cas, donc, la dualité des centaures et des sirènes fut liée à l'évocation de l'hypocrisie. Toutefois, cette interprétation est assez rare car elle fut supplantée par celle qui voyait plutôt en eux, des symboles de l'être

(56) E. REUTER, *La représentation de la musique dans la sculpture romane en France*, Paris, 1938, p. 8.

(57) A. GASTOUE, *L'église et sa musique*, Paris, 1936, p. 111.

(58) Il s'agit du *Physiologus* Smyrne B. 8 qui fut brûlé en 1922. Voir J. STRZYGOWSKY, *Der Bilderkreis des Griechischen Physiologus des Kosmas Indikopleutes und Octateuch nach Handschriften des Bibliothek zu Smyrna*, Leipzig, 1899, pl. II.

(59) Voir *supra*, p. 6, n. 16.

(60) Les onocentaures sont, en fait, des animaux fabuleux moitié homme, moitié âne. Dans l'art plastique, on ne peut guère les distinguer des centaures.

δίψυχος⁽⁶¹⁾, partagé entre le bien et le mal et, en dernier ressort, incapable de lui résister. C'est pourquoi tous deux sont devenus eux-mêmes figures de tentation et de stupre.

La sirène, comme symbole de luxure, a même altéré la signification d'un thème iconographique qui lui était tout à fait étranger à l'origine : la représentation classique de la Terre sous l'apparence d'une jeune femme allaitant des animaux. Ce motif, souvent réuni à celui de la sirène puisque, côte à côte, ils représentaient respectivement la Terre et la Mer, fut souvent interprété erronément au moyen âge qui préféra voir dans la scène d'allaitement le supplice d'une femme de débauche torturée par le démon. Or cette nouvelle explication prévalut sûrement sous l'influence du symbolisme dominant de la figure qui lui était souvent adjointe : la sirène comme emblème de séduction et de tentation charnelle. Devenues toutes deux incarnations de vice, elles furent, avec d'autant plus de raisons, sculptées l'une à côté de l'autre. A l'église de l'ancien prieuré de Perrecy-les-Forges (Saône-et-Loire), un chapiteau les réunit sous deux volutes d'angle. A l'église de La Jarne (Charente-Maritime), on les voit sur deux métopes consécutives. Participant au même symbolisme, ces sculptures devaient mettre en garde le Chrétien contre la luxure qui menait irrévocablement au supplice. Singulièrement, ces deux iconographies se combinèrent et la sculpture romane conserve l'exemple de sirènes torturées par des serpents. J.A. Brutails⁽⁶³⁾ signalait un exemple, aujourd'hui disparu, à l'église Saint-Martin d'Haux (Gironde) ; Kingsley Porter⁽⁶⁴⁾ mentionne celui de l'église San Giovanni in Borgo (conservé au Museo Civico de Pavie, n° 221 B.), et il me semble qu'on peut en voir deux autres : sur le chapiteau du chevet de l'église de Lestiac (Gironde) et à droite de la fenêtre sud du chevet de l'église

(61) Le terme „ δίψυχος ” qualifie les sirènes et les centaures dans une variante du *Physiologus* grec. Voir *Spicilegium Solesmense*, t. III, p. 350. Signalé par E. MOLINIER, *Aiguière en bronze représentant un centaure*, dans *Gazette archéologique*, Paris, t. X (1885), p. 166, n. 1.

(62) Le sculpteur du XII^e siècle s'est quelquefois souvenu de ce symbolisme primitif : ainsi, dans l'église Notre-Dame à Urcel (Aisne), on trouve côte à côte deux sirènes et une jeune femme aux longues tresses donnant le sein à des chimères. De toute évidence, la jeune femme désigne la Terre et les sirènes, la Mer. La persistance de ce symbolisme est attestée par une fresque de l'église de Limbourg-sur-la-Laïn où une représentation de ce type est surmontée de l'inscription «TERRA» (Ici, c'est un porc et un serpent qu'elle nourrit). Voir à ce sujet J. ADHEMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français*, Londres, 1937, pl. XV, fig. 49.

(63) Ce chapiteau est en réalité signalé par le Marquis de Castelnau, t. I, p. 59. Cité par J. A. BRUTAILS, *Etude archéologique sur les églises de la Gironde*, Bordeaux, 1912, p. 227.

(64) A. K. PORTER, *Lombard Architecture*, New Haven, 1915, p. 334.

de Caunay (Deux-Sèvres). Plus étranges encore sont les miséricordes de stalles des églises de Wells, Norwich et Edlesborough (Buckinghamshire) où, cette fois, c'est l'iconographie antique de la Terre nourricière et celle de la sirène qui se sont confondues pour donner une sirène allaitant un lion ⁽⁶⁵⁾.

En fait, il est impossible de classer systématiquement toutes les scènes où apparaissent des sirènes. Ainsi, le motif, dépouillé peu à peu de son contenu symbolique pour devenir exclusivement une forme décorative, revêt les aspects les plus inattendus. L'imagination des artistes transforme les longues queues des ondines en souples feuillages (Saint-Julien de Brioude et église de l'ancien prieuré de Chanteuges, Haute-Loire), leur associent des poissons (Saint-Etienne de Macqueville, Charente-Maritime, Saint-Ours de Loches, Notre-Dame d'Aigues-Vives, Loir-et-Cher, Saint-Trophime d'Arles), des oiseaux (Saint-Pierre de Chauvigny, Vienne, Saint-Hilaire de Foussais, Vendée), des monstres. A l'église Saint-Nicolas de Civray (Vienne), une jolie sirène tire une sorte de singe par la queue ; à la cathédrale Notre-Dame de Die (Drôme), elle attaque un monstre qu'elle perce de sa lance ; à l'église de Rolduc (près de Maastricht), elle est entourée par deux monstres qui enserrèrent son visage dans leurs gueules béantes.

Les sirènes apparaissent également dans des scènes plus complexes dont le sens nous échappe tout entier. C'est le cas du célèbre chapiteau de l'église de l'ancien prieuré de Cunault (Maine-et-Loire) : une sirène, un poisson dans chaque main, en offre un au pêcheur assis dans une barque que pousse son compagnon. Tous deux avancent la main vers le poisson qu'elle leur tend. On peut y voir une allégorie de la tentation à moins qu'à l'instar d'Emile Mâle, on ne pense à «quelque vieille légende des bords de la Loire, aujourd'hui oubliée» ⁽⁶⁶⁾ (fig. 6).

Toutefois, les formes puissamment décoratives de la sirène suffisent très souvent à la décoration d'un chapiteau entier. M.J. Baltrusaitis justifie même la recréation du motif par sa conformité parfaite à la stylistique romane. Il suffit d'envisager toutes les possibilités décoratives qu'il offrait aux artistes. Une forme essentiellement symétrique comme celle de la sirène bifide leur permettait de remplir sans l'encombrer toute surface rectangulaire ou carrée et d'en assurer le rythme interne. D'autre part, la souplesse des sirènes à une queue leur fournissait la possibilité d'orner n'importe quel autre espace plus

(65) Ces exemples sont cités par G. C. Druce, qui n'en percevait pas la filiation. Voir G. C. DRUCE, *Some abnormal and composite human Form in english Church Architecture*, p. 177.

(66) E. MALE, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, 1947, p. 336.



FIG. 6. — Eglise de l'ancien prieuré de Cunault-sur-Loire. Chapiteau du portail (d'après V. H. DEBIDOUR, *Le bestiaire sculpté du Moyen Age en France*, Paris, 1961, fig. 332).

irrégulier. Groupées par deux, elles réunissaient aussi les qualités de symétrie des premières.

Le motif tenta particulièrement le sculpteur ; on le retrouve cependant dans d'autres formes d'art et l'intérêt de ces œuvres compense largement leur nombre limité.

Si, à l'époque carolingienne, les sirènes-poissons apparaissent fréquemment dans les enluminures et les miniatures des manuscrits, il semblerait qu'au XII^e siècle ce ne fut pas le cas (67). Néanmoins, deux lettres « C » des

(67) Le motif sera de nouveau utilisé fréquemment aux XIII^e et XIV^e siècles. Voir L. M. C. RANDALL, *Images in the margins of gothic manuscripts*, Berkeley, 1966, p. 186, 187, 214. La Bibliothèque Royale de Belgique possède, notamment, quelques beaux manuscrits où apparaissent une ou plusieurs fois le motif de la sirène-poisson (BBR. 5163 : Psautier, flamand, milieu du XII^e siècle, fol. 103 v^o, et BBR. 10607 : Psautier de Guy de Dampierre, flamand, fin du XII^e siècle, fol. 43 v^o, 48 v^o, 98 v^o).

manuscrits 253 et 309 de Douai ⁽⁶⁸⁾ sont ornées d'une sirène de profil qui lisse sa chevelure en tournant la tête vers la gauche (fig. 7).

La peinture monumentale de divers monuments civils et religieux présente aussi des sirènes. L'église de Saint-Chef en Dauphiné (Isère), décorée au XII^e siècle ⁽⁶⁹⁾, en offre un exemple relativement ancien et très bien conservé. L'intrados d'un arc ⁽⁷⁰⁾ comporte un décor à sujet marin du plus haut intérêt. A la naissance de l'arc ⁽⁷¹⁾, au Sud, une sirène tient de ses deux mains ses queues terminées par des têtes de monstres. Deux poissons se présentent tête-bêche comme dans les zodiaques. Plus loin, s'allonge un dragon ailé à courtes pattes dont le corps s'enroule plusieurs fois sur lui-même. Au-dessus de lui, une autre sirène (à une queue, cette fois), armée

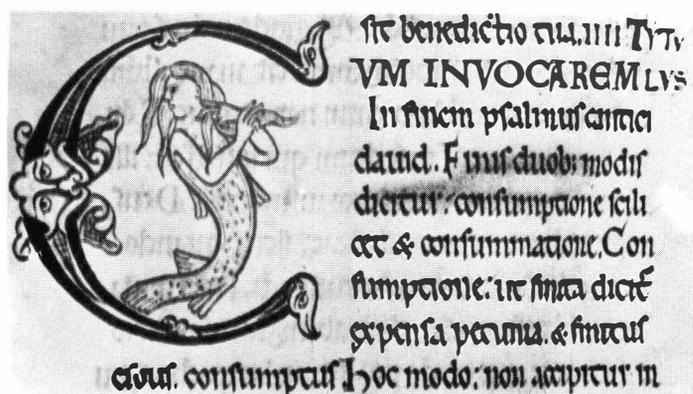


FIG. 7. — Douai, Bibliothèque de la Ville. Ms. 253, fol. 5
(d'après A. BOUTEMY, *Enluminures d'Anchin au temps de l'Abbé Gossuin*, pl. 22c.).

(68) Il s'agit de deux manuscrits de Douai, conservés à la Bibliothèque de la Ville (Ms. 309 fol. 48 ; Ms. 253 fol. 5). A leur sujet, voir A. BOUTEMY, *Enluminures d'Anchin au temps de l'Abbé Gossuin*, dans *Scriptorium*, Anvers, t. XI. 2 (1957), p. 240 et pl. 22 a et c.

(69) La chronologie des peintures est controversée. Pour A. Grabar, ces fresques furent exécutées dans le troisième quart du XII^e siècle (*Cahiers archéologiques*, t. VI, 1952, p. 185). Pour P. Deschamps elles sont antérieures à 1100 (P. DESCHAMPS et M. THIBOUT, *A propos de nos plus anciennes peintures murales*, dans *Bulletin monumental*, Paris, t. CXI, 1953, p. 392). Cité par E. CHATEL, *Les scènes maritimes des fresques de Saint-Chef*, dans *Synthronon*, Paris, 1968, p. 178.

(70) Peintures de l'intrados de l'arc qui précède l'abside de l'extrémité sud du transept.

(71) La description des fresques est empruntée presque textuellement à celle de E. CHATEL, *Les scènes maritimes des fresques de Saint-Chef*, p. 178.

d'une lance, lutte contre le monstre sorti de la bouche du masque central. Des coquillages variés et une sorte de méduse à la chevelure flottante encerclent ces êtres bizarres (fig. 8). La partie opposée de l'arc reprend systématiquement les mêmes images. Du point de vue strictement iconographique, ces fresques, déjà par elles-mêmes, ne manquent pas d'intérêt ; on y retrouve en effet, côte à côte, des sirènes à une et à deux queues. Ces dernières offrent, en outre, la particularité d'être terminées par des têtes de monstres (72). Intrigués par l'ampleur de ce décor marin ornant les parties hautes de l'église, M. A. Grabar (73) et Mme E. Chatel (74) consacrèrent d'importantes études à la signification de cette iconographie. D'après leurs travaux, de telles scènes seraient apparentées aux représentations issues de la Mer de Cristal décrite dans l'Apocalypse (75), et on aurait



FIG. 8. — Eglise de Saint-Chef en Dauphiné. Fresque décorant la partie nord de l'arc (d'après E. CHATEL, *Les scènes marines des fresques de Saint-Chef*, fig. 3).

(72) Ce détail se retrouve également en sculpture (écoinçon de la façade de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers et église de Colombiers, Vienne). D. Jalabert reconnaît en lui un vestige de la chimère antique. Voir D. JALABERT, *Les sirènes*, dans *Bulletin monumental*, Paris, t. XCV (1936), p. 466.

(73) A. GRABAR, *La mer céleste dans l'iconographie carolingienne et romane*, dans *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, Paris, 1957, p. 100.

(74) Le développement qui suit s'inspire d'ailleurs de son article : E. CHATEL, *Les scènes maritimes des fresques de Saint-Chef*, p. 177-184.

(75) Apocalypse de Saint-Jean, chap. IV : «Devant le trône, on dirait une mer transparente autant que du cristal». Cité par E. CHATEL, *Les scènes maritimes des fresques de Saint-Chef*, p. 182.

affaire ici à l'évocation des eaux supérieures qui séparent de notre monde la vision théophanique. Mme Chatel précise toutefois qu'une telle interprétation ne se conçoit que dans un cycle d'images cosmiques. Remarquons à cet égard qu'il est pour le moins singulier de mêler des sirènes et des monstres dans pareil symbolisme. Nos enchantresses, libérées de leur caractère maléfique, sont redevenues de simples allégories de la mer ...

Un arc peint de la cathédrale d'Anagni ⁽⁷⁶⁾ reproduit une scène proche de celle de l'église de Saint-Chef : une sirène bifide, dotée de jambes humaines, parmi d'autres monstres marins. Le plafond peint de l'église Saint-Martin de Zillis (Grisons) révèle, lui aussi, un caractère à la fois marin et cosmique. Peut-être s'agit-il seulement là d'une évocation générale de l'Océan ⁽⁷⁷⁾ : de l'Océan primordial dont parle la Genèse et de la mer de l'Apocalypse, mentionnée par saint Luc (21-25). En tout état de cause, les sirènes figurent aux deux extrémités du plafond. Chacune d'elles porte un instrument de musique dont elle joue. La première, qui souffle dans un cor, a l'apparence traditionnelle des sirènes bifides : ses deux queues aux nageoires saillantes encadrent son buste ; une ceinture festonnée orne sa taille (fig. 9). Celle qui joue de la viole possède des nageoires plus importantes : on dirait presque que sa queue se dédouble en se ramifiant. Elle porte, en outre, une sorte de voile qui dissimule la jonction entre les deux natures. La troisième, plus classique, joue de la harpe.

A Metz, un fragment peint à la détrempe présente, de son côté, une curieuse sirène bifide. Ses deux grands yeux cernés d'ombre et son expression indéfinissable sont chargés de mystère ⁽⁷⁸⁾. Une sirène de ce type décore l'abside de l'église de Roccaforte Mondovi ⁽⁷⁹⁾. Elle est entourée d'animaux fantastiques parmi lesquels on distingue un cerf et un centaure. L'association sirène-centaure s'observe de même sur une des fresques du « Broletto » de Novare ⁽⁸⁰⁾ où, cette fois, deux centaures sagittaires ajustent une sirène et une

(76) Il s'agit de l'arc peint séparant la voûte du Zodiaque de celle du Microcosme. Cet arc fait partie du cycle des sciences qui orne les murs et les voûtes proches de la porte gauche. Ces fresques ont été réalisées entre 1230 et 1255. Cité par E. CHATEL, *Les scènes maritimes dans les fresques de Saint-Chef*, p. 182.

(77) C'est en tout cas l'hypothèse de E. POESCHEL, *Die romanischen Deckengemälte von Zillis*, Zurich, 1941, p. 13.

(78) Plafond peint (début XIII^e siècle) de l'ancien hôtel canonial de Voué, conservé au Musée de Metz. Reproduit dans le catalogue de l'exposition : « *Les origines du christianisme dans l'ancien évêché de Metz du IV^e au XII^e siècles* », Metz, 1966, n^o 200.

(79) N. GABRIELLI, *Repertorio delle cose d'arte del Piemonte*, Turin, 1944, p. 58, pl. LXXXVI, fig. 161.

(80) Il s'agit de la décoration du « Palazzo antico del Comune » (XIII^e s.). Cité par N. GABRIELLI, *Repertorio delle cose d'arte del Piemonte*, 1944, pl. XXXV, fig. 72.



FIG. 9. — Eglise Saint-Martin de Zillis. Détail du plafond peint
 (d'après E. POESCHEL, *Die romanischen Deckengemälde von Zillis*, pl. 41, n° 4).
 (Copyright Bibl. Roy., Bruxelles).

sphinge. Le mauvais état de la fresque laisse à peine entrevoir deux sirènes affrontées. La décoration de l'abside de l'église Saint-Jacques à Neumarkt-Tramin ⁽⁸¹⁾ est plus singulière encore : elle se subdivise en deux zones distinctes dont les iconographies sont pour tout le moins contrastées. Des apôtres, groupés deux à deux, sont alignés dans le registre supérieur. Par contre, le bas du mur est occupé par toute une faune monstrueuse. Les centaures, les tritons voisinent avec les harpies, les sciapodes, les cynocéphales. Cette fois, c'est un triton hirsute qui vise une femme-oiseau à qui un centaure essaie d'arracher une patte. La sirène le menace, en revanche, d'un serpent et lui tire les cheveux. Non loin d'eux, un triton bifide tient ses deux queues entrecroisées (fig. 10).

Les sirènes apparaissent quelques fois dans l'iconographie des mosaïques de pavement romanes. Ainsi, dans la chapelle de l'ancien évêché de Die

(81) Eglise Saint-Jacques de Neumarkt-Tramin (Italie) : fresque de 1214. Voir J. GARBER, *Die romanischen Wandgemälde Tirols*, Vienne, 1928, p. 85-86 ; figs. 53, 57, 58, 59.



FIG. 10. — Eglise Saint-Jacques de Neumarkt-Tramin. Fresque de l'abside.

(Drôme), l'une d'elles évolue parmi les poissons et les quadrupèdes, dans les flots qui s'échappent de la gueule ouverte d'un mascarón (fig. 11). Pareille scène se répète quatre fois ⁽⁸²⁾ et chaque masque est surmonté d'une inscription qui éclaire le symbolisme de l'ensemble : «Géon» - «Fison» - «Tigris» - «Euphrates»: les quatre fleuves du paradis. Ici donc, la sirène suggère uniquement l'eau. C'est aussi la signification de la sirène bifide et du triton à une queue qui se découpe sur un fond d'ondes marines peuplées de poissons, sur une mosaïque de l'église Saint-Savin de Plaisance ⁽⁸³⁾. La com-

(82) Le motif de la sirène n'apparaît toutefois qu'une seule fois. Voir A. STERN, *Notes sur quelques mosaïques de pavement romanes*, dans *Cahiers archéologiques*, 1966, p. 138-144.

(83) La plupart des informations que je possède sur les mosaïques de pavement romanes d'Italie m'ont été aimablement communiquées par Mlle Jacqueline Bureau.

La date de cette mosaïque est controversée. Pour A.K. PORTER, elle serait de 1107 (dédicace de l'église), pour A. Venturi, du XIII^e siècle. Voir A. K. PORTER, *Lombard architecture*, III, p. 276 et A. VENTURI, *Storia dell'arte*, Milan, 1904, III, p. 429.



FIG. 11. — Chapelle de l'ancien évêché de Die.
Mosaïque représentant les fleuves du paradis (cl. C.E.S.C.M.).

position est ponctuée de dix médaillons renfermant des scènes du zodiaque. Les mosaïques de Reggio nell'Emilia⁽⁸⁴⁾, Pieve Terzagni (Prov. de Cremona)⁽⁸⁵⁾ et d'Otrante⁽⁸⁶⁾, de leur côté, présentent la sirène entourée d'autres monstres du bestiaire. Dans les deux premiers cas, les mosaïques sont essentiellement décoratives alors qu'à Otrante, la sirène est plus spécialement intégrée dans une illustration des vices et des vertus. Dans chacune des scènes,

(84) Ce fragment qui ornait la nef centrale est aujourd'hui perdu. Il est connu par le dessin de Lazzaro Pasini exécuté en 1878, lors de sa découverte. La date de cette mosaïque est controversée. Pour M. Degani, elle date du IX^e siècle ou du XII^e siècle, pour A. K. Porter, de 1090. Voir, M. DEGANI, *Il mosaico di Reggio nell'Emilia*, Reggio nell'Emilia, 1961, p. 26 fig. 23. et A. K. PORTER, *Lombard Architecture*, III, p. 305-309.

(85) Cette mosaïque est située dans le presbytère. A. K. Porter la date des environs de 1100. A. K. PORTER, *Lombard architecture*, III, p. 280-281.

(86) Cette mosaïque est située dans le presbytère. Une inscription révèle sa date d'exécution : 1165-1168. Voir : G. GIANFREDA, *Il mosaico pavimentale della basilica Cattedrale di Otranto*, Abbazia di Casamari, 1970.

elle apparaît sous son aspect le plus traditionnel : tenant à bout de bras ses deux queues relevées. A Pieve Terzagni, toutefois, elle est affublée d'un bonnet phrygien identique à celui que porte le triton de la mosaïque de Plaisance. Ce détail doit sans doute rappeler son origine asiatique. Celle-ci est encore accentuée dans la mosaïque de l'église Saint-Sauveur de Turin (conservée au Museo Civico)⁽⁸⁷⁾, où la sirène bifide est comprise dans d'autres motifs orientaux inscrits dans de vastes médaillons. Au centre de la composition, figure la roue de la Fortune : aux angles, la représentation des «Vents» selon Isidore de Séville. A Pesaro ⁽⁸⁸⁾, une mosaïque, aujourd'hui disparue, présentait une classique sirène à deux queues.

Bien des bronzes médiévaux sont perdus. Parmi les rares témoins que nous en conservons, un vase lombard du XI^e-XII^e siècle, de qualité exceptionnelle, nous garde le souvenir du succès que connut le motif de la sirène en Italie septentrionale : elle y apparaît, en effet, comme souvent, accompagnée d'un centaure et d'un âne. Elle possède une queue unique et des pattes d'oiseau (fig. 12). Les protagonistes sont distribués sous des arcades retombant sur de fines colonnettes qui les séparent les uns des autres. Des végétaux stylisés ornent avec élégance la face du vase occupé par la sirène.

Le caractère essentiellement décoratif du motif assura donc sa diffusion à travers l'Europe. Toutefois, il est intéressant d'observer que les sirènes se répartissent dans des régions bien déterminées. C'est en France qu'elles sont assurément les plus nombreuses, mais à l'intérieur même du pays, elles se concentrent plus particulièrement dans l'Ouest et dans le bassin de la Loire. Hors de France, c'est le Nord de l'Italie et de l'Espagne et les villes de la vallée du Rhin qui en comptent le plus grand nombre. A l'échelle européenne, c'est dans le Nord, Nord-Ouest de l'Italie et l'Ouest de la France qu'apparaissent avec le plus de régularité des ensembles de sirènes romanes. Reste à voir si ces constatations peuvent logiquement s'expliquer. On peut immédiatement se demander si ces données géographiques ne sont pas à mettre en rapport avec la chronologie : en effet, les motifs issus d'une contrée s'y rencontrent plus fréquemment qu'ailleurs. Faut-il en déduire que le Nord de

(87) Cette mosaïque ornait le presbytère. Sa date est controversée. P. Toesca la date de la fin du XII^e siècle ; A. K. Porter, de 1105, date présumée de la construction du presbytère. Voir P. TOESCA, *Vicendi di un antica chiesa di Torino*, dans *Bolletino d'arte*, Rome, t. IV (1910), p. 11 et A. K. PORTER, *Lombard Architecture*, III, p. 447.

(88) Il s'agit d'une mosaïque composite qui a subi, au cours des siècles, de nombreuses restaurations et de nombreuses rajoutes. La sirène date très certainement du XII^e siècle. Cette mosaïque est connue par les deux planches de G. GARUCCI, *Sul grande mosaico recentemente scoperto in Pesaro e sull'antico edificio al quale servi di pavimenti congetture e disegni di Giambattista architetto*, Pesaro, 1866, pl. I.



FIG. 12. — Amsterdam, Rijksmuseum. Vase lombard.
(Copyright Foto-Commissie Rijksmuseum, Amsterdam).

l'Italie et l'Ouest de la France sont le berceau des sirènes romanes? Point s'en faut. Précisons dès maintenant que les monuments romans de l'Ouest de la France sont quelque peu postérieurs—ce qui limite déjà le problème de l'origine.

Le sculpteur italien exploita très tôt, semble-t-il, le motif de la sirène. Elles sont souvent sculptées, à la fin du XI^e siècle, en Emilie et en Lombardie ; celles des chapiteaux, bien datés, de la crypte de la cathédrale de Modène (1099) attestent leur succès. M. R. Bernheimer⁽⁸⁹⁾ et M. G. H. Crichton⁽⁹⁰⁾

(89) «Von der Lombardei aus verbreite Sie (= die Sirenen) nach alle Richtungen». R. BERNHEIMER, *Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive*, Munich, 1931, p. 146.

(90) G. H. CRICHTON, *Romanesque sculpture in Italy*, London, 1954, p. 113.

attribuent d'ailleurs à la Lombardie la « paternité » de ces motifs. Cette dernière n'a-t-elle pas affirmé à propos des sculptures de Saint-Martin de Lucques : « The carvings are a survival from the sirens and other creatures with which lombard sculptors, in the previous century, had carried with them in their wanderings over Italy and Europe » (91).

En admettant même que c'est bien dans le Nord de l'Italie que fut recréé le motif, nous n'en sommes pas plus instruits sur les raisons profondes qui l'ont suscité. L'apport de l'Orient dans la formation du génie lombard est incontesté ; celui du milieu néo-byzantin d'Italie tout autant. Nos recherches nous permettent déjà d'exclure Byzance comme intermédiaire dans la transmission du motif ; quant à l'« Orient », personne n'ignore tout ce que ce terme contient de vague et d'imprécis. Notre déconvenue s'accroît encore lorsqu'on apprend que les éléments « orientaux » de la sculpture lombarde dérivent des étoffes, ivoires, miniatures et orfèvrerie, somme toute comme partout (92). En dernier ressort, on peut alléguer le rôle que jouèrent vraisemblablement les marchands orientaux établis en Italie, mais il serait toutefois excessif d'attribuer la création et la « coloration » du bestiaire lombard à ces seules influences. M. R. Jullian (93) préférerait voir en lui l'aboutissement de recherches locales antérieures qui manifesteraient aussi la pérennité d'une tradition. M. G. de Francovich, lui, situerait son origine dans la sculpture barbare des VI^e et VII^e siècles. Il précise néanmoins que son répertoire de formes est plus à rechercher dans les œuvres byzantines, coptes et syriaques, que dans les travaux d'orfèvrerie des peuples barbares du Nord pénétrés en Italie (94). Dans un article de synthèse, M. E. Salin conclut, en outre, « qu'en définitive, l'apport créateur proprement lombard paraît relativement faible, dans le complexe que la peuplade lombarde a propagé » (95). Ces affirmations, jointes au témoignage des œuvres elles-mêmes, nous renvoient donc à l'Orient, comme origine du répertoire ornemental de l'art lombard. Ce résultat était prévisible et il confirme mes modestes travaux (96) : les sirènes-

(91) « Les sculptures apparaissent comme une survivance des *sirènes* et des autres créatures que les lapicides lombards avaient, le siècle précédent, apportés avec eux dans leurs pègrinations en Italie et en Europe »: G. H. CRICHTON, *Romanesque sculpture in Italy*, p. 113.

(92) G. DE FRANCOVICH, *La corrente comasca nella scultura romanica europea*, dans *Rivista del real Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*. Roma, t. V (1936), p. 286.

(93) R. JULLIAN, *Les sculpteurs romans de l'Italie septentrionale*, Paris, 1952, p. 5.

(94) G. DE FRANCOVICH, *La corrente comasca nella scultura romanica europea*, p. 51-52.

(95) E. SALIN, *Sur les fibules d'Italie septentrionale*, dans *Revue archéologique*, Paris, t. XXXVII (1951), p. 59.

(96) Le présent article constitue, en fait, la synthèse partielle de mon mémoire de licence : *La sirène-poisson dans la plastique romane. Esquisse d'une évolution*, Université Libre de Bruxelles, 1970-1971.

poissons, fruit de l'art de la Méditerranée, se devaient d'apparaître d'abord dans un pays tout imprégné de son contact.

Toutefois, il y a en France et en Angleterre, des sirènes-poissons dès la fin du XI^e siècle. Je possède peu de repères chronologiques certains mais il semble que quatre chapiteaux au moins, représentant des sirènes, puissent être datés de cette époque ; ceux de Sainte-Foi de Conques⁽⁹⁷⁾, de Saint-Germain-des-Prés⁽⁹⁸⁾, de l'ancienne cathédrale de Nantes⁽⁹⁹⁾. Quoiqu'il en soit, c'est surtout dans l'Italie septentrionale qu'on observe le plus de sirènes au début du XII^e siècle : elles se manifestent plusieurs fois dans la sculpture d'une même église (Modène, Pavie, Bologne), dans les mosaïques (Reggio nell'Emilia, Plaisance, Pieve Terzagni, Turin), dans es fresques (Novare, Roccaforte Mondovi) et même dans les arts appliqués comme l'atteste le beau vase lombard déjà cité. Or, c'est seulement vers 1130-1140 que se répandent les sirènes-romanes dans l'Ouest de la France : il est tentant de voir en elles le produit d'interventions lombardes ... Cette hypothèse est d'autant plus plausible que les échanges entre la Lombardie et l'Ouest de la France sont indéniables. M. P. Francastel put même dire à leur propos: «Les contacts renouvelés avec l'Italie néo-byzantine ont, en tout cas, marqué d'une manière indélébile les régions du Sud-Ouest et de l'Ouest français, où ils sont restés actifs pendant tout le XII^e siècle»⁽¹⁰¹⁾. On connaît également les rapports que l'Italie lombarde entretenait avec l'Espagne. Le Nord du pays et plus particulièrement la Catalogne, s'imprégnèrent du courant venu d'Italie et c'est dans cette contrée que les sirènes sculptées se rencontrent le plus souvent (Ripoll, Gerone, Sant Cugat del Vallès...). Toutefois, il ne manque pas d'autres exemples pour lesquels on ne saurait faire ces rapprochements.

Que conclure de tout ceci? Avec toutes les réserves qui s'imposent lorsqu'on traite d'échanges artistiques, il semble malgré tout que l'Italie septentrionale joua un rôle non négligeable dans l'expansion du motif de la sirène-

(97) Il s'agit du chapiteau sculpté sous Oldoric, avant 1065, qui représente une sirène entre deux centaures. Cité par B. TEYSSÈRE, *Le sacramentaire de Gellone*, Toulouse, 1959, p. 53, n. 31.

(98) Datation de R. DE LASTEYRIE, *Miniatures inédites de l'Hortus deliciarum*, dans *Gazette archéologique*, t. X (1885), p. 20.

(99) Ce chapiteau est conservé, aujourd'hui, au musée Dobrège à Nantes. Datation de la baronne BRINCARD, *Cunault, ses chapiteaux du XII^e siècle*, Paris, 1937, p. 31.

(100) Datation de G. C. DRUCE, *Some abnormal and composite human forms in English Church Architecture*, p. 175.

(101) P. FRANCASTEL, *L'humanisme roman*, Rodez, 1942, p. 179-180.

poisson qui, rapidement intégré dans le répertoire ornemental de l'artiste roman, connut, au XII^e siècle, une faveur quasi européenne. Nos régions en conservent même deux beaux exemples, à Herent et à Rolduc, et il n'est pas impossible qu'il y en ait d'autres (102).

Jacqueline LECLERCQ.

(102) Je serai toujours reconnaissante aux lecteurs qui voudront bien m'en signaler.

À PROPOS D'UN FERMAIL CONSERVÉ DANS LE TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE TOURNAI

La célèbre confrérie des Damoiseaux, dont le rôle politique fut si puissant à Tournai durant le moyen âge, se survivait encore à la fin du xvii^e siècle mais disparut lors de la Révolution comme les autres communautés de l'Ancien Régime. Le dernier trésorier de cette compagnie en recueillit les objets précieux qui avaient traversé la tourmente. A sa mort, au début du xix^e siècle, en dépositaire fidèle, il légua ces souvenirs historiques au Chapitre de la cathédrale. C'est ainsi qu'aujourd'hui le trésor de cette église possède encore un mors de chape en forme de médaillon, d'environ quinze centimètres de diamètre, et dont le décor ciselé en fort relief était autrefois en partie émaillé et doré. Les Tournaisiens le connaissent sous le nom de *quignon*, sans que l'on puisse expliquer cet étrange vocable (1). L'objet symbolise la ville de Tournai sous les traits d'une Pucelle assise à l'abri d'une muraille bastionnée et tenant un écusson à chaque main.

La ceinture des remparts, traitée avec un très grand réalisme, fait un peu songer à une maquette de ville. On distingue au premier plan une porte surmontée d'une bretèche et flanquée de deux tours rondes ; elle se termine par un pignon à gradins percé de trois fenêtres et d'un oculus. De part et d'autre de cet ouvrage, trois tours rondes reliées par des courtines crénelées forment le demi-cercle inférieur des fortifications. A l'opposé de cette porte, on aperçoit une tour rectangulaire percée d'une ouverture charretière et d'une poterne. L'étage qui regarde l'intérieur de la ville s'éclaire par deux fenêtres à meneaux, la toiture à quatre pans présente vers la ville deux lucarnes jumelles à la flamande. Quatre tours de plan carré défendent le demi-cercle supérieur du mur d'enceinte. Toutefois, si grand que soit le réalisme de ce travail, il serait vain d'y retrouver une reproduction plus ou moins fidèle des anciennes défenses de la ville.

(1) Cf. *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, XXXVII (1969), 1971, p. 143.

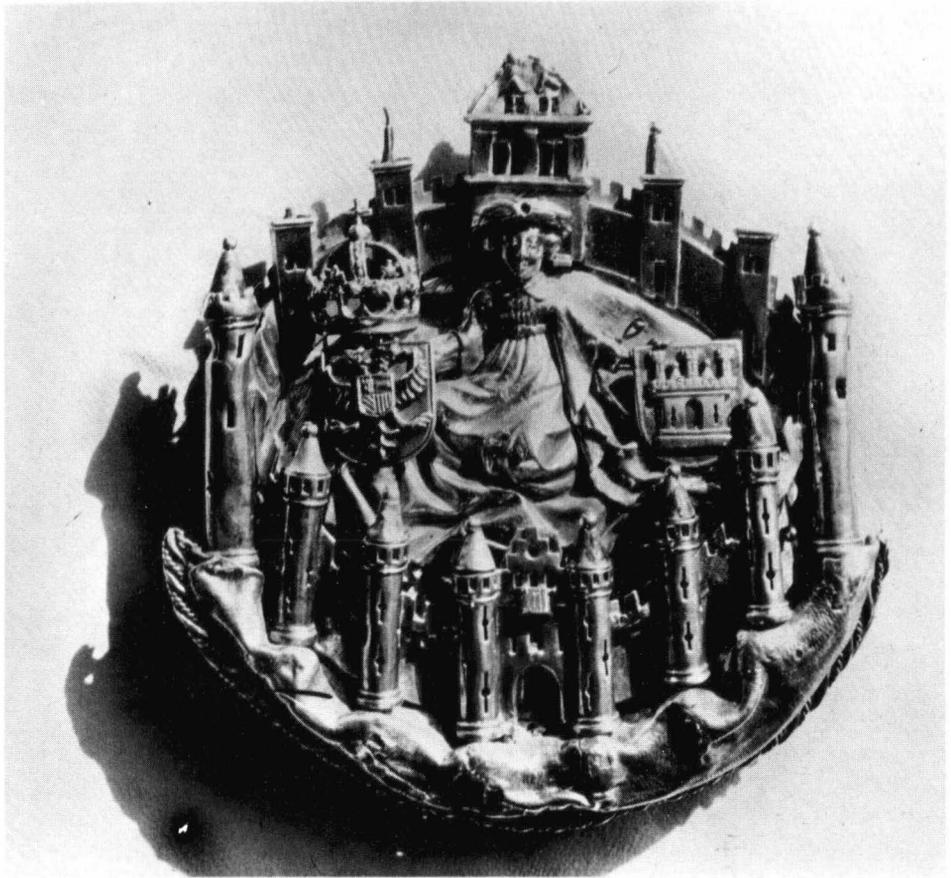


FIG. 1. — Fermail : état actuel.

Un émail bleu translucide recouvrait jadis la toiture des tours : quelques éléments en subsistent encore à l'heure actuelle. Le démontage de la pièce permit de se rendre compte de la technique suivie pour la création de cette orfèvrerie. L'ensemble est constitué de plusieurs plaques martelées, assemblées au moyen de rivets ou de tiges mortaisées se verrouillant par des clavettes. Il n'y a aucune trace de soudure d'origine ni d'élément fondu. Une



FIG. 2. — Motif central avec armoiries du XVI^e siècle.
Le démontage fait apparaître à gauche et en bas des restes de l'ornementation émaillée.

cordelière d'argent, qui primitivement ceignant toute la pièce, cachait les raccords que présentait la tranche du médaillon. La plaque centrale supportant la figure de la Pucelle avait son fond entièrement émaillé d'un beau vert translucide semé de fleurettes blanches à cœur rouge. Le pied des murailles offrait le même décor. La jeune fille assise au centre de cette prairie porte une ample robe dorée, s'étalant en plis profonds et gravée à l'imitation d'un tissu damassé, dans une attitude de tradition rogérienne ; sa main droite s'appuie sur un écu aux armes impériales timbrées de la couronne fermée tandis que la gauche retient le blason de Tournai sans le chef aux fleurs de lys. Un gros tore de lauriers couronne la statuette ; un trou, à l'avant de cette coiffure fait supposer la disparition d'un ornement central. Les divers éléments composant ce bijou sont maintenus au revers par une contre-plaque qui s'emboîte sur des tiges rondes à tête mortaisée ; l'assemblage d'origine était assuré par des clavettes d'argent. Le bord de cette plaque de fixation fut rogné au cours d'une

restauration ; elle reçut alors l'adjonction par soudure d'une épingle à charnière et de son crochet de fermeture.

Une observation minutieuse que nous fîmes en compagnie de M. Pierre Baudoin permit d'identifier la trace de trois poinçons tournaisiens sur le bord de la face intérieure de cette plaque d'assemblage (2). Nous pûmes identifier une tour, une couronne ouverte fleurdelysée et ce que nous pensons être la lettre S ou F. Un mors de chape datant de la seconde moitié du xve siècle, conservé au Musée des Beaux-Arts de Lille (3), porte des poinçons similaires et une inscription donnant cet objet à l'église St-Pierre de Tournai. Un fermail du même type, avec mêmes marques, fut publié et attribué erronément à Mons par Rosenberg (4). En effet, la tour de cette ville diffère nettement de celle de Tournai, la preuve en est donnée par comparaison avec la marque montoise frappée vers 1476 (5) sur le coffret conservé à Chimay et donné à l'église du lieu par le Comte Philippe de Croy. Le fermail des Damoiseaux porte donc bien des poinçons de Tournai correspondant à ceux en usage ici durant le dernier quart du xve siècle (6).

Toutefois, deux autres poinçons furent frappés à l'envers de la pièce que nous étudions. Le premier, un lion, doit être donné à Valenciennes, l'ancienne capitale du Hainaut, qui en reprit les armes pour son poinçon de ville. La marque d'orfèvre voisine présente un massacre de cerf ; or nous retrouvons cette dernière sur un chrismatoire daté de 1576 et conservé en l'église de Roucourt (7), en compagnie d'ailleurs d'un ostensor indiscutablement de Valenciennes. Nous n'avons cependant pas réussi à identifier l'orfèvre qui usait de ce poinçon. La proximité de cette ville ne peut être qu'une présomption d'appartenance, mais il ne faut pas perdre de vue que le lion de Valenciennes diffère nettement de celui de Bruxelles (8). Déjà les abbés Crooy l'avaient pressenti en hésitant à donner à un atelier bruxellois le reliquaire de Ste Aldegonde (9) conservé à Maubeuge et dont la marque au lion est classée

(2) P. BAUDOIN, *Een laatgotische kelk uit Valenciennes*, dans *Noordgouw*, 1964, p. 23.

(3) Catalogue de l'Exposition des Trésors d'Art du Hainaut, Mons, 1953, n° 207.

(4) M. ROSENBERG, *Der Goldschmiede Merkzeichen*, Berlin, IV (1928), n° 5472, A, B, C.

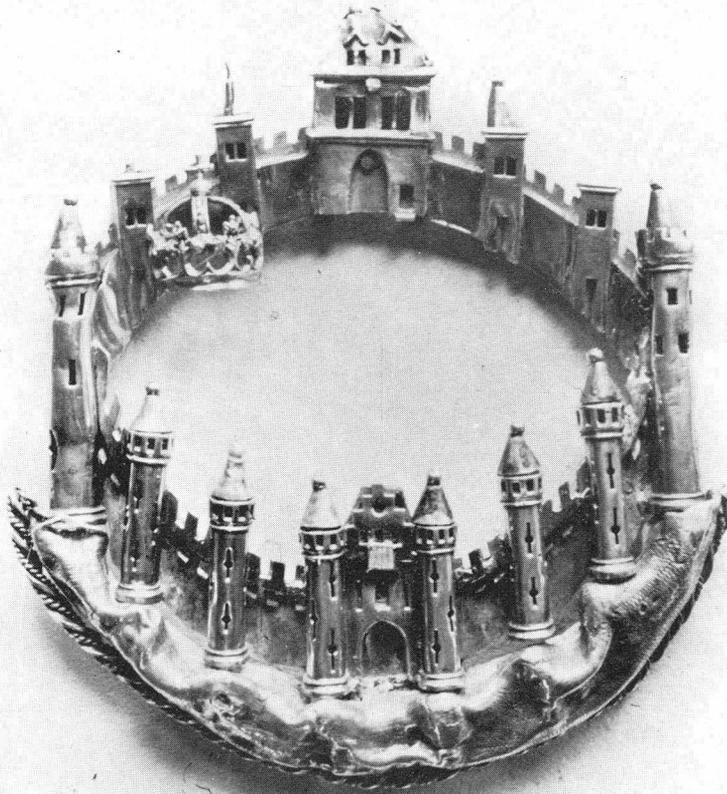
(5) *Trésors d'Art du Hainaut*, Mons, 1953, n° 182.

(6) L. et F. CROOY, *L'orfèvrerie religieuse en Belgique*, Bruxelles-Paris, 1911, p. 100sgg.

(7) E. SOIL, *Inventaire des Objets d'art de l'arrondissement judiciaire de Tournai*, T.I. Canton de Péruwelz, n° 104 — 108 ; ID., *L'orfèvrerie tournaisienne*, Anvers, 1912, p. 68.

(8) CROOY, *L'orfèvrerie religieuse en Belgique*, p.

(9) Catalogue de l'Exposition *Trésors des Eglises de France*, Paris, 1965, n° 16.



maintenant avec toute raison sous la rubrique des poinçons valenciennois.

Le décor émaillé du fond de la pièce soulève lui aussi un autre problème. En effet, à notre connaissance, on ne connaît pas d'émailleur à Tournai au xv^e siècle tandis qu'à Lille Gérard Loyet et son école en furent les grands artisans dans la France du Nord ⁽¹⁰⁾. Il nous semble dès lors fort probable que

(10) J. HELBIG, *Une œuvre de Gérard Loyet*, dans *Revue de l'Art chrétien*, 1883, p. 271-278.

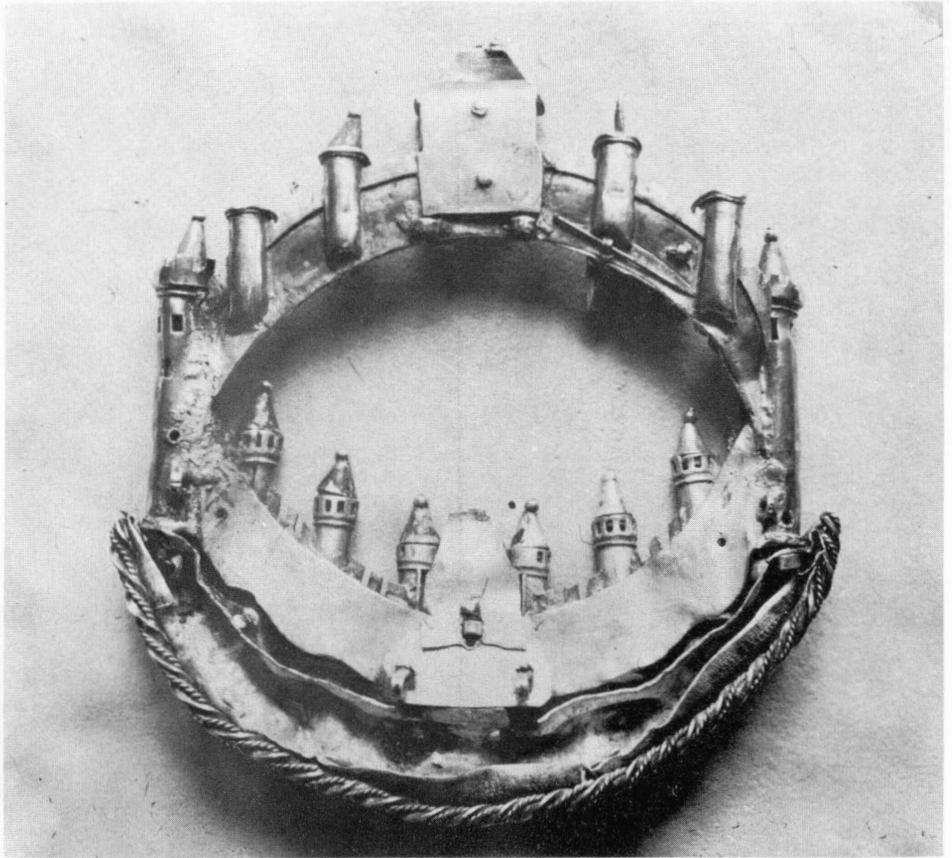


FIG. 4. — Ceinture du rempart (revers).

l'orfèvre tournaisien dut confier le soin d'émailler son fermail à un atelier lillois. D'autre part, nous avons été amenés à rapprocher ce décor vert à semis de fleurettes d'un émailage identique recouvrant le tertre du reliquaire de la Résurrection conservé en la cathédrale de Reims (11). Si cette pièce fut offerte par Henri II en 1547, on fixa cependant les monogrammes royaux sur un ob-

(11) *Trésors des Eglises de France*, n° 138.

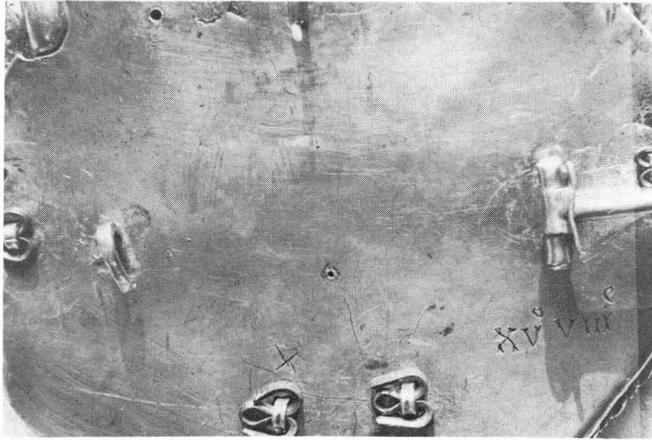


FIG. 5. — Plaque arrière : en haut, poinçons de Valenciennes et de l'orfèvre ; au centre droit, épingle et charnière ; en bas à droite, inscription du poids.

jet plus ancien, du dernier quart du ^{xv}^e siècle à en juger par l'armement des soldats et le style de l'architecture. Ce reliquaire pourrait bien être d'origine lilloise, son type d'émaillage et sa parenté avec l'œuvre commandée à Gérard Loyet par le Téméraire pour la cathédrale St-Lambert de Liège ⁽¹²⁾ nous pousse à en formuler l'hypothèse. L'histoire même de Tournai vient aussi concourir à l'étude de la pièce des Damoiseaux. En effet, nous avons vu que la Pucelle tenait les armes de l'Empire et celles de la Ville privées de leur chef aux fleurs de lys. Or, quand Charles-Quint se fut emparé de la ville en 1521, le nouveau seigneur de Tournai n'eut de cesse que de légitimer sa conquête. Ainsi, en 1531, il tint à y faire son entrée officielle, suivie d'ailleurs d'une brillante réunion du Chapitre de la Toison d'Or. Nous sommes amenés à croire que ce fut alors une obligation pour la très officielle Confrérie des Damoiseaux de faire enlever les armes de France et de décapiter les lys de la « Bonne Ville » pour y substituer la marque du conquérant.

Les malheurs de la ville ne s'arrêtent pas de sitôt. Les troubles religieux qui suivirent la Réforme furent des plus funestes à Tournai dont la majorité

(12) Catalogue de l'Exposition *Le siècle de Bourgogne*, Bruxelles, 1951, n° 232.

des habitants était passée au calvinisme. Les lois répressives de Charles-Quint puis de Philippe II transformèrent la ville en désert. Les pillages divers de cette époque troublée firent qu'au retour de la paix, bien relative d'ailleurs, plus aucun artisan capable ne se trouvait encore sur place pour réparer les dégâts. C'est ainsi que les Damoiseaux durent s'adresser en 1572 à un orfèvre brugeois pour refaire la nouvelle châsse de leur confrérie (13). Ils s'abouchèrent aussi sans doute avec un maître valenciennois pour réparer l'insigne fermail du xv^e siècle. Cet artisan peu habile souda alors une épingle de fixation, abîmant ainsi les poinçons de Tournai. Il supprima également une bonne partie de la cordelière qui entourait la pièce puis, fier de ce travail de forgeron, il apposa sa marque sur l'objet défiguré. A lui aussi sans doute doit-on attribuer l'inscription gravée au revers et que longtemps on prit pour une date : xv^o viii^e. Or, la computation ne fit jamais appel aux abréviations *o* et *e* pour désigner les centaines ou les unités. Après avoir pesé la pièce, nous avons pu nous rendre compte que ses quatre cent soixante-dix grammes correspondaient exactement à quinze onces huit esterlins ; l'inscription n'est en définitive que l'indication du poids de la pièce après sa restauration à Valenciennes vers les années 1575. Divers graffiti se lisent également au dos de la plaque. L'abbé J. Dumoulin y releva les noms suivants : J. E. de Hulland dic manu - de le Rue - Pra. J. - Gilles Wonloche des damoiseaux - B. Caulier - L. C. Comme ces patronymes ne figurent pas sur la liste des membres de la confrérie, nous devons penser que quelques domestiques ou commis usèrent de ce procédé classique pour tenter de passer à la postérité.

Ainsi cette orfèvrerie remarquable tant par son travail, son décor et ses vicissitudes, rassemble en elle comme un reflet, un résumé de l'histoire de Tournai durant cette période mouvante que la ville connut durant les xv^e et xvi^e siècles.

Gabriel DUPHÉNIEUX.

(13) E. SOIL, *Inventaire des objets d'art*, T. II. n° 252.

LE PORTRAIT D'UN SEIGNEUR DE BRICQUEGNY DÛ AU MAÎTRE DE LA GILDE DE SAINT-GEORGES

Le Maître de la Gilde de Saint-Georges ⁽¹⁾, actif à Malines aux environs de 1500, est un artiste anonyme dont le nom conventionnel a été donné par M. J. Friedländer ⁽²⁾ d'après le tableau *Des Membres du Serment de la Grande Arbalète de Malines, accompagnés de leur patron et de deux évêques*, conservé au Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers (fig. 3).

Au dernier catalogue des œuvres de ce Maître, constitué en 1930 par J. Maquet-Tombu ⁽³⁾, nous pensons qu'il convient d'ajouter un fragment de volet de la collection Despiegelaere à Gand qui représente un Seigneur de Bricquegny (fig. 1)⁽⁴⁾. Ce tableau, inédit, a conservé jusqu'ici l'attribution au Maître de Moulins de son propriétaire précédent, le collectionneur Poupez ; c'est comme tel qu'il fut présenté à Malines en 1958 à l'exposition *Marguerite d'Autriche et sa cour* ⁽⁵⁾. Nous croyons cependant pouvoir démontrer que cette attribution est erronée et que le portrait du Seigneur de Bricquegny présente aux points de vue stylistique et technique picturale des analogies frappantes avec les œuvres de base du Maître de la Gilde de Saint-Georges, à savoir le tableau des *Membres du Serment de la Grande Arbalète de Malines*, du Musée

(1) M. J. FRIEDLANDER, *Early Netherlandish Painting*, IV. *Hugo van der Goes*, Bruxelles - Leyden, 1969, p. 67 et 103. G. DELMARCEL, *De laatgotische Schilderkunst te Mechelen*, dans catalogue *Aspekten van de laatgotiek in Brabant*, Louvain, 1971, p. 246. Bibliographie la plus récente concernant ce tableau.

(2) L'identification du Maître de la Gilde de Saint-Georges pose un problème non encore résolu. Nous retiendrons l'hypothèse de J. CASIER et P. BERGMANS, *L'art ancien dans les Flandres*, III (1922), Bruxelles-Paris, p. 42-45, qui proposent d'y voir Baudouin van Battel, membre d'une grande famille d'artistes, employé par la ville de Malines et mentionné dans ses archives comme peintre et décorateur, de 1465 à 1503, et nous conserverons, jusqu'à découverte de documents plus précis, l'appellation «Maître de la Gilde de Saint-Georges».

(3) J. MAQUET-TOMBU, *Un portraitiste malinois, le Maître de la Gilde de Saint Georges*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 6e pér., t. 4 (1930), p. 257-264.

(4) Panneau de chêne 27,3 x 18 x 0,4 cm, un élément vertical, fragment d'un volet de triptyque, au revers enduit d'une couche de préparation blanche sur laquelle ont été appliquées successivement une couche de couleur noire et une de rouge.

(5) Catalogue *Margareta van Oostenrijk en haar hof*, Malines, 1958, p. 7, n° 56.



FIG. 1. — Portrait du Seigneur de Bricquegny, après nettoyage partiel.
Gand, Collection Despiegelaere, Maître de la Gilde de Saint-Georges, vers 1500
(Copyright A.C.L.).



FIG. 2. — Portrait du Seigneur de Bricquegny,
avant nettoyage et tel qu'exposé à Malines en 1958.
Gand, Collection Despiegelaere (Copyright A.C.L.).

d'Anvers, les panneaux 17, 18, 19, 20⁽⁶⁾ et 21, et les donateurs du 10, de la *Légende de Saint-Rombaut* exposé à la cathédrale de Malines, et le *Portrait de Jean de Mol* ⁽⁷⁾, appartenant au Courtauld Institute de Londres.

Le personnage est représenté dans l'attitude d'un donateur, les mains jointes, devant un prie-Dieu portant un missel enluminé et un livre fermé. Il

(6) Voir reproduction des panneaux 10, 17, 18, 19 et 20 dans M. J. FRIEDLANDER, *op. cit.*, pl. 96 et 98 et mention du 10 p. 67; pour les panneaux 17 à 21, voir J. MAQUET-TOMBU, *op. cit.*, p. 261 et 262, et C. PERIER-D'ETEREN, *De laatgotische Schilderkunst te Mechelen*, dans le catalogue *Aspekten van de laatgotiek in Brabant*, Louvain, 1971, p. 250 à 253 et p. 258-259.

(7) G. DELMARCEL, *op. cit.*, p. 247. (Bibliographie la plus récente concernant ce tableau).



FIG. 3. — Membres du Serment de la Grande Arbalète de Malines accompagnés de leur patron et de deux évêques.
Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts, Maître de la Gilde de Saint-Georges, vers 1495-1500
(Copyright A.C.L.).

est vêtu d'une robe rouge garance sous un manteau en tissu noir apparemment damassé, aux manches fendues et au large col de fourrure rabattu. Un bonnet noir aux bords repliés le coiffe. Un Saint patron, habillé d'une robe bleue ceinturée, et d'une cape rouge retenue par une broche en or, pose une main sur son épaule gauche. Enfin, à un emplacement non original, comme nous le démontrerons plus loin, une tapisserie aux mille fleurs occupe la partie supérieure droite de la composition. Elle est ornée d'armoiries que Riestap donne comme étant celles du seigneur de Bricquegny : « Ecu d'azur à 3 croix recroistés au pied fiché d'or »⁽⁸⁾ se trouvant sous une cimaise en forme de heaume portant un griffon d'or (fig. 1)⁽⁹⁾.

(8) J. B. RIESTAP, *Armorial général*, I-II, Paris-La Haye, 1963, pl. CCCXVIII.

(9) Cette description est faite d'après l'état actuel du tableau qui a été nettoyé par M. Despiegelaere depuis qu'il a été exposé à Malines en 1955. Cette intervention a permis de retrouver des éléments de la composition qui avaient disparu sous des surpeints, tels que la robe du Saint patron et sa main (comparer fig. 1 et fig. 2).

Après rassemblement des données historiques, étude détaillée de la composition et analyse des documents de laboratoire, il apparaît que le tableau de la collection Despiegelaere est le fragment d'une composition beaucoup plus importante qui formait le volet gauche d'un triptyque.

Poupez, le marchand bruxellois de tableaux à qui M. Despiegelaere acheta le *Portrait d'un Seigneur de Bricquegny*, disait avoir possédé son pendant : un portrait de même dimension représentant l'épouse du donateur et ses armoiries, et qui aurait été vendu à un collectionneur américain vers 1935-40. Il s'agirait donc de deux fragments, découpés de la même façon dans les volets d'un triptyque afin de reconstituer une paire, et dont la partie centrale, représentant un sujet religieux, peut-être une Vierge à l'Enfant, est perdue.

En examinant le tableau avec attention, il apparaît en effet que la composition est incomplète sur trois côtés. La partie supérieure est amputée de la tête du Saint patron et le côté gauche du bras et d'une partie de l'épaule de celui-ci. La partie inférieure est également coupée, comme en témoignent le bas non visible de la manche du manteau, le meuble tronqué et l'unique fleur qui orne le triangle formé par l'extrémité de la manche et le bord du pupitre (fig. 1).

Ce fragment lui-même a été modifié, la tapisserie ornée des armes du personnage ayant été découpée à un autre endroit du volet pour être appliquée à l'emplacement actuel. Plusieurs indices le prouvent : ses contours aux formes géométriques, le déséquilibre qu'elle provoque dans la composition, la différence de niveau des couches picturales, et surtout la petite surface triangulaire grise, subsistant entre le bord inférieur droit de la tapisserie et le meuble, dont le réseau de craquelures montre qu'elle est originale et qui indique l'état probable du décor, un fond d'architecture, avant qu'il n'ait été altéré pour y apposer les armoiries. Enfin l'explication de la présence insolite de deux lignes plus ou moins parallèles, l'une brune avec indication de poils de fourrure, l'autre noire, tracées à gauche de la tapisserie, a permis de reconstituer la partie inférieure du tableau. Ces éléments proviendraient du bas du manteau du Seigneur de Bricquegny, et auraient été inclus dans le découpage de la tapisserie contenant ses armoiries, qui serait en fait une verdure armoiriée posée sur le prie-Dieu. Cette hypothèse se confirme par le pli apparaissant dans la partie droite du tissu qui devait poser sur le sol, par l'identité de technique picturale de la fleur signalée plus haut et de celles entourant le blason et accessoirement par l'existence d'exemples de ce type dans des tableaux de même époque dont le 25 de la série de Malines ou les deux donateurs sont représentés à genoux devant une prie-Dieu couvert d'un tissu vert orné de leurs armes.



FIG. 4. — Miracle de la guérison d'une femme à la main paralysée et de trois possédés, 21.
Malines, Cathédrale Saint-Rombaut, Maître de la Gilde de Saint-Georges, vers 1500
(Copyright A.C.L.).

En conclusion, d'une part, le Seigneur de Bricquegny devait être primitivement agenouillé devant un prie-Dieu recouvert d'une tapisserie armoriée, et d'autre part, le fragment conservé, vu l'échelle du Saint patron et l'importance des parties manquantes, serait relativement petit par rapport à l'état original du triptyque d'où il provient.

Les documents de laboratoire à leur tour sont révélateurs. L'examen de la coupe transversale montre deux couches de préparation : l'originale attenant à la peinture et la nouvelle beaucoup plus épaisse apposée sur le panneau, preuve que le portrait a été entièrement transposé sur un nouveau support où il a été présenté intentionnellement avec les quatre bords non peints, habituels aux panneaux de cette époque. La tapisserie a en outre, rappelons-le, été déplacée de la partie inférieure de la composition primitive.



FIG. 5. — Portrait de Jean de Mol (fragment du volet gauche d'un triptyque).
Londres, Courtauld Institute, Maître de la Gilde de Saint-Georges, vers 1485 (Copyright A.C.L.).

La radiographie (fig. 9) permet de distinguer, sous la partie droite du visage actuel et empiétant sur la robe du Saint patron, un autre visage, plus petit et de profil, mais avec les mêmes caractères stylistiques. Il s'agirait d'un repentir, l'échelle et la position du personnage n'ayant pas convenu au peintre. Du point de vue iconographique, elle révèle aussi, sous la couche de bleu de la robe du Saint patron et sous la boucle de la ceinture, un livre à couverture de peau retenu à la taille par un noeud.

La photographie à l'infra-rouge (fig. 10) indique d'autres repentirs : le V dessiné par le col de fourrure du manteau était initialement moins large, le col de la robe remontait moins haut à droite, le vêtement du Saint patron continuait sous la partie gauche de la tête du modèle et sous le livre ouvert. Enfin, le fond d'architecture se prolongeait sous le prie-Dieu, lui-même modifié à



FIG. 6. — Membres du Serment de la Grande Arbalète du Malines accompagnés de leur patron et de deux évêques: détail de six personnages de gauche. Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts, Maître de la Gilde de Saint-Georges, vers 1495-1500 (Copyright A.C.L.).

deux reprises : d'abord bas et portant un livre fermé, ensuite plus haut et plus large avec un livre ouvert ⁽¹⁰⁾.

Il n'est pas impossible qu'il s'agisse d'un décalage général de la composition lié à la modification des figures. La question reste ouverte. Ce n'est en tout cas pas le seul tableau connu où le Maître de la Gilde de Saint-Georges ait eu des repentirs de ce genre. Une analyse de la radiographie du panneau 17 de Malines ⁽¹¹⁾ montre que le fils du donateur, coiffé d'un bonnet noir, était originellement représenté sans chapeau. Il le portait de la main

(10) La coupe transversale faite à cet endroit n'a pas permis de déduire si la partie supérieure du pupitre et le livre ouvert sont des surpeints. Néanmoins, l'examen montre qu'on est en présence d'une matière et de craquelures anciennes, et non pas d'une intervention récente.

(11) Panneau 17 de la série de la *Légende de Saint-Rombaut*, conservé dans la cathédrale de Malines, intitulé : *Le miracle du coq, annonçant les Malines, ramené saint et sauf par le renard qui l'avait enlevé.*

gauche et faisait également un autre mouvement de la droite. Les yeux étaient placés plus bas et plus de profil.

Après ces considérations sur l'aspect primitif du tableau, venons-en aux critères stylistiques qui nous permettent de le rattacher à la production du Maître de la Gilde de Saint-Georges. La parenté, indéniable à l'analyse, de ce dernier avec les oeuvres de base précitées (fig. 3 et 5) serait intéressante à exposer ici. Cependant, c'est avec les panneaux 20 et 21 (fig. 4) de Malines ⁽¹²⁾ que les analogies stylistiques et iconographiques s'étendant jusque dans les moindres détails sont les plus frappantes. Nous le comparerons donc plus particulièrement à ceux-ci, tout en dressant un tableau général des éléments qui le rattachent aux oeuvres principales. Le visage (fig. 8) qui procède de la combinaison maladroite de différents plans, est large et en demi ronde-bosse. Le front est très réduit et les yeux à grandes pupilles sont placés très haut. La bouche est charnue et le menton proéminent. Un premier plan est formé par la partie gauche de la face, dont la joue, intentionnellement enflée, est le seul élément qui donne l'impression de volume à l'ensemble et dont l'oeil fixe un point se trouvant devant le personnage ; un second par la partie droite, sans relief et animée par un œil représenté en entier et de face. Des cheveux foncés et mi-longs tombent de part et d'autre du visage en larges touffes d'où s'échappent quelques mèches soulignées par de minces traits de pinceau. L'attache du cou, massif et ombré, se distingue peu du bas du visage, alourdi par un double menton. Enfin un bonnet, disposé en oblique sur le front, comme ceux des donateurs du 20 et 21, confirme le manque de maîtrise de l'artiste dans l'articulation des plans.

Les mains sont larges et petites, les doigts épais se terminent par des ongles bien marqués, les pouces sont courts, joints, et légèrement incurvés vers le haut, l'index porte une bague en or en forme d'anneau large et plat, simplement obtenu par application d'une petite feuille d'or rectangulaire, très typique de la façon du Maître.

Les proportions du modèle, corps trapu aux épaules tombantes, visage volumineux et petites mains, ainsi que son allure un peu raide, font songer comme pour les personnages du 20 et 21 à une marionnette. Cette impression est due à nouveau à un mauvais agencement des plans. En effet, l'épaule gauche et la manche en constituent un premier, face au spectateur ; la droite en dessine un oblique par rapport à lui et le visage forme un plan intermédiaire, encore différent de celui comprenant les mains.

(12) Les panneaux 20 et 21 de cette série, respectivement *Miracle de la guérison du Chevalier d'Anvers blessé par une légion de démons* et *Miracle de la guérison d'une femme à la main paralysée et de trois possédés*, seront cités à plusieurs reprises avec la simple mention de leur numéro.



FIG. 7. — Miracle de la guérison d'une femme à la main paralysée et de trois possédés. 21 : détail du visage du donateur au premier rang à droite. Malines, Cathédrale Saint-Rombaut. Maître de la Gilde de Saint-Georges, vers 1500 (Copyright A.C.L.).

La technique picturale aussi est identique dans les différents oeuvres citées. Les visages et les mains sont peints sans accent et de manière tout-à-fait lisse. Le ton de la chair grisâtre (pour les 20 et 21, une couche intermédiaire grise transparait volontairement à certains endroits sous le ton rose) est ici d'une gamme un peu plus rouge, entre autres sur les joues et le nez. Le modelé du cou, de la joue, de l'arcade sourcillière, des cernes des yeux, ainsi que l'emplacement de la moustache et le contour du visage, sont marqués par des ombres gris bleuté assez opaques, propres à l'artiste et formées par une couche de couleur disposée avec minutie sur le ton rose de base. Couvrant ces surfaces à ombrer, un dessin sous-jacent composé de stries



FIG. 8. — Portrait du Seigneur de Bricquegny, après nettoyage: détail du visage.
Gand, Collection Despiegelaere, Maître de la Gilde de Saint-Georges, vers 1500
(Copyright A.C.L.).

parallèles apparaît à hauteur des yeux, de la bouche et du menton (fig. 10). La facture des mains est sommaire. Un mince trait brun cerne les doigts et les ongles, tandis que de fines lignes claires, parallèles le long des doigts et circulaires à hauteur des articulations accusent le modelé. De hautes lumières, touches de couleur blanche non fondues au reste de la couche picturale, éclairent les ongles.

Le problème de l'intégration du personnage dans son cadre est résolu de manière un peu archaïque chez le Maître de la Gilde de Saint-Georges. Il laisse peu d'espace libre et juxtapose les différents éléments de la composition sans rendre tangibles les rapports qui les lient. C'est ainsi que les donateurs des 20 et 21 sont disposés naïvement l'un au-dessus de l'autre, dans un autre

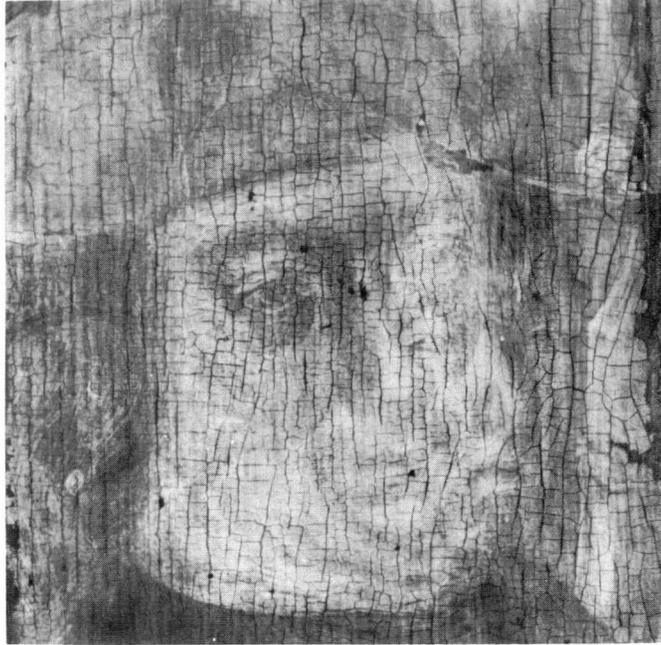


FIG. 9. — Portrait du Seigneur de Bricquegny, radiographie :
détail de la tête et du repentir (*Copyright A.C.L.*).

plan que celui contenant la chapelle où se déroule la scène qui les concerne et dans un espace délimité par le mur de celle-ci (fig. 4). De même, pour autant que le fragment qui nous reste permette d'en juger, le Seigneur de Bricquegny ne dispose pas de beaucoup de place entre le Saint patron debout derrière lui et le prie-Dieu où se trouve son missel. Une maladresse dans le rendu de la perspective, visible au prie-Dieu et à la base de la chapelle du 21, et une incapacité à donner une impression de profondeur, complète l'énumération des caractéristiques stylistiques du Maître.

Pour terminer, nous mettrons encore l'accent sur la parenté vestimentaire qui lie ce tableau aux deux œuvres de Malines ainsi que sur le type du décor floral et sa technique picturale. Les personnages, coiffés d'un petit bonnet noir, portent un manteau doublé de fourrure aux poils minutieusement peints, principalement ceux qui se profilent sur la main. La végétation, d'un



FIG. 10. — Portrait du Seigneur de Bricquegny, photographie infra-rouge
(Copyright A.C.L.).

dessin peu rigoureux, est composée de plantes et de fleurs à pétales ronds sur de hautes tiges ornées de feuilles aux contours mal définis et aux nervures rehaussées de blanc.

La ressemblance des physionomies entre le Seigneur de Bricquegny et l'un des donateurs (au premier rang à droite du panneau 21) (fig. 7) est troublante et pose un problème. Une identité de personnage est difficile à affirmer chez un maître secondaire qui se renouvelle moins facilement. Un portrait conventionnel ne serait pas en rapport avec le don de portraitiste dont le peintre a fait preuve dans les effigies des arbalétriers (fig. 3) ou de Jean de Mol (fig. 5), où tout en respectant le canon de proportions qui lui est particulier et que nous avons défini, il tente de traduire l'individualité de chacun en fouillant davantage les traits du modèle au moyen d'une technique picturale plus serrée. Il faudrait plutôt y voir un type de portrait propre à une période déterminée de la carrière du Maître.

En ce qui concerne la date d'exécution de ce tableau, nous sommes, à défaut de document, réduits à des hypothèses. D'une part, les oeuvres précitées qui lui sont apparentées sont respectivement datées, pour des raisons historiques, iconographiques ou stylistiques, des années 1485⁽¹³⁾, 1495-1500⁽¹⁴⁾, et 1500-1504⁽¹⁵⁾. D'autre part, le Maître de la Gilde de Saint-Georges semble avoir peint une série de personnages titulaires de fonctions officielles à Malines ou qui faisaient partie d'institutions de la ville. C'est le cas de Jean de Mol et de Peter van Stynemolen, magistrats, de Pierre van Steenwinckel⁽¹⁶⁾, trésorier de l'hôpital Notre-Dame, et des membres du Serment de la Grande Arbalète.

Le Seigneur de Bricquegny a travaillé en tant que greffier au Grand Conseil de Malines depuis 1504, sa signature apparaissant au-dessus des Registres aux Rôles à partir de cette année⁽¹⁷⁾; ensuite, il y fut nommé secrétaire ordinaire par lettre patente donnée à Bruxelles en février 1508⁽¹⁸⁾. Il est donc très

(13) G. VAN DOORSLAER, *Un portrait malinois du XVe siècle*, dans *Bulletin du cercle archéologique de Malines*, 26 (1921), p. 14-20.

(14) J. MAQUET-TOMBU, *op. cit.*, p. 257-258; M. J. FRIEDLANDER, *op. cit.*, p. 67; et J. CASIER et P. BERGMANS, *op. cit.*, n° 3, p. 42-45.

(15) J. MAQUET-TOMBU, *op. cit.*, p. 262.

(16) Donateur représenté sur le volet intérieur gauche d'un jardin clos exécuté pour l'Hôpital Notre-Dame à Malines, vers 1525-1528. Catalogue *Aspekten van de laatgotiek in Brabant*, p. 264, pl. MS/8C.

(17) Bruxelles, Archives Générales du Royaume, *Grand Conseil de Malines, Registre aux Rôles* des années 1504 et 1508 à 1512, MS 307.

(18) Bruxelles, Archives Générales du Royaume, *Grand Conseil de Malines, Miscellaneous, Recueil de documents concernant le personnel du Grand Conseil*, MS 233, p. 157.

possible qu'il ait fait partie de la série de personnages en fonction peints par le Maître au début du XVI^e siècle. Les analogies stylistiques très marquées de ce tableau avec ceux de Malines dont le n° 17 (19), daté par le biais des donateurs des années 1504 (20), feraient penser à une œuvre exécutée aux environs de cette date (21).

Catheline PÉRIER-D'ETEREN.

(19) Les donateurs, Peter van Stynemolen et sa femme, sont surpeints, mais non leur fils qui est directement apparenté du point de vue stylistique aux donateurs de 20 et 21 de Malines.

(20) J. MAQUET-TOMBU, *op. cit.*, p. 262.

(21) Nous tenons à remercier l'Institut royal du Patrimoine artistique et le Centre national de recherches des Primitifs Flamands qui ont mis à notre disposition la documentation nécessaire à ce travail, ainsi que tous ceux qui, par leur aide, nous ont permis de progresser dans nos recherches. Nous pensons particulièrement à Mlle J. Folie, Mlle N. Goeghebeur, M. I. Vandevivere, Mme Ch. van den Bergen Pantens et Mlle M. Sonkes. Nous exprimons également notre gratitude au propriétaire de l'œuvre, M. Despiegelaere, pour nous avoir permis et facilité l'étude de son tableau.



DEUX TAPISSERIES DE BRUXELLES A SUJET MESSIANIQUE VERS 1515

Disparues au cours de la dernière guerre, les deux tapisseries du Musée National de Varsovie, dont il est ici question, ne sont pas ignorées des historiens de l'art. Longtemps avant l'étude qu'en a faite en 1957, d'après des documents photographiques, Mme Markiewicz (1) et alors qu'elles appartenaient encore au prince Czartorisky, l'une d'elles avait été choisie vers 1890 pour figurer en tête d'un monumental recueil de tapisseries dont la plupart faisaient partie du garde-meuble national de France (2). Mais c'est à Mme Markiewicz que revient le mérite, non seulement de les avoir situées par leur style dans la production bruxelloise de la deuxième décennie du XVI^e siècle, mais aussi, en raison des analogies qu'elles présentent avec la célèbre tenture de *La Légende de Notre-Dame du Sablon*, d'avoir été la première à vouloir y reconnaître une œuvre de jeunesse de Bernard van Orley.

Sur un point essentiel cependant, ces admirables tapisseries sont restées jusqu'ici fort énigmatiques. En les intitulant *L'offre des dons au souverain et Le retour* (3), Mme Markiewicz ne se dissimule pas son ignorance complète des sujets traités qu'elle suppose avoir été empruntés à l'histoire de quelque illustre famille. Une signification beaucoup plus haute, relevant de l'exégèse biblique, et plus spécialement du messianisme chrétien, peut cependant être proposée. L'une des pièces me paraît avoir pour thème *L'annonce prophétique de la venue du Christ* (fig. 1), l'autre *Les noces mystiques du Roi-Messie avec Israël, figure de l'Eglise* (fig. 2). Examinons-les en mettant l'accent sur les textes sacrés qui ont inspiré l'auteur des projets (4).

(1) Maria MARKIEWICZ, *Ze studiow nad Arrasami Flamandskimi z Pierwszej Polowy XVI Wiekw*, dans *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, II (1957), p. 411 seq., fig. 4 et 5, plus détails.

(2) E. GUICHARD et A. DARCEL, *Les tapisseries décoratives du garde-meuble (Mobilier national)*, tome I, Paris, s.d., pl. 1.

(3) Celle-ci, dans le recueil précité de E. Guichard et A. Darcel, a pour titre «*Les fiançailles*».

(4) C'est à la grande obligeance de Mme Markiewicz que nous devons d'avoir reçu les deux excellentes épreuves photographiques sans lesquelles cette petite étude n'aurait pu être publiée.

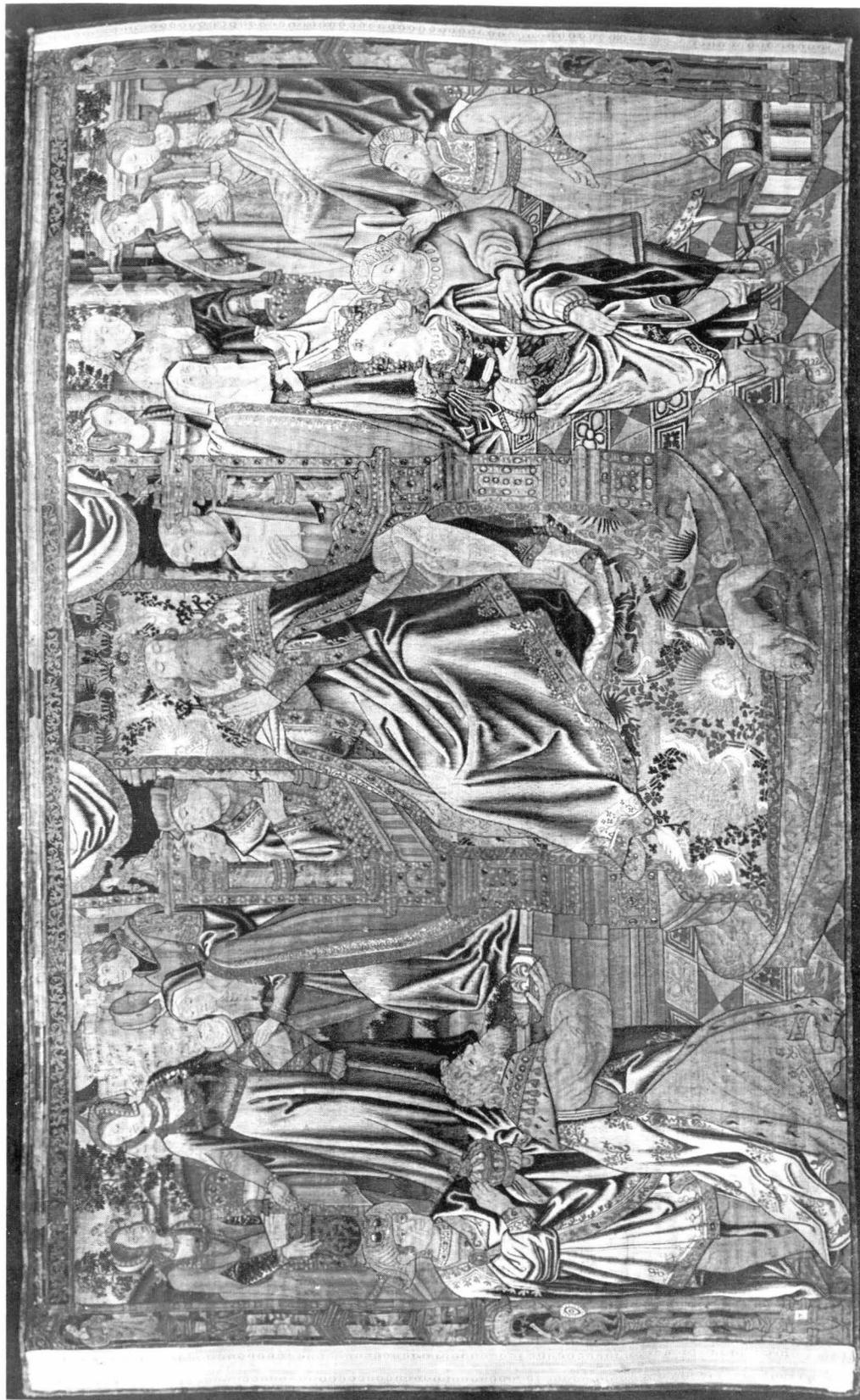


FIG. 1. — L'annonce prophétique de la venue du Christ.

1. *L'annonce prophétique de la venue du Christ* (fig. 1).

Au centre de la composition, le roi David, ancêtre et préfigure du Christ, assis sur le trône d'Israël, les yeux baissés, les bras croisés sur la poitrine, reçoit de Dieu la promesse d'un descendant privilégié qui sera le Messie : «C'est le fruit sorti de tes entrailles que je mettrai sur le trône fait pour toi» (Psaume 132, 11) (5).

Deux épisodes, réunissant chacun quatre ou cinq personnages dans les angles supérieurs de la tapisserie, sont caractérisés l'un et l'autre par la présence d'une belle jeune femme, d'une vieille servante, et d'un berceau somptueux que cette dernière, à droite, recouvre de draps dans l'attente d'une naissance, et dans lequel, à gauche, elle se prépare à coucher un poupon emmaillotté. Ces épisodes semblent illustrer deux passages des prophéties messianiques d'Isaïe dans le Livre de l'Emmanuel, passages que l'on interprète comme des prédictions de l'Annonciation à la Vierge et de la Nativité (6). Le signe de l'Emmanuel proposé par Dieu à Achaz, roi de Juda, est la naissance prochaine du futur roi Ezéchias, fils d'Achaz : «La jeune fille est enceinte et va enfanter un fils qu'elle appellera Emmanuel» (Isaïe, 7, 14). L'autre prophétie annonce le «jour de Jahvé» qui apportera la délivrance aux déportés et l'empire pacifique à un enfant de race royale, sans doute l'Emmanuel : «Car un enfant nous est né, un fils nous a été donné, et il a reçu l'empire sur les épaules...» (Isaïe, 9, 5).

L'épisode du premier plan — trois rois apportant leur offrande à David, comme les Rois mages l'apporteront à Jésus son descendant — est à considérer comme un préfigure de l'Adoration des Mages. Il semble être un rappel des prédictions du Psaume 72 «Le Roi promis» (9-11) : «Devant lui se courbera la Bête (sur la tapisserie un chien courbe l'échine au pied du trône) ... les rois de Tarsis et des îles rendront tribut. Les rois de Saba et de Seba feront offrande ; tous les rois se prosterneront devant lui.»

2. *Les noces mystiques du Roi-Messie avec Israël, figure de l'Eglise* (fig. 2).

Dans le couple qui se retrouve et s'étreint au centre de la tapisserie, sans doute faut-il voir, inspirée par l'un ou l'autre de plusieurs textes bibliques, l'image symbolique de l'union de Dieu avec Israël, de celle du Christ avec l'Eglise.

(5) Voir aussi *Actes des Apôtres*, 2, 30: «Mais comme il (David) était prophète et savait que Dieu lui avait juré par serment de faire asseoir sur son trône un descendant de son sang»

(6) Voir L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, II, 1. *Ancien Testament*, Paris, 1956, p. 366.



FIG. 2. — Les noces mystiques du Roi-Messie avec Israël, figure de l'Eglise.

Le thème du Christ époux de l'Eglise est préfiguré non seulement par les deux époux du Cantique des Cantiques — Salomon et la Sulamite — qui « se joignent et se perdent, se cherchent et se trouvent » (7), mais aussi par le mariage du prophète Osée, symbole de l'union de Dieu avec le peuple d'Israël (Osée. 1-3).

Sur l'ordre de Dieu le prophète Osée a épousé Gomer, une femme de mauvaise vie, qui le trompe, qui le quitte, mais qu'il reprend par amour après l'avoir éprouvée. De même Dieu continue à rester uni par amour à son épouse Israël qui lui est infidèle, mais qu'il ramène à lui après l'avoir châtiée.

D'autre part, le Psaume 45, « Epithalame royal », chant d'amour, composé selon certains pour les noces d'un roi israélite, est aussi considéré par la tradition juive et chrétienne comme l'interprétation des noces du Roi-Messie avec Israël, figure de l'Eglise (8).

Le fait que sur la tapisserie la jeune femme qui ploie le genou derrière l'épouse lui prépare une couronne, porte à penser que l'artiste s'est inspiré, soit de cet épithalame royal, soit des chants d'amour du Cantique des Cantiques où le Bien-Aimé est appelé « roi » et « Salomon ».

Le caractère messianique de cette image nuptiale est souligné du côté gauche de la tapisserie par un rappel de la prophétie de l'Emmanuel, l'un des grands textes du « messianisme royal » d'Isaïe (7, 14), déjà illustré dans le coin supérieur droit de l'autre tapisserie. Nous retrouvons en effet autour du même berceau, et tournés tous avec vénération vers le couple symbolique, la future mère, soutenue ici par une compagne dont le geste est celui qu'a d'habitude Elisabeth dans la scène de la Visitation, la même vieille servante, et aussi le même homme d'âge, ici pieusement agenouillé au pied du petit lit d'enfant, les mains croisées sur la poitrine. Ce noble personnage, aux cheveux blancs coupés court, ne serait-il pas le donateur des tapisseries, et son identité ne serait-elle pas révélée par les armes de l'écu placé à l'avant du berceau?

Quoi qu'il en soit, ces armoiries sont certainement indépendantes des sujets traités dans les deux compositions historiées. Mais elles sont le fil conducteur qui peut nous mettre sur la trace des circonstances particulières de la commande des tapisseries. Dans ce domaine, Mme Markiewicz a ouvert la voie aux chercheurs en relevant les analogies qui unissent les deux panneaux disparus à la tenture de *La Légende de Notre-Dame du Sablon*, entre autres la présence dans les deux œuvres d'un même écu aux armes des Magnasco.

(7) *La Sainte Bible*, Ecole biblique de Jérusalem, Paris, 1956, p. 856 (Le Cantique des Cantiques. Introduction).

(8) *Ibid.*, p. 696. n. a.

En 1935, l'érudit généalogiste Octave le Maire avait en effet pu établir que les armes qui décorent à senestre les bordures latérales de cette tenture étaient manifestement celles de Tonola Magnasco, mère du donateur des tapisseries François de Tassis, les armes du père de celui-ci, Paxius ou Pasino de Tassis, leur faisant pendant à dextre (9). Il s'agit donc, en l'occurrence, des deux quartiers du donateur, c'est-à-dire des armes de son père et de sa mère.

Ces armoiries des Magnasco — d'argent à l'arbre arraché de sinople, soutenu de deux lions affrontés de gueules — figurent dans chacune des deux tapisseries disparues, et chaque fois au pied du berceau, comme pour marquer la volonté du donateur d'attirer l'attention sur le caractère messianique des sujets traités. S'il avait eu connaissance des deux tapisseries alors qu'il était encore en vie, l'infatigable chercheur qu'était Octave le Maire aurait sans doute été porté à poursuivre les recherches qu'il avait entamées en 1935 sur la famille Magnasco. Cette famille, disait-il, apparaît dès le XII^e siècle avec Garibaldo Magnasco, bourgmestre de Ablenga en 1196, et les marquis Magnasco qui portent les armes aux lions affrontés sont encore représentés de nos jours en Italie et en Amérique (10). Mais jusqu'ici aucun autre nom que celui de Tonola Magnasco, mère de François de Tassis, ne peut être mentionné pour l'époque à laquelle appartiennent les deux tapisseries. Manifestement, c'est un membre de cette famille apparentée aux Tassis qui commanda les deux pièces aux ateliers bruxellois, mais il est impossible dans l'état actuel de nos connaissances de préciser davantage.

Marguerite CALBERG.

(9) O. LE MAIRE, *La filiation de François de Tassis rectifiée à l'aide de la tapisserie de N.-Dame du Sablon*, dans *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 1935, p. 144-146.

(10) Voir aussi M. CRICK-KUNTZIGER, *La tenture de la Légende de Notre-Dame du Sablon*, Anvers, 1942, p. 18-19.

UNE RÉSURRECTION DU PREMIER QUART DU XVI^e SIÈCLE ANVERSOIS ATTRIBUABLE À JAN VAN DORNICKE ALIAS LE MAÎTRE DE 1518

Le maître de 1518 a été isolé des autres maniéristes anversois en premier lieu par Friedländer, dès 1915, et repris ensuite par lui en 1935 (1). Le nom provenait d'un retable sculpté aux volets peints se trouvant à Lübeck qui porte la date de 1518 et la marque d'Anvers. C'est à ce jour la seule œuvre datée qui le concerne.

Il s'en suivit un nombre considérable de Maître de Un résumé de cette question a été fait en 1969 par D. De Vos (2) lors de l'Exposition de Bruges, tandis que, dans une des préfaces de ce catalogue, le professeur Karl Arendt donnait un aperçu général des Maîtres Anonymes (3). Il y dit *in fine* que « sous l'appellation générale de Maniéristes Anversois, le Maître de l'Adoration Groot, le Maître de l'Adoration anversoise, le Maître du Martyre de St Jean, le Maître de 1518 appartiennent à ce groupe posant d'insondables problèmes de critique stylistique ». Il ne cite pas l'ouvrage de Georges Marlier paru en 1966, à qui l'on doit précisément un déblaiement et une classification tout à fait remarquables, comme les attributions qui en résultent, dans son monumental *Pierre Coeck* (4). Il y situe nettement le Maître de 1518, pour lui Jan van Dornicke, par rapport à son gendre et suiveur Pierre Coeck.

(1) J. M. FRIEDLANDER, *Die Alt. Niederl. Malerei*, T. XI. (1935), p. 44-52, 122-125.

(2) Catalogue de l'Exposition *Les Primitifs Flamands Anonymes*, Bruges, 1969, notice de De Vos, p. 174-175.

(3) K. ARENDT, *Ibid.*, p. 17-24.

(4) G. MARLIER, *La Renaissance Flamande. Pierre Coeck d'Alast*, Ed. Robert Finck, Bruxelles, 1966.

Nous avons antérieurement, c'est à dire en 1956⁽⁵⁾, eu la chance de retrouver enfin une œuvre de son autre gendre, Jan Van Amstel, signée, d'après nous, par quatre portraits que nous avons identifiés comme étant Jan Van Amstel, sa jeune femme Adrienne Van Dornicke, son beau-père Jan Van Dornicke accompagné par sa plus jeune fille Lysbeth. Nous y donnions la généalogie des Van Dornicke. Cette famille d'artistes comprenait Jean Mertens et ses trois fils, tous peintres. L'un de ceux-ci a été isolé par les historiens d'art sous le nom de Maître de 1518. Par la suite, il a été mieux connu grâce à ses gendres ; ses filles nous ont donné le véritable nom de cette famille, soit MERTENS.

Dans les actes notariés d'Anvers ⁽⁶⁾ on relève : «le 3 décembre 1526, Coeck déclare au nom de sa jeune femme Anna Mertens alias Van Dornicke, fille du peintre Jan Van Dornicke, être satisfait de la manière dont les tuteurs de son épouse ont géré ses biens durant sa minorité». En 1527, sa sœur Adrienne comparait et est nommée : «Adriaene Mertens alias Van Doernicke Jans dochter met Janne Van Amstel schilder eus marito et tutore». Elle est donc mineure. On peut déduire de ces deux documents que Jan Van Dornicke est décédé en 1525. L'atelier Van Dornicke se transmet aux maris, tous deux plus connus grâce à Lampsonius qui leur consacra une notice dans son célèbre ouvrage ⁽⁷⁾.

Nous avons souligné antérieurement pour Van Amstel à quel point il fallait tenir compte de la notice de Lampsonius concernant Jan Van Amstel qui le place parmi tant d'artistes considérés comme beaucoup plus importants que ce peintre ignoré par l'Histoire de l'Art. Si la thèse Van Amstel = Monogrammiste de Brunswick = Van (ou De) Hemessen, que nous n'avons jamais admise, est devenue insoutenable depuis la grande exposition sur Le Siècle de Bruegel de 1963, où ces artistes ont été réunis dans une même salle, et si la personnalité du Monogrammiste reste une énigme, le cas des Maniéristes Anversois a été éclairé d'abord par Marlier en 1966, ensuite par le catalogue de l'Exposition de Bruges de 1969.

Notre objet n'est pas de réfuter l'une ou l'autre des attributions, ni même de dire ce que nous croyons, c'est-à-dire, pour ne prendre qu'un exemple, que

(5) S. BERGMANS, *Jan Van Amstel dit Jean de Hollande*, in *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XXVI, 1-2 (1957), p. 25 à 36.

(6) Relevés par G. MARLIER. *op. cit.*, p. 40, n. 35, 37 et 43.

(7) D. LAMPSON, *Les Effigies des Peintres Célèbres des Pays-Bas*, Edition critique de Jean Puraye, Ed. Desclée De Brouwer, 1956, p. 44.



Fig. 1. - Jan Van Dornicke (attr.), La Résurrection.
Bruxelles, Collection privée, chêne, 155 x 119 (Cl. Speltdoorn).

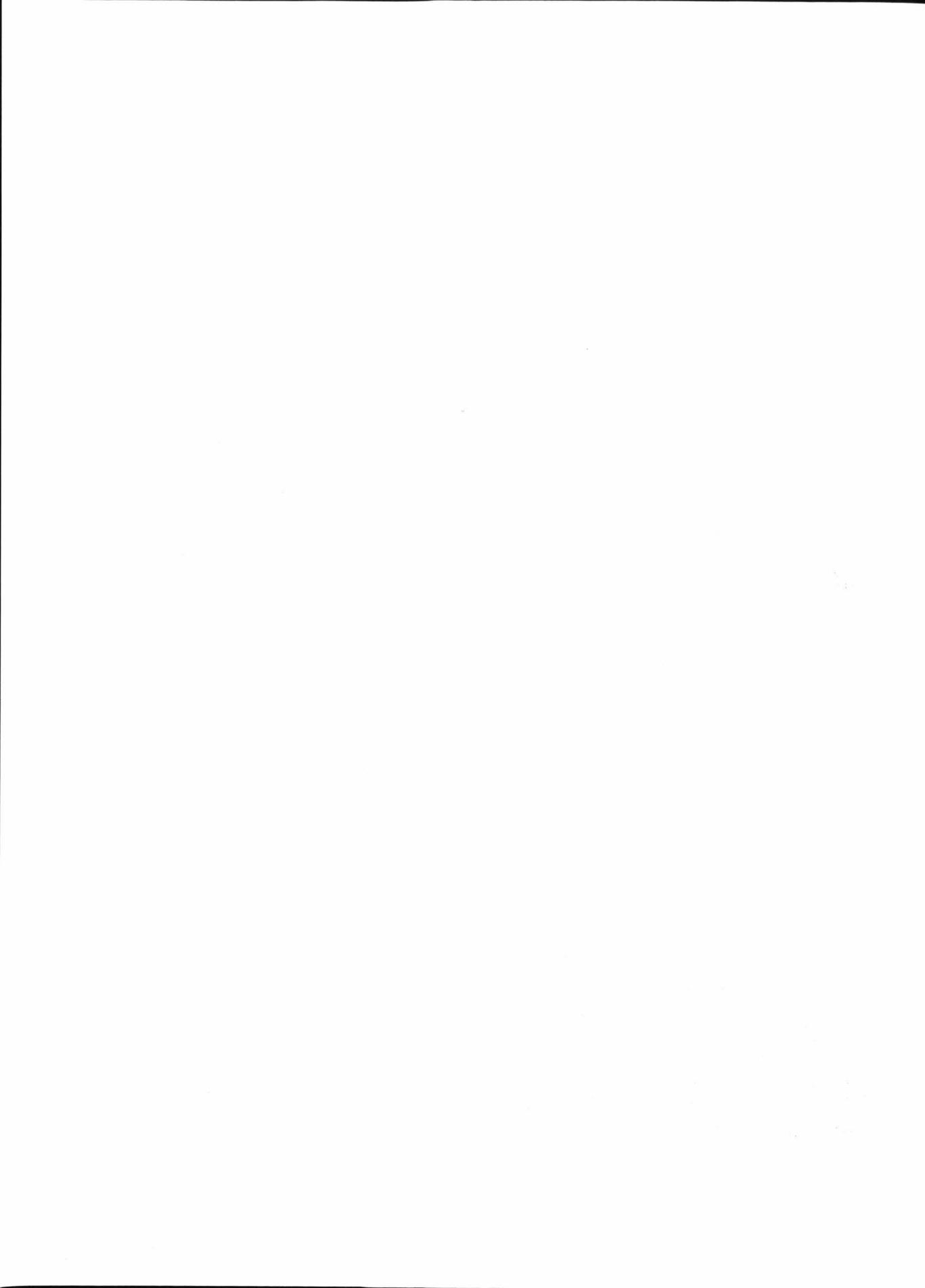




FIG. 2. — Détail de la fig. 1: le Christ (*Cl. Speltdoorn*).

le Maître de l'Adoration d'Utrecht comme celui de l'Adoration de Dresde ⁽⁸⁾ sont des Van Dornicke, mais d'ajouter à ce volumineux dossier un tableau ignoré, une Résurrection qui appartient à une collection privée bruxelloise. Nous avons pu l'étudier à loisir. Elle présente toutes les caractéristiques du style de Jan Van Dornicke, malgré les attributions antérieures qui la concernent. Cette Résurrection révèle son amour des angles, ses draperies s'achèvent en triangles quasi-parfaits (fig. 1). Il plie d'une manière angulaire les membres de ses personnages aux articulations des bras et des jambes pour donner l'illusion du mouvement, qu'ils soient assis ou debout.

Il prépare sa peinture par un dessin précis que la photo infra-rouge révèle : dans cette Résurrection, on voit sur l'infra-rouge qu'il a raccourci la

(8) MARLIER, *op. cit.*, p. 115-116 et 146-149, l'établit clairement.



FIG. 3. — Détail de la fig. 1: Gardes de droite (CL. *Speltdoorn*).

hampe de l'arme du soldat de droite. Il possède une qualité essentielle, une distinction qui n'appartient pas au réalisme flamand, ni à la violence d'un Pierre Coeck, ni à la maladresse d'un Van Amstel qui faisait mal les figures, Lamponius le souligne. Il n'a pas davantage le sens dramatique de ce dernier dans le rendu des éléments, mais il a d'une manière extraordinaire le sens de la psychologie. Ceci est marquant dans tout ce qu'on lui attribue.

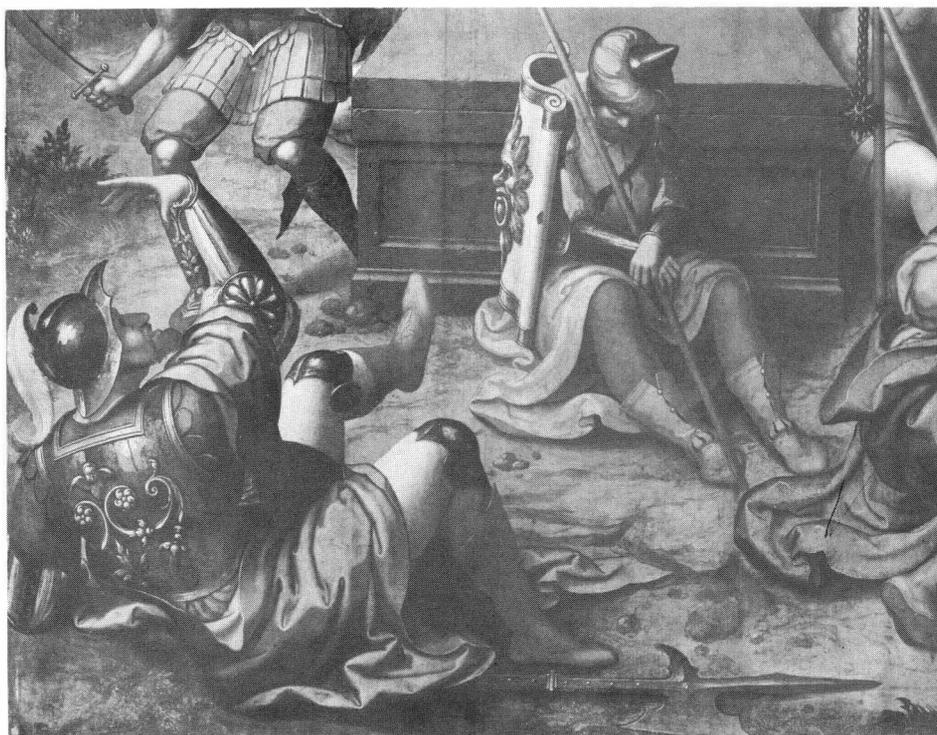


FIG. 4. — Détail de la fig. 1: premier plan gauche (Cl. *Speltdoorn*).

Dans cette œuvre, la distinction est tout à fait remarquable. Le Christ se détache en gloire dans une mandorle de lumière. Il lève la main droite, l'index et le médium joints, et bénit. Sa main gauche tient l'étendard de la Victoire. Deux gardes sont encore profondément endormis, trois s'affaissent ou se relèvent avec des expressions terrorisées ou stupéfaites.

D'après Réau, c'est la quatrième formule de la Résurrection, qui n'apparaît qu'au début du XVI^e siècle dans les écoles germaniques. Il néglige ainsi les Pays-Bas, car l'œuvre doit se dater vers 1524, et sa rareté iconographique ne la rend que plus intéressante. La scène se passe dans un paysage remarquable avec au premier plan une végétation dont les plantes

(9) L. REAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris, 1957. *Nouveau Testament*, T. II, p. 547-548.



a) dans la Résurrection (détail de la fig. 1);



FIG. 5. — Jan Van Amstel, portraits:
b) par Wiericx;



c) dans le Déluge (cf. fig. 12).

(Cl. Speltdoorn — Copyright Bibl. Royale, Bruxelles — Copyright A.C.L. Bruxelles).

sont rendues avec une précision parfaite. Le corps du Christ est beau et svelte, son manteau rouge est retenu par une double agrafe : le rouge est superbe, mais voilé actuellement par une épaisse couche de vernis jauni. On peut relever qu'ici aussi il est conforme à l'iconographie que la Contre-Réforme fixera par après par Jean d'Ayala. Le visage du Christ est d'une intensité poignante, douloureuse mais divine, résignée à la méchanceté humaine et qui pardonne. Il n'a rien de conventionnel ni d'académique, et paraît fait d'après un modèle vivant ; il a le caractère qu'il faut souligner : la distinction (fig. 2).

Le soldat endormi du premier plan a une figure noble, aucune caricature, aucune outrance. Derrière lui, le soldat éveillé essaie de se relever, appuyé sur sa lance ; ses traits sont fortement dessinés, ce que la photo infra-rouge révèle (fig. 3). Le soldat endormi au pied du tombeau est coiffé d'un turban, son bouclier est rendu avec un soin étonnant, ses bras s'affaissent avec un naturel parfait. Celui-ci, un Turc, c'est à dire un infidèle, est indifférent. Le soldat couché à gauche porte une cuirasse ouvragée, sa barbe est longue et pointue, il a le type juif. On retrouve ce visage dans d'autres oeuvres données au Maître de 1518 (fig. 4). On ne voit guère que le casque et l'arme du sisième garde.

Dans les six gardes du Sépulcre, l'artiste semble avoir voulu indiquer différentes nationalités, deux d'entre-eux sont des Romains, un autre porte un turban turc, le quatrième est juif, celui qui se dresse à droite devant le rocher porte les habits des hallebardiers du xvi^e siècle dans les Pays-Bas. Celui-là ressemble d'une manière étonnante à Jan Van Amstel tel que le Déluge le montre, ainsi que le portrait gravé par Wiericx (fig. 5). La diversité et l'exactitude des armes blanches employées au xvi^e siècle, glaive, hallebarde, lance, montrent que le peintre a travaillé d'après des modèles réels.

La partie supérieure gauche de la Résurrection (fig. 6) offre un paysage du ville si soigné et si minutieusement peint qu'il mérite l'attention. Ce devrait être Jérusalem, la construction circulaire représente le Temple, mais c'est une ville des Pays-Bas enfermée dans ses remparts avec sa multitude d'églises. Les Saintes Femmes qui se rendent au Tombeau forment un groupe étonnant dans son mouvement, elles marchent et viennent vers le spectateur (fig. 7). La vue de ville commence à l'extrême gauche par une porte d'enceinte monumentale que le peintre a voulue grandiose, puisqu'un minuscule personnage nous en donne l'échelle. La première enceinte circulaire possède en dehors de la porte deux tours d'enceinte (fig. 8). La ville s'étend ensuite derrière une deuxième enceinte ; elle comporte en dehors du Temple, une dizaine d'églises. On distingue ensuite les remparts du fond et une montagne couronnée d'un château-fort (fig. 9). Hors de la première ligne de remparts on



FIG. 6. — Détail de la fig. 1: vue de ville (Cl. *Speltdoorn*).

trouve une ferme typiquement flamande, l'indispensable moulin et le paysan chargé d'un sac qui s'y rend. Une végétation abondante et quelques arbres apportent une note de verdure qui s'achève au haut rocher percé d'ouvertures qui clôt la partie droite, tandis qu'à gauche c'est un arbre qui encadre la scène. Il faut relever au premier plan la bordure constituée par les plantes sauvages (fig. 10), ici du plantain et des tissulaires, c'est-à-dire des pieds d'âne. Ces détails ont de 1 à 4 cm et demi de haut au maximum.

Le coloris de l'oeuvre est éclatant, malgré les couches épaisses des vernis successifs. Il joue dans les ocres qui vont du brun, terre de Sienne, au rose ou au gris en transitions nuancées, avec les rouges superbes de nuances différentes obtenues probablement par l'emploi du cinabre, car ils ne semblent pas avoir souffert. Seul le ciel est bleu, ainsi que le bas des chausses du guerrier romain de gauche. Les Saintes Femmes sont vêtues de rouge, les feuillages



FIG. 7. — Détail de la fig. 1: les Saintes Femmes (*Cl. Speltdoorn*).

sont vert-brun, mais le vert est quasi absent du tableau. La ville se profile en blanc-ocré bleuâtre vers l'horizon. La tonalité générale est chaude dans ses accords entre les fonds bruns-rougeâtres et les rouges qui dominent.

Cette Résurrection représente le Christ en gloire debout sur le sépulcre fermé : l'artiste introduit l'épisode suivant en montrant, à l'arrière-plan, les Saintes Femmes qui trouveront le sépulcre vide et l'Ange leur annonçant la

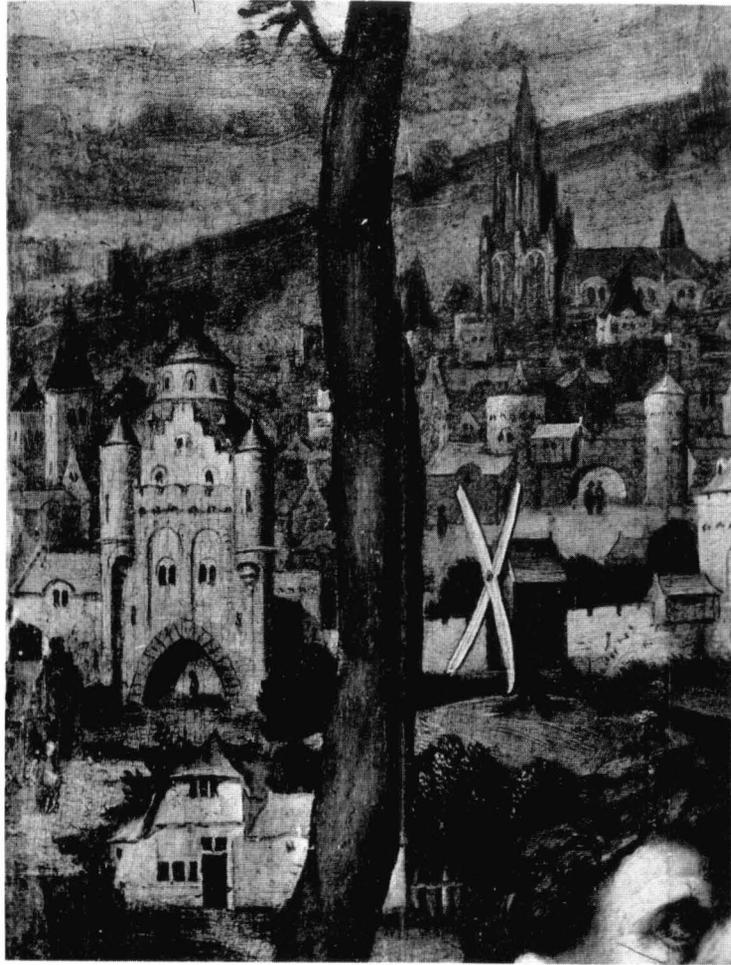


FIG. 8. — Détail de la fig. 1: ferme, porte d'entrée et moulin (Cl. *Speltdoorn*).

Résurrection. Dans ses très rares Résurrection, Jan Van Dornicke peint toujours le Christ debout sur le tombeau fermé.

Parmi les Evangiles, seul saint Marc nomme les trois femmes : «lorsque le sabbat fut passé, Marie de Magdala, Marie mère de Jacques et Salomé achetèrent les aromates pour aller embaumer le corps de Jésus». St Matthieu écrit : «Marie de Magdala et l'autre Marie». Luc n'en cite aucune et dit :

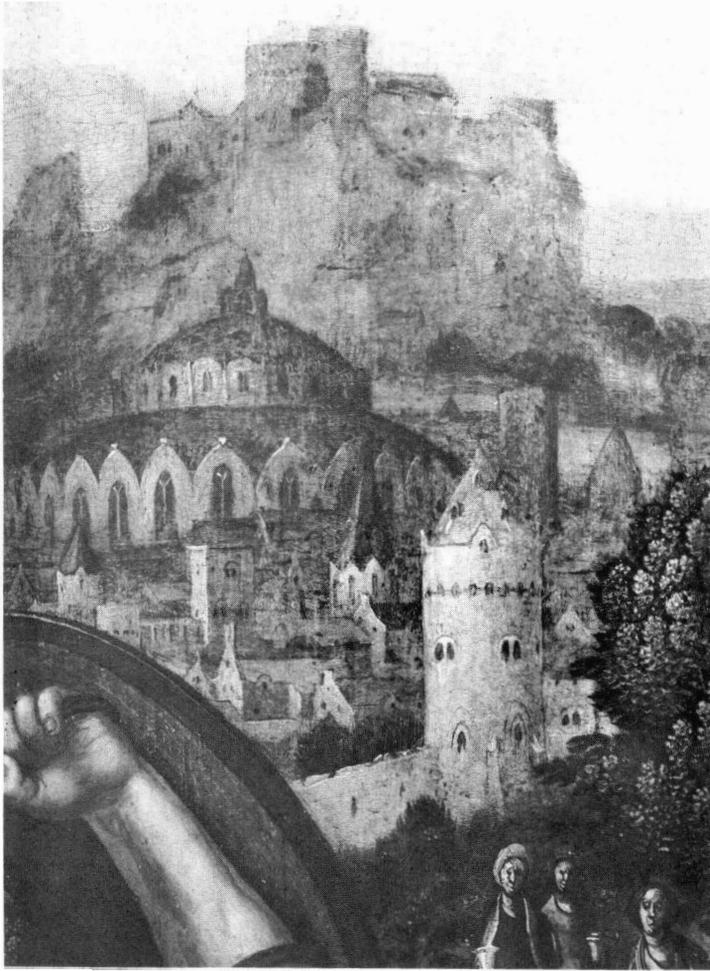


FIG. 9. — Détail de la fig. 1: le temple et le château-fort (*Cl. Speltdoorn*).

«Elles se rendirent au sépulcre». Jean ne cite que Marie de Magdala. Il semble donc que l'artiste ait lu celui de saint Marc.

Le panneau provient de la collection G. Dulière (Bruxelles). Celui-ci l'aurait acheté en 1945, lors de la récupération des oeuvres d'art en Allemagne ⁽¹⁰⁾. Dans une lettre adressée au propriétaire actuel, il se déclarait

(10) Lettre de M. Dulière du 3 septembre 1969.



FIG. 10. — Détail de la fig. 1: plantes (*Cl. Speltdoorn*).

d'accord pour l'attribution proposée par lui, soit : Pierre Coeck d'Alost. Le tableau possédait un certificat de Friedländer daté d'Amsterdam le 10.VII.1949 l'attribuant à un maître de vers 1540 dans le style de Pieter Coecke van Alost ⁽¹¹⁾: «Umstehend photographierter Bild ist ein bemerkenswerter, gut enzalener vlämischer Werk von 1540 etwa, im Stile Pieter Coecke van Alost. M. J. Friedländer. Amsterdam, 10.VII.49». Un autre certificat, numéroté mais sans date, du professeur Vogelsang le donne à Jan van Scorel ⁽¹²⁾.

Enfin une lettre du Rijksbureau de la Haye, signée Dr. G. Kotting, en date du 22 décembre 1970, écrit qu'on lui a transmis la photo de la Résurrection parce que le xv^e et le xvi^e siècles sont sa spécialité et que: «Uw schilderij

(11) Certificat de M. J. Friedländer du 10. VII. 1949, Amsterdam.

(12) Certificat du Dr Vogelsang, sans date, n° 389/239.

weliswaar zeker in de omgeving van P. Coecke van Aalst kan zijn ontstaan, maar dat de eigenhandigheid van deze kunstenaar hier toch wel moet worden uitgesloten» (13).

A ce point d'étude, le tableau nous fut soumis pour obtenir une confirmation de l'attribution à Pieter Coeck, rejetée immédiatement. Après une étude qui prit quelque temps nous l'avons attribué à Jan Van Dornicke.

Cette Résurrection est manifestement la partie centrale d'un triptyque ; elle est peinte sur chêne. Sa hauteur totale dans son état actuel est de 1,555 m au centre, de 1,44 m sur le côté. Le panneau a été coupé au départ du chan-tournage habituel de ce maître, soit une double accolade. C'est la forme que l'on retrouve dans les triptyques non démembrés de Van Dornicke. Sa largeur est de 1,19 m.

On connaît en effet depuis les recherches de Georges Marlier, parmi tant d'œuvres qu'il a rassemblées, nombre de panneaux centraux sans volets comme de volets sans panneau central. Les volets du musée d'Oldenbourg (14) paraissaient devoir être ceux de la Résurrection. En photographies, ils coïncident étonnamment. Ils sont d'ailleurs incontestablement de Jan Van Dornicke. Tout semble s'ajuster, le paysage se complète, la ville entourée de remparts aboutit à un port – première objection quant à Jérusalem –, tous les chemins se poursuivent. Dans le bas des panneaux les plantes forment la même bordure. Le motif de l'Ange dictant le premier Evangile à saint Matthieu est bien dans le même esprit, mais les dimensions de 0,70 m de hauteur sur 0,24 m de large ne peuvent coïncider. Les volets d'Oldenbourg appartiennent à un triptyque dont il faudra chercher la partie centrale. Il ne s'agit certainement pas d'une réplique, on ne reprend pas des donateurs.

A propos de l'oeuvre de Jan Van Dornicke, il faut relever un point essentiel qui a échappé au travail remarquable de Georges Marlier. Il a cherché son oeuvre à travers celle de l'un de ses gendres le plus connu, Pierre Coeck, et a étudié chez lui ce qui était repris par lui chez son beau-père. Il a perdu de vue que les archives nous conservent les noms de quatre membres de cette famille.

Le premier, Jean Mertens, est connu, mais comme sculpteur. Inscrit aux Liggeren en 1473, on le suit de 1478 à 1491 grâce aux archives de l'Eglise Saint-Léonard de Léau (Zoutleeuw) qui furent dépeuillées d'abord par

(13) Lettre du Dr G. Kotting, Rijksbureau, du 22 décembre 1970.

(14) M. BAES-DONDEYNE, in *Cat. Bruges, op. cit.*, p. 304-306. Elle ne relève pas l'épisode si curieux de l'arrière-plan, l'Ange dictant le premier Evangile à St Matthieu.



FIG. 11. — Jean Mertens et Louis De Raet, Le Christ au tombeau.
Léau (Zoutleuw), église Saint-Léonard (Copyright A.C.L. Bruxelles).

Piot ⁽¹⁵⁾, ensuite par Wauters ⁽¹⁶⁾. Il était sculpteur et peintre. Il semble cependant que la mention : «schilder» ne concerne que la polychromie des sculptures. L'église Saint-Léonard de Léau conserve son Christ au tombeau, gisant sculpté actuellement encadré curieusement par quatre panneaux peints, à peu près de grandeur nature, qui représentent les Trois Maries au tombeau, et un panneau latéral l'Ange (fig. 11). Les archives signalent le paiement en novembre 1491, à maître Jean Mertens, de dix florins pour la «tafele van de drie beelden», outre les 10 sous payés lorsqu'il vint à Léau pour son œuvre.

Wauters en prend texte pour écrire que : «la sagesse et l'harmonie de cette composition où les détails sont traités en général avec beaucoup de soin, lui assignent une véritable valeur picturale, mais les couleurs ont changé». Dans cet ensemble d'une conception insolite, le paysage est traité avec un tel soin qu'on a pu reconnaître l'église Saint-Léonard de Léau dans le panneau de l'Ange, l'église de Saint-Trond dans le premier panneau d'une Sainte Femme et, dans le troisième, l'église Notre-Dame de Tirlemont et les tumuli de Grande. L'artiste qui les a peints connaissait la région.

Nous croyons qu'il s'agit d'un «arrangement» encadrant le Christ de Jean Mertens fait par la suite et que la mention «tafels van de drie beelden» concerne des sculptures, également à l'église de Léau, dues à Jean Mertens, dont la partie centrale représente St Georges et qui sont polychromées.

D'autre part, le style de l'Ange et des Saintes Femmes est nettement de l'école de Louvain et sous l'influence de Dirk Bouts. Enfin, on ne peut perdre de vue que l'église Saint-Léonard possède encore des vestiges de fresques dans le transept. Ces figures ont le style et le canon des figures qui encadrent le Christ au tombeau ; elles pourraient être d'un peintre que les archives mentionnent : Louis de Raet qui, de 1505 à 1507, peignit à l'église Saint-Léonard (17).

Jean Mertens eut trois fils. Lieven, son fils aîné, est cité comme franc-maître en 1506. il eut un apprenti en 1508. Jan II, nommé peintre, «schilder», est le Henne = Jean Mertens cité en 1505 comme apprenti chez Gossart ⁽¹⁷⁾. Il a un apprenti en 1509 et 1511. On le suit alors par la mort de sa femme Lysbeth Puynder en 1515, ensuite par ses filles Anna et Adrienne. Pierre Coeck comparait en 1526 pour sa jeune femme Anna encore mineure au sujet de la succession de Jan Mertens. Jan Van Amstel comparait en 1527 pour sa jeune femme Adrienne Mertens alias Van Dornicke et pour le même motif.

(15) PIOT, in *Revue d'Histoire et d'Archéologie*, T. II, p. 63.

(16) A. WAUTERS, *Recherches sur l'Histoire de l'Art Flamand*, 1882. T. II, p. 33-37.

(17) Georges HULIN in *Biographie Nationale*. T. XVIII, p. 582.

Jan Mertens dit Van Dornicke est donc mort vraisemblablement en 1525. On le voit avec sa dernière fille, Lysbeth, en bas âge, à la mort de sa mère qui est probablement morte en couches, puisque celle-ci porte le prénom de sa mère. Cela nous permet d'identifier Jan Van Dornicke par l'âge apparent de sa fille : sept à huit ans dans le Déluge de Jan Van Amstel. D'après ce Déluge, Jan Van Amstel doit être à Anvers avant 1523. Il faut donc admettre avec Wurzbach ⁽¹⁸⁾ qu'il est le Jean de Hollande, franc-maître à Anvers en 1522. Enfin le fils cadet est nommé Neel van Dornicke Martensson. Il est reçu franc-maître en 1508.

Il s'agit d'une famille d'artistes, d'un atelier et d'un commerce familial florissant qui s'étend du dernier quart du xv^e siècle à la fin du premier quart du xvi^e siècle. Il n'a pas échappé à Georges Marlier que, dans les œuvres qu'il a rassemblées sous le nom de Jan Van Dornicke ou le Maître de 1518, il y a plusieurs mains. Parmi toutes ces œuvres qui sont du premier quart du xvi^e siècle, certaines inclinent d'après nous vers l'extrême fin du xv^e siècle. Aucune n'est signée, on ne peut se baser que sur le style et sur un point qui semble répugner singulièrement aux historiens d'art, c'est-à-dire le portrait. Or, il y a dans ces si nombreuses Adorations des Rois Mages des figures qui n'appartiennent pas manifestement à la figuration conventionnelle ⁽²⁰⁾.

On peut en relever dans le Triptyque de l'Adoration des Mages (Galerie R. Finck), dans le volet de la Circoncision, derrière le grand prêtre ⁽²²⁾, dans une Adoration des Mages (Coll. Barcillon, Paris) ⁽²¹⁾, dans une Adoration des Mages du Musée de Vitoria ⁽²⁴⁾ comme dans l'Adoration des Mages de la Coll. Pauli, Bâle. Si ces visages ont un air de parenté, il ne s'agit pas à nos yeux de Jan Van Dornicke lui-même. Il n'est pas possible de passer ici en revue tous les exemplaires de cette composition très demandée. Il est intéressant cependant de relever un sujet beaucoup plus rare, précisément la Résurrection.

Dans une Crucifixion de Hampton-Court, G. Marlier voit à juste titre une collaboration entre Pierre Coeck et son beau-père. Il devrait s'agir alors d'une

(18) Alfred VON WURZBACH, *Nied. Kunstl. Lex.*, 1906, T. I, p. 746.

(19) Voir à ce sujet P. PHILIPPOT, *Le monogramme G. Maître de l'Épiphanie d'Anvers*, in *Bull. des M.R.B.A.*, V (1956), p. 157-166, et P. VANAISE, *Nadere Identiteit van de Meester der Antwerpse Aanbidding*, in *Bull. de l'I.R.P.A.*, T. I (1958), p. 133-144; Id., *De hersamenstelling ... Meester der Antwerpse Aanbidding*, in *Bull. de l'I.R.P.A.*, T. II (1959), p. 34-39.

(20) Catalogue de l'Exposition Jean Gossaert dit Mabuse, Bruges, 1965. Sources, p. 373.

(22) Marlier, *op. cit.*, p. 118, fig. 41.

(23) *Ibid.*, p. 137, fig. 62.

(24) *Ibid.*, p. 131, fig. 65.



FIG. 12. —Jan Van Amstel, Le Déluge, détail droit: les quatre portraits.
Bruxelles, Collection Majorin (*Copyright A.C.L. Bruxelles*).

œuvre de début de P. Coeck puisque Jan van Dornicke est certainement mort en 1525. Le tumulte de P. Coeck s'y profile, mais le volet de la Résurrection paraît effectivement plutôt d'une main Van Dornicke. Il y a ici de nouveau un portrait qui n'est pas Coeck. Le style en est très différent si on le compare avec une Résurrection certaine de Pierre Coeck (dessin de la Schaeffer Gallerie à New York).

Dans son dépouillement remarquable des œuvres de Jan Van Dornicke, Georges Marlier relève à chaque instant qu'il s'agit d'une œuvre d'atelier» ou «d'après» ou «de collaborateur» ou «d'un autre collaborateur».

Il est étonnant que dans cette étude magistrale, où G. Marlier par ailleurs a bien vu plusieurs mains, il n'ait jamais songé ni au père de Jan Van Dornicke ni aux deux frères. Il n'a vu que le gendre P. Coeck, ce qui était normal, c'était son sujet. Il a néanmoins pris garde à la personnalité de l'autre gendre Jan Van Amstel, sans parvenir cependant à se débarrasser tout à fait de la fausse conception qui voulait voir en lui le Monogrammiste de Brunswick, ce que nous avons toujours rejeté; son attention n'a pas été attirée non plus par le fait que les œuvres qu'il lui donne sont des retables dont la partie médiane est sculptée.

Pour le Triptyque de Stuttgart ⁽²⁵⁾ de Pierre Coeck, il se demande s'il n'y a pas collaboration entre les deux beaux-frères, c'est ce que nous croyons. L'œuvre fut exposée lors du Siècle de Bruegel dans la même salle que le Déluge ⁽²⁶⁾. Le rapprochement a paru indéniable, c'est le tumulte des éléments propre à Van Amstel qui les peint sous forme de cataclysmes. Il sera suivi à la fin du siècle par Kerstiaen de Keuninck (Courtrai 1560, à Anvers en 1635). Celui-ci a peint dans le même esprit, non les Calamités Humaines comme on le dit, mais les cataclysmes naturels. On a oublié cette conception des éléments devant l'apparence aimable et charmante des déesses qui les représentent sous le pinceau de Jean Breughel de Velours.

Les Portraits qui signent le Déluge montrent les attaches familiales. Il semble bien qu'on retrouve dans la Résurrection les traits de Van Amstel dans ceux du soldat en habits militaires des Pays-Bas. Wiericx a gravé son portrait pour Lampsonius. Il signe par son portrait le Déluge, on retrouve son visage dans la Résurrection (fig. 5 et 12).

(25) *Ibid.*, p. 274 - 276, fig. 216.

(26) Cat. de l'Exposition *Le siècle de Bruegel*, Bruxelles, 1963: notice de S. Bergmans. Nous reviendrons prochainement sur J. Van Amstel à propos du triptyque de 1534 de Furnes.

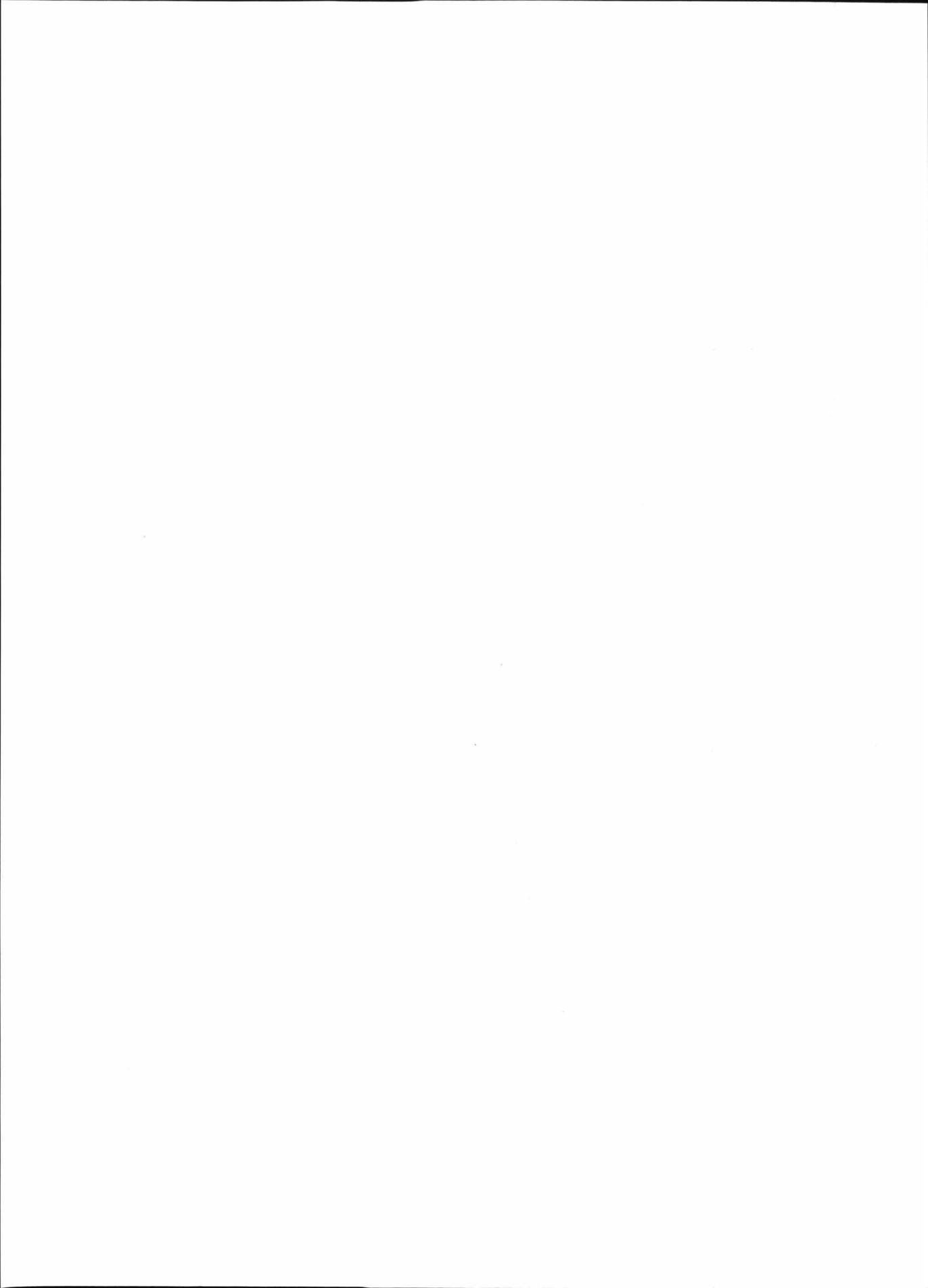
Quoi qu'il en soit, aucun des deux gendres n'a atteint l'art tout à fait remarquable de Jan Van Dornicke. Ils ne possèdent ni sa distinction, ni sa psychologie, ni l'amour d'une technique qui se déploie dans les petites scènes accessoires avec une virtuosité parfaite. La Résurrection (Coll. privée, Bruxelles) montre que c'est un grand artiste, étouffé probablement par la gloire de Quentin Metsys.

Jean Mertens alias Van Dornicke fait partie d'une famille, c'est courant au XVI^e siècle, dont les parts restent à établir. Il représente la transition qui conserve des attaches avec le XV^e siècle, par exemple dans les portraits de donateurs conçus dans un esprit foncièrement religieux ; il s'en affranchit particulièrement dans les panneaux centraux. Il y cherche le mouvement en pliant les membres d'une manière angulaire, il approfondit l'espace en peignant jusqu'à cinq ou six zones de paysages avant d'aboutir à l'horizon. Il introduit des petites scènes dans le sujet principal. On le suivra dans cette voie. Il peint avec amour des bordures de plantes, on retrouvera cela dans la tapisserie.

En analysant le panneau, sans volets lui aussi, de l'Adoration des Mages de la collection Pauli de Bâle, G. Marlier écrit: «C'est à coup sûr un des chefs-d'œuvre de Jan Van Dornicke par son ordonnance parfaitement équilibrée et l'émouvante gravité des expressions». La Résurrection mérite le même éloge.

Ce qu'on a baptisé Maniérisme est une évolution qui commence à l'extrême fin du XV^e siècle, c'est une réaction contre les suiveurs des grands maîtres du XV^e siècle, réaction dont l'exemple type nous paraît donné par les Mertens alias Van Dornicke.

Simone BERGMANS.



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

XX. OLIVIER BART

In zijn overbekend «Schilders-boeck» verhaalt Karel van Mander hoe Karel van Ieper omstreeks 1563 of 1564 te Kortrijk zelfmoord trachtte te plegen en zich daarbij zodanig met een mes kwetste, dat hij enkele dagen daarna aan de gevolgen van zijn verwondingen overleed. Om aan de justitie te ontsnappen, werd de gewonde door zijn vrienden met een schuit over de Leie naar het klooster Groeninge gebracht. «De genen, zo gaat van Mander verder, die op hem pasten, te weten : de schilder Olivier Bard van Brugge en anderen, hadden moeite genoeg om hem vast te houden, want hij worstelde met al zijn kracht, zodat de wonde telkens openbrak en erger werd» (1).

De hier voornoemde schilder Olivier Bard of Bart werd omstreeks 1526 te Brugge geboren als een van de zes kinderen uit het gezin van de klederschrjver en dichter Laurens Bart (2) en Marie Goossins. Wees geworden door het afsterven van zijn vader, werd hij op 30 maart 1539 als leerling in de Bogardenschool te Brugge opgenomen. Hij was toen twaalf jaar oud. Bij het begin van het volgende jaar werd hij door het bestuur van deze wezenschool voor de duur van acht jaar uitbesteed bij de Brugse meester-schilder, Simon Pieters (3), die zich verbond Olivier Bart gedurende al die tijd bij zich te

(1) Zie *Het Schilder-boek van Carel van Mander*, in hedendaagsch Nederlandsch overgebracht door A. F. MIRANDE en G. S. OVERDIEP, Amsterdam-Antwerpen, 4e druk, 1950, blz. 136.

(2) Over Laurens Bart, zie *Nationaal Biografisch Woordenboek*, dl. I, Brussel, 1964, kol. 78-79.

(3) Over Simon Pieters, zie R. A. PARMENTIER, *Bronnen voor de geschiedenis van het Brugsche schildersmilieu in de XVIe eeuw*, in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, dl. VIII (1938), blz. 351-361.

houden, zelfs in geval van ziekte, hem naar behoren onderhoud, voeding en kleding te verschaffen, en hem het schildersberoep terdege aan te leren. Olivier Bart heeft dus zijn beroep in zijn geboortestad geleerd en is waarschijnlijk daarna, volgens de gewoonten van die tijd, nog enkele jaren bij de een of de ander meester, hetzij te Brugge of elders, als gezelschapsgewerksamer geweest.

Wij weten niet wanneer Olivier Bart zich te Kortrijk is gaan vestigen. Zijn aanwezigheid in de laatstgenoemde stad wordt reeds op 3 januari 1553 vermeld. Hij huwde met Jozine vanden Roode, die hem zes kinderen schonk, waaronder Jan en Ferdinand, die later eveneens schilders geworden zijn. Van Jan Bart is alleen bekend, dat hij te Kortrijk gewoond en gewerkt heeft. Van Ferdinand Bart zijn meer bijzonderheden kunnen verzameld worden, die in een van onze volgende bijdragen zullen behandeld worden.

Te Kortrijk woonde Olivier Bart op Overleie en wij zien hem in deze stad aan het werk van 1555 tot 1580. In 1577 schildert hij voor rekening van het kapittel van de Onze-Lieve-Vrouwekerk de beeltenis van Keizer Karel in de Gravenkapel. Hij wordt betaald voor «'t scilderen ende contrefayten» op de grafsteen van Jan van Mosscheron, kapelaan van dezelfde O.-L.-Vrouwekerk († 1563). Ook is hij werkzaam aan de grafstede van Olivier Fervacques († 8 februari 1568), eveneens kapelaan van deze kerk. In 1571 schildert hij de kapel van het stadhuis en een altaarstuk voor deze kapel. Reeds in 1585 diende dit altaarstuk hersteld te worden en Bernard de Ryckere werd daarmee belast. Ook voert Olivier Bart reparatiewerk uit. Hij schildert nog twee banieren, doet graveerwerk op zes hellebaarden en versiert met wapenschilden de pijlers van de Nieuwe Halle; dit alles voor rekening van het stadsbestuur. Uit de stadsrekeningen over de jaren 1574-1580 blijkt tenslotte dat hij ook als landmeter bedrijvig was (4).

Daarna is Olivier Bart zich opnieuw te Brugge gaan vestigen. Zijn aanwezigheid in deze stad wordt reeds op 26 maart 1580 gesignaleerd: hij legt er de eed af als voogd over de minderjarige kinderen van zijn zuster, Maria Bart, die met Jacob Finson was getrouwd. De voornaamste reden waarom hij naar Brugge terugkeerde is wellicht te zoeken in het overlijden van zijn echtgenote. Wat hiervan ook moge wezen, zoveel is zeker dat Olivier Bart weduwnaar was geworden, aan welke toestand hij omstreeks 11 februari 1581 verandering bracht door het aangaan van een nieuw huwelijk met Antonine Aernauts,

(4) Zie P. DEBRABANDERE, *Geschiedenis van de schilderkunst te Kortrijk, 1400-1900*, Kortrijk, 1963, blz. 28, 43.

weduwe van de Brugse schilder Jan Benson, die onlangs en zeker vóór 3 januari 1581 was overleden ⁽⁵⁾.

Andermaal te Brugge gevestigd, is Olivier Bart er natuurlijk lid van het ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers, waaronder de schilders ressorteren. Voor het dienstjaar 1580-1581 wordt hij reeds tot stedehouder van de deken of eerste vinder verkozen.

Wij weten niet of Olivier Bart nog voor hij zich te Kortrijk is gaan vestigen het meesterschap te Brugge had verworven. Wel beweerde zijn zoon Ferdinand, in 1619, dat zijn vader reeds in 1556 tot het ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers was toegetreden, maar deken en bestuursleden, samen met de ouderlingen van het ambacht, gaven hem ten antwoord dat zij niets anders in de gildeboeken hadden kunnen vinden dan dat Olivier Bart de functie van bestuurslid in 1580 had uitgeoefend ⁽⁶⁾. Verder wordt Olivier Bart nog te Brugge aangetroffen op 4 december 1581 wanneer hij van de voogdij over de kinderen van Jacob Finson wordt ontheven, en op 15 maart 1582 samen met zijn tweede echtgenote Antonine Aernouts. We zien hem er ook schilderwerk verrichten : op 30 maart 1582 wordt hij door de Bogardenschool 2 pond groot uitbetaald voor het schilderen van een tafereel, en omstreeks 17 juli van hetzelfde jaar verleent hij zijn medewerking aan de versieringen van het Landshuis van het Brugse Vrije op de Burg naar aanleiding van de Blijde Inkomst te Brugge van de hertog van Anjou als heer van de Nederlanden.

Het tijdstip van zijn overlijden is niet gekend.

I

1539-1540. — *Aantekeningen uit de boeken van de Bogardenschool te Brugge betreffende de opneming en de uitbesteding van Olivier Bart.*

Olivierkin filius Laureyns Bart, oudt omtrent XII jaeren, vry cleerscrivere, was ontfaen XXX in maerte XXXVIII vóór Paesschen.

Dees jonghe es besteidt te wuenene met Symoen Pieters, de schildere, ende sal hem ouden ziec ende ghesont, cleeden ende reeden ende leeren het

(5) Zie R. A. PARMENTIER, *Bescheiden omtrent Brugsche schilders van de 16e eeuw*, in *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis «Société d'Emulation» te Brugge*, dl. LXXXI (1938), blz. 186.

(6) Zie C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, Brugge-Kortrijk, (1913), blz. 100 a, 100 b, 225 b.

tambocht van den schilders den termyn van acht jaren, ingaende Alder Helichmesse XV^c veertich (1).

Fonds van de Bogardenschool, register van de schoolkinderen over de jaren 1535-1556, fol. 55 v., nr. 4.

2

1553 januari 3. — *Het bestuur van de Bogardenschool te Brugge betaalt 4 denier groot aan Jacob Hacke voor het overbrengen van boodschappen naar de schilder Olivier Bart te Kortrijk.*

Item (den IIIen dach in lauve), betaelt Jacop Hacke (2) over botschappen te doene te Curtrycke an Bardt, de schildere, aldaer : III gr. (3).

Fonds van de Bogardenschool, rekening van de boekhouder over het dienstjaar 1552 febr. 2 - 1553 febr. 2, fol. 31 v., nr. 8, rubriek ; „De betalinghe achter huuse”.

3

1576 mei 11. — *Ten overstaen van schepenen van Brugge leggen Cornelis vander Eecke en Adriaan van Vlisseghe, beiden klederschrijvers en poorters van Brugge, getuigenis af betreffende het gezin van de echtgenoten Laurens Bart - Maria Goossins.*

Actum present : Anchemant, Mastaert, den XIen meye 1576. — Tot ver-zoucke van Jacob Vinson, cleerscryvere van zynen ambochte, in huwelicke hebbende Marie Bart, dochtere van Laureins Bart, zoo over hem als over Olivier, Laureins, Beernaert, Cornelis ende Barbele Bart, zijn schoonbroeders ende schoonzusters respectivelick, compareren in persooone Cornelis vander Eecke, oudt drientzestich jaeren, ende Adriaen van Vlisseghe, oudt LVI jaeren, beede cleerscryvers ende innewonende poorters deser stede (4), dewelcke verclaersen by solemnelen eede warachtich te zyne, dat zylieden deposanten zeere wel ghekent hadden Laureins Bart, cleerscryvere van zynen

(1) Deze aantekeningen werden op weinig nauwkeurige wijze gepubliceerd in L. GILLIODTS-VAN SEVEREN, *Inventaire diplomatique des archives de l'ancienne école Bogarde à Bruges*, tom. III, Brugge, 1900, blz. 1104.

(2) Deze Jacob Hacke was wellicht een verwant van Pieter Hacke, die met Cornelia, de dochter van Olivier Bart, was gehuwd. Zie : Doc. 3.

(3) Deze aantekening werd reeds gepubliceerd in L. GILLIODTS-VAN SEVEREN, *a.w.*, tom. III, blz. 1011.

(4) Over Cornelis vander Eecke en Adriaan van Vlisseghe, beiden lid van het ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers te Brugge en dus gildebroeders van Laurens Bart, zie : C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, passim.

ambochte, ende Marie, de dochtere van Jacob Goossins ⁽⁵⁾, zyne huusvrauwe, ende wel te wetene dat zylieden in wettelicken huwelicke ghehadt ende gheprocreert hadden zes kynderen, ghenaeamt : Olivier, Laureins, Beernaert, Cornелиe, ghehuwet wesende met Pieter Hacke, Marie, huusvrauwe van den voorn. Jacob Vinson, ende Barbele, jonghe dochtere ende onghewuet wesende ; allegierende voor cause van sciencie, te wetene : eerst de voorn. Cornelis vander Eecke, dat hy, als ghildebroeder gheweist hebbende metten voors. Laureins Bart, dicmael ten huuse van denzelven Laureins verkeirt ende ghefrequentiert hadde, ende de voors. Olivier, Laureins, Beernaert, Marie, Cornелиe ende Barbele aldaer by den voors. Laureins Bart ende Marie Goossins, zyne huusvrauwe, zien queecken als huerlieder wetteghe ghetrauwe kynderen ; ende de voorn. Adriaan van Vlisseghe dat hy getrauwet hadde Tannekin filia Jacob Goossins, eyghen zustere van de voorn. Marie Goossins ende moedere van de voorn, zes kynderen, ende dat by dien tghuene voors. hem zeere wel kennelick was. Verclaersende etc.

Overleg over de jaren 1575-1576, nr. 89 (minuut).

4

1580 maart 26. — *De slotmaker Willem Vinson en de schilder Olivier Bart worden aangesteld tot voogden over de minderjarige kinderen van Jacob Vinson en zijn echtgenote Maria Bart.*

Willem Vinson, slotmakere, ende Olivier Bart, schildere, zwooren voochden van Laureyns, Wouter, Loyskin ⁽⁶⁾ ende Claerkin, kinderen van Jacob Vinson by Mayken Bart, zynen wive. Actum den XXVIen maerte LXXX, present : Stochove ende Schietere, scepenen.

Weeskamer van Brugge, register van wezengoederen van Sint-Jacobszestendeel over de jaren 1556-1614, fol. 277.

5

1581 februari 11. — *Ten overstaan van Schepenen van Brugge sluiten Olivier Bart en Antonine Aernouts een huwelijkscontract.*

Houdtvelde, Croes, XI sporcle (LXXXI). — Compareert Olevier Bart

(5) Voorzeker te vereenzelvigen met Jacob Goossins, de zadelmaker, die eveneens lid was van het ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers te Brugge. Zie over hem : C. VANDEN HAUTE, *a.w.*, *passim*.

(6) Deze Loyskin is de bekende schilder Lodewijk Finson of Finsonius.

filius Lauwereyns, weduwnaer, gheassisteert met Jacop ende Lauwereyns Vinson, zyne vrienden, tsamen over hemoieden ter eender zyde, ende voort Anthonine filia Beernaerdt Aernoudts, weduwe van Jan Vinson (?), gheassisteert met Mayken (sic) Laese, haere vriendt, tsamen over hemlieden ter ander zyde, dewelcke voornoomde comparanten zonderlynghe den voornoemden Olevier Bart ende Anthonyne Vinson, toecommende conjointen, kenden ende leeden, kennen ende lyden by desen, dat tusschen hemlieden beeden een wettelick huwelick gheconsipiert ende up handen was te gheschiedene, indien 't zelve naar den rechten, wetten ende costumen van ons Moeder der Heyligher Kercke gheschieden mochte, ende dat zy elcanderen belooft hadden ende alsnoch by desen belooven, vóór eenynghe belofte ofte verbandt van huwelick by voorme van contracte antenuptiaele ende huwelicksche voorwaerde, te vulcommen ende onderhouden de pointen ende artyckelen hiernaar verclaerst. Te wetene : indien 't voort zo ghebuerde dat naer de consumatie van denzelve huwelicke, met alle de solempniteden daertoe dienende ende behoorende, den voornoemden Olevier Bart ofte Anthonyne Aernoudts quame deser weerelt 't overlydene, weder dat zy kyndt ofte kynderen van huerlieder beeder lichame achterlaeten ofte gheene, dat altyts den lanxsten levende van hemlieden beeden zal voorenuut hebben dies hiernaer volcht, te wetene : alle zyne ofte huere cleederen van wullen ende lynen, ende tottedien den lanxsten levende de somme van XVI ponden grooten in ghelde van den alderen ghereetsten goedynghen, die ten overlyden van den eenen ofte den anderen bevonden zal wesen, ende daarnaert deelen etc. ; belovende etcetera.

Protocol van Paulus vander Praet, klerk van de vierschaar van Brugge, over 1581 jan. - aug., fol. 30 v.-31.

6

1581 december 4. — *Willem Vinson en Olivier Bart, als voogden over de minderjarige kinderen van Jacob Vinson en Maria Bart, doen bij de weeskamer van Brugge aangifte van het Moederlijk versterf van hun pupillen.*

Dewelcke voochden ⁽⁸⁾ brochten ten papiere van weesen up huerlieder eedt de groote van den goede competerende Wouter, Loyskin ende Claerkin,

(7) Bij de redactie van deze akte was de opsteller blijkbaar in de war. Hier noemt hij de aanstaande echtgenote van Olivier Bart verkeerdelyk : weduwe van Jan Vinson, en verder noemt hij haar : Anthonyne Vinson.

(8) Deze aantekening volgt op en sluit aan bij Doc. 4.

drie van de voorn. kinderen, nu alleene in voochdie zynde, mits dat Laureyns ghehuwet es, by der doot van huerlieder moedere, ende es in ghelde de somme van zessendertich scellynghen één groote en half over huerlieder deel van de cateylicke goederen ; ende bovendien blyven ghemeene gherecht metten voorn. Laureys, huerlieder broedere, ende huerlieder vadere, volghens de costume der stede, in een huus ten sterthuuse behoorende, staende an de zuutzyde van de Noortzantstrate, gheheeten Den Helm, daer dezelve vadere innewuent, belast met XX gr. tsjaers grontrente ende XX s. gr. tsjaers losrente den pennynck XVIII, zonder meer, al volghende den staet van goede by den vadere gheaffirmeert, ende de quitscheldynghe by de voochden hem daeruppe ghegheven, staende op de weeseferie. Ende dezelve vadere kende onder hem t'hebbene de voorscreven XXXVI s. I gr. XII myten ten title van houdenesse, met belofte van zekere ten wille ende vermane van de voochden.

Actum den IIIIen decembre LXXXI, present : Dominicle, oversiendre, Craes ende Boom, scepenen.

Weeskamer van Brugge, register van wezengoederen van Sint-Jacobszestendeel over de jaren 1556-1614, fol. 277.

7

1581 december 4. — *In zijn hoedanigheid van voogd over de minderjarige kinderen van Jacob Vinson wordt Olivier Bart door Laurens Vinson vervangen.*

Naer 't overbringhen van denzelven goede wiert de voorn. Olivier Bart verlaten van de voochdie van de voorn. kindren. ende in zyn stede zwoer voocht Laureyns Vinson, broeder van de weesen.

Actum als boven.

T.a.p., fol. 277.

8

1582 maart 30 - april 23. — *Het bestuur van de Bogardenschool te Brugge betaalt 2 pond groot aan Olivier Bart voor het schilderen van een tafereel, en 3 schelling 4 denier groot aan diens zoon als drinkgeld, en voor het verven van drie ijzeren bussen.*

Betaelt den XXXen in maerte Olivier Bart, den schildere, van 't tafereel te schilderen in den reeftere by de gouverneurs besteet, per quitantie : II lb. gr.

Betaelt den XXIIIen in april de zuene van Olivier Bart van drinckghelt

duer 't beclach van 't voornomde wecke (sic) ende 't schilderen van drie ysser bussen : III s. IIII d. gr. (9).

Fonds van de Bogardenschool, rekening van de boekhouder over het dienstjaar 1582 febr. 2 - 1583 febr. 2, fol. 33, nrs 5, 6 ; rubriek : „Betalinghe van diveersche extraordinaire zaken”.

9

1582 maart 15. — *Olivier Bart en zijn vrouw, Antonine Aernouts, transporteren aan Pierine van Ravensteyn, weduwe van Simon Gheerts, een bedrag van 20 pond groot, zijnde het resterende deel van een schuldbrief van 42 pond groot, ten laste van Jan de Hoorne en zijn vrouw, Maria Debbouts.*

Grouf, Croes, XVen maerte 1582. — Olivier Baerdts filius Laureins, schildere, ende Anthonyne Aernoudts filia Bernaerts, zyn wyf, te vooren weduwe van Jan Benson, welcke comparanten ghaven up, cedeirden, transporteirden ende droughen in handen, over hemlieden ende over huerlieder naercomers, Pieter Waghe, present ende accepterende, ten behouwe ende proffyte van joncvrouwe Pieryne van Ravensteyn, weduwe van dheer Symoen Gheerts, zyne moedere, de somme van twintich ponden grooten, wesende deel van eenendertich ponden grooten als reste van XLII lb. gr., die Jan de Hoorne, de jonghe, ende Mayken Debbouts, zyn wyf, de voorn. Anthonyne schuldich zyn by weddynghe ghepasseirt voor scepenen van Brugge, dese ghetransporteerde XX lb. gr. staende te betaelen by vyf ponden grooten telcken vierden daghe van lauwe eerstcommende, ende voort alle 't recht, cause ende actie den comparanten competerende an den chartre van bezet-tynghe danof zynde, in date den IIIIen lauwe XVc LXXXI, onderteekent by Jan Dingne, ghezwooren clerck, duer dewelcke dit transport ghesteken ende aanghehanghen es, cum garant (10).

Protocol van Jan Spetael, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1581-1583, blz. 114-115.

10

1582 omstreeks juli 17. — *Posten uit de rekening van het Brugse Vrije betreffende uitgaven voor versieringen aan het Landshuis ter gelegenheid van de Blijde Inkomst te Brugge van de hertog van Anjou als heer van de Nederlanden.*

(9) Beide aantekeningen staan ook afgedrukt bij L. GILLIODTS-VAN SEVEREN, *a.w.*, tom. III, blz. 1031.

(10) Van deze akte wordt melding gemaakt door R.A. PARMENTIER, *Bescheiden omtrent Brugsche schilders van de 16^e eeuw*, in *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis „Société d'Emulation” te Brugge*, dl. LXXXI (1938), blz. 186, noot 2.

Fransoys vander Varent de somme van twaelf ponden grooten ter cause van den coop ende leveringhe van eenen mast, diveersche sparren ende pectonnen, met zyn handwerc ghedaen voor 't huus van den Vryen up den XVIIen hoymaent LXXXII ter incomste van onzen gheduchten heere binnen der stede van Brugghe ⁽¹¹⁾, achtervolghende zyn billet inhoudende specificatie, by ordonnantie : CXLIII lb. (par.).

Olivier Bart, schildere, over 't schilderen van de voorn. mast ende diveersche vyfhoucken ende vlagghen daerup ghestelt, by ordonnantie : XXXVI lb. (par.).

Brugge, Rijksarchief, *fonds van het Brugse Vrije, nr. 321 : rekening van het Vrije over het dienstjaar 1581 aug. 16 - 1582 aug. 15*, fol. 94, nrs. 1, 2, rubriek : „Betalynghe van diveersche partijen en extraordinaire kosten...”.

11

1586 november 15. — *Ingevolge een verklaring, afgelegd door de goudsmid Jan Claus ende schilder Gerard Pieters, verklaren schepenen van Brugge, dat Jan en Ferdinand Bart, zonen van Olivier Bart, recht hebben op bescherming van hun persoon en vrijwaring van hun bezit ingevolge artikel 6 van de akte van reconciliatie van de stad Brugge met koning Filips II van Spanje.*

A la requeste de Jehan et Fer(dinande)⁽¹²⁾ Bert, filz d'Olivier, comparent en leur personnes Jeh(an Claus), orphèvre de son mestier, eagé de (.....), et Gérard Pieters, painctre de son m(estier), eagé de cinquante ans ou environ, ambedeux bourg(eois) et inhabitantz de cestedicte ville, lesq(uelz) ont attesté et déclaré par serment solempnel, par eulx respectivement presté en noz mains, bien cognoistre et passé longtemps avoir cogueu lesdiz Jehan et Ferdinand Bert, et bien scavoir qu'iceulx sont bourgeois de cestedicte ville ; en outre que ledit Jehan a passé longtemps continuelement tenu sa résidence en cestedicte ville, tant devant qu'aprez la réconciliation d'icelle avecq Sa

(11) Een beschrijving van de Blijde Inkomst van Anjou te Brugge komt voor in Ch. CUSTIS, *Jaer-boecken der stadt Brugge*, 2e druk, tom. III, Brugge, 1765, blz. 97-98.

(12) Onderhavig stuk is enigszins beschadigd met verlies van tekst. Deze werd door ons zoveel mogelijk tussen haakjes aangevuld.

(13) Gerard Pieters, zoon van Simon Pieters, werd vrijmeester-schilder te Brugge op H. Bloeddag (3 mei) 1562 en overleed in 1612. Hij verbleef en werkte ook geruime tijd te Gent. Zie over hem: C. VANDEN HAUTE, *a.w.*, passim; E. DE BUSSCHERE, *Recherches sur les peintres et sculpteurs à Gand aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, Gent, 1866, passim; W. H. J. WEALE, in *Le Beffroi*, tom. III (1866-1870), blz. 243-245; V. VAN DER HAEGHEN, *La corporation des peintres et des sculpteurs de Gand*, in *Handelingen der Maatschappij van geschied- en oudheidkunde te Gent*, tom. VI (1905-1906), passim.

Majesté (14), si comme il faict encoires pour le présent, alléguantz pour cause de leur science, qu'ilz ont, tant devant qu'aprez ladicte réconciliation, journelement hanté et conversé avecq ledict Jehan Bert en cestedicte ville ; et ledict Jean Claus qu'il a passé longtemps cogneu ledict Olivier, leur père, aussy bourgeois de cestedicte ville et painctre de son mestier l'ayant veu tenir bouticle de painctures en icelle ; et ledict Gérard Pieters qu'il a trouvé Laurens et Olivier Bert, leur grand père et père, estre recogneuz et enrollez aux registres de la confrérie des painctres de cestedicte ville. Et suyvant ce sont lesdiz Jehan et Ferdinande capables et qualifiez pour joyr du bénéfice de la paix et réconciliation de cestedicte ville avec sa Majesté. Prions et requerons partant à tous justiciers et officiers, soubz le district et commandement desquelz les biens desdictz Jehan et Ferdinande Bert sont situez et assis, qu'ilz leur en veuillent permectre la libre possession, appréhension et joyssance d'iceulx, sans leur y faire ou donner ou souffrir estre faict ou donné aucun trouble ou empeschement, en conformité du sixiesme article de ladicte réconciliation, transfixé par cestes, si comme en cas pareil et plus grand ferions à l'assistance de leur bourgeois estantz a ce par eulx requis.

Present : Beunicken, Corte, XV novembre 86. My present : J. Busschop.
Overleg over de jaren 1591-1592, nr. 415.

XXI. CORNELIS DE CONINC

Cornelis de Coninc of de Cueninck is vrijmeester-schilder te Brugge geworden in de maand februari 1526⁽¹⁾. Hij was de zoon van de Brugse schilder Michiel de Coninc, die meester geworden was op Sint-Lukasdag (18 oktober) 1483 en op dit tijdstip nog geen kinderen had, althans geen van het mannelijk geslacht ⁽²⁾. Onze Cornelis is dus nadien geboren. Toen zijn vader

(14) De akte van reconciliatie van de stad Brugge met koning Filips II van Spanje werd op 20 mei 1584 te Doornik getekend. Over het verloop van de gebeurtenissen, die tot het sluiten van de reconciliatie hebben geleid, zie : L. VAN DER ESSEN, *Alexandre Farnèse ... (1545-1592)*, tom. III, Brussel, 1934, voornamelijk blz. 203-213. De tekst van de akte vindt men in CH. CUSTIS, *a.w.*, tom. III, blz. 134-162 ; en in *Bulletins de la Commission royale d'histoire*, 3^e sér., tom. IV, blz. 527-537.

(1) Zie: C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, Brugge-Kortrijk, (1913), blz. 66a: «Cornelis de Coninc fs. Mygiels, was vrymeester ontfanghen als scylder, myts 't lossen van synen wyn, op den ... sporkelle anno xv^c xxv».

(2) Zie: C. VANDEN HAUTE, *a.w.*, blz. 33a: «Michiel de Conync was meester ontfanen als scildere ... up Sint-Luucsdach anno LXXXIII, ende hy en hadde negheen kynderin ...».

in 1503 overleed ⁽³⁾, kon hij dus hoogstens de leeftijd van twintig jaar bereikt hebben. Het is derhalve goed mogelijk dat Cornelis de Coninc de voorgeschreven leertijd nog bij zijn vader heeft doorgemaakt, waarna het nog ruim twintig jaar heeft geduurd alvorens hij op zijn beurt het meesterschap als schilder te Brugge verwierf.

Samen met Jan van den Rade stelde zich Cornelis de Coninc op 23 mei 1527 borg voor de betaling door Arnoud van Mofferant van een bedrag van tien pond groot aan het gezelschap van de beëdigde klerken te Brugge ⁽⁴⁾. Zoals verder zal blijken, kan dit optreden als borg van Cornelis de Coninc geenszins als een bewijs van welgesteldheid beschouwd worden.

Reeds op 13 maart 1542 was Cornelis de Coninc al gestorven ⁽⁵⁾. Zijn loopbaan als zelfstandig schilder bedroeg dus amper zestien jaar. Zijn dood was het gevolg van tragische gebeurtenissen. Hij werd namelijk het slachtoffer van een manslag. Zijn weduwe, Maria Withevene, liet hij met drie minderjarige kinderen na : Melchior, Balthazar en Jacob. Naar aanleiding van het afsterven van hun vader werden deze kinderen van voogden voorzien. Dat waren Donaas Withevene en Silvester de Coninc, twee naaste verwanten respectievelijk van vaders- en moederszijde, zoals de wetgeving ter zake voorschreef. Deze voogden deden op 26 mei 1544 bij de Brugse weeskamer aangifte van het bezit van hun pupillen. Het bedroeg in het geheel vier pond groot. In dit bedrag was echter niets als erfenis van hun vader begrepen. Tien schelling groot was aan Melchior toegekomen als oudste zoon van het slachtoffer, en twee pond tien schelling groot was gegeven aan de gezamenlijke kinderen van het slachtoffer door de verantwoordelijken van de manslag op hun vader, ingevolge een zoending ⁽⁶⁾. De overige twintig schelling of één pond groot van het aangegeven bedrag kwam van een testamentaire beschikking van Clara Withevene, een moei van de weeskinderen, ten voordele van Jacob, het jongste kind. Het gehele bedrag werd, onder borgstelling, aan de moeder van de kinderen toevertrouwd.

Dat het bezit van de kinderen niets bevat als vaderlijk versterf, bewijst afdoende dat Cornelis de Coninc niet welgesteld was. Hieruit te besluiten dat

(3) Voor de overlijdensdatum van Michiel de Coninc zie: C. VANDEN HAUTE, *a.w.*, blz. 199a, en vooral: Brugge, Rijksarchief, fonds van de Brugse O.-L.-Vrouwekerk, *Rekeningen van de Broederschap van O.-L.-Vrouw-ter-Sneeuw over de jaren 1499-1536*, fol. 29.

(4) Over dit gezelschap zie: A. DUCLOS, *Bruges, histoire et souvenirs*, Brugge 1910, blz. 70, 452.

(5) Zijn naam komt in het obituarium of dodenregister van het ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers voor. Zie: C. VANDEN HAUTE, *a.w.*, blz. 201a.

(6) Een zoending is een overeenkomst tussen partijen waarbij de gevolgen van een misdrijf, voornamelijk van een manslag, worden geregeld. Over de zoending te Brugge, zie: E. I. STRUBBE & A. SCHOUTEET, *Het zoending te Brugge na 1542*, in *Handelingen van de Genootschap voor Geschiedenis «Société d'Emulation» te Brugge*, dl. LXXXVII (1950), blz. 5-92.

hij geen bekwaam schilder zou geweest zijn, is nochtans niet toegelaten, zelfs al kunnen we van hem geen enkel werk aanwijzen.

1

1527 mei 23. — *Jan van den Rade, tingieter, en Cornelis de Coninc, schilder, stellen zich borg voor de betaling van 10 pond groot door Arnoud van Mofferant aan het gezelschap van de beëdigde klerken te Brugge.*

Jan van den Rade, de tinnenpotghietere, ende Cornelis de Konync, schildere, constitueren hemlieden boorghe, één voor andere ende elc over al, over Aernout van Mofferant jehghens 't gheselscip van de ghezwooren clercken totter somme van X lb. gr.

Snouckaert, Roelandts (?), XXIII meye XV^cXXVII.

Register van procuratiën, gepasseerd voor schepenen van Brugge, over 1526-1527, fol. 108, nr. 1.

2

1542 maart 13. — *Donaas Withevene en Silvester de Coninc, beiden volders, worden aangesteld tot voogden over Melchior, Balthazar en Jacob, de drie minderjarige kinderen van wijlen de schilder Cornelis de Coninc en zijn echtgenote Maria Withevene.*

Donaes Witheve ende Silvester de Cueninc, beede vulders, juraverunt tutores van Melchior, Babekin ende Copkin, Cornelis de Cueninc, schilders, kinderen by Marie Witheve, uxor. Actum den XIIIen in maart XV^cXLI, present : Venduel, overzienre, Voocht ende Everboudt, scepenen.

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1531-1545, fol. 149, nr. 3.

3

1544 maart 27. — *Maria Withevene, weduwe van Cornelis de Coninc, belooft aan de voogden over haar drie minderjarige kinderen, onder borgstelling van Michiel de Coninc en Lodewij Withevene, het bezit van haar voornoemde kinderen zorgvuldig te bewaren en op verzoek van de voogden te zullen uitkeren.*

Idem scepenen (Boodt, Dominicke), idem dach (XXVII in maerte XV^cdrienveertich vóór Paesschen). — *Marye, filia Joos Withevene, Cornelis de*

(7) Namen van de twee schepenen voor wie de akte verleden werd.

Kuenincx weduwe, wet Donaes Withevene ende Silvester de Kueninc, als voochden van Melsioor, Baltesaert ende Copkin, 's voors. Cornelis kyndren by de voorn. Marye, uxor, ter zelve weesen behouf, vier ponden grooten solvere volo cum houdensse, commende ende sprutende dezelve penninghen, te wetene : ten behouve van Melsioor, als moetsoender principael van den voorn. Cornelis, zynen vadere, thien scellinghen grooten, ende ten behouve van Copkin XX s. gr., ter cause van zeker testament hem ghegheven by joncvrauwe Clare Witheven, zynder moye, ende de II lb. X s. gr. ten behouve van de drie weesen ooc van denzelven manslacht van den voors. kyndren vadere ; fides : Michiel de Kueninc ende Loys Withevene barblicxt, stedekiesinghe Maryebrugge Onse-Vrouwezestendeel.

Protocollen van de klerken van de Brugse vierschaar, nr. 704: protocol van Jozef Plocquoy over de jaren 1543-1546, blz. 131, nr. 4.

4

1544 mei 26. -- *Donaes Withevene en Silvester de Coninc, als voogden over de drie minderjarige kinderen van wijlen Cornelis de Coninc en Maria Withevene, doen bij de weeskamer van Brugge aangifte van het bezit van hun pupillen naar aanleiding van het afsterven van de voornoemde Cornelis de Coninc.*

Den XXVIen dach van meye XV^cXLIIII Donaes Withevene ende Silvester de Cueninc, als voochden van Melcior, Baltazar ende Coppin, Cornelis de Cuenincx kinderen die hy hadde by Marie Withevene, zynen wive, brochten ten papiere van weesen, volghende huerlieder eedt, de grootte van den goede denzelven kinderen toecommen ende ghebuerdt ter cause van der mandslach van huerlieder vadere ende een huerlieder moye ghegheven in testamente, ende es tsamen in penninghen de somme van vier ponden grooten, te wetene : ten behouve van Melcior, als principael mondtzoendre van den voors. Cornelis, zynen vadere, tien scellinghen grooten, ten behouve van Copkin twintich scellinghen grooten ter cause van zekere testament hem ghegheven by zynder moye, joncvrauwe Clare Withevene, ende twee ponden tien scellinghen grooten ten behouve van den drien weesen ooc ter cause van den voors. manslacht ; welke voors. IIII lb. gr. waren ten overbringhen van desen onder ende in den handen van der voors. Marie Withevene, als moedere, metter houdensse van denzelven kinderen ; weddinghe-borghe van Michiel de Cueninck ende Lowys Withevene, stedekiesinghe van tsamen ende elck byzondere up Sinte-Mariebrugge in Onse-Vrouwenzestendeel, omme aldaer pandinghe te ghenietene ; als 't blyct by der weddinghe daerof wesende in daten van den zevenentwintichsten dach van maerte duust vyfhondert drienveertich vóór Paesschen, onder scepenen zeghelen : Jacob de Boodt ende Pieter Dominicle, cleric : Plocquoy.

Weeskamer van Brugge, register van wezengeoderen van Onze-Lieve-Vrouwenzestendeel over de jaren 1539-1570, fol. 65.

Albert SCHOUTEET



ATTRIBUTIONS A PIERRE VAN MOL

Dans une des salles du Mauritshuis à La Haye, un tableau du XVII^e siècle représentant une tête de jeune homme (fig. 1) soutient aisément en son anonymat le voisinage des chefs-d'œuvres dont il est entouré.

Acquis par le roi Guillaume I^{er} en 1823 et attribué à Murillo jusque dans le catalogue de 1891, il fut ensuite privé de cet illustre nom, tout en étant laissé à l'école espagnole ; il perdit enfin aussi cette nationalité au profit de l'école flamande. C'était là un juste retour, mais il restait encore à retrouver l'artiste qui, selon toute apparence, est Pierre van Mol.

Les œuvres certaines de ce peintre ne sont pas nombreuses, et celles-ci, ainsi que quelques-unes connues seulement par des estampes, font apparaître une singulière diversité à de multiples égards, y compris au point de vue de la valeur artistique.

Si la tâche de lui en restituer d'autres n'en est que plus difficile, l'on ne peut toutefois souhaiter meilleur point de départ qu'une œuvre importante et signée, telle sa Descente de croix du Louvre (fig. 2).

Or, le jeune homme du Mauritshuis a presque le même mouvement de la tête que la Vierge en ce tableau et les mêmes traits que saint Jean, dont pareillement la chevelure en désordre laisse échapper des mèches sur le front et encadre un visage à la forte mâchoire.

Son cou, que dégage partiellement l'échancrure du vêtement, avec un peu de linge blanc, peut être encore utilement comparé avec le leur, d'autant plus qu'une même facture apparaît bien dans ces détails traités avec plus de vivacité que de soin.

Au coin de l'œil, à la pointe du nez, sur la lèvre, des rehauts de blanc montrent de façon caractéristique une singulière vigueur de touche ; il en est de semblables, aux mêmes endroits, sur les visages de la Vierge, de saint Jean et d'une sainte femme, dont le profil rappelle aussi dans une certaine mesure celui du jeune homme de La Haye.

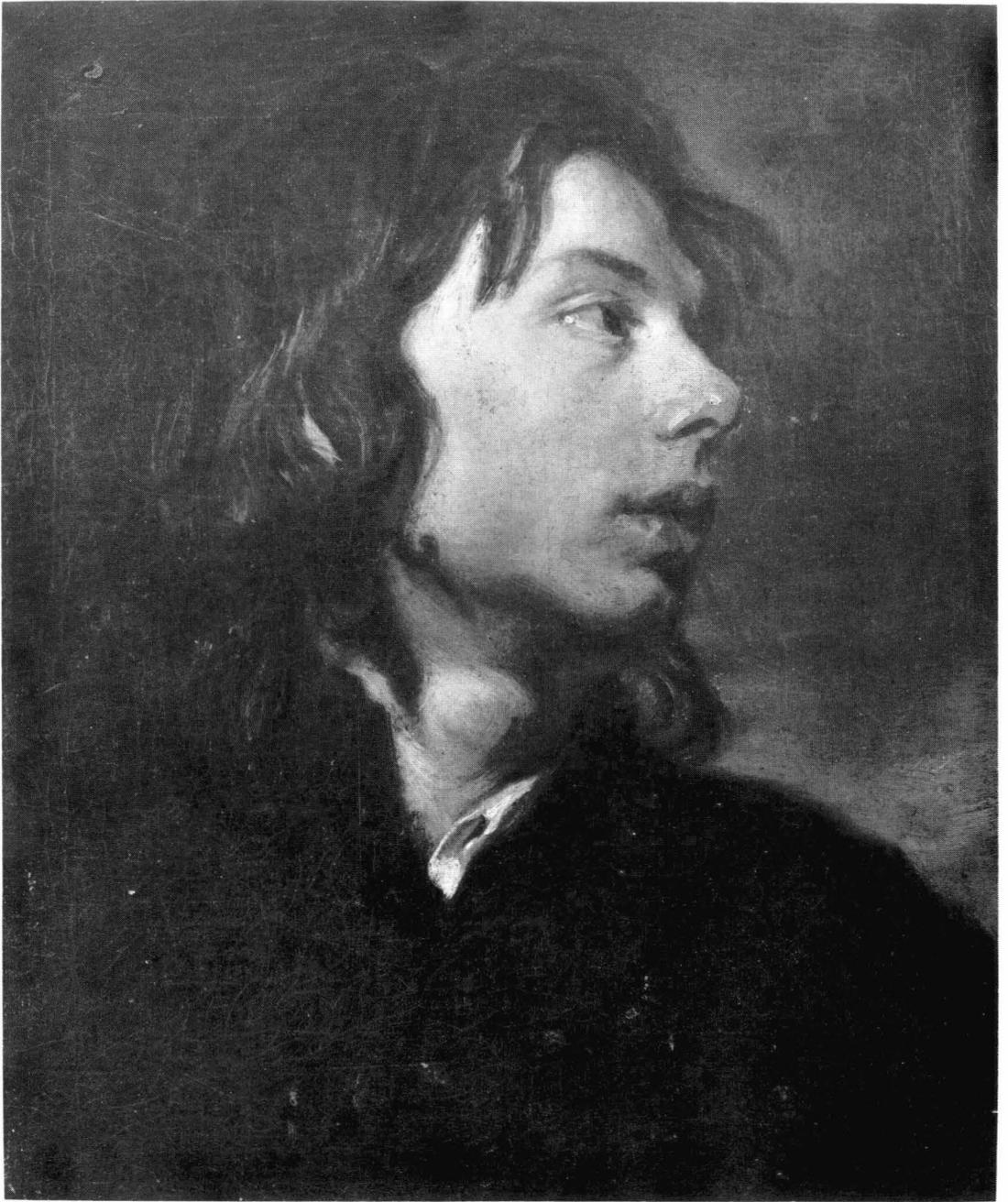


FIG. 1. — Anonyme, Ecole flamande, buste de jeune homme.
La Haye, Mauritshuis (Phot. A. Dingjan, La Haye).



FIG. 2. — Pierre van Mol, Descente de croix.
Paris, Louvre (Phot. Giraudon).

De tels rapprochements, s'imposant à la fois en différents domaines, sont bien de nature à faire admettre la présence d'un même auteur ; cependant, l'éminente qualité du tableau du Mauritshuis n'y ferait-elle pas obstacle ? Il ne le paraît guère, car celui du Louvre n'est pas dépourvu de grandes beautés, tout comme les fresques de la chapelle des Carmes, à Paris, qui constituent l'œuvre la plus considérable de van Mol.

D'ailleurs, un écart de valeur pourrait provenir du fait que l'artiste réussit mieux une figure d'étude ; au Louvre également, il en est précisément une en tout point comparable à celle de La Haye : c'est le jeune homme coiffé d'une mitre (fig. 3), dont une réplique appartient au Musée de Dijon.

L'exécution en est pareillement large, vigoureuse, et, ici, une similitude se manifeste au surplus dans le sujet, dans l'inspiration, dans la mise en page et dans les dimensions ; une même conception artistique s'ajoute à une même manière de peindre un coin de tissu blanc, une chevelure avec ses reflets et ses mèches, ou bien encore les aspects de la peau, notamment aux tempes et au cou.

Sans doute, ce tableau n'est-il lui-même qu'attribué à van Mol ; mais cette attribution traditionnellement admise n'est pas un élément négligeable, et, à titre de preuve, c'est l'ensemble de ces œuvres qui doit être surtout pris en considération. En effet, le tableau du Mauritshuis a des analogies précises, d'une part - notamment au point de vue iconographique - avec la Descente de croix, d'autre part - notamment par la conception artistique - avec le jeune homme coiffé d'une mitre ; de telle sorte qu'il s'unit avec ces deux tableaux et, du même coup, forme entre eux le lien qui manquait jusqu'ici pour écarter le doute au sujet du second.

Enfin, un apport particulièrement sensible venant du Sud rapproche de surcroît ces œuvres flamandes. De sombres tonalités, certaines ombres grisâtres et bleuâtres, plus ou moins accentuées dans ces différents tableaux, y retiennent notamment l'attention ; si bien que le nom du Caravage a été plus d'une fois évoqué à propos de ceux du Louvre ⁽¹⁾, tandis que celui de La Haye, pour lequel il n'était pas question de van Mol, a été donné à l'école espagnole.

Pareille attribution n'eût évidemment pas été faite et longtemps admise sans de sérieux motifs ; si elle ne peut être maintenue, voici qu'elle se révèle singulièrement digne d'intérêt, car un portrait d'homme de la Collection Spencer, à Althorp House, daté de 1635, est signé Pedro van Mol.

(1) Voir notamment E. MICHEL, *La Peinture au Musée du Louvre. Ecole flamande*, p. 79-80.



FIG. 3. — Pierre van Mol, Tête de jeune homme.
Paris, Louvre (*Phot. Giraudon*).

Peut-être est-ce même le propre portrait de l'artiste (2). Quoi qu'il en soit et quelles que fussent les circonstances l'ayant amené à écrire occasionnellement son prénom sous cette forme, celle-ci indique un rapport avec l'Espagne ; cette seule signature pourrait déjà fournir ainsi quelque motif de donner à van Mol le tableau du Mauritshuis présentant à la fois une apparence flamande et espagnole ; mais ce n'est là qu'un argument s'ajoutant à bien d'autres et il convient surtout de souligner à quel point tout concorde en faveur de cette attribution.

Une jeune paysanne, posant à deux reprises, a semblablement suscité un problème. En effet, la tête de jeune fille, représentée presque de face, qui fait partie d'une collection suisse (fig. 4), ainsi que l'autre, vue de profil, qui appartient au Musée de Worcester (fig. 5), ont été attribuées tantôt à Rubens, tantôt à Jordaens. Bon nombre d'auteurs ont donné leur avis ; entre autres le Dr L. Burchard, qui, après avoir admis la première attribution faite par la plupart, l'abandonna au profit de la seconde ; et le désaccord persiste (3).

De tels noms d'artistes prouvent assez la valeur accordée à ces deux œuvres si proches et faites en un même moment ; mais ces contestations, hésitations ou pareil revirement montrent aussi qu'aucune de ces deux attributions ne donne apparemment entière satisfaction. De fait, les affinités existant entre ces portraits et certaines peintures des deux grands maîtres ne suffisent pas à entraîner la conviction ; d'évidentes ressemblances n'excluent pas quelques différences ; une note personnelle paraît se révéler.

En serait-on d'ailleurs réduit à cette alternative ? Il ne le semble pas ; si l'on confronte cette jeune fille avec le jeune homme du Mauritshuis ou avec celui du Louvre, non seulement des affinités s'affirment également, mais une fraternité, pourrait-on dire, unit ces jeunes modèles, que déjà la condition humaine paraît avoir apparentés et que voici semblablement représentés dans des œuvres de même style, de même technique et de dimensions fort proches.

Une même inspiration les rassemble, cependant qu'à l'examen les analogies se précisent en maints détails ; toutes les caractéristiques relevées dans les œuvres précédemment étudiées réapparaissent ici : les rehauts de blanc en divers endroits du visage ; la chevelure où de vifs reflets tracent de larges traits parallèles ; le linge blanc près du cou se détachant sur des vêtements foncés. Enfin, un ensemble de tonalités plus sombres qu'on ne les

(2) THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXV, p. 26-27, au nom Pieter van Mol.

(3) Voir notamment : L. BURCHARD, *Jordaens Head-Studies wrongly attributed to Rubens*, dans *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 3-4, 1960, p. 175-182. — L. van PUYVELDE, *Catalogue de l'exposition Le Siècle de Rubens*, Bruxelles, 1965, n° 208, Tête de jeune fille, p. 197-198.

voit généralement dans les tableaux flamands et où les chairs ont de ces ombres grisâtres et bleutées observées chez van Mol, incite particulièrement à lui attribuer ces deux œuvres. Au reste, celles-ci sont même, à certains égards, plus proches encore du jeune homme du Mauritshuis que ne l'est celui du Louvre ; surtout la jeune fille de Worcester, dont le visage, vu sous le même angle, pourrait donner l'illusion de former un pendant avec le sien ; et d'autant mieux que la bouche et le menton, d'une facture étrangement semblable, font particulièrement apparaître une même technique, qui se manifeste d'ailleurs en tous points.

D'autres études de van Mol subsistent probablement encore, anonymes ou sous un autre nom. Ainsi, à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, une étude de tête d'enfant (*), donnée à Jordaens après être restée longtemps sans nom d'auteur et qui offre de mêmes caractéristiques, paraît également devoir lui revenir.

Il importe toutefois d'être fort prudent. L'attribution de têtes d'étude à Rubens, à Van Dyck ou à Jordaens a donné lieu à des divergences de vues spécialement nombreuses qui en prouvent assez la difficulté. Van Mol montre en ce domaine une telle maîtrise et une manière si proche que, pour certaines d'entre elles, l'on peut aussi songer à lui sans les mésestimer ; mais il demeure bien malaisé de se prononcer à leur sujet, non moins d'ailleurs lorsqu'il s'agit de grandes compositions que le peintre a sans doute aussi laissées en plus grand nombre qu'il n'en reste sous son nom.

Van Mol, en effet, s'est manifestement inspiré des grands maîtres flamands, surtout de Rubens, ainsi qu'en témoigne entre autres son Adoration des Bergers du Musée de Marseille ; peut-être les a-t-il parfois imités de très près ; peut-être a-t-il même collaboré avec eux, ce qui pourrait rendre inextricables certains problèmes d'attribution ; d'autre part, si l'on peut discerner chez lui des caractéristiques, celles-ci ne lui sont pas suffisamment personnelles et peuvent ne pas être toujours suffisamment marquées pour qu'en toute occasion sa présence se décèle aisément.

Il n'est assurément pas de ces artistes dont la constance à suivre la voie qu'ils ont choisie facilite le regroupement de leurs œuvres. Ne le voit-on pas en effet passer non seulement de tableaux religieux à des études de tête, mais aussi des fresques de la chapelle des Carmes à des portraits d'éminentes personnalités, ou bien encore d'une danse flamande à un festin biblique ?

(*) R. EIGENBERGER, *Die Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien*, 1927, p. 215. Inv. Nr. 608. Taf. 98.



FIG. 4. — Catalogué Rubens, Tête de jeune fille.
Suisse, Collection privée (Copyright A.C.L. Bruxelles).



FIG. 5. — Catalogué Jordaens, Tête de jeune fille.
Musée de Worcester, Massachusetts (Phot. Giraudon).

Sans doute s'est-il même trop dispersé et n'a-t-il excellé que dans des études dignes d'être attribuées aux plus grands ; mais, par ailleurs, cette diversité même, qui se manifeste vraiment en tous sens, ajoute aussi quelque particulier attrait à la personnalité de ce peintre flamand, disciple de Rubens et du Caravage, auquel il arrive de signer Pedro van Mol et qui compte au nombre des fondateurs de l'Académie des Beaux-Arts à Paris, où il poursuit sa carrière et où subsiste le plus important ensemble de ses œuvres (5).

Edouard de CALLATAÏ.

(5) Sur Pierre van Mol et l'ensemble de son œuvre voir notamment: M.-L. HAIRS, *Catalogue de l'exposition Le Siècle de Rubens*, Bruxelles, 1965, n° 152.

COMMENT LA BELGIQUE FUT INVITÉE EN 1831 À RÉCLAMER LES CUIVRES DE LA CARTE DE FERRARIS

Dans la crainte que de nouvelles discussions sur le statut politique de l'ex-royaume des Pays-Bas ne nuisît au maintien de la paix en Europe, la Conférence de Londres résolut, après la Campagne des Dix-Jours, d'imposer aux belligérants des bases de séparation finales et irrévocables. C'est dans le cadre de la rédaction du nouveau traité, dit des 24 articles, que le 29 septembre 1831, elle invita le plénipotentiaire belge, Sylvain Van de Weyer, à lui soumettre les stipulations que son gouvernement souhaitait y insérer. Seules celles relatives aux différends d'ordre domestique, qui opposaient la Belgique à la Hollande, seraient prises en considération. Il ne s'agissait pas de revenir sur les limites des deux territoires, la question du Luxembourg et le partage de la dette.

Bien qu'étant sans directives à propos de ces points, Van de Weyer transmit diverses revendications dont celle-ci : «Les archives, cartes, plans et documents quelconques appartenant à la Belgique ou concernant son administration seront fidèlement rendus trois mois après la ratification du présent traité». L'exposé des motifs rappelait qu'il était notoire que «des papiers et documents de cette nature se trouvent en Hollande, par l'établissement de toutes les administrations centrales des Pays-Bas à La Haye ; et qu'en outre, aux premiers jours de la Révolution de 1830, des titres, archives et documents même municipaux y ont été transportés» (1). Cette prétention, qui relevait du droit des gens, tout en étant conforme aux usages, avait été conçue en termes très généraux. Elle affirmait un principe mais ne précisait ni le nombre ni la nature des documents dont l'absence entravait la bonne marche de l'administration du jeune royaume, ou constituait un ap-

(1) *Rapport fait à la Chambre des Représentants et au Sénat par le Ministre des Affaires étrangères sur l'état des négociations, le 20 octobre 1831. Suivi des pièces justificatives et du projet de loi présenté dans la séance du 21 octobre, publié par ordre des Chambres, Bruxelles, 1831, p. 98-99.*

pauvrissement de son patrimoine. A la vérité, comme personne ne s'était penché sur ce problème, aucun inventaire n'existait de ce qui revenait à la Belgique.

Quelques jours plus tard, Van de Weyer arrivait à Bruxelles pour éclairer Léopold Ier et le gouvernement sur le nouveau traité, et aider à arracher l'approbation des Chambres. C'est au cours de son séjour (18 octobre - 11 novembre 1831) que fut formulée la nécessité d'exiger la restitution par la Hollande des cuivres qui, naguère, avaient servi à l'impression de la carte marchande de Ferraris (2). Comme on admet généralement que les premières revendications belges concernant cette carte datent de 1843(3), il nous a paru intéressant de rechercher les tenants et aboutissants de celles qui, douze ans plus tôt, furent posées dans ce domaine.

LES PRÉOCCUPATIONS CARTOGRAPHIQUES DU GÉNÉRAL PELET

Lorsque, au cours du mois d'août 1831, Léopold Ier sollicita l'intervention de la France, les généraux, pourvus de grands commandements dans l'Armée du Nord, réclamèrent d'urgence des cartes du théâtre de leurs futures opérations. A chacun d'eux, le Dépôt de la Guerre à Paris, auquel incombait ces approvisionnements, adressa la carte de la Hollande par Kraijenhoff et celle de la Belgique par Ferraris (4). D'autres requêtes parvinrent bientôt au général Pelet, ancien officier de l'Empire, auquel la Révolution de Juillet venait de confier la direction du Dépôt (5). Plusieurs émanaient d'officiers de

(2) Dans cette étude, il sera surtout question non pas de la «Carte de Cabinet» établie par Ferraris, mais de sa réduction gravée ou «carte marchande». Sur Ferraris et son œuvre, de même que sur les problèmes historiques que celle-ci pose et la place qu'elle occupe dans l'évolution de la cartographie, on consultera d'abord la notice de M. A. ARNOULD in *Biographie Nationale*, XXXIV (1967), Bruxelles, col. 277-279. Parmi les études citées par cet auteur, on retiendra tout particulièrement celles de GACHARD, de E. HENNEQUIN et de A. DESMET.

(3) En 1843, l'archiviste GACHARD (*Notice historique sur la rédaction et la publication de la carte des Pays-Bas autrichiens par le général comte de Ferraris*, Bruxelles, 1843, p. 31-32) proposa la restitution à la Belgique non pas des cuivres de la «carte marchande» mais d'un des exemplaires de la «Carte de Cabinet».

(4) *Rapport au ministre de la Guerre*, 8 août 1831 (ASH-DG (Archives du Service historique de l'Etat-Major de l'Armée, Vincennes-fonds: Dépôt général de la Guerre), Correspondance et rapports, année 1831); et *Rapport* du 9 septembre 1831 (ASH-DG, Correspondance générale administrative, carton années 1807-1836).

(5) Jean-Jacques-Germain, baron Pelet-Glozeau (Toulouse, 1777-Paris, 1858), général et historien militaire français, passa en non-activité la majeure partie de la Restauration. La révolution libérale de juillet 1830 lui offrit la perspective d'un avenir politique et d'une brillante fin de carrière militaire. Nommé lieutenant général (novembre 1830), Pelet se distingua à la tête du Dépôt de la Guerre.

l'Armée du Nord (6). Celles des commandants des divisions cantonnées le long de la frontière belge alléguaient que les territoires situés au nord ou au nord-est de leurs circonscriptions, tout particulièrement le Luxembourg, deviendraient incessamment zones opérationnelles si la Prusse intervenait en cas de reprise des hostilités (7). Les dernières eurent pour auteurs les généraux français que, à la demande de Léopold Ier, le roi Louis-Philippe avait envoyés dès la fin du mois de septembre 1831 en Belgique pour y réorganiser l'armée (8).

Comme, en août 1831, le Dépôt de la Guerre disposait d'une réserve d'exemplaires de la carte de Ferraris : 167 exactement (9), Pelet n'envisagea pas d'en limiter la distribution. Par contre, sa conscience professionnelle s'inquiéta de la qualité des documents fournis par ses services. L'oeuvre de Kraijenhoff n'était pas en cause (10). De facture récente, elle satisfaisait aux conditions d'un bon travail cartographique. Celle de Ferraris n'offrait pas les mêmes garanties bien que, faute de mieux, elle jouit encore d'une grande considération auprès des militaires. Elle manquait d'actualité : depuis sa construction (les levés dataient de 1771-1774), les divisions administratives avaient été bouleversées plusieurs fois et d'importantes modifications avaient été apportées à l'occupation et à la physionomie du terrain. De plus, son échelle (1 au 86.400e) ne permettait pas d'y découvrir les détails indispensables aux mouvements des troupes. Elle laissait aussi dans l'imprécision l'orientation et les distances, surtout dans les régions sises au sud du sillon Sambre-Meuse (11).

(6) *Rapport au ministre de la Guerre*, 30 septembre 1831 (ASH-DG, Correspondance et rapports, année 1831) concernant les requêtes de quatre généraux de l'Armée du Nord et des généraux Billard et Grundler, chargés de la réorganisation de l'infanterie belge.

(7) Voir tout particulièrement le *Rapport au ministre de la Guerre* du 20 octobre 1831 (ASH-DG, Correspondance et rapports, année 1831).

(8) Voir n.6. Sur les généraux français en mission en Belgique, on consulera J. R. LECONTE, *La formation historique de l'Armée belge. Les officiers étrangers au service de la Belgique, 1830-1853*, Paris-Bruxelles, s. d., p. 100-103.

(9) *Rapport* du 9 septembre 1831 (ASH-DG, Correspondance générale administrative, carton années 1807-1836). Ces 167 cartes ne constituaient pas le reliquat de celles qui furent saisies ou réquisitionnées dans nos provinces par les armées de la République. Elles provenaient du dernier tirage que le Dépôt de la Guerre s'était empressé d'effectuer, après Waterloo, au moyen des cuivres que les autorités françaises avaient saisis à Bruxelles en 1794 dans les caves de Joseph Dochez, imprimeur en taille douce, et qui devaient être restitués à la comtesse Zichy-Ferraris conformément à l'article 31 du traité de paix du 30 mai 1814. BERTHAUT, *Les ingénieurs géographes militaires, 1624-1831*, Paris, 1902, I, p. 260-261 et II, p. 413).

(10) Voir n. 24.

(11) Sur les discussions récentes (critiques de L. Daels et A. Verhoeve, et de G. Despy) quant à la valeur scientifique de l'oeuvre de Ferraris, voir la mise au point de M. A. ARNOULD, *Ferraris in Biographie Nationale*, XXXIV (1967), Bruxelles, col. 293-294.

Pelet n'ignorait pas que, dès 1816, les officiers de l'état-major du quartier-maître général de l'armée des Pays-Bas avaient élaboré une carte au 25.000e des provinces méridionales, dite «des reconnaissances militaires» (12). A ce propos, la correspondance du Dépôt de la Guerre révélait que, lors d'une inspection des travaux de la carte de France le long de la frontière nord en 1827, le maréchal de camp de la Chasse de Vérigny s'était rendu à Gand où fonctionnait le service des reconnaissances, et que, à la suite de cette visite, le Dépôt avait complété la triangulation en cours en communiquant les raccordements avec la carte de France. Les rapports établis en ces circonstances constataient les résultats remarquables obtenus par les officiers néerlandais. Qu'était-il advenu de leurs travaux? S'ils se trouvaient en Belgique, les marches, cantonnements et opérations des forces françaises d'intervention offraient un prétexte pour les demander en communication. «Portez surtout, écrivait Pelet au général Saint-Cyr Nugues, chef d'état-major général de l'Armée du Nord, votre attention sur le Luxembourg dont le levé est compris dans la carte des reconnaissances militaires. A l'égard de ce duché, les Belges ont un intérêt commun à vous communiquer les documents topographiques qu'ils peuvent posséder. Cette contrée peut devenir théâtre d'opération» (13).

Le bureau topographique de Gand avait également entrepris la construction d'une carte géologique des Pays-Bas méridionaux à partir des éléments de la carte précitée (14). Le lieutenant-colonel d'état-major Albert Prisse, directeur du Dépôt de la Guerre qui venait d'être créé à Bruxelles (15), y avait naguère collaboré. Peut-être en possédait-il encore quelques éléments qui, dans l'immédiat et faute de mieux, combleraient certaines lacunes. A coup sûr, Prisse les céderait volontiers ; ayant servi dans la Garde Impériale, il ne pouvait, estimait Pelet, qu'être bien disposé envers la France (16).

(12) Sur l'activité du service des reconnaissances militaires, que dirigeait le colonel J. E. van Gorkum, et qui œuvra d'abord à Courtrai, ensuite à Gand, on consultera : *Honderdvijftig jaar Generale Staf*, 's-Gravenhage, 1964, p. 26-28.

(13) Pelet au général Saint-Cyr Nugues, 31 août 1831 (ASH-DG, Correspondance et rapports, année 1831).

(14) A partir des minutes de la carte des reconnaissances, construite au 25.000e, l'on se proposait de graver une carte marchande au 50.000e. La carte géologique devait être éditée au 100.000e. Pelet croyait à tort que la gravure de ces deux cartes était déjà très avancée.

(15) Création par arrêté du Gouvernement Provisoire en date du 26 janvier 1831. De 1809 à 1813, Albert Prisse avait servi comme sous-lieutenant, ensuite comme lieutenant au 1er régiment de conscrits-chasseurs devenu, dès février 1811, 3e de voltigeurs de la Garde Impériale (GOBLET d'ALVIELLA, *Prisse in Biographie Nationale*, XVIII (1904), Bruxelles, col. 259).

(16) Pelet à Saint-Cyr Nugues, 10 septembre 1831 (ASH-DG, Correspondance et rapports, année 1831).

Le général Pelet jouait de malheur. Non seulement Prisse ne détenait aucun document cartographique mais le colonel hollandais J.E. van Gorkum avait, dès septembre 1830, évacué sur Leiden les précieuses archives du service des reconnaissances (17).

LES DOCUMENTS CARTOGRAPHIQUES A RESTITUER PAR LA HOLLANDE.

Devant l'impossibilité de trouver en Belgique des éléments pour remplacer, compléter ou corriger l'œuvre de Ferraris, Pelet se rendit à l'évidence : celle-ci constituait le seul document disponible. Aussi, comme on lui en réclamait sans cesse des exemplaires, il jugea prudent d'en restreindre la distribution et de leur substituer, chaque fois que faire se pourrait, les feuilles relatives à la Belgique de la carte de France par Capitaine (18). Mais ces mesures n'empêchaient pas que, s'il éclatait un conflit dans le Nord, les cartes de Ferraris, qui existaient encore au Dépôt, ne suffiraient pas aux besoins de l'armée.

Cette pénurie, à laquelle il convenait de remédier sans délai, fit naître chez Pelet l'idée d'une réimpression, au moyen des cuivres originaux que ses services auraient au préalable corrigés et complétés. Pour que ces retouches puissent être exécutées, il suffirait de suggérer à la Belgique que la restitution par la Hollande des travaux, levés et minutes de la carte des provinces méridionales dite des reconnaissances militaires, et de ceux de la carte géologique, qui en dérivait, «constituait un acte de rigoureuse justice» vis-à-

(17) Certaines de ces archives restèrent en Belgique. C'est ce que suggèrent la carte topographique de la Belgique au 80.000e réalisée dès 1840 chez Vandermaelen, et la carte au 20.000e exécutée chez le même dès 1846. Cette dernière prétendait être basée «sur les données géodésiques des officiers d'état-major avant 1830» (*Répertoire des cartes du Royaume de Belgique publié par l'Institut royal des Ingénieurs Néerlandais*, Den Haag, 1867, p. 20). La première avait été construite sous la direction de P.Gérard, inspecteur du cadastre de la Flandre Orientale, qui, sous l'ancien gouvernement, avait participé aux travaux de la carte des reconnaissances, mais n'avait pu obtenir du Dépôt de la Guerre à Bruxelles un bon prix pour une copie de la géodésie des 2e et 3e ordres exécutée avant 1830, copie qu'il avait retenue par devers lui (NERENBURGER, *Notice sur les triangulations qui ont été faites en Belgique de 1617 à nos jours*, Bruxelles, 1856, p. 59).

(18) *Rapport* du 9 septembre 1831 (ASH-DG, Correspondance générale administrative, carton années 1807-1831), et *Rapports du ministre de la Guerre* des 30 septembre et 20 octobre 1831 (ASH-DG, Correspondance et rapports, année 1831). Il ne s'agit pas de la carte chorographique de la Belgique au 86.400e, dressée d'après celle de Ferraris, augmentée et publiée en 1796 par L. Capitaine et P. G. Chanlaire, mais de la carte de France au 345.600e par L. Capitaine, qui est la réduction au quart de celle de Cassini et de celle de Ferraris. Le Dépôt de la Guerre l'acquiesça en 1815, la perfectionna et l'augmenta (BERTHAUT, *La carte de France, 1750-1898*, I, Paris, 1898, p. 66-67). Les feuilles 3, 4, 7 et 8 comprenaient tout le territoire belge.

vis du gouvernement qui régissait ces provinces (19). La légitimité de cette prétention était incontestable puisque la cession d'un territoire entraînait nécessairement la remise des actes appartenant au pays cédé ou concernant son administration. En soutenant les prétentions belges, la France, estimait Pelet, acquerrait «des droits à la communication des matériaux restitués»(20).

Quant aux cuivres, ils se trouvaient en Hollande depuis que, après leur restitution en 1816 par le gouvernement de Louis XVIII, la comtesse Zichy-Ferraris, fille unique et héritière du général, les avaient vendus au royaume des Pays-Bas. Pour les Français, ils constituaient un butin de guerre que la comtesse avait indûment revendiqué. En effet, les recherches entreprises sous l'Empire dans les archives autrichiennes restées à Bruxelles, suite aux réclamations du général lui-même, avaient conclu que ses droits prêtaient à contestation : le gouvernement de Vienne avait non seulement largement indemnisé son travail mais encore partiellement pourvu à sa réalisation (21). Pelet, qui n'ignorait ni les conditions de la restitution de 1816, ni les conclusions de l'enquête précitée (elles se trouvaient dans les archives du Dépôt de la Guerre), et que préoccupait le problème de l'impression d'une carte de la Belgique qui fût à jour, estimait quant à lui que les cuivres devaient à tout prix réintégrer la France (22). Mais vouloir que l'action en restitution fût entreprise par la Belgique, semble une inconséquence qui appelle une explication.

Le général avait une dernière revendication à formuler : la cession par la Hollande de la carte des provinces septentrionales par Kraijenhoff, carte à l'achèvement de laquelle la Belgique avait contribué au temps du royaume des Pays-Bas. «Son acquisition précisait-il, serait précieuse»(23). Bien que nul

(19) Pelet à Saint-Cyr Nugues, 10 septembre 1831 (ASH-DG, Correspondance et rapports, année 1831).

(20) Pelet à Saint-Cyr Nugues, 31 août 1831 (ASH-DG, Correspondance et rapports, année 1831).

(21) BERTHAUT, *Les ingénieurs géographes ...*, I, p. 261 et II, p. 422. L'enquête (ASH-DG, carton A26) ne distingua jamais les levés de la carte d'avec la gravure de celle-ci. On sait que, si le gouvernement autrichien facilita les levés qui permirent la rédaction des trois exemplaires de la «Carte de Cabinet», il laissa accroire que la gravure de la carte marchande était une entreprise privée.

(22) Cette idée revient constamment. Elle est clairement notifiée dans la lettre que le 30 septembre 1831 le maréchal Soult adressa à Sébastiani, ministre secrétaire d'Etat des Affaires étrangères, et dans le projet de cette lettre, projet rédigé par Pelet (AMAE (Archives du ministère des Affaires étrangères) - Paris, Correspondance politique, Légations, Belgique, vol. 5 ; ASH-DG, Correspondance et rapports, carton année 1831). A l'époque où il ignorait encore où se trouvaient les cuivres de la carte de Ferraris, Pelet demandait de s'informer «s'il y avait quelque possibilité de faire rentrer les cuivres soit en les achetant des Hollandais, soit en les réclamant du gouvernement hollandais, soit en les obtenant par voie d'échange du gouvernement belge (Pelet à Saint-Cyr Nugues, 6 septembre 1831, ASH-DG, Correspondance et rapports, année 1831).

(23) Pelet à Saint-Cyr Nugues, 6 septembre 1831 (ASH-DG, Correspondance et rapports, année 1831).

document ne révèle à quel pays cette restitution profiterait, on peut supposer que Pelet songeait à la France.

La construction de l'œuvre de Kraijenhoff reflète les bouleversements politiques successifs subis par la Hollande depuis la Révolution. A la fin de 1798, la République Batave chargeait le futur inspecteur général des fortifications de fixer cartographiquement sa nouvelle organisation administrative. De modeste qu'il était au départ, ce projet s'amplifia bientôt. Les observations géologiques et astronomiques préliminaires à la triangulation ainsi que les calculs concernant celle-ci s'effectuèrent entre 1802 et 1811. Commencés sous la République Batave, poursuivis sous le règne du roi Louis, les travaux continuèrent au Dépôt de la Guerre après la réunion de la Hollande à l'Empire (24). La Hollande et la France avaient donc toutes deux concouru à leur réalisation. Mais alors que l'article 31 du traité de paix du 30 mai 1814 prévoyait uniquement le retour dans leurs pays d'origine des archives, cartes et plans appartenant à ceux-ci ou concernant leur administration, l'article 15 de la convention du 20 novembre 1815, conclue en conformité de l'article 9 du traité principal, affichait des prétentions plus dures. Il exigeait que toutes les cartes des pays cédés et «notamment celles que le gouvernement français a fait exécuter fussent exactement remises avec les planches qui y appartiennent» (25). Si, après la première abdication de l'Empereur, la France avait pu contester aux Pays-Bas la propriété exclusive de l'œuvre de Kraijenhoff, toute tentative dans ce sens, après Waterloo, s'avéra inopérante.

Entre les cuivres de Ferraris et la carte de Kraijenhoff il existe un point commun : de l'avis des Français, les Alliés les avaient abusivement réclamés. En conséquence, ne pourrait-on pas, à partir de cette constatation, émettre l'hypothèse que, pour Pelet, ancien officier de l'Empire et de surcroît directeur du Dépôt de la Guerre, arracher ces documents à la Hollande impliquait le démantèlement du traité imposé à la France vaincue quinze ans plus tôt, et

(24) C. R. T. KRAIJENHOFF publia les résultats préliminaires dans son *Précis historique des opérations géodésiques et astronomiques faites en Hollande pour servir de base à la topographie de cet Etat* (Den Haag, 1815; 2e éd. Den Haag, 1827), et déposa les manuscrits les concernant en 1839 à l'Université de Leiden. Voir M. W. TIJDEMAN, *Levensbijzonderheden van den lieutenant-generaal baron C. R. T. KRAIJENHOFF*, Nijmegen, 1844, p. 43, 462-466 et 530-533, et J. VAN ROON, *De officiële kartografie van Nederland in de jaren 1798-1864* in *Tijdschrift van het Koninklijk Nederlandsch Aardrijkskundig Genootschap*, 2e série, t. 45 (1928), p. 384-388. — Sur le général lui-même voir, outre TIJDEMAN déjà cité, *Nieuw Nederlandsch Biographisch Woordenboek*, II, Leiden, 1912, col. 719-725.

(25) BERTHAUT, *Les ingénieurs géographes ...*, II, p. 413 et 421; *Les traités de 1815. Texte des traités et conventions diplomatiques de 1814, 1815 et 1818 entre la France et les puissances alliées*, Paris, 1859, p. 145.

la reconstitution des fonds cartographiques dont, avant 1815, s'enorgueillissait l'institution qu'il dirigeait. Si donc des préoccupations strictement cartographiques inspirèrent au début l'action de Pelet dans sa recherche d'une documentation valable sur la Belgique, des préoccupations plus complexes, franchement nationalistes, déterminèrent par la suite ses autres exigences.

LA FRANCE ENGAGE LA BELGIQUE A POSER SES REVENDICATIONS.

En cette fin du mois de septembre 1831, le général Pelet jugea le moment venu de passer à l'action : la Conférence de Londres, qui s'apprêtait à imposer ses volontés à la Belgique et à la Hollande, venait d'inviter ces deux pays à régler leurs différends mineurs.

C'est sans difficulté que le maréchal Soult, ministre secrétaire d'Etat de la Guerre, se rallia aux projets de Pelet. L'ancien major général de l'armée impériale, qui ne pouvait rester indifférent aux arguments de son subordonné, s'empressa de transmettre les revendications proposées à son collègue des Affaires étrangères, le lieutenant général Sébastiani (26). Celui-ci, que n'encombraient pas les préjugés de Pelet, vit où le bât blessait. La Belgique, estima-t-il, n'avait ni intérêt ni droit de réclamer la carte de Kraijenhoff. Prétexter qu'elle avait participé aux frais de son achèvement lui parut un raisonnement spécieux qui permettrait à La Haye de rétorquer que ce document n'intéressait pas directement notre pays, et de rappeler que le Nord avait lui aussi engagé des fonds pour l'acquisition des cuivres de Ferraris et pour la construction de la carte des provinces méridionales. Plus habile serait d'en faire mention dans le cas où le Cabinet néerlandais exigerait quelque indemnité pour les autres documents réclamés. L'intervention financière de la Belgique compenserait alors celle supportée par la Hollande.

C'est sous cette réserve que, le 10 octobre 1831, Sébastiani chargea le général Belliard, ministre de France à Bruxelles, d'inviter le gouvernement belge à présenter les revendications précitées à la Conférence, et de l'assurer que Talleyrand les appuierait favorablement (27). Deux jours plus tard, le *Journal de la Belgique* publiait cet entrefilet repris d'une gazette française : «Le gouvernement des Pays-Bas possédait 26 cuivres de la carte de Ferraris des provinces méridionales, plus les cartes de ces provinces par Krunhoff (*sic*),

(26) Soult à Sébastiani, 30 septembre 1831 (AMAE - Paris, Correspondance politique, Légations, Belgique, vol. 5).

(27) Sébastiani à Belliard, 10 octobre 1831 (AMAE - Paris, Correspondance politique, Légations, Belgique, vol. 5).

et d'autres dites cartes de reconnaissances militaires, et enfin d'autres objets topographiques très précieux ... Aujourd'hui, l'absence de ces éléments topographiques se fait sentir vivement à la veille d'une reprise peut-être prochaine des hostilités ; aussi, sur les réclamations très vives des officiers belges et français, préposés aux bureaux topographiques, le gouvernement belge a-t-il écrit au ministère français pour qu'il fit intervenir le général Belliard auprès du gouvernement hollandais, à l'effet de réclamer la remise de tous ces objets ; on assure même que déjà M. Sébastiani a écrit dans ce sens, et que cette réclamation sera l'objet d'un article spécial dans le traité de paix projeté en ce moment.»

A la concomitance des dates, au fait que ces quelques lignes attribuaient l'initiative de l'affaire au gouvernement belge, préjugeaient de sa décision et mentionnaient la carte de Kraijenhoff en dépit des réticences formulées à ce propos par Sébastiani, on devine que Pelet dut être l'inspirateur de cet entrefilet.

Le 17 octobre, Belliard mandait que le ministre des Affaires étrangères de Belgique avait reconnu toute l'importance de la question et que Van de Weyer fournirait, dès son retour à Londres, «une note d'après les données que nous lui avons fournies» (28). Mais l'affaire tomba dans l'oubli. Des soucis autrement importants assaillaient le Roi, le gouvernement et Van de Weyer : il leur fallait enlever l'adhésion du Parlement aux conditions de paix imposées par la Conférence.

COMMENT GACHARD S'OPPOSA AUX REVENDICATIONS PROPOSÉES.

Ce n'est qu'à la fin de l'année 1831, après les controverses soulevées par le traité de Londres du 15 novembre, que, à l'instigation de son collègue de l'Intérieur, notre ministre des Affaires étrangères chargea Lehon, ministre belge près du roi Louis-Philippe, de solliciter la liste des archives, cartes et plans, et autres documents que le gouvernement français avait dû remettre aux Pays-Bas, afin d'établir ce qui appartenait à la Belgique. L'annexe précisait que l'archiviste du Royaume recherchait tout particulièrement les

(28) Belliard à Sébastiani, 17 octobre 1831 (AMAE - Paris, Correspondance politique, Légations, Belgique, vol. 6). Voir également la lettre en date du 17 octobre 1831, que le ministre des Affaires étrangères de Belgique se proposait d'adresser à Van de Weyer, ministre belge à Londres et près la Conférence, mais qui ne fut pas envoyée parce que ce dernier était dans l'entretemps arrivé à Bruxelles (AMAE - Bruxelles, Correspondance politique, Conférence de Londres, vol. 5).

cartes des limites de notre pays aux XVII^e et XVIII^e siècles (29). Ce détail n'ayant pas retenu l'attention de Lehon (30), personne à Paris n'envisagea le problème des revendications belges autrement que sous l'angle du général Pelet à qui fut d'ailleurs confié le soin d'établir l'inventaire requis (31).

Une fois en possession des états détaillés de ce que le Dépôt de la Guerre avait remis aux commissaires hollandais, le ministre de l'Intérieur transmet ceux-ci pour étude et avis à Gachard. On imagine l'étonnement de notre ministre des Affaires étrangères lorsqu'il apprit que, de tous les documents mentionnés par Pelet, aucun ne valait d'être revendiqué par la Belgique. Il importait d'apprendre non pas quels titres avaient été remis par le Dépôt de la Guerre, mais de connaître ceux que le ministère des Affaires étrangères de France, celui de l'Intérieur et surtout l'Administration des Archives royales avaient dû rendre. «Vous trouverez, précisait-on à Lehon, toutes les explications nécessaires dans une lettre de Monsieur l'Archiviste Gachard dont vous trouverez ci-jointe une copie» (32). Hélas ! cette lettre n'a laissé aucune trace. Peut-être aurait-elle révélé pourquoi Gachard déconseilla la demande en restitution des cuivres de Ferraris, des éléments de la cartes des reconnaissances militaires et de ceux de la carte géologique qui en dérivait.

Cette attitude étonne d'autant plus que, quelques années plus tard, Gachard préconisera le rapatriement d'un des trois exemplaires de la Carte de Cabinet. Son manque d'intérêt pour les cuivres résultait probablement de ses préoccupations d'historien soucieux de sauvegarder avant tout les sources strictement historiques. Peut-être aussi la sensibilité de l'époque demeurerait-elle indifférente à des planches gravées, fussent-elles d'une des plus célèbres cartes de l'époque. Chez Pelet aussi, ce ne furent ni des préoccupation esthétique ni des raisons historiques qui l'incitèrent à recommander leur restitution. Seules prévalaient des préoccupations militaires. Or, depuis juillet 1831 (ce détail, Pelet l'ignorait encore), ces cuivres avaient perdu toute valeur pratique puisque l'Etablissement Géographique de Vandermaelen à Bruxelles entreprenait sur ses presses lithographiques la réédition, avec mise à jour, de la carte de Ferraris. Aucun commentaire ne pourrait mieux situer l'impor-

(29) Lettre du 30 décembre 1831 (AMAE - Bruxelles, Correspondance politique, Légations, France, vol. 2.)

(30) Lehon à Casimir Périer, ministre a.i. des Affaires étrangères, 7 janvier 1832 (AMAE - Bruxelles, Correspondance politique, Légations, France, vol. 3).

(31) *Rapport* en date du 2 février 1832 (ASH-DG, Correspondance générale administrative, carton année 1807-1836).

(32) Lettre à Lehon, 11 avril 1832 (AMAE - Bruxelles, Correspondance politique, Légations, France, vol. 3).

tance tant militaire que financière de cette initiative que celui que lui consacra le *Courrier* dans son bulletin littéraire et bibliographique du 27 septembre 1831 :

« Au moment où nous sommes menacés d'une nouvelle agression, lorsque notre pays sera probablement encore le théâtre de la guerre, nous croyons devoir recommander à nos jeunes officiers cet excellent ouvrage, qui ne pouvait paraître plus à propos. La carte de Ferraris est la seule carte militaire que nous ayons de la Belgique ; elle est un peu ancienne (de 1777), et le nombre des exemplaires qui restent dans le commerce est si restreint qu'elle se vend quelquefois 3 à 4000 francs. Il existe déjà une copie de cette carte, faite en 1796 par Capitaine et Chanlaire, mais elle est extrêmement fautive, et ne contient presque rien de plus que Ferraris. L'édition que publie M. Vandermaelen, et dont 12 numéros ont déjà paru, renferme au contraire des changements importants. On y a tracé les routes et canaux construits depuis 1777 jusqu'à ce jour ; on a rectifié une foule de noms et indiqué les limites actuelles des provinces d'après les plans cadastraux. On a corrigé aussi dans plusieurs localités les ombres des montagnes. Cependant ce travail est encore incomplet : plusieurs ingénieurs, à qui M. Vandermaelen s'était adressé, n'ont pas répondu à ses demandes ; et l'on manque de quelques renseignements sur le Hainaut et la Flandre orientale. Cette nouvelle édition se distingue encore par la modicité du prix : chaque numéro ne coûte que 30 cents, ce qui fait 21 florins pour l'ouvrage complet ... »

CONCLUSION.

Dans la crainte d'une reprise des hostilités entre la Belgique et la Hollande et d'une intervention prussienne dans le Luxembourg (septembre-octobre 1831), le général Pelet, directeur du Dépôt de la Guerre à Paris, qui voyait sa réserve en cartes de Ferraris s'amenuiser au fil des demandes, voulut en retrouver les cuivres afin de les mettre à jour et réaliser ainsi un nouveau tirage au profit de l'armée française. Pour corriger ceux-ci et les enrichir de toutes les modifications survenues dans le paysage belge depuis le dernier quart du XVIII^e siècle, il fallait nécessairement disposer de la documentation que le service des reconnaissances néerlandais du colonel van Gorkum avait réunie de 1815 à 1830 en vue d'une nouvelle carte des provinces méridionales. Mais celle-ci avait été évacuée dès le début de la Révolution en Hollande où, par ailleurs, se trouvaient les planches gravées que le royaume des Pays-Bas avait rachetées à l'héritière du général Ferraris après qu'elles lui

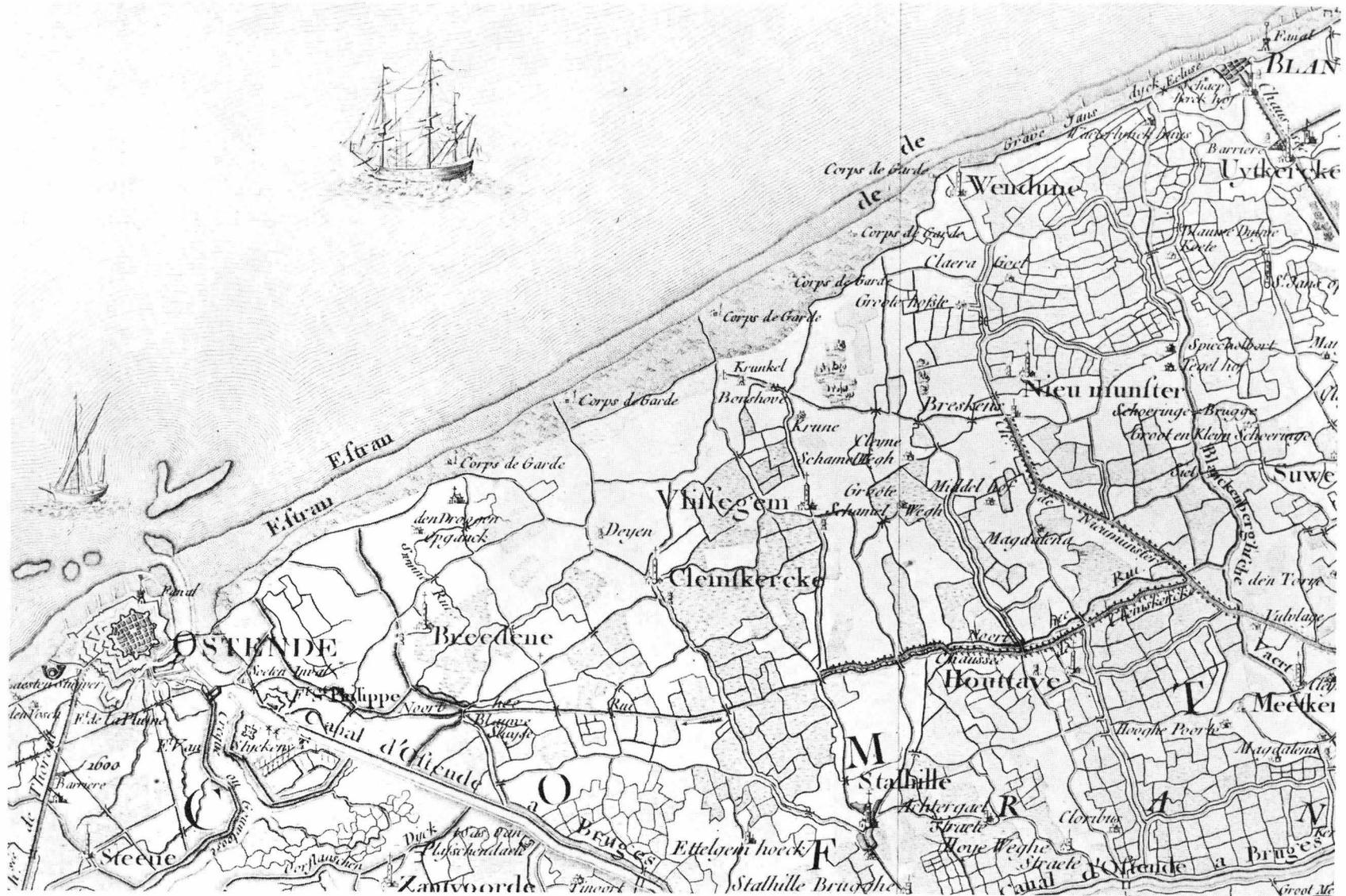
eurent été restituées, par le Dépôt de la Guerre français, en vertu du traité de Paris de 1814.

Le général Pelet conçut alors le projet de faire revendiquer par la Belgique ces divers documents topographiques dans le cadre du traité des 24 articles que la Conférence de Londres s'apprêtait à imposer aux belligérants.

Gachard, qui fut le premier Archiviste général du Royaume, reçut pour étude et avis la liste de ce que le Dépôt avait naguère dû remettre aux commissaires néerlandais. Il estima que rien dans ce relevé n'intéressait notre pays. Les cuivres ne retinrent pas son attention probablement parce qu'ils ne constituaient pas des titres à caractère historique; peut-être aussi parce que leur valeur pratique se trouvait réduite à néant depuis que Vandermaelen mettait à jour la célèbre carte marchande de Ferraris ⁽³³⁾.

Jean LORETTE.

(33) On sait que, au cours du mois de juillet 1949, le Service topographique néerlandais à Delft remit les cuivres (il en restait 24) de la carte marchande de Ferraris à l'Institut Géographique Militaire à Bruxelles.



1. — Détail de la planche II de la «Carte Chorographique des Pays-Bas Autrichiens» par le lieutenant général comte de Ferraris, 1777 (Copyright Bibliothèque Royale, Bruxelles).



FIG. 2. — Détail de la planche VII de la «Carte de la Belgique, d'après Ferraris, augmentée ... et de l'indication des routes, canaux et autres travaux exécutée depuis 1777 jusqu'en 1831» par Philippe Vandermaelen 1831-1832 (*Cartes et Plans de la Belgique*, Bruxelles, 1832).

COMPTES RENDUS

De même que dans le volume précédent, ce chapitre comporte deux parties. La première est consacrée à des ouvrages concernant l'art national — rangés suivant l'ordre alphabétique des auteurs ou des titres — et à des notices sur les provinces. Nous espérons être en mesure de présenter, dans le volume suivant, une Bibliographie d'art national plus systématique. La seconde partie est consacrée aux autres ouvrages.

I

L'Association des historiens d'art et archéologues diplômés des Universités (secrétariat : avenue de la Réforme 68, 1080 Bruxelles) a fait paraître son 11^e Bulletin d'information (1971).

Il est peut-être bon de rappeler que, statutairement définie depuis le 3 décembre 1961, l'Association en question s'est donnée comme principale mission la promotion des historiens d'art et des archéologues en Belgique.

Le *Bulletin d'information* qui est, en fait, un rapport des activités pour l'année 1971, donne un aperçu des différentes questions abordées par le bureau de l'Association. Dès sa formation, celle-ci s'est montrée très attentive à la défense des enseignants. L'année écoulée encore, ce secteur a fait l'objet d'interventions directes auprès du Ministre de l'Éducation nationale. Il existait, en effet, un risque de voir classer, dans les écoles professionnelles secondaires supérieures, le cours d'Histoire de l'art dans la catégorie des cours techniques et de pratique professionnelle. Cette nouvelle classification eût impliqué un calcul des rémunérations et des prestations horaires des licenciés agrégés selon le barème des régents techniques. Le *Bulletin d'information* contient (p. 4-7) les lettres du Ministre assurant les membres de l'Association qu'il n'y aurait pas de modifications de classification des matières envisagées.

On trouve également dans ce fascicule quelques renseignements utiles tels que des adresses de libraires spécialisés en livres d'art d'occasion (p. 16), ainsi qu'une première liste des bourses d'études et de voyages accessibles aux diplômés en Histoire de l'art Archéologie (p. 15-16). On appréciera aussi grandement l'énumération des titres des différents travaux de doctorat et de licence présentés l'année académique 1969-1970 aux universités de Louvain, Bruxelles et Liège (p. 10-15).

Cette livraison contient en annexe un questionnaire qui doit permettre aux responsables de l'Association d'être mieux informés sur la situation de l'Histoire de l'art et de l'Archéologie en Belgique et sur les aspirations des diplômés en ces branches. Enfin, signalons que la même Association a organisé en janvier 1972, sous le patronage du Ministre de la Culture française, un fructueux colloque consacré aux *Instruments et centres de documentation pour l'Histoire de l'art en Belgique* (1). Nul doute que les efforts déployés par l'Association seront bénéfiques à ceux pour qui l'Histoire de l'art et l'Archéologie est la profession.

Denis COEKELBERGHS

(1) Voir ci-dessous, p. 128.

Uit de heterogene materiële samenstelling van het Haags getijdenboek van Filips de Goede (K.B., 76 F 2) blijkt dat dit hs. grondig werd omgewerkt. Het houdt twee reeksen miniaturen in, die wellicht niet gelijktijdig werden uitgevoerd. Tot nog toe is men het over de datering der diverse verluchttingscampagnes niet eens geworden. P. SCHATBORN was de mening toegedaan dat een aantal grisailles werden toegevoegd door de *Gebedenboekmeester van omstreeks 1500*, die zich hiervoor op miniaturen uit het Berlijns getijdenboek van Maria van Bourgondië (Kupferstichkabinett, 78 B 12) zou hebben geïnspireerd⁽¹⁾. LIEGTINCK daarentegen meent dat het hs. uit Den Haag in zijn geheel — zij het in verscheidene fasen — onder Filips de Goede is verlucht⁽²⁾. Hij toont aan dat twee miniaturen hieruit, nl. Suzanna en Allerheiligen als model hebben gediend voor identieke voorstellingen in het bovengemeld Berlijns hs.

William Elphynston en George Lighton, twee Schotse studenten, tekenden tijdens hun verblijf aan de Leuvense Alma Mater enige cursussen op, die alle berusten in de Universiteitsbibliotheek te Aberdeen (hss. 109, 110, 195, 196, 197)⁽³⁾. Het 1467 gedateerde hs. 109 telt vier door M. SMEYERS beschreven pentekeningen, die eer iconografisch, dan artistiek van belang zijn⁽⁴⁾. Zij werpen enig licht op de kledij van professoren en studenten aan de Leuvense universiteit in de zestiger jaren der 15de eeuw.

Een omstreeks 1460-1470 door Franse artiesten verluchte *Legenda aurea* (Brussel, K.B., 9282-85) is aanvankelijk deels onvoltooid gebleven⁽⁵⁾. Zeven grote miniaturen, waarvoor ruimte was opengebleven, werden in Vlaamse trant bijgeschilderd. De initialen van de oorspronkelijke bezitters, geschilderd in de versierde marges, werden gewijzigd in die van de nieuwe bezitters Filips van Kleef en Françoise van Luxemburg (P ; F) ; tevens is het wapen van Filips van Kleef in de randversiering gepenseeld. Op stilistische gronden dateert de toegevoegde verluchting uit het laatste kwart der 15de eeuw. Zo deze voor beide bovengenoemden werd uitgevoerd, is zij te situeren na 1485, jaar van Filips huwelijk met Françoise van Luxemburg.

Blijkens een colophon is het Parijse hs. (B.N., lat. 10564) door de Antwerpse schilder en miniaturist Hans Bol in 1582 uitgevoerd voor François de France, beter bekend als de hertog van Anjou of van Alençon⁽⁶⁾. Volgens de a. zouden slechts twee van de zeventien miniaturen, nl. de wapenminiatuur met onderaan een klein vergezicht (fol. 1r^o) en een gezicht op de Schelde te Antwerpen (fol. 19v^o) van zijn hand zijn. Beide zijn meesterlijk van compositie en teer van kleur. De overige taferelen zijn atelierwerk.

(1) P. SCHATBORN, *39 Grisailles in the Book of Hours of Philip the Good in The Hague. An Attribution to the «Gebetbuchmeister um 15/0»*, in *Oud-Holland*, 1970, t. LXXV, p. 545-48 (Cf. *Kroniek der Handschriftenkunde* .. (1969-1970), 711.

(2) G. I. LIEFTINCK, *Grisailles in the Book of Hours of Philip the Good in The Hague and the Master of Mary of Burgundy*, in *Oud-Holland*, 1970, t. LXXV, p. 237-242.

(3) N. R. KER, «*For all that I may clamp*»: *Lowain students and lecture-rooms in the fifteenth century*, in *Medium aevum*, 1970, t. XXXIX, p. 32-33.

(4) M. SMEYERS, *Studenten en onderwijs te Leuven in 1467*, in *Academische Tijdingen*, 1971, t. V, p. 24-27.

(5) G. DOGAER, *Miniatures flamandes ajoutées à une «Légende dorée» enluminée en France*, in *Revue des archéologues et historiens d'art de Lowain*, 1971, t. IV, p. 155-163.

(6) M. HUILLET D'ISTRIA, *Le livre de prières de François de France, duc d'Anjou (Alençon) enluminé par Hans Bol, 1582*, in *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1970, p. 85-119.

Het uitvoering verluchte Grimani-breviarium (Venetie. San Marcobibl.), houdt vele tientallen miniaturen in. L. J. VANDEWIELE bespreekt bondig het tafereel met de HH. Cosmas en Damianus, die beide respectievelijk met een urinaal en een vijzel zijn afgebeeld (7). De a. vestigt tevens de aandacht op een adelaarsscène in de benedenmarge van de septembermaand. Deze voorstelling houdt verband met een tekst uit het *Regimen sanitatis*, waarin gezegd wordt dat het goed is in september zich het bloed te laten aftappen.

Georges DOGAER

Expositions d'art belge (XIX^e et XX^e siècles) en 1971.

A. *En Belgique.*

Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Musée d'Art moderne.

Redécouverte de la nature—Un siècle de paysage en Belgique. 15 janvier — 14 mars.

Quarante-six œuvres de trente peintres belges résumaient l'histoire du paysage dans notre pays depuis le début du XIX^e siècle jusqu'aux premières années du XX^e.

Les maîtres du néo-classicisme et du romantisme n'ayant manifesté chez nous qu'accidentellement de l'intérêt pour le paysage, ce fut en fait la génération des artistes nés entre 1810 et 1820 — Fourmois, Huberti, de Khnyff — qui ouvrit la voie aux maîtres de la Société libre des Beaux-Arts — Artan, Dubois, Rops, Verwée, etc. ... — et à ceux dits de l'École de Tervueren, qui gravitèrent autour de H. Boulenger. Aux réalistes succédèrent, sans nette rupture d'idéal mais avec une technique différente, les impressionnistes — Ensor, Vogels — et ceux d'influence française — Claus, Heymans — puis les néo-impressionnistes comme Van de Velde. Aux alentours de 1900, le paysage reflète le climat symboliste et prélude au paysage expressionniste — Léon Frédéric, W. Degouve de Nuncques.

Catalogue. Introduction et notices par artiste : André Moerman. Préface : Ph. Roberts-Jones. Non paginé. 20 planches. Bibliographie.

La vie des choses. Natures mortes et fleurs des XIX^e et XX^e siècles. 23 avril — 4 juillet.

Cinquante-six natures mortes et tableaux de fleurs de vingt-neuf peintres belges et de quinze peintres étrangers illustraient la conception que l'artiste se fit des objets l'environnant et, par là, les fluctuations des idées esthétiques depuis le milieu du XIX^e siècle jusqu'à nos jours. Pour le réaliste et même l'impressionniste, la poésie des choses émané de leur réalité concrète de forme, de matière, de couleur, de lumière. A l'aube du XX^e siècle, — James Ensor, Rik Wouters — on dépasse le réel sans abandonner cependant sa suggestion. Les objets de la vie silencieuse, thème de prédilection des artistes du XX^e siècle, deviennent, pour les fauves, prétextes très subjectifs à des arrangements sensoriels de la couleur, et pour les cubistes, à des constructions intellectuelles. Chez les expressionnistes, le thème des natures mortes est un moyen d'affirmation des sentiments ; chez les surréalistes, c'est une création onirique. De nos jours, un nouveau réalisme est né, qui ne représente plus l'objet mais s'en empare pour l'intégrer tel quel dans la composition.

(7) L. J. VANDEWIELE, *De Vlaamse miniatuur van Cosmas en Damianus uit het Breviarium Grimani*, in *Far-maceutisch Tijdschrift voor België*, 1971, t. XLVIII, p. 19-24. Zie ook L. J. VANDEWIELE, *Een Vlaams miniatuur van de volksheligen Cosmas en Damianus*, in *Oostvlaamse Zanten*, 1971, t. XLVI, p. 42-48. Deze bijdrage bevat een lichtjes gewijzigde versie van bovengenoemd artikel.

Catalogue. Introduction et notices par artiste : M.-J. Chartrain-Hebbelinck. Préface : Ph. Roberts-Jones. Non paginé. 17 planches. Bibliographie.

Œuvres des XIX^e et XX^e siècles. 9 juillet — 19 septembre.

Exposition d'été répétée chaque année dans le but de montrer aux touristes de passage à Bruxelles un résumé de l'école belge depuis le néo-classicisme jusqu'aux premiers abstraits.

Catalogue succinct stencilé.

Album : Art moderne, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Album : Notices : P. Baudson, M.-J. Chartrain-Hebbelinck, C. Heersterbeek-Bert, C. Janson, F. C. Legrand, Ph. Mertens. Préface : Ph. Roberts-Jones. Non paginé. 86 planches.

Hommage à Jakob SMITS. 24 septembre — 21 novembre.

Exposition organisée dans le cadre de la célébration du 25^e anniversaire de l'accord culturel belgo-néerlandais, Jakob Smits en effet, hollandais de naissance, s'étant fait naturaliser belge et ayant passé les meilleures années de sa vie à Achterbos, en Campine belge.

On y pouvait suivre l'évolution de l'artiste à travers ses œuvres groupées par thèmes : autoportraits, portraits de Malvina et de Josine, portraits d'autres personnages, scènes bibliques, intérieurs compinois, la maternité, le paysage et le village, la nature morte.

Catalogue. Rédaction : Phil Mertens. Introduction : F. C. Legrand. Préface : Ph. Roberts-Jones. 47 pages. 16 planches. Documents. Bibliographie.

Acquisitions récentes. 26 novembre 1971 — 13 février 1972.

Quatre-vingt-huit œuvres de l'école belge — peintures, sculptures, dessins — parmi celles inscrites à l'inventaire des Musées royaux des beaux-arts de Belgique depuis 1967. On sait que les collections de ces musées, notamment en ce qui concerne l'art moderne, s'accroissent :

— par des dons et des legs ; ce fut le cas pour un portrait de Navez, un de Schmalzigaug, pour des autoportraits de Ramah, de Mathys et de Permantier ainsi que pour le plâtre original des *Soucis domestiques* de Rik Wouters ;

— ou par des achats faits systématiquement dans le but, soit de combler des lacunes — *La ravaudeuse*, de Van de Velde —, soit de compléter l'ensemble d'un artiste — *Le caveau du soleil d'or*, de H. Evenepoel — ou d'un groupe — symbolisme, surréalisme, futurisme, expressionnisme, Cobra —, soit enfin de rendre compte des tendances les plus actuelles de l'art contemporain.

Catalogue. Notices : P. Baudson, M.-J. Chartrain-Hebbelinck, S. Houbart-Wilkin. F. C. Legrand, Ph. Mertens, A. Moerman, G. Ollinger-Zinque. Préface : F. C. Legrand. 83 pages, 15 planches. Bibliographie.

Rétrospective Marcel CARON. Liège, Musée des Beaux-Arts. 18 décembre 1970 — 31 janvier 1971.

Fils du peintre Alphonse Caron, formé à l'Académie de Liège ainsi que par la fréquentation d'artistes wallons comme Auguste Donnay et Richard Heintz, Marcel Caron (1890-1961) fut à la fois peintre et sculpteur, double carrière que la rétrospective de Liège retraçait dans ses grandes lignes. En peinture, après des débuts impressionnistes, Marcel Caron s'affirma, entre 1924 et 1930, en étroite communauté de style et d'inspiration avec l'expressionnisme flamand ; durant les quinze années suivantes, il s'adonna exclusivement à la sculpture ; sans abandonner cette dernière, il revint ensuite à la peinture pour se livrer à de multiples recherches qui aboutirent à une abstraction faite de figures géométriques subtilement colorées.

Catalogue. Introduction : Léon Koenig. Préface : Jules Lejeune. 37 pages, 160 numéros, 14 planches.

Œuvres d'art acquises en 1970 par le Ministère de la Culture française. Mons, Musée des Beaux-Arts. 7 février — 28 février.

Ensemble quelque peu disparate de peintures, dessins, sculptures, céramiques, où se retrouvaient les tendances de l'art contemporain dans sa complexité et son perpétuel devenir : abstraction, op-art, pop-art, nouveau réalisme, surréalisme, etc...

Dans la même exposition, un hommage était rendu au sculpteur Georges Gard qui avait obtenu le prix quinquennal de couronnement de carrière.

Publication comprenant : une première partie consacrée aux prix décernés en 1970 et une seconde partie relative aux œuvres d'art acquises en 1970 par le Ministère de la culture française. Non paginé. 348 numéros, 205 reproductions en petit format.

Richard HEINTZ et ses amis. Stavelot, Musée de l'Ancienne Abbaye. Fin mai — 12 septembre.

Pour commémorer le centenaire de la naissance de Richard Heintz (1871-1929), on avait réuni de cet artiste 138 œuvres — peintures à l'huile, aquarelles, gratures — ainsi que des lettres autographes. Essentiellement paysagiste, Heintz évolua de l'impressionnisme délicat de ses vingt ans — *Paysage de Sy* — au fauvisme emporté de ses dernières années — *La roche noire* — avec une courte incursion plus classique en Italie — *Matin de mars à Filettino* —. L'artiste était entouré d'une vingtaine de tableaux d'amis et de contemporains — De Witte, Aug. Donnay, Rassenfosse, Fr. Maréchal.

Catalogue. Préface : Jean Remichte. Introduction : Jean Parisis. Souvenirs sur l'homme : Jules Bosman. Biographie et bibliographie complètes : Denise Tinlot. 158 numéros.

Louis GALLAIT — 1810-1887 — Tableaux d'histoire et dessins préparatoires. Tournai, Musée des Beaux-Arts. Juin.

Rappelons d'abord que le Musée des Beaux-Arts de Tournai, où se tint cette exposition, fut construit par Horta qui y réalisa une parfaite adaptation de l'architecture à la destination spéciale de l'édifice : mettre en valeur, dans un éclairage convenable, une collection de peintures et de sculptures dont l'essentiel est constitué par la donation Van Cutsem.

A côté de quelques célèbres tableaux d'histoire du maître tournaisien Louis Gallait — *La mort d'Apaminondas*, *L'abdication de Charles-Quint* (1848), *Les derniers moments du Comte d'Egmont* (1853), *Les derniers honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Hornes* (1851), *Jeanne la folle*, *La peste de Tournai* (1882) — on avait réuni les études préparatoires — aquarelles, gouaches, dessins — qui en expliquaient la genèse et montraient avec quels soins minutieux ils furent élaborés, même dans les plus petits détails.

Catalogue (stencilé). Avant-propos : L. Pion. Biographie, commentaire des toiles, bibliographie : S. Le Bailly de Tillegem. 13 pages, 73 numéros.

XIe Biennale internationale de sculpture. Anvers, Parc du Middelheim. 6 juin — 3 octobre. Cette manifestation de plein air présentant les aspects les plus récents de la sculpture a été, en 1971, en ordre principal consacrée aux Amériques (du Nord et du Sud), à côté de quoi une section néerlandaise célébrait le 25e anniversaire des accords culturels belgo-néerlandais. La Belgique y était représentée par une petite rétrospective Oscar Jespers (1887-1970), un de nos sculpteurs modernes les plus réputés. Du modelé « impressionniste » à la Rodin et à la Rik

Wouters de ses débuts, Oscar Jespers évolua vers une sculpture (souvent en taille directe) d'un caractère synthétique fortement construit. Dès 1920, on a pu le compter parmi les expressionnistes flamands et ses grandes figures ont procédé du même esprit que celles de Permeke.

Catalogue. Préface : L. Craeybeckx. Introduction : Jorge Romero Brest (Argentine) — Walter Zanini (Brésil) — Andrée Paradis (Canada) — Inès Amor (Mexique) — Andrew Carnuff Ritchie (U.S.A.) — R. D. Oxenaar (Pays-Bas). 190 pages, 161 numéros, 46 planches.
Catalogue de la collection permanente du Parc Middelheim.

Tweede Triennale, Bruges, Halles. 15 juillet — 15 septembre.

L'intérêt de cette triennale, organisée pour la deuxième fois, était sa tentative d'offrir un panorama de l'art contemporain représenté par 84 artistes de nationalité belge nés depuis 1920.

Catalogue. Ten Geleide : Ridder P. van Outryve d'Ydewalle, P. Van Damme. Verantwoording : Selectie Comité. De kunst in 45 : K. J. Geirlandt. Jeune peinture belge : K. J. Geirlandt. Surréalisme : Marcel Duchateau. Constructivisme : Marcel Duchateau. De Informelen : K. J. Geirlandt. Forum : K. J. Geirlandt. G. 58 Hessenhuis Centrum voor hedendaagse Kunstuitingen : Phil Mertens. Pop-art en nieuwe figuratie : W. van den Bussche. Op-art en kinetische kunst : Jaak Fontier. De laatste tendensen H. Bex-Verschaeren. Biographie et bibliographie par artiste avec photographie de chacun d'eux. Bibliographie générale. Keuze uit de hedendaagse kunstterminologie, met verklaring. 287 pages, 264 numéros, 182 reproductions d'œuvres hors textes et 17 dans les textes.

B. A l'étranger

Constant PERMEKE — Madrid, Musco Español de arte contemporanea. Janvier — février. La direction générale espagnole des beaux-arts et le commissariat général espagnol des expositions, ayant voulu établir un programme d'expositions représentatives des grands courants internationaux de l'art moderne, avait choisi, à juste titre, Constant Permeke, qui en effet, comme chef de file de l'expressionnisme flamand, a incarné avec force un des mouvements les plus importants de l'art du XXe siècle, mouvement qui est particulièrement de nature à toucher le public espagnol dont l'art national fut de tout temps marqué d'expressionnisme.

On avait réuni un ensemble cohérent de peintures, de sculptures, de dessins, allant de premières œuvres expressionnistes de 1916 — *Maternité-Moisson à Devonshire* — à celles de la fin de la vie de l'artiste, et parmi celles-ci quelques pièces maîtresses comme *Le pain noir*, *Les fiancés*, etc ...

Catalogue. Introduction : W. Van den Bussche — Biographie — Bibliographie. 75 pages, 81 numéros, 45 planches.

Anna et Eugène BOCH — *Werke aus den Anfängen der modernen Kunst*. Saarbrücken, Saarland Museum, Moderne Galerie. 6 mai — 6 juin.

Hommage justifié rendu à Anna Boch (1848-1936) et à son frère Eugène (1855-1941) sous le patronage des usines sarroises Villeroy et Boch. Cinquante-trois œuvres de chacun des deux artistes et dans ce nombre, beaucoup d'œuvres prêtées par des particuliers et jamais montrées au public antérieurement, révélation d'une peinture peu et mal connue encore aujourd'hui. L'exposition comprenait en outre des tableaux et des dessins de Seurat, Signac, Van Gogh, Ensor, Van Rijsselberghe. Isidore Verheyden ayant fait partie des collections particulières des deux artistes. Des photographies et autres documents d'époque évoquaient les milieux d'avant-garde belges et français de la fin du XIXe siècle et du début du XXe, milieux auxquels Anna et Eugène Boch furent étroitement mêlés à la fois comme artistes et comme mécènes.

Catalogue. Rédaction, biographies et bibliographie : Thérèse Faider-Thomas. Avant-propos : Luitwin von Boch-Galhau — 85 pages — 25 planches dont 12 en couleurs, reproductions de documents et de photographies.

Rétrospective René MAGRITTE — Japon : a) Tokyo, Musée national d'art moderne — 25 mai — 11 juillet. b) Kyoto, Musée national d'art moderne — 20 juillet — 5 septembre. Avec l'aide financière du journal «Maïnichi Shimbun».

René Magritte, succédant aux maîtres de l'art moderne Braque, Van Gogh, Gauguin, fut le premier peintre belge à faire l'objet d'une grande exposition rétrospective au Japon. 66 peintures à l'huile, 40 gouaches et dessins jalonnaient le chemin de la création artistique de Magritte depuis les années 25, alors que s'opère l'orientation vers le surréalisme (*Les deux sœurs*), jusqu'aux dernières années de la vie du peintre (*Le dernier cri* — 1967) ; ponctuant cette courbe, des chefs-d'œuvres comme : *L'esprit comique* (1927), *L'homme du large* (1926), *La mémoire* (1948), deux versions de *L'empire des lumières* (1950 et 1963), *Le domaine enchanté* (1951-53).

Catalogue. Introduction : Emile Langui. Message : Albert Parisi. Non paginé. 105 numéros, 93 planches dont 26 en couleurs, reproductions de documents et de photographies.

Rétrospective Edgard TYTGAT. Laren, Singer Museum. 20 juillet — 20 septembre.

Cette première rétrospective depuis la mort de l'artiste (1957) a montré l'unité de son inspiration à travers la multiplicité de ses moyens d'expression : peintures à l'huile, aquarelles, dessins, gravures sur bois ou sur lino ; c'est en usant de ces techniques variées que Tytgat, avec une fraîcheur naïve et pleine d'invention, raconte son univers.

Catalogue. Avant-propos de la Commission du musée de Laren. Préface : Paul Eeckhout. 17 pages. 238 numéros, 38 planches.

The Belgian contribution to Surrealism. Edimbourg, Royal Scottish Academy. 21 août-19 septembre.

Cette exposition coïncidait avec le 25e anniversaire du Festival international d'Edimbourg ; elle démontrait l'importance de l'apport belge au mouvement surréalisme international. Aux côtés des pionniers — Delvaux, Magritte, Mesens — figuraient de nombreux artistes plus jeunes — Alechinsky, Bury, Jane Graverol, Lacomblez, Landuyt, Ubac, Vandercam etc... témoignages des multiples prolongements du surréalisme resté actuel.

Catalogue. Introduction : G. Ollinger-Zinque. Préface : Roland Penrose. Avant-propos : Peter Diamand. 44 pages, 86 numéros, 36 planches, archives, photographies, livres.

ENSOR to PERMEKE. Nine Flemish Painters 1880-1950. Londres, Royal Academy of Art. 25 septembre - 21 novembre.

Les organisateurs de cette exposition n'ont pas voulu montrer un panorama de la peinture dans notre pays entre 1880 et 1950, mais simplement faire mieux connaître neuf artistes de cette période qu'ils jugeaient les plus représentatifs d'une tradition picturale qualifiée par eux de «flamande» : James Ensor né en 1860 — Henri Evenepoel né en 1872 — Gustave De Smet né en 1877 — Edgard Tytgat né en 1879 — Léon Spilliaert né en 1881 — Rik Wouters né en 1882 — Fritz Vanden Berghe né en 1883 — Jean Brusselmans né en 1884 — Constant Permeke né en 1886. Ces artistes ont en effet marqué de leur forte personnalité le laps de temps qui va de l'impressionnisme à l'expressionnisme. Il est évident que certains d'entre eux ont subi l'influence française. Evenepoel d'abord et même Rik Wouters et Spilliaert, mais ils ont assimilé cette influence qui a enrichi leurs dons personnels.

Catalogue. Introduction : W. Vanbeselaere. Avant-propos : Sir Thomas Monnington PRA. «Modern Flemish Painting» : Denis Sutton. Notes biographiques outre celles accompagnant les planches : L. M. A. Schoonbaert. 87 pages, 36 planches dont 12 en couleurs.

Marie-Jeanne CHARTRAIN-HEBBELINCK

K. B. McFARLANE, *Hans Memling*, édité par Edgar Wind avec l'assistance de G. L. Harriss. Clarendon Press, Oxford University Press, 1971. XVI-74 p., 153 ill.

En 1948 l'auteur s'aperçut que le Triptyque Donne de Memling (actuellement à la National Gallery de Londres) était mal daté. Il en fit le sujet d'une conférence mais, étant historien, il refusa longtemps de publier cette découverte qui l'entraînait à faire des déductions dans le domaine de l'histoire de l'art. Cependant, il la communiqua à M. Martin Davies, directeur de la National Gallery, qui en tint compte dans ses travaux. En 1962, K. B. McFarlane donna huit cours sur Memling à l'Université d'Oxford : le succès de ceux-ci l'incita à en préparer la publication mais il mourut avant d'avoir pu mener sa tâche à bien. L'éditeur, décédé également depuis lors, s'efforça de compléter le texte de la conférence et des cours au moyen des notes ajoutées tardivement par l'auteur et il abrégea les analyses stylistiques, descriptions et discussions d'attributions afin de mieux cerner les découvertes personnelles de celui-ci.

L'ouvrage compte trois parties et cinq appendices.

La première partie et la plus importante est consacrée au Triptyque Donne, représentant la Vierge et l'Enfant entourés de saints et de donateurs : Sir John Donne of Kidwelly, son épouse Elizabeth Hastings et leur fille Anne. Ce triptyque était généralement considéré par les historiens d'art comme la première œuvre de Memling datable avec une certaine précision en raison du décès du donateur survenu, croyait-on, en 1469, à la bataille d'Edgecote. On lui connaissait trois enfants, une fille, qui seule apparaît sur le triptyque, et deux fils. Aussi la date d'exécution du retable était située selon les auteurs en 1468 ou même en 1466. Or le Triptyque Donne présente de grandes similitudes avec le Mariage mystique de sainte Catherine, le grand retable de l'Hôpital Saint-Jean à Bruges. Ce retable porte la date de 1479 ; bien que celle-ci ne soit pas originale, sa véracité n'a jamais été mise en doute. Les historiens d'art en ont conclu que Memling fut rapidement en possession de son style personnel et qu'il n'évolua pas. Or, l'auteur prouve que Sir John Donne a vécu jusqu'en 1503. Son mariage avec Elizabeth Hastings eut lieu entre 1462 et 1465. Le couple eut quatre enfants et non trois : l'auteur démontre l'existence d'une seconde fille, Margaret. La date de naissance des enfants n'est pas connue mais elle est déduite, notamment, de celle de leurs conjoints. Anne a pu naître vers 1470-71 ou même après et Margaret vers 1480-81, les deux fils étant plus jeunes. Donc, les Donne ont pu n'avoir qu'un seul enfant jusque vers 1479-80. La carrière de Sir John Donne rend plausible une rencontre avec Memling en de nombreuses occasions depuis avant 1470 jusqu'en 1483, date de la mort d'Edouard IV dont le donateur porte l'insigne. Rien ne s'oppose donc à ce que le Triptyque Donne soit contemporain du Mariage mystique. L'auteur émet même l'hypothèse qu'il serait postérieur à ce dernier ; il lui semble plus vraisemblable qu'ayant admiré le retable de l'Hôpital Saint-Jean, Sir John Donne en ait commandé pour lui-même un de dimensions plus modestes que d'imaginer qu'après avoir créé le Triptyque Donne, Memling ait brodé sur le même thème et en ait agrandi les éléments principaux pour en faire une de ses œuvres les plus ambitieuses. C'est une hypothèse qui nous paraît très intéressante.

La deuxième partie traite de l'attribution du Jugement dernier du musée poméranien de Danzig. L'auteur signale la forte influence exercée sur cette œuvre par Roger van der Weyden, mais juge qu'il y a d'autres peintres que Memling qui auraient pu s'inspirer du Jugement dernier de l'Hospice de Beaune. Les parties qui rappellent le plus Memling dans le retable de Danzig sont celles qui dérivent le plus directement de Van der Weyden, c'est-à-dire la partie

supérieure du retable ouvert. Quant à la partie inférieure, avec ses damnés contorsionnés et ses diables athlétiques, l'auteur se demande si le sujet seul a pu amener Memlinc à changer complètement sa manière et à faire montre de qualités dont dans la suite de sa carrière il semblera complètement dépourvu. De plus les photographies à l'infra-rouge révèlent de nombreux changements de composition, qui ne paraissent pas à l'auteur aussi fréquents dans les documents similaires déjà publiés à propos d'autres œuvres attribuées à Memlinc. Il confesse son embarras et attribue finalement le retable à l'école de Van der Weyden, avec l'intervention possible de Memlinc et du peintre de la Chute des damnés (actuellement au Palais des Beaux-Arts de Lille), qui selon lui n'est pas nécessairement Thierry Bouts, et songe même à un troisième maître non identifié, qu'il appelle le «Maître du Jugement dernier de Danzig». Dans sa note, l'éditeur tente de démontrer qu'Angelo Tani a dû passer commande à l'atelier de Roger van der Weyden, du vivant de celui-ci, et que le retable aurait été achevé par Memlinc. Du point de vue iconographique, cette attribution nous semble présenter de grandes difficultés. La présence de démons sur le retable de Danzig montre un retour à une iconographie traditionnelle, Van der Weyden étant le premier et pour longtemps le seul peintre à avoir représenté un Enfer sans diables, ainsi que l'a constaté Panofsky. Les photographies à l'infra-rouge révélant l'existence de ceux-ci dès la première esquisse, il s'agit donc dès l'origine d'une conception radicalement différente. La psychostasie également est figurée de deux manières opposées, comme Panofsky l'a aussi souligné. Dans le retable de Beaune, l'èlu est placé dans le plateau le plus élevé de la balance alors que dans celui de Danzig il se trouve sur le plus bas. Dans le premier retable c'est donc le mouvement ascensionnel qui importe tant que dans le second il s'agit d'une véritable pesée. K. B. McFarlane est seul à reprendre l'opinion émise dès 1913 par M. Ph. Perry, selon laquelle sur les deux plateaux sont figurées les actions bonnes et mauvaises d'un même homme ; dans le retable de Beaune, Van der Weyden, pessimiste, ferait prédominer les actes mauvais tant que dans le retable de Danzig, une conception optimiste ferait peser davantage les bonnes actions, mais il y aurait une véritable pesée dans les deux cas. D'autre part, le Jugement dernier de Danzig n'est pas aussi isolé dans l'œuvre de Memlinc que l'affirme l'auteur. L'examen des photographies à l'infra-rouge du Mariage mystique de sainte Catherine déjà cité révèle un dessin sous-jacent incisif et abondant, un style beaucoup plus fougueux que celui de la couche picturale. Comme dans le Jugement dernier, la composition est étudiée sur le panneau même et des changements de composition de toutes natures y apparaissent : autre position de têtes et de mains, modification de la forme de certains vêtements, transformations dans le cadre architectural, avec des recherches de perspective. Dans les deux retables on retrouve la même tendance à élargir les formes au stade final par rapport au stade préparatoire et à atténuer les mouvements trop dramatiques, à adoucir les contours trop aigus. Ce même type de dessin réapparaît par exemple dans la petite Pietà de la National Gallery of Victoria de Melbourne, dans le diptyque de la Descente de croix de la Capilla Real à Grenade et dans le Triptyque Moreel du Musée communal de Bruges. (De nombreux documents de ce type sont reproduits dans le *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, publié par le Centre national de Recherches «Primitifs flamands» à Bruxelles). La fougue, la vigueur ne sont donc pas totalement absentes dans les œuvres ultérieures de Memlinc : elles caractérisent le stade du dessin sous-jacent et disparaissent au niveau de la couche picturale.

Dans la troisième partie l'auteur envisage le caractère et la réputation de l'art de Memlinc. Il rappelle les quelques éléments connus de sa biographie. Il donne les noms de ses principaux commanditaires : presque tous sont des bourgeois. Cela explique que la célébrité de Memlinc ne fut jamais aussi grande qu'au milieu du XIX^e siècle, à l'époque où se constituaient les grandes collections bourgeoises en Europe. Au XX^e siècle Memlinc a été décrié et l'auteur tente de réévaluer cette «fleur sans épines», selon l'heureuse expression de Max J. Friedländer. En par-

ticulier. L'art de Memlinc, très prisé de son temps, devait représenter l'idéal religieux d'une classe sociale. Au déclin du moyen âge, à côté du courant religieux marqué par la peur hystérique du Jugement dernier et l'attrance pour les sujets morbides comme les danses macabres, il y en avait donc un autre, illustré par Memlinc, où prédominaient la résignation passive et l'espérance.

En appendice figurent une liste des dates relatives à Memlinc et à ses œuvres, une liste des commanditaires connus, un memorandum sur la date du Triptyque Donne, un tableau généalogique de la famille Donne et une liste des œuvres datées et datables entre 1467 et 1491. Une bibliographie et un index complètent l'ouvrage. Celui-ci est abondamment illustré de reproductions de grand format mais malheureusement souvent charbonneuses.

La datation du Triptyque Donne est l'apport essentiel de ce livre et désormais aucune étude sérieuse sur Memlinc ne pourra être écrite sans en tenir compte.

Micheline SONKES

Instruments et centres de documentation pour l'histoire de l'art en Belgique.

Sous ce titre, l'Association des archéologues et historiens d'art diplômés des universités a assuré la publication stencylée (89 pages) des actes d'un colloque qui s'est tenu à Bruxelles en janvier 1972 (1). On y trouve les textes des communications qui y furent faites, ainsi qu'un aperçu des discussions qui suivirent. Les matières abordées se divisent en cinq titres : les bibliothèques, les archives, les archives photographiques, les centres de recherches et de documentation, et enfin l'informatique et la prospective. L'ensemble est précédé d'une introduction par le professeur R. VAN SCHOUTE, président de l'Association. L'utilité de ce colloque et de la publication de ses actes apparaît avec force. D'abord parce qu'ils serviront sans aucun doute de guide à plus d'un historien d'art, aussi bien novice que paté ; ensuite parce qu'ils mettent le doigt sur l'insuffisance de certains outils mis à la disposition des chercheurs en Belgique, principalement en ce qui concerne les bibliothèques. On y reviendra plus loin.

Parmi les informations utiles contenues dans ces actes, le lecteur trouvera en annexe à la communication de M. R. DIDIER, *Considérations sur les bibliothèques d'histoire de l'art en Belgique* (p. 8-15), une liste (p.16-30) de 22 bibliothèques d'histoire de l'art belges et de 26 étrangères (Allemagne, Angleterre, Autriche, Danemark, France, Italie, Pays-Bas), accompagnée de renseignements sur l'importance de leurs fonds, leurs spécialisations, les conditions d'accès etc ... L'exposé de M. A. VAN RIE, *Les archives et l'art* (p. 32-38), rappelle opportunément que l'historien d'art peut espérer dans bien des cas trouver dans de nombreux fonds d'archives des documents inédits concernant l'objet de ses recherches. A cet égard, l'auteur n'a pas tort de signaler que les archivistes sont là pour guider les chercheurs inexpérimentés dans les arcanes des dépôts et de leurs inventaires. Une nomenclature indicative de quelques sources pour l'étude des arts et des artistes relève encore l'intérêt de cette communication. Dans le but de montrer à quels résultats les recherches archivistiques peuvent conduire, M^{me} A.-M. BONENFANT dresse le *Bilan du dépouillement systématique d'un fonds d'archives. Documents concernant l'histoire de la peinture aux XII^e et XV^e siècles* (p. 39-44), étude qui apporte des précisions sur Josse Vijdt, le donateur de l'Agneau Mystique. Dans les pages consacrées aux *Archives photographiques* par M. P. COLMAN (p. 45-48), on trouve de judicieuses observations sur ce type de documentation aujourd'hui en

(1) Cet ouvrage peut s'obtenir auprès du secrétariat de l'Association, Rue de la Réforme, 68, B 1080 Bruxelles.

pleine expansion, auquel devront bientôt s'adjoindre les possibilités qu'offrent l'ordinateur et la télévision. Quant à M. R. VAN DE WALLE, il donne au sujet de ces mêmes *Archives photographiques* (p. 49-53) une description détaillée du système de classement des documents mis à la disposition du public par l'Institut royal du Patrimoine artistique à Bruxelles. Dans la rubrique «Centres de recherches et de documentation», on trouvera des précisions sur les activités de trois institutions grâce aux présentations qu'en fait pour chacune d'elles un de leurs animateurs : M^{me} F. C. LEGRAND, *Les archives et l'art contemporain* (principalement le Service des Archives de l'art contemporain) (p. 54-61), M^{lle} M. SONKES, *Le Centre national de recherches «Primitifs flamands»* (p. 62-64) et M. C. VAN DE VELDE, *Le Rubenianum et le Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten van de 16de en de 17de Eeuw* (p. 65-68). Enfin les actes du colloque s'achèvent sur les exposés de MM. L. LABOUREUR, *La recherche de l'Information en ordinateur* (p. 69-71) et Y. VAN HONACKER, *Utilisation de l'ordinateur dans l'histoire de l'art* (p. 72-78).

Les informations et les sujets de réflexion à glaner dans les actes de ce colloque sont donc multiples et variés. Certes, l'inventaire des centres de recherches n'est pas exhaustif. On peut le regretter. De même, il aurait pu être utile d'apprendre au lecteur quelles sont les spécialisations particulières aux différents instituts d'histoire de l'art de nos universités (par exemple, l'étude des méthodes de laboratoire à Louvain : cf. *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, IV, 1971, p. 307-308). Mais à côté des nombreux autres aspects positifs de cette publication, les lacunes restantes ne sont probablement que bien peu de chose.

En ce qui concerne les suites données au colloque, il convient d'insister sur le fait que le but de l'entreprise était double : ainsi que le dit le professeur Van Schoute dans l'*Introduction* (p. 5), il s'agissait d'abord de mieux faire connaître les moyens dont on dispose pour étudier l'histoire de l'art en Belgique ; ensuite, il fallait se demander si ces moyens sont bien adaptés aux besoins des chercheurs. Dans cette double optique, un des plus importants problèmes est celui posé par les bibliothèques d'histoire de l'art. En effet, force est de constater qu'il n'existe pas dans le pays une grande bibliothèque hautement spécialisée mais bien une multitude de bibliothèques de petite et moyenne importance (la situation propre à la Belgique est fort bien décrite dans la communication déjà citée de R. Didier). Un effort de rationalisation à l'échelle nationale s'impose donc. A ce propos, M. Van Schoute a parfaitement raison d'affirmer (p. 6) que «la rationalisation de la science entraînerait la mort de la science» et qu'il «il est indispensable que les hommes de science fassent entendre leur avis, sauf s'ils ont la vocation du suicide». Il est regrettable que cette prise de position qui a pour elle la force de l'évidence (mais qui se range encore à l'évidence dans notre pays malade ?) ne rencontra guère d'échos dans la suite des exposés et débats. On s'y opposa même : n'a-t-on pas entendu un des orateurs inscrits prendre la défense de ce régionalisme néfaste en s'opposant aux partisans d'une bibliothèque centrale et rationnelle : «Une telle institution, écrit R. Didier (p. 9), pourrait s'avérer utile. Mais s'il ne pouvait y avoir qu'une seule institution de ce type, cela poserait des problèmes et entraînerait des difficultés annihilant les avantages éventuels de la formule. Notamment pour tous les chercheurs qui n'auraient pas l'avantage de la trouver dans leur ville, ou tout au moins dans leur région». Ces contradictions qui apparaissent à l'intérieur même du colloque sont de mauvais augure. Puisse la suite des événements rendre plus optimiste. Il faut également espérer que les responsables (bibliothécaires et chefs des institutions dont ils dépendent) apprécieront à leur juste valeur les propos de M. G. H. Dumont, Chef de Cabinet du Ministre de la Culture française, qui, dans une intervention (p. 79), reconnut et se plut à souligner la nécessité d'un effort de coordination entre les bibliothèques d'histoire de l'art. Dans l'état actuel des choses, il est clair que les bibliothécaires belges ne sont pas près de réaliser cette rationalisation dont l'importance éclate cependant. En ce cas, c'est aux chercheurs soucieux de pouvoir travailler avec

efficacité d'exiger des outiles convenables. La disposition des bibliothèques d'histoire de l'art, la pauvreté de leurs fonds, les difficultés d'accès de certaines d'entre elles ⁽²⁾, sont autant de handicaps graves dans l'exercice de la profession. Au cours des discussions, il a été proposé (p. 78) qu'à défaut d'une bibliothèque on envisage au moins l'établissement d'un fichier central : celui-ci devrait permettre au chercheur de savoir au moins si l'ouvrage dont il a besoin se trouve en Belgique. Simultanément, une coordination dans les politiques d'achat entre les bibliothèques, à peu près inexistante actuellement, devrait être suivie afin d'éviter les gaspillages des budgets toujours trop maigres. Simultanément encore, une bibliographie systématique consacrée à notre art national devrait signaler, dans les délais les plus courts, tout ce qui paraît en la matière (cf. R. Van Schoute, p. 5-6). L'Association des historiens d'art a pris la résolution d'étudier spécialement ces problèmes. C'est un beau programme auquel elle s'attache. Tous les historiens d'art belges et étrangers se doivent de lui en être reconnaissants.

Denis COEKELBERGHS

Le Patrimoine monumental de la Belgique, vol. I. *Province de Brabant — Arrondissement de Louvain*. Publié par le Ministère de la Culture, imprimé par Soledi à Liège, sept. 1971. Préface de A. Parisis, Ministre de la Culture Française (2 p.), Introduction anonyme (3 p.), puis le texte, en tout 462 p., 269 fig., des plans, une carte générale de l'arrondissement de Louvain en hors-texte.

A se fier au prospectus, il s'agit d'un «instrument de travail pour les spécialistes de l'archéologie», «un guide idéal et enrichissant pour tous ceux que passionne la connaissance du Passé artistique de notre Pays», «une réalisation typographique de grande classe qui séduira le bibliophile».

Si nous reprenons ce dernier point, nous pouvons dire qu'il n'est pas certain qu'un bibliophile digne de ce nom apprécie un livre imprimé sur papier couché et présenté plusieurs fois sous la manière sèche d'un catalogue industriel. De très nombreux clichés, dus à des photographes amateurs, sont médiocres. On peut s'en étonner quand on sait que les instances officielles ont à leur disposition les photographes, généralement très adroits, des A.C.L. A côté des épreuves de second ordre, il en est, hâtons-nous de le dire, qui sont remarquables, concernant Aarschot, les abbayes d'Averbode et de Parc, la chapelle Sainte-Ermeline à Meldert, la tour romane de Kortrijk-Dutsel, la chapelle de Saint-Hubert à Tervuren.

Les planches en couleur, d'un prix très élevé, sont souvent décevantes. L'intérieur de Saint-Pierre à Louvain nous apparaît vert-de-gris, alors qu'on en admire les pierres blanc-doré aux tons très fins.

On nous a promis un instrument de travail pour les spécialistes de l'archéologie, ce qui n'est pas le cas. Il y manque une introduction générale précisant l'évolution et les caractères généraux de l'art dans l'arrondissement exploré. On ne nous fixe pas la place de ce dernier par rapport à ses voisins ni dans le domaine historique. Pour un étranger, et même pour un Belge, le lecteur est laissé dans l'ignorance de ce qu'est Louvain dans l'ancien Diocèse de Liège. Il en est de même pour Tirlemont, Léau et les villages explorés. On ne nous dira pas que Hoegaarden était une enclave liégeoise en Brabant ; rien du rôle prépondérant de l'art mosan pendant plusieurs siècles.

(2) On ressent quelque gêne à signaler que la Bibliothèque des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, à Bruxelles, n'est accessible au public que quatre jours par semaine, à raison de trois heures par jour.

Les trois pages d'introduction auraient pu être augmentées de définitions des qualificatifs «gothique», «Renaissance», «baroque», employés conjointement avec un vocable nouveau : «traditionnel», inscrit dans le hors-texte constitué par une carte générale, où une même teinte violette couvre des édifices dont les uns sont du XIII^e, les autres des XIV^e, XV^e et même XVII^e siècles. A propos de ces couleurs, on nous précisera, page 11 : «une teinte *verte* y est réservée aux styles, dits traditionnels, à une architecture typique de nos régions, née dès la période gothique et largement traditionaliste». Monsieur de la Palice n'aurait pas mieux dit ! On ajoute heureusement : «Ce style, dont les éléments se sont peu renouvelés entre le XVI^e et le premier quart du XVIII^e siècle a toujours conservé l'amalgame de ses matériaux de prédilection : brique et pierre». Les couleurs n'indiquant donc pas une datation fixe, elles caractérisent le ou les styles, ceux-ci s'étalant parfois sur bien plus d'un siècle». Voilà bien des imprécisions, corrigées par des plans terriers qu'on nous dit «strictement chronologiques».

Il y a beaucoup à dire sur tout cela et tout d'abord, que le qualificatif «traditionnel» peut s'appliquer à des édifices préromans, car chacun sait que l'esthétique carolingienne se survit passé 1100 chez nous ; qu'il en est de même pour le style roman dont les formes sont «traditionnelles» en Brabant, à l'abbatiale de Parc en particulier, au XIII^e siècle encore ; que le gothique flamboyant fleurit «traditionnellement» au jubé de Walcourt, pour ne citer qu'un exemple, passé 1530 ; que le néo-classicisme est «traditionnel» chez nous bien longtemps après 1800. Il y a des constructions en brique et pierre en Flandre maritime dès le XIII^e siècle et l'on construisit avec des briques et des pierres de Meuse dans l'Est de notre pays longtemps et d'une façon différente qu'en Brabant.

Mais ce qui choque le plus dans cet ouvrage officiel, c'est l'indigence de l'«Aperçu Bibliographique» où manquent les travaux de spécialistes comme le furent Monseigneur Maere, professeur éminent à l'Université de Louvain, maître d'une école dont la réputation fut longtemps méritée. Rien au sujet des études et des monographies du chanoine Thibaut de Maisières, silence complet concernant M. Simon Brigode dont la monographie de l'église d'Oplinter devait être citée, comme d'autres ouvrages. Pas une mention de M. Mertens, dont les fouilles ont fait progresser nos connaissances en particulier au sujet de l'histoire de la collégiale Saint-Pierre à Louvain ; mutisme sur les recherches d'archives du chanoine Lefèvre, le meilleur connaisseur d'Averbode ; pas un mot des recherches et des découvertes du professeur Jacques Lavalleye, dont les auteurs du *Patrimoine Monumental* ne peuvent ignorer l'enseignement et les écrits.

Ces lacunes sont beaucoup plus considérables quand il est question du mobilier, bien qu'on nous ait promis dans l'introduction une citation des «principaux biens culturels mobiliers qui ornent les églises qui méritent l'attention des visiteurs». Cette promesse n'est pas tenue. Dans les notices, on nous donne quelques lignes à ce sujet en mêlant ce qui est important à ce qui ne l'est pas ; on citera des statues, dites de caractère artisanal, et on oublie des œuvres aussi remarquables que le Calvaire du XIII^e et le saint Job du XV^e de Wezemaal, le saint Laurent bruxellois de Saint-Jacques à Louvain, exposé aujourd'hui au Musée de cette ville, le saint Jean et un saint évêque mitré d'Oplinter et bien d'autres sculptures de qualité, comme la Vierge à l'Enfant, la sainte Barbe, un saint moine et un saint Laurent d'Hakendover, où les portails latéraux ne sont pas Louis XVI comme il est écrit, mais bien de style Louis XV. De nombreuses erreurs dans les dates peuvent être relevées.

Revenons aux lacunes. Pour l'église Saint-Léonard à Léau, on veut bien nous donner : «véritable musée de peintures et de sculptures des xv^e et xvi^e siècles, principalement : triptyques, retables, statues et objets de culte, dont un dépliant local fournit succinctement le détail. Entrée payante» ... et c'est tout. Pas un mot des sculptures préromanes et romanes aussi caractéristiques que le Christ que nous avons signalé il y a longtemps déjà et qui s'apparente à

celui de l'évêque Géro, toujours honoré à Cologne, une Vierge en majesté du xii^e et une autre du xiii^e, très importantes pour l'étude de l'iconographie mariale en Belgique ; rien au sujet de l'image du patron de la cité, de 1300 environ, du chandelier pascal, de 1482-83, fondu par Renier van Tienen et reflétant l'influence de Roger de la Pasture (van der Weyden) et de Jan Borman ; pas un mot de la tourelle eucharistique créée par Corneille Floris, etc ...

Les auteurs du *Patrimoine Monumental* auraient pu citer le petit livre bien fait d'Yves Boyen, *Léau (Zoutleeuw)*. Ils auraient également rendu service à leurs lecteurs en rappelant que de grandes expositions, notamment au Heysel en 1935 et aux Musées royaux d'Art et d'Histoire en 1954, mirent en valeur les trésors d'art du Brabant et plus spécialement de l'arrondissement de Louvain, qu'ils prospectent.

Il en fut de même plus tard à Louvain, au Musée Communal, où d'autres ensembles, comme «Ars Sacra Antiqua» et «Aspecten van de Laattgotiek in Braban» montrèrent nombre de sculptures, d'orfèvreries, de dinanderies, dont il n'est pas fait mention dans le livre que nous analysons. Les catalogues des expositions louvanistes que nous venons de citer compensent les carences du *Patrimoine Monumental* grâce à M. Crab et à une série de collaborateurs : M^{lle} Derveaux, M^{lle} Verbesselt, M^{lle} Périer-D'Ieteren, MM. F. Van Molle, G. Vanderlinden, H. Pauwels, J. K. Steppe, J.-P. Asselberg, L. Van Buyten, P. V. Maes. Il en est de même pour les *Annales* et les *Bulletins* de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles que les chercheurs auront avantage à reprendre s'ils s'intéressent à des généralités ou s'ils veulent des précisions sur le mobilier des églises qu'ils sont invités à visiter. Ils auront sous les yeux, par exemple, le jubé et les orgues de l'église Saint-Michel à Louvain avant leur destruction en 1944 — et non en 1914 comme le croient les auteurs du *Patrimoine Monumental* — ; ils sauront plus sur Jan Christian Hansche, dont nous avons retrouvé le monogramme dans la chapelle de Schoonhoven, et sur d'autres artistes, ignorés dans l'ouvrage que nous commentons.

Une vérification sur place, récente, me permet d'affirmer que le Christ en laiton signalé à Bierbeek est en réalité une réédition du début de notre siècle, comme je l'ai constaté en compagnie de M. J. Cl. Ghislain. La fameuse Sedes Sapientiae de Saint-Pierre à Louvain, patronne de l'Université, n'a pas été remise en état en 1942, mais après le bombardement de 1944. Nous pourrions relever bien d'autres inexactitudes.

Bien que préfacé par le Ministre de la Culture Française, le *Patrimoine Monumental* comporte des textes obscurs et de forme imparfaite. On y trouve des adjectifs comme «tardogothique» ou «tardo-gothique» et des qualificatifs plus dignes du charmant Peynet que d'historiens sérieux, comme «nichette», «portelette», «églisette», «briquelette» (selon le dictionnaire Larousse : «sorte de brique faite de tourbe et de poussières de charbon agglomérées et servant de combustible»), d'usage dangereux (!) dans une construction et ailleurs...

Comte J. de BORGHGRAVE D'ALTENA

A. PIRON, *La peinture wallonne ancienne*, Coll. «Connaître la Wallonie», Institut Jules Destrée à Gilly, 2^e éd., 1963, 124 p., XIII pl., 18 x 12.

L'ouvrage présente les principaux peintres wallons des xv^e et xvi^e siècles. Après un propos liminaire, l'A. examine le concept de la «peinture dite flamande» pour en ramener les limites à une réalité plus restreinte, puis les origines de l'expression plastique (avec références à Marcel Héris). Les chapitres suivants sont consacrés à des figures d'artistes : André Beauneveu (m. xiv^e siècle), le Maître de Flémalle et des problèmes d'identification de ce peintre avec Robert Campin et Jacques Daret, l'œuvre de ceux-ci, Roger de la Pasture et la question des frères van Eyck, Simon Marmion, Jean Prévost Lombard. L'illustration, indicative, est de qualité médiocre. L'ouvrage, dont le ton polémique déforce les positions, se clôt par une Bibliographie.

F. ROUSSEAU, *La Wallonie, terre romane*, Coll. «Connaître la Wallonie», Inst. Jules Destrée, Gilly, 1967, 84 p., 7 ill.

Cette quatrième édition, revue et augmentée, montre bien la faveur dont jouit ce petit livre, qui pose avec clarté les problèmes et les définit avec une rigueur et une compétence qui n'excluent pas la passion. Partant du fait capital : terre des Wallons, terre romane, l'A. examine l'origine des termes Wallonie et Wallons et fait l'historique de la région géographique qui y correspond. Il considère ensuite la culture française en Wallonie et les dialectes wallons. Quatre annexes nous apprennent pourquoi les Wallons ignorent leur histoire, l'historique du mot Wallon, l'importance du français en pays wallon dès le XIII^e siècle, et la participation des Tournaisiens à l'épopée de Jeanne d'Arc. La reproduction de quelques monuments importants et deux cartes sont utiles au propos.

J. L.-D.

Villy SCAFF, *La sculpture romane de la cathédrale Notre-Dame de Tournai*, Tournai, 1971, 295 p., 112 ill.

La sculpture romane de la Belgique et du Nord de la France n'a pas reçu jusqu'à présent l'attention qu'elle mérite. Il est vrai que la plupart des grands ensembles ont été détruits ou mutilés, et que ce qui en reste aujourd'hui est souvent moins impressionnant que la sculpture méridionale, plus renommée. Les savants du Nord se sont alors dirigés vers l'architecture, la miniature, et l'orfèvrerie. Néanmoins, la sculpture qui existe encore en Belgique et dans le Nord de la France est importante en elle-même et aussi pour les progrès qu'une étude de cette sculpture pourrait faire à la connaissance de la sculpture romane en général.

De ce fait, le sujet de la monographie de M. Scaff est bien choisi. La sculpture romane de la cathédrale de Tournai, quoique brièvement étudiée dans plusieurs articles, n'avait pas encore fait l'objet d'un livre. Elle n'a guère été étudiée que par des savants belges, et les savants étrangers l'ont souvent négligée entièrement en étudiant l'histoire de la sculpture romane. Ceci est un tort, car Tournai, la seule survivante de toute une série de grandes cathédrales et abbayes du Nord de la France et des Flandres, telles que, par exemple, Arras et Cambrai, pourrait bien fournir des clefs pour la sculpture romane de cette région. Une bonne série de photographies et des analyses stylistiques et iconographiques poussées de la décoration romane à Tournai seraient donc les bienvenues.

Le livre de M. Scaff, issu de sa thèse de doctorat présentée à l'Université Catholique de Louvain, est une étude de toute la sculpture romane de la cathédrale de Tournai — les chapiteaux et les bases des supports de la nef et du transept, les piédroits et les archivoltes sculptés de la Porte Mantile et de la Porte du Capitole, et les vestiges du portail roman détruit de la façade occidentale.

Dans son introduction, M. Scaff nous donne le plan de son ouvrage. Il y a trois sections principales : la première traite du milieu historique (ch. I et II), la deuxième est un inventaire archéologique de la sculpture du monument (ch. III et IV), la troisième est une étude critique et comparative des structures, des formes et de l'iconographie (ch. V-VIII). La première partie est bien organisée et instructive : elle contient un bon résumé de la bibliographie concernant Tournai et une histoire physique de la cathédrale jusqu'à présent, vandalisme et restaurations inclus.

La deuxième partie est un inventaire archéologique des portails et des chapiteaux et bases des supports. Il faut signaler ici le système que M. Scaff a trouvé pour localiser chaque pierre

sculptée dans la partie romane de l'édifice. Ce système est assez complexe, mais une fois qu'on l'a maîtrisé, on peut rapidement trouver l'emplacement des sculptures. Malheureusement, la plus grande partie de cette section est consacrée à une description sélective du décor sculpté, sans méthode apparente. Bien sûr, l'auteur veut nous dire ici exactement ce qu'il voit, mais il ne nous dit pas pourquoi il fixe son attention sur certains détails, tout en restant muet sur d'autres. Les descriptions sont strictement archéologiques, sans rapport avec les problèmes fondamentaux. Cette sorte d'inventaire archéologique est une survivance des pratiques du XIX^e siècle, quand les photos étaient rares. Aujourd'hui, quoiqu'un inventaire de cette sorte soit un instrument de travail nécessaire pour l'auteur lui-même, il ne doit pas figurer dans l'ouvrage publié. On devrait plutôt y substituer des descriptions plus courtes et mieux sélectionnées, accompagnées de bonnes photographies, en vue d'éclairer quelques uns des problèmes ayant trait à la sculpture.

Mais l'auteur ne semble pas croire beaucoup à la photographie, car quand il décrit une sculpture précise, il ne renvoie même pas aux illustrations de son livre. De plus, la qualité de ces reproductions est mauvaise. Quand des sculptures sont aussi endommagées que celles des portails de Tournai, elles exigent des photographies meilleures que si elles étaient en bon état. Malheureusement, beaucoup de ces reproductions ne sont lisibles que par quelqu'un qui a déjà une bonne connaissance de la sculpture à Tournai.

Plus encore que la qualité des reproductions, c'est la méthode de M. Scaff qui empêche une compréhension de l'inventaire archéologique. L'auteur n'a pas, au début, exposé clairement les problèmes principaux concernant Tournai — sa chronologie, sa filiation stylistique, ses relations avec les centres de production de la région. Dans tout le livre, les questions de style ne sont jamais abordées, les questions de chronologie sont esquivées, les questions d'iconographie sont attaquées d'une façon inconséquente et considérées par l'auteur comme résolues alors que le lecteur attend un examen plus approfondi.

Ce manque de méthode s'étend à la plus grande partie de la troisième section — l'étude critique et comparative. Cette partie commence par un chapitre sur la pierre de Tournai, ses propriétés géologiques et la technique de sa taille. Le chapitre suivant (VI) consiste principalement en une discussion de la forme trilobée de la Porte Mantile et de la Porte du Capitole. En bref, le problème principal est le suivant : ces portails étaient-ils construits dès le début avec des archivoltes trilobées, ou furent-ils d'abord construits en plein cintre et altérés par la suite pour former une trilobe ? Pour répondre à cette question, il faut d'abord savoir si les portails furent commencés avant ou après la construction des chapelles hautes sur les murs desquelles les archivoltes trilobées sont sculptées. L'auteur semble d'abord soutenir que les portails étaient commencés avec des archivoltes en plein cintre avant la construction des chapelles hautes (p. 123). Cependant, plus loin, dans sa conclusion (p. 259), il suggère que la Porte du Capitole aurait été érigée d'un seul coup entre 1195-1200, et qu'il n'y a jamais eu de premier stade sans trilobe. En tout cas, le raisonnement par lequel il arrive à sa (ses) conclusion(s) n'est pas convaincant. Il est même parfois contradictoire. On aurait aimé ici une série de comparaisons stylistiques afin de déterminer la chronologie relative des portails :

1) entre les chapiteaux à l'intérieur de la cathédrale et toutes les parties des portails (bandeau cintré, archivoltes, piédroits);

2) entre la Porte Mantile et la Porte du Capitole;

3) entre les différentes parties de chaque portail.

On aurait aussi souhaité une étude soignée de la construction de chaque portail, c'est-à-dire des pierres elles-mêmes, afin de discerner les signes d'une modification dans la forme du décor.

La deuxième partie du chapitre «Les Structures» est consacrée à une classification de la forme et du décor des chapiteaux et des bases à l'intérieur de l'église. L'auteur a fait un bon

schéma des différents types de chapiteaux, accompagné d'un tableau indiquant leur distribution dans l'édifice et leur évolution chronologique, du style roman dans la nef au protothique dans le transept. La chronologie relative est solide en ce qui concerne les chapiteaux. Cependant, l'analyse des bases décorées du narthex et des murs des bas-côtés, et l'attribution de ces bases à un édifice antérieur, n'est pas entièrement convaincante.

Le chapitre le plus long dans cette troisième section est consacré à l'iconographie, manifestement sujet préféré de M. Scaff. Il commence par passer chronologiquement en revue toute la bibliographie. Ceci est suivi d'une liste, bien utile, des différentes opinions des savants sur chaque thème dont l'interprétation a été discutée auparavant. Ensuite, l'auteur nous explique fort bien les représentations de la bataille entre les Vertus et les Vices sur la Porte Mantile, et leur source dans la *Psychomachie* de Prudence.

Malheureusement, quand il s'intéresse au problème de l'interprétation du bandeau cintré de la Porte Mantile, l'auteur manque de méthode. Plusieurs thèmes ont été suggérés pour les reliefs en question. Ceux que les savants d'aujourd'hui considèrent comme les plus vraisemblables sont l'histoire de Judith et l'histoire de David. M. Scaff s'est mis du côté des partisans de l'histoire de Judith, en citant comme preuve principale un passage de Prudence (cf. p. 212) : Castitas, ayant désarmé son ennemi Libido, fait allusion à la pure Judith qui a tranché la tête du débauché Holoferne pour défendre sa chasteté. Cependant, ce passage ne résout en aucune façon la question, puisque, dans le même poème, David, l'autre candidat au sujet de ce bandeau cintré, est loué par les Vertus comme exemple d'Humilité et de Sobriété (M. Lavarenne, *Prudentius, Psychomachia, Contre Symmaque*, Paris, 1948, v. 291 ss. et v. 386 ss.). Ainsi on peut employer le texte pour appuyer également les deux hypothèses.

D'ailleurs, dans son plaidoyer en faveur de Judith apparaît une autre faille dans la logique de l'auteur, il base son interprétation du bandeau cintré sur un rapport avec la Psychomachie sculptée aux piédroits. Mais il a en même temps (p. 258-259) affirmé que le bandeau a été sculpté *avant* les piédroits. M. Scaff s'attend à être critiqué pour cette contradiction dans son argument, et il tente dans son conclusion de s'armer contre une attaque (p. 265) : «La contradiction n'est qu'apparente : le décor des piédroits du portail modernisé dans le courant du quatrième quart du XII^e siècle peut avoir été choisi en fonction du sujet du bandeau de remploi plus ancien de quelques décennies ; il peut aussi avoir repris, dans une plastique évoluée, le thème psychomatique déjà utilisé aux ébrasements anciens, mais que l'on voulait rejeunir pour l'harmoniser au trilobé nouveau.» En d'autres mots, l'auteur voudrait nous faire croire que Judith est représentée sur le bandeau à cause de sa relation avec la Psychomachie des piédroits, et que cette Psychomachie était sculptée aux piédroits précisément à cause de sa relation avec Judith. Ceci est concevable, mais relève du sophisme et ne peut en aucune façon rien prouver à propos de ce portail.

Quand on lit l'analyse iconographique que fait M. Scaff de la Porte du Capitole, plusieurs questions viennent à l'esprit. Nous en relevons deux ici. Notre première question concerne les deux figures armées audépart de chaque côté de l'archivolte cintrée extérieure. L'auteur suggère (p. 230) que ces guerriers sont des figures de donateurs. Admettons que les armes gravées sur les boucliers de ces guerriers puissent être celles de deux familles nobles de la région, et qu'elles y aient été placées en l'honneur des familles qui auraient offert de l'argent pour la décoration de la Porte du Capitole. Mais que ces figures belliqueuses représentent les donateurs, comme M. Scaff voudrait nous le faire croire, est difficile à admettre. On ne connaît aucune figure de donateur qui lève une épée au-dessus de sa tête, prêt à frapper. Si l'auteur connaît d'autres donateurs d'une telle férocité, il ferait bien de les citer. Entretemps, il nous semble plus opportun d'intégrer ces guerriers au thème de l'archivolte entière.

Notre seconde question concerne quatre autres figures de cette même archivolte. Elles sont

vêtues de longs «bliauds» et portent des attributs. L'auteur les identifie comme quatre figures allégoriques inconnues. Cependant, on peut discerner des ailes sculptées derrière ces figures. Ces ailes sont même visibles dans l'illustration n° 33 et encore mieux visibles quand on est devant les sculptures elles-mêmes. On ne trouve aucune mention d'ailes dans le livre, seulement une référence au «Fond des claveaux ... strié de fines raies ...» (p. 85). Mais la photo montre clairement les deux types de plumes, courtes près de l'épaule et plus longues à la pointe des ailes. De ce fait, ces sculptures doivent être identifiées comme des figures allégoriques ailées ou même comme des anges, comme elles l'ont été par A. Goldschmidt (*Die belgische Monumentalplastik des 12. Jahrhunderts. Belgische Denkmäler*, München, 1923, p. 69).

La vue de M. Scaff s'affaiblit aussi à propos d'un des chapiteaux de la nef. Ici est sculpté un petit homme qui pend la tête en bas. Traditionnellement, cette figure passe pour représenter un architecte qui s'est tué en tombant d'un échafaudage pendant la construction de la cathédrale. M. Scaff attaque cette tradition en affirmant que rien dans le costume de l'homme n'indique qu'il tombe, et que de plus il sourit. Donc, il doit être un «stylophore» mal placé destiné à l'origine à décorer une base. Les illustrations n° 88 et 89 montrent surtout le visage souriant du bonhomme, mais une photo A.C.L. prise d'un autre côté révèle des plis dans sa robe qui montrent bien qu'il tombe, car si on renversait la photographie, ces plis défieraient la force de la pesanteur. On peut se demander si, après tout, la légende n'est pas plus près de la vérité que ne l'est M. Scaff.

Parmi les autres thèmes étudiés dans ce chapitre, l'auteur discute longuement d'un chapiteau dans le triforium du transept. Ici, il croit avoir fait une grande découverte en identifiant ce chapiteau, autrefois erronément appelé le tétramorphe, comme une Mystagogie. Est-ce que ce chapiteau mérite vraiment une étude de huit pages, tandis que la Porte du Capitole ne reçoit que onze pages en tout ?

En dernier lieu nous arrivons au chapitre consacré au «Formes». Déjà dans son introduction, l'auteur avait annoncé qu'il ne traiterait pas des problèmes de style (p. 38) : «Le chapitre VII établit la nomenclature des éléments décoratifs et figuratifs ; il essaie uniquement d'y dégager les courants d'influence apparemment déterminants ; en aucun cas, il ne tente de dépister l'origine de ces éléments, entreprise vaine et illusoire pour des œuvres tard venues dans le courant du XI^e siècle, dont les composantes formelles s'insèrent dans un répertoire internationalisé».

Ici nous devons nous arrêter pour mettre en question la chronologie de l'auteur. Dans la phrase citée ci-dessus, l'auteur suppose que la cathédrale de Tournai date de la fin du XII^e siècle. Cependant, plus loin, dans le chapitre sur l'architecture (p. 60-63), il résume les deux théories qui s'opposent à propos de la chronologie. Un groupe de savants date la nef de 1110-1140 et le transept de 1140-1170, tandis qu'un autre groupe place la nef entre 1140 et 1170 et le transept entre 1170 et 1200. Cette question n'a pas encore été tranchée, et, malgré cela, M. Scaff remarque à la p. 61 que la cathédrale romane remonte «à la deuxième moitié du XII^e siècle ; l'accord est unanime sur ce point». Ensuite, il fait la supposition tout au long de son livre que toute la partie romane de la cathédrale de Tournai date de la fin du XII^e siècle, sans expliquer sur quoi il base cette opinion.

Revenant à l'étude des formes, nous remarquons que M. Scaff annonce encore une fois sa décision d'éviter les problèmes stylistiques (p. 148) : «... on se heurte à un obstacle insurmontable lorsque l'on tente des rapprochements entre les éléments décoratifs tournaisiens et étrangers, ... ». Il continue en citant Pierre Héliot (p. 148) : «On connaît encore trop mal les thèmes ornementaux de l'architecture préromane et la chronologie des formes décoratives dans les différentes contrées d'Occident, pour échafauder à ce propos mieux que des hypothèses».

Nous sommes entièrement en accord avec M. Héliot, mais M. Scaff n'avance même pas la moindre hypothèse. Il traite Tournai plutôt comme si c'était un cas de parthénogénèse, une création unique qui sort de nulle part ou de partout (il cite une longue liste d'origines lointaines — Antique, barbare, byzantine, etc. — sans donner d'exemples spécifiques). De plus, Tournai, selon lui, n'a pas eu de suite. Il résulte de ce parti pris que l'ouvrage ne contient aucune reproduction de sculpture d'un autre ensemble qui pourrait être comparée avec Tournai, et les références dans le texte à des exemples éparpillés de formes semblables apparaissent sans ordre ni explications. Où est «l'étude critique et comparative» qu'on nous a promise dans l'introduction ?

On nous donne plutôt des descriptions inutiles, telles que (p. 151) : «Les deux Grecs ont des physionomies énergiques et vivantes ; sous les traits empâtés et poupins de l'homme qui tombe apparaît un sourire de bonhomie placide, légèrement teintée de malice.» Le seul passage critique dans la section sur «L'être humain» est une paraphrase de Goldschmidt (article cité ci-dessus). Quand on en vient à la liste des animaux, on y trouve des références à des bêtes pareilles dans des endroits éparpillés. Toujours pas de photographies comparatives et pas de motif apparent pour ces références. Sous la rubrique «Lions» (p. 155) on nous informe que : «Sans qu'il y ait similitude, des lions se trouvent aussi sur les socles des fonts scaldiens de Saint-Laurent à Zedelgem.» On se demande quel est le but de telles remarques.

Ce qu'on eût aimé trouver dans l'analyse des formes est une confrontation systématique de la sculpture de la cathédrale de Tournai et la sculpture exportée par Tournai à travers l'Europe occidentale pendant le XII^e siècle — des fonts baptismaux, comme ceux de Winchester ou de Gand, des chapiteaux, tels qu'on en trouve à Old Sarum et à Glastonbury Abbey, et des pierres tombales, comme celles de la cathédrale d'Ely. Il aurait été souhaitable aussi de comparer la sculpture de la cathédrale de Tournai avec celle des régions voisines — la région de la Meuse et du Bas-Rhin, l'Angleterre et l'école Anglo-Normande, et surtout le Nord de la France (quoique M. Scaff semble l'ignorer, il subsiste des fragments sculptés des cathédrales d'Arras et de Cambrai dans les musées de ces villes et à Lille : cf. J. Vanuxem, *La sculpture du XI^e siècle à Cambrai et à Arras*, dans le *Bulletin Monumental*, 1955, p. 7-35). Même si on n'arrive à aucune solution quant aux sources directes de la sculpture tournaisienne, la question mérite plus d'attention que ne lui en accorde M. Scaff. Des courants d'influence possibles doivent être explorés.

Pour résumer, il faut dans ce livre surtout critiquer la méthode. L'auteur ne formule pas clairement les questions principales. Le livre est organisé de sorte qu'on se perd dans des détails sans jamais voir l'ensemble. Ceci dit, il ne faut pas oublier que la monographie de M. Scaff reste la première et jusqu'à présent la seule grande étude consacrée uniquement à la sculpture romane de Tournai. Comme telle, elle n'est pas à négliger. Malgré ses défauts, c'est un début.

Elisabeth B. SCHWARTZBAUM

Le site archéologique de l'abbaye des Dunes et sa conservation

La situation géographique du site archéologique comporte un point inquiétant qui rend plus difficile sa conservation dans toute son intégrité. Il s'agit de son implantation dans une cuvette profonde sans possibilité d'évacuer naturellement le surplus de la nappe d'eau sous-jacente. Comme cette nappe (phréatique) se situe à quelque 150 cm au-dessus du point O du site, il est évident que cela ne peut qu'inquiéter les responsables du site. De ce fait, il nous fut imposé de mettre en place une station de pompage à incidence limitée, susceptible d'abaisser le niveau de l'eau de telle sorte que la conservation à sec des ruines dégagées soit assurée.

Il importait — il importe encore maintenant — de disposer à la fois de trois éléments pour atteindre ce but ; la force motrice sûre, à même de maintenir le dispositif en activité per-

manente, une pompe aspirante et foulante en excellent état de marche et des conduits d'évacuation aptes à avaler sans broncher cette quantité d'eau particulièrement importante durant la mauvaise saison. Il est inutile d'insister sur l'effet désastreux qui résulterait pour la conservation des ruines du manque d'un de ces éléments : montée immédiate des eaux au niveau normal, maçonneries médiévales saturées en butte aux gelées hivernales, d'où éclatement des briques et pulvérisation des éléments architecturaux gélifs (cf. le portail de l'abbatiale).

Or, ce que j'ai craint de longues années durant est arrivé au cours de l'hiver 1969-70, lorsqu'un des trois éléments indispensables nous fit défaut. Les égouts, bouchés totalement par les racines des arbres qui s'y étaient introduites, refusèrent tous services en refoulant obstinément et intégralement l'eau qui y était déversée. La pompe, après une utilisation de près de vingt années, nous abandonna derechef, le site fut inondé. Avant que les instances supérieures alertées puissent obvier à cet inconvénient et que nous puissions acquérir à notre compte une nouvelle pompe aspirante-foulante le mal était fait (cf. fig.).

Il fallut tout l'hiver pour rendre à nouveau le site visitable pour les vacances de Pâques 1970, il fallut aussi deux campagnes archéologiques successives pour réparer les dégâts aux maçonneries et enfin nous devons considérer les destructions apportées aux motifs architecturaux du portail comme irréparables. Nous ne pouvons qu'envisager leur remplacement par des fac-similés, ce qui ne correspond pas à l'idée que je me fais de la conservation du monument.

Il reste à espérer que désormais nous puissions être à l'abri de tels accidents, mais il faut tenir compte des difficultés de conservation que présente le site archéologique de l'abbaye des Dunes.

Prosper SCHITTEKAT
Conservateur du Domaine

Suzanne URBACH, *Maîtres des anciens Pays-Bas*. Traduit par Katelin VARGYAS et revu par G. R. GEOFFROY, Ed. Corvina, Budapest, 1971, 26 + 48 p., 48 ill.

Ce catalogue se présente sous la forme d'un bel album dont les quarante-huit illustrations sont en couleurs. Une importante préface situe les maîtres flamands des Pays-Bas dans leur contexte historique et historiographique. Sans doute, nombre de termes, «romantique», «gothique» peuvent nous surprendre, mais il y a lieu de tenir compte du fait qu'il s'agit d'une traduction. Lorsque M^{me} Urbach écrit que l'art flamand est un phénomène typiquement bourgeois : «c'est la bourgeoisie qui lui passe des commandes», elle n'a pas tort, mais le mot patriciat serait plus adéquat. Elle a raison encore lorsqu'elle écrit : «Cette peinture est probablement le miroir le plus fidèle dans lequel l'art ait jamais reflété la nature». On constate tout au long des vingt-quatre pages de son introduction que l'auteur connaît bien la bibliographie importante qui existe, mais qu'elle n'a certainement pas eu connaissance du *Pieter Coeck Van Aelst* de George Marlier, lorsqu'elle parle du maniérisme anversois.

L'apport qui nous intéresse est celui de l'étude des œuvres conservées au Musée des Beaux-Arts de Budapest et au Musée Chrétien d'Esztergom. Ces œuvres sont toutes de grand intérêt, elles apportent des documents intéressants et par leur notice, et par leur reproduction. Il est seulement regrettable que les couleurs soient déformées par les tons ocres trop rougeoyants.

Nous ne croyons pas que l'auteur du Portement de Croix (notice n° 1) soit identique à celui des Trois Maries au Tombeau (Van Beuningen), qui n'est d'ailleurs pas un fragment. On est heureux d'en étudier les trois détails reproduits, particulièrement celui de gauche. L'œuvre

est suivie par la Vierge et l'Enfant de Petrus Christus et une Descente de Croix d'après Van der Weyden, souvent étudiée. La Nativité de Gérard David paraît bien être de sa jeunesse ; elle est reproduite avec deux détails qui confirment ce qu'écrivit M^{me} Urbach quant à sa connaissance par Gérard David de maîtres septentrionaux (il doit y avoir une erreur de traduction, il ne s'agit pas d'après l'analyse d'une œuvre « postérieure » (sic) à son séjour à Bruges, mais bien antérieure). L'Homme de douleur, attribué à un disciple de Hans Memlinc, pose un point d'interrogation mais l'œuvre est de belle qualité. Une Crucifixion (n° 12) est donnée à Hans Memlinc et son atelier avec cette fois une référence à une étude antérieure de Klara Garas ; l'œuvre comporte également trois reproductions de détails. Une intéressante Vierge et Enfant est donnée à Sittow, la suivante à Isenbrant : l'allongement des corps et des visages nous fait plutôt penser à Benson, d'autant plus que l'œuvre suivante donnée à Isenbrant justement en diffère notablement. Le XVI^e siècle apparaît avec une Vierge et Enfant (p. 22). La Marie-Madeleine lisant repose l'irritant problème de ces œuvres qui sont des portraits classés généralement : Maître des demi-figures de femmes ». L'aspect rougeoyant de la reproduction peut induire en erreur.

Toutes les œuvres qui suivent, en exceptant le Cornélis Engelbrechtz et le Colyn de Coter, posent des problèmes, comme le beau Portrait de Marie de Hongrie attribué au Maître de la légende de Marie-Madeleine (récente acquisition) que nous ne croyons pas de ce maître, comme la Sainte Marie-Madeleine, comme le Repas chez Simon. Ce dernier, exposé à Bruges en 1969, fit l'objet de trois notices, dont l'une de M^{me} Urbach elle-même, les deux autres de M. De Vos et de M^{me} Baes-Dondeyne, ce qui n'a pas suffi à éclaircir l'attribution de cette œuvre.

On saura gré à M^{me} Urbach d'avoir rappelé, par les illustrations de ce beau catalogue, nombre d'œuvres flamandes qui se trouvent à Budapest et qui méritent un examen attentif.

Simone BERGMANS

Yvette WATTEAU-DESOMBERG et Georges DESOMBERG, *La Tapisserie wallonne ancienne*, Gilly, 1970.

C'est une chose peu agréable que d'analyser un livre consternant dont, de surcroît, le compte rendu n'a pas été demandé. En 1969 paraissait l'ouvrage de M^{me} G. T. van Ysselstein, intitulé saugrenûment *Tapestry. The most expensive industry of the XVth and XVIth centuries*, dans lequel cet auteur, auquel on doit tant d'utiles précisions au sujet des manufactures des Pays-Bas septentrionaux, attribuait, sans la moindre raison apparente, à un atelier installé dans un château de la région bâloise, un nombre impressionnant de tapisseries offrant des caractères stylistiques et techniques les plus disparates. M^{me} Leonie von Wilckens a eu le grand courage de passer au crible, avec la plus grande rigueur scientifique, les plus flagrantes erreurs contenues dans ce livre (*Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1970, pp. 150-155). Cette œuvre de salubrité archéologique m'empêche de garder le silence au sujet de l'ouvrage de M. et M^{me} Desomberg, qui fait partie d'une collection dont « la plupart des brochures sont admises par le Conseil de Perfectionnement de l'Enseignement moyen de Belgique ».

Editée par l'Institut Jules Destrée « pour la défense et l'illustration de la Wallonie (A. S. B. L.) », ladite « brochure », de 113 pages et 9 mauvaises illustrations, commence par nous apprendre, dans l'introduction, qu'elle est un « ouvrage d'érudition sur ... la tapisserie de haute et basse lisse, art éminemment wallon ... qui vise à démystifier les outrances que continuent à entretenir, en Belgique et à l'étranger, certains auteurs flamands et bruxellois ». Et l'on ouvre le feu sur les ateliers de la « Flandre flamingante » à la p. 9, en commençant par Audenarde. Il me semble que les auteurs passent à côté de leur objectif en écrivant que la plupart des tapisseries de cette ville venaient de Tournai (affirmation purement gratuite d'ailleurs), puis en soulignant la médiocrité des tapisseries qui y furent tissées (ces Tournaisiens étaient donc des incapables !).

A propos de Bruges, on prend prétexte de l'indépendance tardive de la corporation des tapisseries de cette ville par rapport aux métiers connexes pour leur dénier toute importance, oubliant allègrement les commandes et achats dont ils furent honorés avant 1506. Toujours à la p. 9 et à la p. 10, nous apprenons que l'édit de Charles-Quint de 1544 devait porter un coup fatal à la tapisserie «profondément atteinte à la mort de l'empereur» et que, parmi les thèmes traduits en tapisserie figurent des «orangistes»!

Ensuite sont traités les centres de tapisseries qui firent la gloire de la Wallonie. Tournai — à tout seigneur, tout honneur — n'occupe pas moins d'une soixantaine de pages. On y apprend des choses surprenantes. P. 13 : un Tournaisien aurait participé au XVI^e siècle à la création de la manufacture de Mortlake, qui fut, en fait, installée en 1619. P. 14 : Pasquier Grenier, le grand marchand-tapissier, aurait renoncé, vers 1480, à son lucratif métier alors qu'en 1486 Henri VII d'Angleterre lui accorda, en même temps qu'à son fils Jean, sa protection pour importer des tapisseries en Angleterre. P. 15: la livraison à ce monarque par Jean Grenier de onze tapisseries de la *Guerre de Troie* et deux «garnitures d'autel» («awterclothes» ou «altarcloths»), deviennent «onze pièces de tapisserie, avec accessoires». Pour les auteurs, la caractéristique la plus marquante des tapisseries tournaisiennes de style gothique serait «la façon ondulante ... de représenter les faisceaux de rayons ornant les vêtements, les coiffures et les toits» (p. 21) ; en fait ce motif décoratif, fort usité à l'époque pour orner les heaumes et les toits des tentes circulaires, se retrouve dans des enluminures exécutées à Bruxelles (*Chronique abrégée de Jérusalem* atelier de Dreux Jean, vers 1465, Vienne, Nationalbibliothek, ms. 2533) ou à Bruges (*Histoire de Charles Martel*, vol. I, atelier de Loyset Liédet, 1463, Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 6; *Histoire de sainte Hélène*, même atelier, 1470, Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 9967 ; *Chroniques*, de Jean Froissart, vol. IV, atelier du maître d'Antoine de Bourgogne, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 2646), ainsi que dans des tapisseries bruxelloises (*Adoration des Mages*, de la cathédrale de Sens, vers 1480 ; *Histoire de David*, du musée de Cluny, début du XVI^e siècle).

Parmi la liste de tapisseries tournaisiennes conservées (pp. 23-29), j'ai été fort surpris de voir figurer sept pièces de la *Passion* du Patrimoine National d'Espagne (on n'y connaît que des bruxelloises de ce sujet), deux de l'*Histoire de Joseph*, de la cathédrale de Tarragone (typiquement bruxelloises) ; d'apprendre que le *Jugement de la maison d'Achab* serait conservé au Museum of Arts de Boston, alors qu'il l'est au Isabelle Stewart Gardner Museum de cette ville, que la *Bailliée des Roses* (et non la *Bataille ...*) du Metropolitan de New York ne comporte qu'une pièce (au lieu de quatre), que le musée de Providence possède deux pièces de l'*Histoire de Troie* (il n'y en a qu'une). L'*Adoration des Mages*, de Sens, que j'ai citée plus haut, figure aussi, sans raison apparente, dans cette liste, mais on croit rêver lorsqu'on lit que le Victoria and Albert Museum de Londres possède deux fragments des *Sept sacrements*, que le Vatican conserve deux tapisseries de l'*Histoire d'Alexandre* (sans doute celles du Palais Doria !), et qu'il se trouverait quatre tapisseries à sujet exotique au palais Azurara de Lisbonne (où il y a une seule pièce de *Portugal et Indes*). La palme revient cependant au Musée historique de Berne, qui posséderait deux pièces de la *Justice de Trajan* et deux de l'*Histoire d'Herkenbald*, alors qu'il s'agit en fait d'une seule tapisserie ! Ceci est d'autant plus ahurissant que cette pièce vient être publiée de la façon la plus étendue par R.-A. D'Hulst (1960) et A.-M. Cetto (1966).

Suit alors une étude détaillée des thèmes traités dans les tapisseries tournaisiennes. P. 32, il est affirmé que les quatre tapisseries de la *Destruction de Troie*, de la cathédrale de Zamora, ont fait partie de la série offerte en 1472 à Charles le Téméraire par «les magistrats du franc de Bruges». Sans vouloir insister sur le fait que la tenture troyenne, offerte sans doute à l'occasion du mariage du duc de Bourgogne avec Marguerite d'York, fut payée conjointement par le Franc et la ville de Bruges, il semble que les auteurs aient très mal lu l'excellent article de M. Gómez-

Moreno, *La gran tapiceria de la guerra de Troya*, dans *Arte Espanol*, t. IV, 1919, p. 265-281 (et non 1949, comme il est indiqué dans la bibliographie, p. 104). Le grand savant espagnol n'a pas affirmé que ces tapisseries avaient été tissées pour la première fois en 1465, mais en émettait prudemment l'hypothèse ; d'autre part, je me demande où les auteurs ont été chercher qu'« Un autre incendie, survenu en 1531, détruisit huit tapisseries de la *Guerre de Troie*. Les quatre restantes (n° 2, 5, 7 et 11 de la série), dont l'*Enlèvement d'Hélène* devinrent la propriété du roi de Naples, puis du comte de Tendilla, ambassadeur d'Espagne, ensuite du comte Alba de Aliste qui les plaça en son palais de Zamora et les légua après sa mort au Chapitre de la cathédrale » (p. 33). Il doit être difficile d'écrire plus d'inexactitudes en si peu de lignes ! Quel est cet incendie de 1531 ? Gómez-Moreno (p. 280) parle bien dans son article de l'incendie du palais de Bruxelles en 1731, au cours duquel les tapisseries troyennes auraient pu disparaître, mais quel incendie aurait pu détruire les tapisseries du Téméraire qui figurent encore dans l'inventaire de Charles-Quint en 1536 (Gómez-Moreno, même page, deux lignes plus loin et p. 266) ? D'autre part, si huit tapisseries ont été détruites dans cet énigmatique incendie, comment pourrait-il en rester quatre d'une suite qui n'en comportait que onze ? La numérotation des auteurs de *La Tapisserie Wallonne ancienne* est empruntée à Gómez-Moreno (p. 280) qui décrit et numérote très clairement les onze pièces (p. 273-280) ! Ensuite, comment des tapisseries qui auraient échappé au sinistre de 1531 auraient-elles pu devenir la propriété du comte de Tendilla, mort en 1515 et dont l'ambassade en Italie, à l'issue de laquelle il reçut des tapisseries du roi de Naples, se termina en 1487 (Gómez-Moreno, p. 268) ? Enfin, les quatre tapisseries de Zamora ne furent pas léguées à la cathédrale en 1608, mais données de son vivant par le comte d'Albe (Gómez-Moreno, p. 270). P. 33-34, il est confirmé que ce sont bien les deux pièces de l'*Histoire d'Alexandre* du Palais Doria, qui seraient exposées au Vatican (où, quand, pourquoi ?) ; puis il est question des trois fragments quelque peu postérieurs du Petit Palais, à Paris, qui furent réassemblés pour l'exposition tournaisienne de 1967, ce que semblent ignorer les auteurs qui, de plus, reconnaissent dans la scène de bataille opposant Alexandre et Nicolas des épisodes de la guerre de Troie.

A propos de l'*Histoire de Tidée*, et de l'*Exode des Israélites hors d'Égypte*, actuellement conservée à l'Hotel de ville de Madrid en provenance de la cathédrale de Zamora, il faut relever qu'elles n'y furent pas acquises « il y a une dizaine d'années », mais plus tôt, puisqu'elles appartenaient en 1951 à la municipalité madrilène. P. 55, il est question des cinq pièces de la *Condamnation de Banquet* du Musée Lorrain de Nancy, dont « on a prétendu, à tort ou à raison, qu'elles avaient été trouvées dans les dépouilles provenant de Charles le Téméraire ... ». On pourrait admettre qu'elles aient été tissées avant 1507, comme le pensent les auteurs (p. 58), mais aucun historien d'art un tant soit peu au courant de l'évolution du style et du costume à la fin du xv^e siècle et au début du xvi^e, ne peut en situer l'exécution avant 1477. Dans les pages consacrées à la tenture de *Portugal et Indie* (p. 58-61), je ne veux relever que les lignes consacrées à la *Marche Triomphale* du Nationalmuseum de Stockholm : « le côté gauche de cette réplique aurait été refait par Gilles le Castre, à Tournai, à l'atelier des Poissonnier » (*sic*). Qu'est-ce que cela veut dire ? Cette tapisserie a en effet été amputée d'une bonne partie vers la gauche et une mince bande a été retissée, ainsi que la bordure, il y a quelques dizaines d'années au moyen de laines mal teintées, qui avaient perdu leurs couleurs originaux, ainsi qu'elles ne manquent jamais de la faire. Alors que vient-on nous parler de réfection du xvi^e siècle ?

Au chapitre Valenciennes, est contestée l'origine bruxelloise de la tapisserie du *Tournoi* conservée au musée de cette ville. Comme cette attribution, basée sur des arguments stylistiques et techniques et défendue notamment par M^{me} Crick-Kuntziger, est avancé le fait que « certains tapisseries bruxellois les plus réputés de la première moitié du xvi^e siècle, furent condamnés à payer de fortes amendes pour avoir frauduleusement peint et non pas tissé au fond de

la trame, les figures des personnages et autres parties à exécuter» (p. 73). J'avoue ne pas comprendre cette argumentation.

Pour Enghien, on se contente de vagues attributions de catalogues de ventes ou de sommaires publications (p. 76-77) pour grossir une production qui n'en a guère besoin ; mais lorsqu'on arrive à Binche, à Mons et à Namur, la plus franche extrapolation est de mise. Pourquoi trois pièces de l'*Histoire de Scipion* «avec une marque B», conservées à Madrid ne seraient-elles pas binchoises (p. 82) ? Parce qu'elles auraient aussi pu être tissées à Berlin, Barcelone ou Brindisi. Il y avait certes des tapissiers à Binche, comme dans toutes les villes importantes d'Europe. De là à leur attribuer le tissage des tentures qui ornaient le palais de Marie de Hongrie ! Pour Mons (p. 84-85) sont bizarrement énumérés quelques tissus coptes rassemblés dans le Musée Chanoine Puissant et des estampes de la bibliothèque du Centre Universitaire de l'Etat. Pourquoi n'est-il pas fait mention des tapisseries (d'Audenarde et de Bruxelles) de l'Hôtel de Ville ? Namur, par contre, peut s'enorgueillir d'avoir donné naissance à un tapissier qui exerça son métier à Bruxelles pendant la seconde moitié du XVII^e siècle (p. 85).

C'est dans le chapitre consacré à la tapisserie à Liège que les auteurs donnent la pleine mesure de leur érudition en citant des pages entières empruntées aux publications, vieilles d'un siècle, du bibliophile Wittert. C'est ainsi que sont attribuées aux ateliers liégeois, travaillant d'après des cartons de Roger de la Pasture, des tentures conservées à Madrid : l'*Apocalypse* (portant les marques de Bruxelles et de Guillaume de Pannemaker), la *Passion* (exécutée en partie vers 1520 pour Marguerite d'Autriche par le Bruxellois Pierre de Pannemaker), les *Vices et les Vertus* (tissées vers 1520 par le Bruxellois Pierre van Aelst pour Charles Quint) et l'*Histoire de la Vierge* (fournie par le même marchand-tapissier). Les auteurs trouvent «divertissant» (p. 92) que les historiens d'art aient attribué à des peintres aussi différents que Roger, Dürer, Lucas de Leyde, Metsys, Gossart ou van Orley, ces diverses tentures. Je trouve infiniment moins drôle qu'on puisse à l'heure actuelle souscrire aux attributions liégeoises de Wittert en écrivant : «il est bon de souligner que le lieu d'origine des plus anciennes tapisseries de la collection de l'Etat espagnol n'a jamais pu être établi d'une façon sérieuse», alors que l'origine bruxelloise de ces pièces ne fait plus, depuis longtemps, de doute pour aucun historien d'art, qu'il fût belge ou étranger.

Cet «ouvrage d'érudition» est complété par un glossaire technique ; on pouvait attendre, de la part des auteurs, qui sont l'un professeur à l'Académie des Beaux-Arts et l'autre administrateur de l'Ecole provinciale supérieure des Textiles de Tournai, des précisions intéressantes. Hélas ! P. 99, sous la rubrique «relais» il est écrit : «coupure des fragments qui composent la pièce», alors que tout le monde sait qu'une tapisserie est tissée d'une seule venue ; mais il y a mieux p. 100 : une «suite» est définie comme étant une «même tapisserie reproduite plusieurs fois». Je sais bien que le mot «tenture» est plus adéquat pour désigner un «ensemble de plusieurs pièces toutes différentes ayant trait au même sujet», ainsi que le définissent les auteurs quelques lignes plus loin (encore qu'on puisse contester les mots «toutes différentes» : certaines tentures héraldiques ne comportaient que des pièces parfaitement identiques), mais le terme «suite» est toujours employé dans le même sens, pour désigner des tapisseries tissées «en suite». Le glossaire se termine (p. 100 toujours) sur la définition du mot «Verdure» : «Tapisseries de verdure au ton jaunâtre. Les personnages sont petits ou inexistant». Les auteurs n'auraient-ils donc jamais vu des verdure à grands feuillages de Tournai, d'Enghien, de Grammont ou de Bruxelles, dont la dominante est le vert ou le bleu ? Cette dernière couleur est même la plus fréquente à cause du colorant jaune qui, avec le bleu, entre dans la composition du vert et a tendance à disparaître la première au contact de la lumière. Il en va de même pour les «menues verdure» («mille-fleurs») de Bruxelles, Tournai ou Bruges, ou pour les verdure à paysages et animaux faites à Audenarde aux XVII^e et XVIII^e siècles.

En conclusion, il me semble que cet «ouvrage d'érudition» n'est qu'une somme de bien d'erreurs, glanées partout où il y avait moyen, en vue de faire passer la tapisserie pour un «art éminemment wallon». Je ne sais s'il a effectivement été admis par le Conseil de Perfectionnement de l'Enseignement moyen, mais si c'est le cas on a rendu un bien mauvais service à la jeunesse francophone du pays. Il me semble en tout cas que ce n'est pas en accumulant des faits douteux ou erronés et en sollicitant les textes qu'on contribuera à la défense et l'illustration de la Wallonie.

Jean-Paul ASSELBERGHS

Salome ZAJADACZ-HASTENRATH. *Das Beichtgestühl der Antwerpener St. Pauluskirche und der Barockbeichtstuhl in den Südlichen Niederlanden*. Monographien des «Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten van de XVI^e en XVII^e eeuw», dl. III, Brussel, 1970, 8°, 234 p., 279 pl.

Als meubelstuk is de biechtstoel slechts van jonge datum. Tot in de XVI^e eeuw is het beperkt tot een gewone zetel waarin de biechtvader plaats neemt. Na het Concilie van Trente komt er verandering in en zal de biechtstoel stilaan een eigen vorm krijgen. Waar het Concilie van Milaan (1565) vraagt dat er een afsluitingswand met spreekgaten zou zijn tussen priester en biechteling, gaat de bisschop van Milaan Carolus Borromeus een stap verder, hij laat de priester plaats nemen tussen twee wanden die hij laat overdekken, vooraan is er een deurtje; één van de wanden is voorzien van spreekgaten. De beslissingen van Carolus Borromeus zullen voor het vierde Concilie van Milaan (1576) algemeen geldend worden, al worden ze daarom niet overal toegepast. Door het Concilie van Mechelen (1607) wordt de biechtstoel algemeen ingevoerd in de Zuidelijke Nederlanden. Het type van Carolus Borromeus wordt aangevuld: het gedeelte voor de priester wordt langs twee zijden van spreekgaten voorzien zodat langs beide zijden biechtelingen kunnen worden gehoord, ook wordt een wand voorzien tussen de biechteling en de andere wachtende gelovigen. Het is dit type dat definitief zal worden gebruikt.

In tegenstelling met de andere Europese landen zal dit meubel in de Zuidelijke Nederlanden een ongekeerde bloei tegemoet gaan, zodanig dat het een belangrijk onderdeel is van de geschiedenis van de beeldhouwkunst in onze gewesten. Het is de grote verdienste geweest van de auteur een uitvoerige studie te wijden aan dit meubelstuk. Vertrekkende van een grondige bestudering van de biechtstoelen van de St.-Pauluskerk te Antwerpen toont de auteur het uitzonderlijke belang aan van deze cyclus voor de andere type-biechtstoelen in de Zuidelijke Nederlanden.

De studie van de biechtstoel is nog vrij recent. P. Fierens legt de verschillende types vast; hij maakt een onderscheid tussen biechtstoelen met een volledige overdekking (type à niches, Niscentypus), biechtstoelen die langs boven open zijn (type à cloisons, Zellentypus), en een tussenvorm waarbij het middendeel overdekt is en de twee zijruimten niet, door S. Zajadacz «Nischen-Zellen-Typus» genoemd. A. Jansen en Ch. Van Herck zullen verder ingaan op de evolutie van deze verschillende typen; hierbij wordt de beginfase duidelijk vastgelegd. Zo maakt A. Jansen duidelijk dat het open type zonder overdekking (Zellentypus) niet overeenkomt met de richtgevingen van Carolus Borromeus; het gaat hier om een eigen creatie waarvan de oorsprong en de vroegst voorbeelden in Antwerpen moeten gezocht worden. Ch. Van Herck heeft ook de Barok-biechtstoelen bestudeerd o.a. aan de hand van de oude binnenzichten in de kerken van Antwerpen. Hij noteert dat eerst in 1640 voor de eerste maal een scheidingswand werd aangebracht tussen biechteling en wachtende gelovigen; het gaat hier om een biechtstoel uit de Antwerpse Jezuïtenkerk die vernield werd door de brand van 1718; hij moet als de eerste vertegenwoordiger beschouwd worden van het driedelige open type (Zellentypus). Al werd de

begintijd duidelijker, er bleven nog vele problemen voor de 2de helft xvii^e eeuw en de xviii^e eeuw : iconografie, evolutie der drie grondtypes en hun onderlinge beïnvloeding, de wederzijdse beïnvloeding van vorm en iconografie. S. Zajadacz heeft getracht hierop een antwoord te geven. Het resultaat is meer dan bevredigend.

Na de status questionis begint de auteur het hoofdstuk over de biechtstoelencyclus van St.-Paulus : eerst de bespreking van het geheel als vorm, daarna de iconografie van elke biechtstoel afzonderlijk. Bij de bespreking van de vorm beschrijft de auteur eerst het materiële uitzicht van de cyclus om hieruit tot het systeem te besluiten. De tien biechtstoelen zijn ritmisch ingebouwd in de lambrisering van de noordelijke en zuidelijke zijbeuk. Elke biechtstoel heeft een vooruitspringend middendeel waarbij twee engelen volplastisch zijn uitgebeeld aan de beschotten. Het beschoot van de twee zijgedeelten, staande tussen biechteling en wachtende gelovigen, springt achteruit en heeft vooraan als versiering de figuur van een heilige, uitgewerkt als een hermebeeld. Zo ontstaat er een sterk ritmische spanning tussen horizontalisme van de lambrisering en voor- en achteruitspringende gedeelten van die biechtstoelen. Een andere vaststelling is de grote realiteitszin die wordt gelegd in de twee engelen, die sterk de gelovigen aanspreken.

Voorlopig heeft men nog geen zekerheid over de meester die dit prachtwerk op zijn naam zou kunnen schrijven. J. Gabriëls schrijft het toe aan Artus Quellin de Oude en beschouwt Pieter Verbruggen als zijn medewerker. Deze auteur dateert de cyclus van 1640-1645. A. Jansen plaatst het terecht in 1657-59, voortgaande op de verkoop van de vroegere lambrisering in 1659 ; hij kent de cyclus toe aan Artus Quellin de Oude ; dit schijnt moeilijk te aanvaarden daar deze beeldhouwer op dat ogenblik in Amsterdam vertoefde. Ch. Van Herck ziet als auteur Pieter Verbruggen de Oude. Ook S. Zadajacz schrijft sommige engelenbeelden toe aan deze beeldhouwer, maar meent anderzijds nog de hand van twee andere meesters te kunnen aanwijzen. Het werk van Pieter Verbruggen de Oude zou eerst grondig moeten worden onderzocht om een vergelijking mogelijk te maken en nadere conclusies te trekken. Verder dient er opgemerkt te worden dat de reeks van de zuidzijde van minder kwaliteit is dan de noordzijde. Is het ontbreken van een lichtbron hiervan de oorzaak ?

Iconografisch zijn de biechtstoelen rijk bedeed. De leidraad wordt gevormd door de twee engelen vooraan met hun attributen. De heiligen op de bijschotten zijn voor de helft dominikanenheiligen. Tussen de beschotten zijn reliëfs aangebracht die iconografisch in verband staan met de engelen. Op de lambrisering vormen de reliëfs een verbinding tussen de biechtstoelen onderling. Op de fries van het hoofdstel komen ook symbolen en thema's voor i.v.m. de biechtstoel is verbonden met de naastliggende maar ook met de tegenoverliggende in de andere zijbeuk. Globaal kan men zeggen dat zij de mens willen bewegen tot de drie wegen naar de volmaaktheid : via purgativa, via illuminativa, via unitiva. Een ander leidmotief is de rozenkrans, d.w.z. het innig meeleven met Jezus' lijden als middel om de verlossing te bekomen, een vorm van gebed die door de Dominikanen werd verspreid. Deze thema's worden vooral voorgesteld door de engelen met hun attributen ; door hun grote beeldkracht en hun werkelijkheidsindruk voeren zij de biechteling binnen in de biecht. Het zijn schutengelen die de mensen begeleiden naar hun heil, zij komen hen ter hulp die struikelen. Een dergelijk uitgebreid en samenhangend programma is zonder voorgaande. Wij kunnen ons afvragen waar deze nieuwe schepping zijn bronnen haalde. Zeker is het dat uit de werken van C. Ripa werd uitgeput. Anderzijds was de tijd zeer rijk aan emblemata-boeken die in de Zuidelijke Nederlanden werden uitgegeven. De biechtstoelen-cyclus mag beschouwd worden als een figuratief emblemataboek, waarbij de dominikanen niet hebben nagelaten hun eigen gedachten goed voor de gelovigen in beeld te laten brengen.

Voor de eerste maal worden er bij de cyclus van St.-Paulus engelenbeelden ten voeten uit voorgesteld, tot hiertoe werden de biechtstoelen hoofdzakelijk versierd met cherubs. Nieuw is

ook de versiering van de buitenste wanden met heilige figuren, uitgebeeld als hermen. Zij sluiten aan bij het iconografisch programma van de biechtstoel. Een laatste nieuwigheid is de rijke uitbeelding op de lambrisering daar waar er tot hiertoe geen voorstellingen op voorkwamen. Vermeldenswaardig is vooral de rijk versierde fries die over de ganse lengte van de zijbeuk doorloopt.

Na dit diepgaande onderzoek van de biechtstoelen-cyclus in de St.-Pauluskerk tracht de auteur de invloed ervan vast te stellen bij de andere biechtstoel-types. Hierbij wordt de evolutie van elk type van bij het begin gevolgd tot in de xviii^e eeuw. De eventuele invloed van de cyclus van St.-Paulus wordt in deze evolutie nagegaan. Achtereenvolgens worden er bestudeerd: het vierfigurige cellen-type, het nissen-cellen-type, het nissen-type, en het tweefigurige cellen-type. De evolutie wordt telkens met talrijke voorbeelden gestaafd. De *vierfigurige cellen-biechtstoelen* van St.-Paulus (1657-59) zullen talrijke navolgingen kennen, zowel in Dominikanenkerken als in gewone parochiekerken. Vlug wordt echter het programma veranderd, men laat vooral de Dominikanen-elementen vallen. Het rozenkransmotief blijft bewaard maar staat niet meer centraal, het wordt vervangen door het thema van de Goede Herder. In plaats van de Dominikanen-heiligen komen er kerkvaders, stichters, of boetedoeners. In plaats van de twee engelen van het middengedeelte komen er heiligen, als patroon, als voorspreker of als voorbeeld boetedoener. De rijk versierde fries van het hoofdgestel vindt geen navolging, wel blijven er reliëfs op de rugwanden aanwezig. Als bekroning krijgen wij een gewoon hoofdgestel, deze kan worden verhoogd boven het middendeel van de biechtstoel. Medaillons komen voortaan vaak als versiering voor, hetzij tegen de rugwand, hetzij op het hoofdgestel. Van omstreeks 1700 zullen de engelen ook vervangen worden door allegorische vrouwenfiguren; zij komen voor met heiligen. Deze allegorische figuren leren meestal iets over de innerlijke houding van de biechteling, vóór, tijdens of na de biecht. Vanaf midden xviii^e eeuw is het evenwicht verbroken tussen rugwand en de figuren ten voordele van het laatste.

Het type biechtstoel waarbij het middendeel is overdekt en de twee zijdelen niet, het *nissen-cellen-type*, kent weinig verandering in zijn evolutie van begin xvii^e eeuw tot midden xviii^e eeuw. Aan de wanden van de nis zijn twee engelen als hermen uitgebeeld; boven op de zijwanden van de cellen zijn liggende draken voorgesteld, symbolen voor het kwaad. Versieringen als engelenkoppen en cartouches treft men overal aan. Dit type wordt het meest gevonden in de provincie Brabant. Vanaf het einde der xvii^e eeuw zijn er levensgrote figuren die de engelen vervangen, in de xviii^e eeuw komen allegegrorische figuren voor. De wanden van de cellen zullen nooit versierd worden met figuren. Buiten enkele uitzonderingen is er hier weinig invloed van de St-Pauluscyclus te bespeuren.

Bij de oudste voorbeelden van het *nissentype* (1620-1621) was de middelste nis hoger dan de twee zijnissen. Dit soort zou zeer vlug verdwijnen om esthetische redenen. Daarna liet men de middelste nis vooruitspringen t.o.v. de twee andere. Tijdens het vierde kwart der xvii^e eeuw kwam de gewoonte de drie nissen onder éénzelfde overdekking te plaatsen naar het voorbeeld van de antieke triomfbogen: hierbij ging men de nadruk leggen op de architectonische elementen. Dit type treft men meestal aan rond Gent en Brugge. In de loop van de xviii^e eeuw zal men dit strenge kastensysteem verlaten en wordt het horizontale hoofdgestel doorbroken. Vanaf 1660 zullen er bij het nissentype ook levensgrote figuren voorkomen als versiering: twee of vier figuren. Vóór 1700, dus vroeger dan bij het cellentype zullen er ook allegorische figuren worden afgebeeld. Mooie voorbeelden van verspeping van het triomfboogtype door figurenversiering, o.i.v. de St.-Pauluscyclus, treffen we aan de xvii^e eeuw in de Jezuïtenkerken van Leuven en Mechelen.

Het *tweefigurig cellentype* is een Antwerpse creatie, waarvan de vroegste voorbeelden verdwenen zijn (1634-1640). Het middendeel was versierd met twee engelen-hermen, op de

zijdoeken treffen wij zuilen aan, functioneel of niet. Boven het hoofdstel was er een boogveld : op de rugwand van het middelste deel treffen wij een voorstelling van de H. Geestduif. Onder invloed van de St.-Pauluscyclus zullen ca. 1660 de engelen-hermen vervangen worden door volplastische engelen met een attribuut in de hand. De inhoud van de voorstellingen worden rijker. Vanaf omstreeks 1700 gaan heiligen en allegorische figuren de engelen vervangen ; later zullen zij opnieuw terug opgenomen worden.

De studie van de verscheidene biechtstoel-type wordt gevolgd door een uitgebreide maar aanvulbare catalogus van de Barok-biechtstoelen in België, alfabetisch gerangschikt naar de plaats van de bewaring en lopend over 144 nummers, zij zijn gevolgd door een reeks van ontwerpen van biechtstoelen, alfabetisch gerangschikt naar hun auteur en lopend over 32 nummers.

Vermelden wij ook dat er naast de 279 afbeeldingen een grondplan voorkomt van de biechtstoelencyclus der Dominikanenkerk van Antwerpen, een tijdstabel waarop de evolutie der verscheidene typen wordt geschetst en een landkaart van België met de bewaarplaatsen van Barok-biechtstoelen.

Jaak JANSEN

*
* *

ANTWERPEN

A. *Bibliografie*

Fr. BRESSELEERS en Alex. JANSSENS. *Geschiedenis van Hoevenen*. Schoten, 1971, 8°, 152 p., 47 pl.

Dit werk, uitgegeven door het Gemeentebestuur van Hoevenen, biedt ons een algemene kennismaking met de geschiedenis van Hoevenen in alle mogelijke aspecten, van zijn verste verleden tot de huidige dag.

In één hoofdstuk wordt ook het kerkelijk leven behandeld : stichting en begrenzing van de parochie, de kerk, de koster, de pastoor. Het meubilair wordt hierbij eerder schaars besproken ; interessant is wel de vermelding van een aantal grafstenen van het kerkhof en van de kerk waarvan er thans een gedeelte verdwenen zijn.

Jaak JANSEN

Jozef GOOTS. *Geschiedenis van Dessel*. Dessel, 1971, 8°, 308 p.

Dit degelijk gedocumenteerd werk is een eerste geschiedschrijving van Dessel ; het werd uitgegeven door het gemeentebestuur bij het zevenhonderdjarig bestaan van het dorp. Het geeft een beschrijving van de gemeente in vele facetten : Grondgebied, Bevolking, Burgerlijke instellingen, Godsdienstige instellingen, Onderwijs, Moderne tijden. Onder het hoofdstuk van de Godsdienstige instellingen wordt het kunstbezit van de kerk uitvoerig behandeld, de auteur steunt echter blijkbaar uitsluitend op archivalia, zodat een aantal merkwaardige stukken niet worden vermeld. Zo bleven een zestal beelden van de xvii^e — xviii^e eeuw onbesproken, zo ook de voorwerpen bewaard in de sacristie.

Alhoewel de inventarisatie onvolledig moet genoemd worden, zijn er toch een aantal nieuwe gegevens gepubliceerd.

J. J.

Aloïs JANSSENS, *Sint-Pauluskerk te Antwerpen en haar kunstbezit*. Antwerpen, 1971, 8°, 184 p., 95 pl.

Na de brandramp van april 1968 die de St.-Pauluskerk teisterde, richtte het kerkbestuur een verzoek tot zijn gedelegeerde conservator Aloïs Janssens om een inventaris op te stellen van het patrimonium van de kerk. Het resultaat is deze bijzonder interessante publikatie die een compilatie is van de tot nu gekende gegevens over deze dominikanenkerk. De auteur zelf noemt het een catalogus, daar het ook als gids wil bruikbaar zijn, en anderzijds geen ver uitgewerkt wetenschappelijk inventaris kan genoemd worden.

De auteur deelt zijn werk in vier delen die hij telkens laat volgen door een bibliografische lijst. De eerste twee delen zijn eerder kort. Het eerste geeft een overzicht van de belangrijkste *Historische data* i.v.m. de kerk, vanaf de vestiging der Dominikanen te Antwerpen in 1243 tot aan de brand van 1968. Daarna wijst de auteur op het belang en de rol van de *De Broederschappen* t.o.v. het patrimonium van de kerk. In het derde deel met de titel „*Het iconografisch thema*” wordt eerst het hoofdthema vastgelegd: de St.-Pauluskerk is een dominikanenkerk in het teken van de Contrareformatie, daarom is zij een biechtkerk, een rozenkranskerk en een eucharistiekerk. Dit hoofdthema wordt verder onderzocht aan de hand van een beschrijving van het meubilair, in het bijzonder de Kalvarieberg buiten der kerk (lijdende kerk), de biechtstoelen, het voormalige koordoksaal, de acht Dominikanenheiligen op het koor, het hoofdaltaar.

Het vierde deel is de eigelijke *Catalogus*, hierin worden de voorwerpen van het kerkbezit opgenomen die kunsthistorisch interessant zijn. Zij worden gegroepeerd naargelang hun lokalisatie in de kerk en haar bijhorigheden: Kalvarieberg, Kerkgebou, Kloosterpand, Sacristie en bijgebouwen, Pastorie en ten slotte enkele losse stukken bewaard op eigendom van de kerk. In het kerkgebouw zijn de voorwerpen vermeld naargelang de plaats waar zij zich bevinden. Voor de overige gebouwen zijn de voorwerpen gegroepeerd volgens trefwoorden. Belangrijk is wel de opname van alle voorwerpen die moeilijk toegankelijk zijn voor het publiek en daarom dikwijls verwaarloosd worden in de inventarissen, zoals textiel — zilverwerk — broederschapsboeken — reliekhouders.

Er dient nochtans opgemerkt dat dikwijls afmetingen ontbreken en ook dat het zilverwerk beter kon beschreven worden. Het is een zeer verdienstelijk werk dat voor menig kerkfabriek een voorbeeld mag zijn.

J. J.

J. LAUWERIJS, *De kerk van Hoogstraten*, II. *Symboliek en ikonografie*. Jaarboek van de Koninklijke Hoogstratens Oudheidkundige Kring, 39^e jaar, Hoogstraten, 1971, 8°, 192 p., 32 pl.

Een eerste boekdeel over „De Kerk van Hoogstraten” verscheen in 1960. Het was vooral gewijd aan de bouwgeschiedenis der kerk tot 1555. Het tweede deel handelt kort over de symboliek van het kerkgebouw en behandelt uitgebreid de „ikonografie” ervan. Hiermee bedoelt de auteur de vermelding van het kerkmeubilair met telkens de materiële beschrijving, de historische gegevens en de iconografie. In deze jaargang behandelt hij het beeldhouwwerk: beelden, altaren, doopvont, kruisweg, predikstoel, praalgraven, koorbanken en een aantal losse stukken. In een volgende jaargang komt het andere meubilair aan de beurt. Deze publikatie is de verzameling van reeds vroeger verschenen korte bijdragen.

J. J.

B. Tentoonstellingen

Oude Kerkelijke beeldhouwkunst in de Oosterkampen, Mol, 1971, 8°, 20 p., 8 pl.

Onder deze titel werd er door het gemeentebestuur van Mol een regionale tentoonstelling met opvoedkundig opzet georganiseerd. Over 29 nummers worden er beeldhouwwerken gesignaleerd herkomstig uit de gemeenten Balen, Dessel, Meerhout, Mol, Olmen en Retie. De beeldhouwwerken zijn gerangschikt volgens de ouderdom, van de xv^e tot xix^e eeuw, ze zijn verder elementair beschreven : herkomst, iconografie, materie en afmetingen. De lijst van de beeldhouwwerken wordt voorafgegaan door een algemene inleiding over kerkelijke beeldhouwkunst, alsook door een reeks iconografische notities i.v.m. de heiligen die op de tentoonstelling voorkwamen.

J. J.

Sint Norbertus in de Brabantse kunst, Averbode, 1971, 8°, 88 p., 20 pl.

Bij de herdenking van het 850-jarig bestaan van de Orde van Prémontré heeft de Abdij van Averbode een iconografische tentoonstelling georganiseerd gewijd aan de stichter van Prémontré, de H. Norbertus, later aartsbisschop van Maagdenburg. De samensteller is T. J. Gerrits O. Praem. De 122 stuks van de tentoonstelling werden verzameld naar vier groepen : A. Het leven, de dood en de verheerlijking van Sint Norbertus, B. De figuur van Sint Norbertus, C. Speciale voorstellingen van Sint Norbertus, waaronder : Sint Norbertus met ordebroeders, Sint Norbertus met Sint Augustinus, Sint Norbertus met andere heiligen, Sint Norbertus als voorspreker, Hagiologische stambomen en Vera effigies, D. De relieken van Sint Norbertus.

In de inleiding wordt de iconografie van de H. Norbertus besproken. De eigenlijke iconografie van de heilige zal slechts na zijn kanonisatie in 1582 vaste vorm krijgen. In de oudste documenten wordt hij voorgesteld in premonstratenzer kloosterhabijt met grote kruinschering of als prelaat met mijter en kromstaf, hij vertrapt de duivel en heeft een boek in de hand. Een tweede specifiek attribuut dat hij soms draagt is een kelk, herinnerend aan het „spinwonder“ ; deze kelk werd later door een monstrans vervangen. Na 1582 ligt de iconografie vast. Als alleenstaande figuur wordt hij vooral voorgesteld als eucharistische heilige, de overwinnaar op Tanchelm. Hij wordt uitgebeeld in bisschopsornaat met mijter, borstkruis, en pallium, ofwel in het premonstratenzer kloosterhabijt ; in zijn linkerhand houdt hij de bisschoppelijke kromstaf of het patriarchale kruis. In Brabantse voorstellingen houdt hij een olijftak in de hand, symbool van de vredesboodschap, elders de lelie van de maagdelijkheid of de palm van de overwinning. In de rechterhand houdt hij de monstrans. Hij wordt zowel met als zonder baard voorgesteld, soms met grote kruinschering. Met de voeten vertrapt hij Tanchelm, aan zijn voeten ligt ook een duivelse gestalte, waarschijnlijk herinnerend aan vroegere duiveluitdrijvingen. In sommige voorstellingen vertrapt Norbertus een oude vrouw met slangenhaar, symbool van de dwaalleer, en een soldatenfiguur.

In de cyclische voorstellingen worden de belangrijkste momenten uit zijn leven weergegeven ; geboorte en bekering, zijn optreden als predikant wat gepaard ging met wonderbare genezingen en duivelbezwingingen, de stichting van Prémontré met de drie vizioenen, de relaties met de Duitse Keizer en de kerkelijke overheid, de verkiezing en wijding tot aartsbisschop van Maagdenburg, zijn overlijden en verheerlijking. De belangrijkste cyclus is deze van 34 prenten door Theodoor Galle voor de Norbertusbiografie van J. C. Vander Sterre (1622) ; deze cyclus zal meermaals tot voorbeeld strekken voor de iconografie van de xvii^e - xviii^e eeuw.

Bruikleengevers voor deze merkwaardige tentoonstelling waren de Brabantse premonstratenzerabdijen, parochiekerken, musea en bibliotheken.

J. J.

Wegens zijn belangrikheid is het gewenst hier ook het werk te vermelden van Salome ZAJADACZ-HASTENRATH. *Das Beichtgestühl der Antwerpener St. Pauluskirche und der Barockbeichtstuhl in den Südlichen Niederlanden*, dat elders een uitvoerige bespreking krijgt (cf. *supra*, p. 143-146).

HAINAUT

A. *Bibliographie*

J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA et J. MAMBOUR, *La Passion dans la sculpture en Hainaut de 1400 à 1700*, Charleroi, Imprimerie provinciale du Hainaut, 1971, 64 p., 75 ill.

Cette brochure, éditée pour la Fédération du tourisme du Hainaut, mérite tout d'abord l'attention du grand public comme celle du spécialiste qui y trouvera surtout un important catalogue photographique de pièces judicieusement rassemblées.

Précédemment, les deux auteurs avaient déjà pris l'initiative de publier, dans la même optique et dans la même collection, les retables hennuyers en bois et en pierre.

Encouragés par le succès de ce type de publication, ils ont ici envisagé de rassembler tous les témoins fort épars, faut-il l'ajouter, se rattachant au thème de la Passion.

Très agréablement présenté sur le plan typographique et abondamment illustré, cet ouvrage de vulgarisation possède comme atout majeur celui d'être à la portée de tous les amateurs d'art tout en mentionnant, après chaque notice et en fin d'ouvrage, une série de références bibliographiques utiles aux chercheurs.

Ayant mis en exergue la place importante réservée à ce thème dans la sculpture du Hainaut, thème plus répandu dans cette province que dans d'autres régions, les co-auteurs sont parvenus, malgré l'ampleur du sujet traité, à fournir un état assez complet de la question. Les différentes notices fournissent, outre un cliché photographique, une description de la pièce étudiée et les principales données techniques et chronologiques. Les œuvres sont classées chronologiquement et selon le déroulement des épisodes de la Passion : Jésus au jardin des oliviers, son arrestation, le couronnement d'épines, l'Ecce homo, le portement de croix, le Christ assis au calvaire. On peut ainsi suivre et découvrir les reliefs et les statues allant des plus simples aux plus élaborées, produits durant trois siècles pour la terre hennuyère.

Sans être une étude approfondie des pièces existantes ou disparues, ce travail a le bénéfice d'avoir fixé un premier et très précieux état de la situation ; il mériterait d'être valorisé par une publication plus rigoureuse et nettement scientifique.

Jean-Marie LEQUEUX

G. A. LELIEVRE, *Identification de reliures armoirées provenant de l'abbaye de Saint-Ghislain*, dans *Archives et Bibliothèques de Belgique*, T. XLII, 1971, n° 3-4, pp. 446-450, 5 fig.

Cette courte étude charpentée par une abondante bibliographie a pour but de faire le point sur les armoiries de Ghislain Levesque et Armand Cazier, abbés de Saint-Ghislain. Elle corrige certaines interprétations erronées et signale quelques pièces et bâtiments portant les armoiries précitées et témoignant de l'abbatiate d'Amund Cazier.

J.-M. L.

B. Expositions

J.-P. ASSELBERGHS et I. VANDEVIVERE. *Tapisseries et laitons de chœur, XV^e et XVI^e siècles*. Imprimerie Soledi. 1971. 69 p., 34 ill.

Pour cette seconde exposition organisée dans le cadre du VIII^e centenaire de la cathédrale, deux éminents spécialistes furent appelés pour la rédaction de ce catalogue destiné à faire revivre deux métiers tournaisiens de haute renommée.

Dans un bref exposé introductif, J.-P. Asselberghs aborde quelques problèmes sur l'origine de différentes tapisseries produites par les haute-lissiers de notre pays et dont une grande partie est actuellement conservée en France.

Dans les notices agrémentées de photographies, l'auteur présente la description des tapisseries en y ajoutant un essai d'attribution et une bibliographie succincte. Les œuvres exposées proviennent de la cathédrale de Tournai, des grands centres religieux et des musées français.

En ce qui concerne la partie réservée aux laitons, I. Vandevivere propose en guise d'introduction, une étude plus vaste et plus approfondie de l'art des fondeurs pour le mobilier de chœur réalisé surtout au XV^e siècle. Dans ces premières pages, l'auteur nous présente une méthode d'approche des pièces basées sur la typologie et sur l'évolution stylistique.

Il trace, ensuite, une synthèse historique sur l'industrie du cuivre et du laiton à Tournai, reprend une série de noms de fondeurs et rappelle le rayonnement et l'aire de diffusion géographique des fontes tournaisiennes.

Après s'être arrêté sur les problèmes techniques et les procédés de réalisation, l'auteur fournit la chronologie d'une série de pièces importantes et met le point final à cette notice en relevant l'aspect iconographique que présente ces différentes œuvres.

Outre une page consacrée à une bibliographie sommaire et une liste d'expositions antérieures, le catalogue comprend les illustrations et les descriptions des œuvres complétées par une étude systématique et par la bibliographie propre au sujet. Signalons pour terminer que les pièces exposées appartiennent aux sanctuaires de Belgique, principalement ceux du Hainaut, aux musées de Bruxelles, de Copenhague et de Mariemont.

J.-M. I.

Trésors sacrés. Catalogue d'exposition pour le huitième centenaire de la dédicace de la cathédrale de Tournai, publication du Trésor de la Cathédrale et du Musée d'Histoire et d'Archéologie de Tournai, s.l., 1971, 175 p., 76 ill.

Définie par son liminaire, cette exposition a pour but de rassembler les témoins les plus variés, allant des pièces d'archives aux objets de fouilles en passant par les orfèvreries, la sculpture et les textiles. Quant aux objets d'art exposés et choisis parmi le reliquat artistique et archéologique de la cathédrale et des églises, ils attestent les liens de filiation spirituelle et culturelle qui les unissent.

Réalisé avec le concours de spécialistes et de chercheurs de renom, ce catalogue réunit deux cents pièces accompagnées de données explicites fort bien élaborées tant sur le plan descriptif que scientifique. Ces notices font également l'historique de l'objet traité et se doublent d'une étude plus poussée débouchant sur des essais de filiations et d'interprétations.

Particulièrement bien conçu dans son schéma d'ensemble, ce catalogue présente en premier lieu un tableau chronologique de l'histoire de la cathédrale, une rapide introduction de l'abbé Jean Dumoulin, archiviste du Chapitre, et une très importante bibliographie de la cathédrale.

Viennent ensuite et dans l'ordre, les rubriques consacrées aux archives et bibliothèque du Chapitre, au revestiaire de la cathédrale, aux orfèvreries, à la peinture, aux manuscrits, aux sculptures, à la numismatique et à l'archéologie paléo-chrétienne.

Parmi la liste des prêteurs, outre les trésors provenant surtout du patrimoine des paroisses du Hainaut, retenons quelques pièces en provenance de France et d'Allemagne.

En se hissant au niveau et à la hauteur des expositions nationales, l'exposition de Tournai restera une des plus remarquables du Hainaut.

J.-M. L.

LIEGE

A. Bibliographie

R. de BEYS (frère), avec la collaboration de R. FORGEUR et de R. BRAGARD, *La chapelle romane du monastère des carmélites de Cornillon à Liège*, dans *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, T. VIII, avril-juin, 1971, p. 25-45, fig. et ill. Cette église conserve des parties de la fin du XI^e siècle, époque où une léproserie fut installée à cet endroit en 1176, et reconnue canoniquement à partir de 1185-1189. L'A. donne une étude archéologique détaillée de chacun des éléments : le chœur, l'abside, les deux tours et le faux transept, autant de témoins peu connus de notre architecture romane.

A. BUCHET, *Monographies historiques des communes de l'arrondissement de Verviers*. I. *Cantons de Herve et d'Aubel*, extrait du *Bulletin de la Société verviétoise d'Archéologie et d'Histoire*, vol. LVI, 1971, 147 p., fig. et P. J. RENSONNET, *Documents d'art religieux. Doyennés de Herve et d'Aubel*, extr. de *Idem*, 221 p., 109 ill. Les A. donnent la première livraison d'une étude qui couvrira tout l'arrondissement de Verviers. Pour cela, ils se sont répartis la tâche, l'un retraçant l'histoire des communes, le second énumérant les trésors connus et ignorés des églises et chapelles de cette région.

R. FORGEUR, *Deux documents concernant le Westbau roman de Sainte-Croix*, dans *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, T. VIII, janv.-mars, 1971, p. 13-17, 4 fig. Il s'agit d'un plan de 1856 et d'un dessin à la plume, daté 1834, qui permettent de connaître l'aspect du Westbau de la collégiale avant sa restauration radicale du milieu du XIX^e siècle.

R. FORGEUR, *Documents concernant la collégiale Saint-Pierre à Liège*, dans *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, T. VIII, avril-juin, 1971, p. 45-56, fig. De la confrontation d'un dessin du XVI^e siècle, d'un autre attribué à Englebert Fisen et d'une estampe publiée par Saumery en 1738, l'A. tente de restituer l'aspect qu'avait la collégiale et de l'analyser en avançant une datation pour ses différentes parties.

M. LAVOYE et L. DEWEZ, *Gustave Ruhl-Hauzeur et ses restitutions archéologiques de sites urbains et de monuments. La Vie liégeoise*, 1971, p. 4-5, 12-13, 15, ill.

A. LEBRUN, *La fin de l'abbaye de Saint-Gilles à Liège*, dans *Leodiun*, T. LVIII, 1971, p. 42-51. Ancienne abbaye de chanoines réguliers, elle fut sécularisée et érigée en 1786 en collégiale, ses biens et les personnes qui la constituaient étant incorporés à la collégiale Saint-Jacques à Liège.

M. LAVOYE, *Contribution à l'iconographie de la province de Liège. Catalogue des dessins du XVI^e au XX^e siècle, conservés à la Bibliothèque Générale de l'Université de Liège* (Bibliotheca Universitatis Leodiensis, Publications n° 19), Liège, 1970, in-8°, 207 p., 10 pl.

A. LEMEUNIER, *Présence du Gothique à Huy*, dans *Miroir de Huy*, n° 15, 1971, p. 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21. — Replacés dans le contexte du gothique européen du XIII^e au XVI^e siècle, les

édifices religieux et civils ainsi que maintes sculptures témoignent de ce que Huy fut un centre où confluèrent les courants venus de la France et du Rhin.

B. LHOIST-COLMAN, *L.B. Coclers et le « Rubens » de l'Hospice des Incurables*, dans *Leodium*, T. LVIII, 1971, p. 56-63. — Enlevé en 1794 par les Français, transporté au Louvre, puis offert en 1802 par Napoléon au musée de Marseille, ce tableau représente la Flagellation. Copie d'atelier ? copie d'après gravure ?, de la main d'un Liégeois ?, la question reste posée.

M. M. ROBEYNS, *Les œuvres monumentales de Jean Del Cour conservées à Liège*, dans *La Vie Liégeoise*, 1971, avril, p. 3-13, 11 fig.

R. YANS, *Un paysagiste liégeois du XVII^e siècle redécouvert : Jean Dumoulin*, dans *Leodium*, T. LVIII, 1971, p. 52-55. — Quelques précisions sur quatre grands paysages, jadis conservés dans la collégiale Saint-Paul, qui furent commandés à l'artiste en 1685 et terminés en 1687.

B. Expositions

— *Trésors d'art religieux au marquisat de Franchimont*, Catalogue de l'exposition organisée grâce à la collaboration du Ministère de la Culture française à Theux en 1971, Liège, Solédi, 1971, 152 p., cartes et ill. A la suite des expositions tenues à Stavelot, Verviers, Val-Dieu et Flostoy, celle de Theux a eu droit également à un magnifique catalogue contenant des articles de synthèse signés par le comte J. de Borchgrave d'Altena pour l'architecture, la peinture, la sculpture, l'orfèvrerie, les textiles et le mobilier, par P. Bertholet pour L'évolution ecclésiastique depuis le concile de Trente, par l'abbé A. Deblon pour Les origines paroissiales et, enfin, par A. Doms pour Les anciens couvents et pour Les dévotions populaires. Les notices d'inventaire de chacune des paroisses, avec à l'appui un remarquable illustration, sont dues presque toutes à la plume du comte J. de Borchgrave d'Altena et de P. Bertholet. Nul doute qu'une pareille entreprise n'atteigne son but de faire connaître et apprécier le patrimoine artistique de ces paroisses et par là même le protéger.

Jean-Jacques BOLLY

LUXEMBOURG

A. Bibliographie

P. H., *Bibliographie*, dans *Bulletin trimestriel de l'Institut archéologique du Luxembourg*, Arlon, 47^e année, n° 3-4, 1971, p. 77-79.

L. LEFEBVRE, *Les fêtes observées dans les paroisses du Duché de Luxembourg en 1737*, dans *Annales de l'Institut archéologique du Luxembourg*, Arlon, t. C., année 1969, Bastogne, 1971, p. 137-197. Si au niveau de l'histoire paroissiale, ces relevés apportent peu, dans le domaine iconographique, par contre, ils pourront aider à éliminer le caractère hypothétique de certaines identifications.

Livres et revues, dans *Ardenne et Famenne*, Remicourt, II^e année, n° 4 (44 de la collection), 1968-1969, sorti de presse en 1971, p. 259-268.

Auby, cf. *Cugnon*.

Bastogne : E. BROUETTE, *Les doyens de chrétienté du diocèse de Liège des origines à la fin du XII^e siècle*, dans *Leodium*, t. 58, Liège, 1971, p. 20-41. Après avoir défini le rôle décanal, l'auteur complète et corrige la nomenclature des doyens établie en 1924 par H. Nélis.

Cugnon : L. HECTOR, *Cugnon, Auby et Mortehan*, dans *Annales de l'Institut archéologique du Luxembourg*, Arlon, t. C., année 1969, Bastogne, 1971, p. 67-135. L'article présente notamment

des listes du clergé et les localisations chronologiques de la construction des sanctuaires et de leur érection au rang paroissial.

La Roche-en-Ardenne : L. MARQUET, *A propos d'une statue anonyme à La Roche-en-Ardenne*, dans *Ardenne et Famenne*, Remicourt, IIe année, n° 4 (44 de la collection), 1968-1969, sorti de presse en 1971, p. 239-241. Cette statue représentant un pèlerin assis serait celle de St Jacques le Majeur et non celle de St Thibaut comme l'ont pensé certains.

Marcourt (Ermitage de Montaigu), cf. *La Roche-en-Ardenne*.

Orval : S. BRIGODE, *L'abbaye de Villers et l'architecture cistercienne*, dans *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, Louvain, t. IV, 1971, p. 117-140. Les diverses campagnes de construction et leurs vestiges sont brièvement décrits et situés dans l'espace et le temps. Cette synthèse est complétée par un court aperçu critique de l'actuel édifice.

Porcheresse : J. PETITJEAN, « *Chicheron* » à *Porcheresse, un site archéologique menacé*, dans *Ardenne et Famenne*, Remicourt, IIe année, n° 4 de la collection), 1968-1969, sorti de presse en 1971, p. 245-246. Allusion est faite à une ancienne chapelle dont il reste des vestiges.

Rochefort, cf. *Bastogne*.

Sainte-Marie-sur-Semois : M. BOURGUIGNON, *Henri Henriquez, maître de forges et fermier général (1672-1730)*, dans *Annales de l'Institut archéologique du Luxembourg*, Arlon, t. C., année 1969, Bastogne, 1971, p. 8-65. Etude intéressante où figurent évidemment les motifs de la reconstruction de l'église au XVII^e siècle, et la transcription d'une épitaphe.

Villers-Sainte-Geترude : M. BOURGUIGNON, *Note sur la commune de Villers-Sainte-Geترude*, dans *Ardenne et Famenne*, Remicourt, IIe année, n° 4 (44 de la collection) 1968-1969, sorti de presse en 1971, p. 231-237, ill. Cette « note » expose comment la terre de Villers-Sainte-Geترude, possession de l'abbaye de Nivelles, passa aux mains de la famille Bouvet qui s'intéressa à la paroisse et à la construction de l'église.

Agnés GOUDERS

B. Expositions

Frère Abraham, moine-peintre d'Orval (1741-1800), introduction par A. MARCHAL, notice historique par J. FRAIKIN et catalogue par M.-N. SNOY, Liège, 1971, 21,5 x 21,5, 16 p., 15 ill.

Dans le prolongement de « Orval, neuf siècles d'Histoire », une exposition ayant pour objet la vie et l'œuvre de Jean-Louis Gilson, dit Frère Abraham, a eu lieu à l'abbaye d'Orval de juin à septembre 1971.

Soixante-dix peintures, dessins, documents et objets divers étaient répartis dans les caves voûtées du musée de l'abbaye. Cette rétrospective faisait connaître au grand public l'existence d'un artiste dont la carrière se situe à la fin de l'Ancien Régime et dont la production si féconde reste mal connue.

La confrontation des tableaux permettait de suivre l'évolution du style de l'artiste et de clarifier les attributions faites au moine-peintre qui, à Orval, ne signait pas.

Guy AMAND DE MENDIETA

NAMUR

A. Expositions.

Porcelaine d'Andenne. Exposition organisée à Haillot du 1er au 15 août 1971, dans le cadre des manifestations en l'honneur de saint Mort.

Catalogue publié par Rémy Nagermans à Andenne, 22,5 x 20,3, sans pagination ; nombreuses ill. en couleur, quelques unes en noir et blanc. Avant-propos de Fr. Jacques, textes introductifs par A. Lemeunier et Fr. Ladrier, 147 notices par A. Lemeunier et Fr. Ladrier.

Les objets proviennent de collections privées d'Andenne et des environs, de Huy et de Namur. Il s'agit surtout de statuettes et de groupes ; des vases ont également été exposés, mais ne sont pas reproduits, ce qui fausse l'idée d'ensemble que le lecteur du Catalogue peut se faire d'une telle production. Le chapitre intitulé «L'art des porcelainiers d'Andenne», de Lemeunier, et l'«Aperçu historique», de Mlle Ladrier, apportent une contribution intéressante dans un domaine encore mal connu. La «Liste des marques relevées sur les objets exposés» est certes utile, mais ces marques ne sont malheureusement pas reprises dans les notices, ce qui apparaît comme une lacune grave.

Les illustrations en couleur font bien ressortir le charme, souvent mièvre, de ces petits objets.

Gembloux, son abbaye, sa région : Trésors d'art et d'histoire. Exposition du 15 août au 3 octobre 1971, organisée par le Cercle «Art et Histoire» de Gembloux dans le cloître de l'ancienne abbatale, aujourd'hui Institut agronomique de l'Etat.

Cette exposition, bien qu'ayant réuni un important Comité d'honneur, était fort modeste et n'a pas apporté de révélation, pratiquement limitée qu'elle était à des œuvres conservées à Gembloux même, et par sa présentation à tendance pédagogique, qui ne rendait pas justice à la beauté de certaines pièces exposées.

A cette occasion, le cercle gembloutois a sorti sa première publication : J. TOUSSAINT, *Mémorial de l'Exposition*, 1971, 132 p., 7 ill. (en offset). L'ouvrage, qui ne comporte pas de liste des prêteurs (outre les objets provenant de l'église et de collections locales, quelques emprunts de documents avaient été faits aux Archives de l'Etat à Namur et à la Bibliothèque royale de Bruxelles), s'articule en trois chapitres de caractère essentiellement historique. (1) Gembloux avant la fondation de l'abbaye : périodes préhistorique, gallo-romaine et mérovingienne ; (2) L'abbaye de Gembloux au moyen âge : périodes royale puis impériale, 922-988 (avec une annexe juridique), épiscopale ou liégeoise, 988-1116 (avec une annexe folklorique), ducale ou brabançonne, 1116-1430 ; (3) L'abbaye de Gembloux durant les temps modernes : périodes bourguignonne, 1430-1506, de Charles-Quint, 1506-1555, espagnole, 1555-1713, autrichienne, 1762-1779 (reconstruction de l'abbaye, les archives, les trésors d'art religieux), française avec la suppression de l'abbaye, après la suppression, au XIXe siècle ; des *varia* groupent divers objets ; viennent enfin des annexes numismatique et sigillographique, une liste des abbés et une bibliographie sommaire.

Le texte présente beaucoup d'informations, mais sans ordre rigoureux. En particulier, le spécialiste qu'intéressent les objets d'art aura quelque peine à y retrouver son bien. Les descriptions sont d'ailleurs sommaires et incomplètes. Outre les addenda, qui constituent un aveu d'incompétence assez grave, bien des erreurs ou omissions entachent le texte. Nous en relèverons quelques exemples. Le Crucifix décrit p. 95, V. 17, qui «paraît avoir été repris dans un ensemble attribué à Jean Charles Lejeune» porte, en réalité, la signature de son auteur (I. C. Lejeune) et est daté de 1781. Le calice décrit p. 101-102, V. 29, porte des poinçons mal interprétés : le Janus et la Minerve sont les poinçons de l'Etat belge après l'indépendance et ont été utilisés de 1831 à 1868 ; la date 1810 proposée est donc erronée. Le lutrin de l'abbé Famenne (p. 110, VII.8) porte la date précise de 1903. Le ciboire de 1719 est une œuvre de l'orfèvre A. M. : il s'agit naturellement d'Antoine Mormal (p. 95-96, V. 18). La n. 6 de la p. 98 concernant cette même pièce est entachée d'erreurs, entre autres, il faudrait savoir que l'orthographe exacte du mot «pixis» qui figure dans l'inscription est «pyxide», forme sous laquelle il se trouve, contrairement à ce qui est dit, dans le dictionnaire ! L'utilisation des archives à

propos de certaines pièces est louable mais reste le plus souvent superficielle, notamment en ce qui concerne l'histoire des stalles (p. 91).

Bref, en dépit de certains apports, ce Catalogue — tant dans sa forme que dans son fond, est un exemple d'amateurisme régional au pire sens du mot ; il faut espérer que l'exemple ne sera pas suivi.

J. L.-D.

B. *Bibliographie.*

Cite J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Les fonts baptismaux romans conservés au château d'Empelmme*, Notes pour servir à l'histoire de l'art en Belgique, N. S., VI, Bruxelles, 1971, 8 p., 3 pl. A propos de cette pièce, inédite, l'auteur réexamine le thème du masque crachant ou mordant des feuillages dans une série de fonts romans de nos régions.

Fr. JACQUES, *L'énigme de la croix funéraire de Goesnes*, Namurcum, 42, 1970 (1971), p. 18-26, ill. Après de nombreuses propositions de déchiffrement du texte de la croix, l'auteur donne une solution de bon sens : l'inscription est simple et sans ésotérisme, seuls les caractères sont insolites, et il les débrouille de façon définitive.

Ad. DUPONT, *Un tableau de Henri Blès au Musée des Beaux-Arts de Barcelone*, Namurcum, 42, 1970 (1971), p. 26-31, ill. Il s'agit d'une Prédication de St Jean-Baptiste, que l'auteur rapproche du Bon Samaritain des collections de la Société archéologique de Namur.

N. BASTIN, *L'ancien hôtel Kegeljan à Namur*, Namurcum, 42, 1970 (1971), p. 53-62, ill. Cet hôtel, construit entre 1794 et 1808 par Ferdinand Kegeljan, fut rasé en 1970. L'auteur donne une étude du bâtiment, qui était le « dernier témoignage important dans notre ville du style néo-classique ».

J. L.-D.

II

X. BARRAL I ALTET, *Els mosaics medievals de Ripoll i de Cuixà*, Scriptorium populeti, 4, Abadia de Poblet, 1971, préface de J. Ainaud de Lasarte, in-8°, 60 p., 19 pl., résumés français p. 43-49 et anglais p. 51-57.

A l'occasion de la découverte récente (vers 1965) de fragments de mosaïques de pavement à Saint Miquel de Cuixà, l'auteur reconsidère les problèmes soulevés par la mosaïque de Ripoll, qui désormais n'est plus unique en Espagne.

Il subsiste cinq morceaux de cette mosaïque, qui fut presque entièrement détruite lors de la reconstruction de l'abbaye en 1887. Sa disposition générale est connue par un dessin de Pellicer, exécuté en 1878, mais où les parties manquantes ont été reconstituées avec fantaisie (fig. 1) : la photographie est malheureusement mauvaise et peu précise). D'une technique grossière (fig. 6 et 7), la mosaïque comportait quatre motifs différents qui se répétaient et que l'auteur identifie ainsi : agneau devant un arbre, félin avec serpent, basilic, rapace attaquant un nid. La disposition des motifs, de tradition paléochrétienne, se rencontre au XII^e siècle en Italie et en France. En outre, le répertoire est proche de celui du fameux portail sculpté de Ripoll. L'auteur estime que les deux œuvres sont contemporaines, de la première moitié du XII^e siècle ; il y joint les bases de l'ancien ciborium conservées au musée du monastère.

Quant aux fragments de Cuixà, ils appartiennent à une mosaïque qui a pu être exécutée en même temps que la monumentale tribune de l'église, vers le milieu du XII^e siècle.

Enfin, dans le cadre de la restauration de la basilique de Ripoll, l'auteur examine la

mosaïque pavimentale moderne, terminée en 1890, et qui s'inspire des restes médiévaux ainsi que du portail ; elle donne une certaine idée d'ensemble de la mosaïque médiévale.

C'est là une étude intéressante à verser au dossier, encore très incomplet, de la mosaïque de pavement médiévale, mais, outre quelle n'apporte pas de grandes révélations (les fragments de Cuixà étant peu intéressants, sauf par leur existence même), son apport est réduit du fait de la mauvaise qualité de l'illustration.

J. L.-D.

Jeanne et Pierre COURCELLE, *Iconographie de saint Augustin. Les cycles du XIV^e siècle*, Paris, Etudes augustiniennes, 1965, 19 x 26 cm, 225 p., 105 pl. dont 1 en coul. ; ID., *Iconographie de saint Augustin. Les cycles du XV^e siècle*, *Ibid.*, 1969, 19 x 26 cm, 370 p., 137 pl. dont 7 en coul. (*Suite*) (1).

Les cycles du XV^e siècle. — Ce deuxième volume débute par un chapitre, que suivra l'analyse des monuments : «Le programme iconographique de Jacques Legrand», Ermite augustin de Paris, prédicateur à la cour et polygraphe (vers 1365-1415). Cet auteur a tracé le schéma d'une *Vie* illustrée de saint Augustin, divisée en quarante-huit tableaux, pour chacun desquels il composa un intitulé, assorti de distiques. Jeanne et Pierre Courcelle proposent à l'attention ce texte latin, tel qu'on le trouve dans le manuscrit 542 de la Bibliothèque de l'Arsenal (folios 79v° et 80v°) ; mais ils constatent que «le découpage très dépouillé» de Legrand ne paraît avoir tenté aucun artiste.

Neuf cycles augustiniens constituent l'essentiel de l'enquête. Leur technique varie : miniature, dessin, fresque, peinture sur bois ou sur toile. La *Vie* de Benozzo Gozzoli, à San Gimignano, est le fleuron de ces suites, dont le déroulement chronologique s'achève par les fresques de la «Chiesa Sant'Agostino» de Crémone. Des miniatures apparaissent avant le chef-d'œuvre de Gozzoli : l'*Historia Augustini* (Ms. de Berlin, Kupfertischkabinett 78A 19A) ; des images dans le *Bréviaire de Bedford* (Ms de Paris, B.N. lat. 17294) et le manuscrit de Florence B.N., II. I. 112. Après San Gimignano, viennent des peintures sur bois, d'écoles diverses : tyrolienne (du Maître d'Uttenheim, au monastère de Neufstift), anglaise (cathédrale de Carlisle), catalane (de Jaime Huguet, notamment, au Musée d'art catalan de Barcelone) et brugeoise (du Maître de Saint-Augustin, à New-York et Dublin). A ces «cycles», les auteurs rattachent trois témoins du commencement du XVI^e siècle : un tableau d'autel attribué à Jan van Scorel (église Saint-Etienne de Jérusalem), un fragment de tapisserie franco-flamande (National Gallery d'Edimbourg) et des vitraux à Notre-Dame d'Épernay.

Le tout offre le vif intérêt de la nouveauté. Aucun augustinisant n'avait encore étudié les fresques de Gozzoli. Les autres cycles n'avaient fait l'objet ni d'une publication intégrale, ni d'un commentaire détaillé. Plusieurs restaient inédits ; celui du manuscrit de Berlin n'était pas connu et les trois derniers ensembles l'étaient à peine. Comme d'habitude, chaque scène sera minutieusement décrite, indentifiée par voie de comparaison avec les sources littéraires, dont les arcanes n'ont plus de secret pour nos auteurs.

Une évolution apparaît dans ces œuvres, d'écoles fort différentes et, souvent, de haute qualité. La conception s'épure, un choix se marquera parmi les sujets, vers la fin du siècle ;

(1) Voir *Comptes rendus in Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XXXVIII (1969), 1971, p. 107-111.

d'autre part, l'influence des Ermites et celle des Chanoines de saint Augustin ne sont pas les mêmes.

A 1430-1440 remonte l'exécution, en Allemagne méridionale, et peut-être à Nuremberg, de l'*Historia Augustini* du Cabinet des Estampes berlinois. Cent-vingt trois images l'illustrent, au recto de trente-cinq feuillets de parchemin ; elles figurent en regard du texte, analogue à celui du manuscrit de Boston, que Jeanne et Pierre Courcelle ont publié dès 1964 (2). En confrontant les deux ouvrages, en les refondant et en réparant les erreurs des copistes, ils ont pu rétablir intégralement ce texte. Les miniatures interprètent différemment les épisodes. Celles de Berlin, de moindre valeur, mais soignées, ont un charme anecdotique, familier ; elles font scrupuleusement écho à l'histoire ou à la légende, mais ne leur prêtent aucun accent dramatique, au contraire de celles de Boston, réalisées une cinquantaine d'années plus tard, en Souabe. On y discerne plusieurs mains et leur qualité baisse, vers la fin du récit.

Quarante-six grands tableaux et quatre mille trois cents illustrations décorent le somptueux *Bréviaire de Bedford* ou de *Salisbury*, fait à Paris, entre 1424 et 1435, pour le duc de Bedford. Il est l'œuvre anonyme, mais fameuse, du Maître dit de ce duc, et de son atelier. On y découvre une quinzaine de miniatures en l'honneur d'Augustin : trois scènes au folio 461 v°, étudiées par Jeanne Courcelle en 1962 (3), et douze qui parachèvent l'Office du saint (folios 557 v° — 659 r°) ; celles-ci ne constituent pas réellement un cycle, mais elles interprètent des extraits de la *Vita* de Possidius, insérés dans l'Office. Elles ont l'attrait de la prestesse et d'un coloris joyeux et clair, rehaussé d'or.

Une version de la Cité de Dieu se trouve dans le manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Florence (II. 1. 112), signé par le scribe A. de Lorenzo et daté 1433. Une série de miniatures raconte la vie d'Augustin ; leur auteur serait le florentin Marco di Bartolommeo Rustichi (mort en 1457). Allègrement exécutées à la plume et à l'aquarelle, mais partiellement inachevées, elles couvrent de leurs registres les deux faces de trois folios (315 r° - 317 v°). Elles plaisent par leur vivacité, leur mouvement et la clarté nouvelle du récit, destiné non à des moines, mais, chose exceptionnelle, à la noble fondatrice du couvent augustinien de Foligno. Les *Confessions* ne semble pas avoir inspiré directement ce récit, dont les détails annoncent une origine plus ancienne que la première source littéraire connue à Florence (1322-1331).

Malgré leur valeur inégale (due à l'intervention d'assistants et à des repeints), est-il besoin de souligner l'importance, le charme pictural et la célébrité des dix-sept fresques de Benozzo Gozzoli, dans l'abside de l'église collégiale Sant'Agostino, à San Gimignano (1463-1465) ? Étagées sur trois registres et séparées par d'élégants pilastres à décor Renaissance, elles apparaissent, de longue date, comme le parangon des cycles augustiniens. L'aimable verve du conteur florentin se tempère, en suivant un programme strictement élaboré par un théologien fameux, formé en Sorbonne, Domenico Strambi, dispensateur de sa science au couvent des Ermites de San Gimignano. Cette rigueur du récit hagiographique confère une place de choix à cette *Vie*, sur le plan iconographique ; mais, jusqu'à présent, ce trait original n'avait guère retenu l'attention, subjuguée par la claire séduction des scènes de l'enfance et de la jeunesse

(2) *Vita sancti Augustini imaginibus adornata* (Ms. Boston Public Library, n° 1483, xv^e s.). Texte critique établi par P. COURCELLE ; commentaire iconographique par J. COURCELLE-LADMIRANT, Paris, *Études augustinienes*, 1964. — Compte rendu in *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XXXV (1966), p. 208-210.

(3) J. COURCELLE-LADMIRANT, *Les deux Augustin dans une miniature inédite du xiv^e siècle*, in *Revue des études augustiniennes*, VIII (1962), p. 169-175.

d'Augustin, la paisible solennité de la mort de Monique et de celle de son fils. L'utile apport de vestiges d'inscription latines avait été totalement négligé ; Jeanne et Pierre Courcelle les ont relevés pour la première fois et comblé leurs lacunes. L'anecdote fleurie, le merveilleux du miracle, l'exaltation des Ermites font ici place à la composition didactique ; un tiers des scènes affère à l'enseignement ou à la controverse. Domenico Strambi voulut, au premier chef, glorifier la pénétrante « aventure du jeune intellectuel, décrite par les *Confessions* ». Il a puisé dans ce livre, les sujets de la plupart des tableaux, mais il en tira deux de Possidius et l'un ou l'autre de la légende.

Le monastère tyrolien de Neufstift connut un brillant essor au XV^e siècle. On y garde, depuis lors, sous l'anonymat courant du « Maître d'Uttenheim », qu'on situe dans l'orbite des Pachet, deux séries de quatre petits panneaux, respectivement consacrés à la vie d'Augustin, avant et après sa conversion. Vivacité de la palette, accent qui frôle la rusticité, voire le drame, les caractérisent. L'iconographie annonce une commande de Chanoines, et non d'Ermites, de saint Augustin. Les textes des phylactères, à l'emploi desquels recourt l'artiste, d'esprit encore médiéval, sont empruntés aux *Confessions* et, moins souvent, à Jacques de Voragine.

Les vingt-deux épisodes du cycle de Carlisle paraîtraient anachroniques si leur histoire ne justifiait leur style et leur iconographie, d'inspiration légendaire et friande de miracles. Ils furent peints à l'huile, à même le dos de stalles, dans le chœur de la cathédrale, entre 1484 et 1507, sur commande du prieur des Chanoines, Thomas Gondibour. Leur forme romane, leurs détails et le choix des scènes reflètent un archaïsme, qu'explique l'esprit conservateur de la peinture anglaise, au moyen âge. La *Vie de saint Cuthbert*, visible sur des stalles voisines, eut pour modèle un ancien manuscrit (Durham, XII^e siècle). En dépit d'une enquête approfondie, Jeanne et Pierre Courcelle n'ont découvert aucun prototype augustiniin, du même genre, en Angleterre, ni ailleurs ; mais des comparaisons stylistiques, faites à bon escient, les amènent à croire que la *Vie de saint Augustin* et celle de *saint Cuthbert* relèvent notamment de la même source illustrée. Des légendes, rédigées en vieil anglais, ornent savoureusement cette histoire d'Augustin, fondée, comme celles du XIV^e siècle, sur les *Confessions*, Possidius et Jacques de Voragine.

Voici maintenant une œuvre remarquable, mais, hélas !, mutilée. Le grand maître catalan, Jaime Huguet, a conçu, sinon entièrement, exécuté de sa propre main, le premier cycle de l'école espagnole, en l'honneur d'Augustin. La confrérie des tanneurs de Barcelone lui commanda, en 1463, les peintures de cet énorme retable, destiné à l'église des Ermites de leur ville et solennellement inauguré en 1486. Il fut démembré, après avoir subi l'outrage d'un bombardement, en 1714. Six des panneaux latéraux, voués au saint patron de ses commanditaires, sont au Musée d'art catalan de Barcelone. Malgré ses avatars, ils témoignent d'une orientation nouvelle dans l'iconographie augustiniin, en ne célébrant plus le thaumaturge, ni l'Ordre soumis à sa Règle. La mission primordiale imposée à Huguet et supervisée par le prieur des Ermites, fut d'exalter l'évêque (*Sacre d'Augustin*), le docteur (*Augustin abat des hérétiques*) et le visionnaire (*Augustin rencontre l'Enfant Jésus sur une plage, Augustin évêque lave les pieds du Christ pèlerin*). La *Légende dorée* n'inspira nullement ces « représentations », comme on l'a écrit ; les *Confessions*, Possidius, Pierre de Natali et Jourdain de Saxe en furent les sources littéraires. Parmi elles, s'impose un thème unique dans l'iconographie du saint : *Augustin narre à ses amis l'action de Dieu sur sa vie passée*. Jeanne et Pierre Courcelle en ont savamment identifié le sujet, en dépouillant les *Confessions* et en leur rapportant les versets des Psaumes et une prière à la Vierge tracés sur des livres ouverts. La noblesse, l'expression des figures sont émouvantes ; les fonds d'or ciselés, en relief, les brocarts, somptueux. De l'avis général, le *Sacre d'Augustin* seul est de Jaime Huguet ; les autres scènes sont attribuées aux Vergos.

La même iconographie glorifiant l'évêque, intellectuelle et non plus narrative, pittoresque, caractérise le premier cycle flamand repéré. Un Brugeois de l'école de Memlinc, appelé le «Maître de Saint Augustin», en fut l'auteur, à l'extrême fin du XV^e siècle. Le centre de son retable est à New-York (Metropolitan Museum, Cloister's Collection) et le volet droit à Dublin (National Gallery). Sept épisodes de qualité, au total, parmi lesquels Jeanne et Pierre Courcelle proposent de reconnaître *Augustin narrant à ses amis l'action de Dieu sur sa vie passée*. Des Chanoines de l'Ordre durent commander cette œuvre, dans laquelle le saint porte leur robe. Les *Confessions* et Possidius l'ont inspirée.

On attribue à Jan van Scorel, venu à Jérusalem en 1520, un imposant tableau d'autel, exposé dans la sacristie de l'église Saint-Etienne de cette ville. Jeanne et Pierre Courcelle hésitent à y voir son intervention personnelle, mais soulignent le vif intérêt de l'iconographie. Cette peinture altérée constitue une somme de l'illustration élaborée au XV^e siècle. Quatorze sujets sont répartis autour du *Sacre d'Augustin*, le seul qui exprime une dévotion particulière à la fin de ce siècle. A l'instar des fresques antérieures, ils racontent la vie du héros, de son enfance à sa mort. Chose inattendue, la réapparition d'une scène légendaire rencontrée à Rabastens, à l'aube du XIV^e siècle : un ange y présente à l'évêque Sigisbert le cœur du saint. Deux images d'Augustin Ermite font augurer une commande de religieux, Ermites eux aussi. Les origines littéraires résident dans les *Confessions*, Possidius, Pierre de Natali et le Pseudo-Augustin.

Deux scènes d'une tapisserie franco-allemande, issues de la *Légende dorée*, attestent le tissage d'un cycle augustinién, disparu (National Gallery d'Edimbourg). Leur style, comparable à celui de la *Vie de saint Etienne* (Musée de Cluny) les situe au commencement du XVI^e siècle.

L'art champenois du vitrail est représenté par une *Vie de saint Augustin*, restée inédite. Exécutée au début du même siècle, pour l'abbaye de Saint-Martin, où vivaient des Chanoines réguliers de l'Ordre, elle a été transférée, incomplète, à Notre-Dame d'Épernay. Elle comporte actuellement onze épisodes, sertis, en désordre, dans les dix fenêtres du chœur. Jeanne et Pierre Courcelle ont rétabli leur succession chronologique : le peintre verrier a fidèlement suivi les *Confessions*, la *Vita* de Possidius et la *Légende dorée*. Sa narration est claire, son travail, haut en couleurs.

Un maître de Brescia, d'une autorité régionale, Giovanni Pietro da Cemmo, peignit, entre 1498 et 1504, un cycle de fresques, dans la chapelle du Sacrement, à Sant'Agostino de Crémone. Ordre lui en fut passé par les Ermites de la cité. On en garde huit tableaux, reposant sur les *Confessions*, Possidius et le Pseudo-Augustin. Ils témoignent du caractère exhaustif de cette *Vie* : nonobstant un décor de type Renaissance, leur style est celui d'un attardé, sensible au gothique tardif, adoptant l'iconographie narrative de ses devanciers : peintres et miniaturistes.

La conclusion du livre débute, comme celle des *Cycles du XIV^e siècle*, par un tableau de concordance des œuvres analysées. La popularité limitée du saint explique leur petit nombre (une douzaine) et la formation définitive d'une iconographie, leur expansion dans le monde occidental (de l'Espagne aux Pays-Bas, à l'Angleterre, sans oublier l'Allemagne, l'Italie et la France, représentées depuis le siècle précédent) : cette expansion touche aux confins du Proche-Orient, en atteignant Jérusalem. Les religieux augustins, Ermites ou Chanoines, installés dans ces pays, possèdent désormais un répertoire dûment fixé à la louange de leur patron et capable de satisfaire à leur dévotion, si nuancée soit-elle. La codification, que leur proposa Legrand, préconise surtout le modèle de la vie monastique incarné par Augustin ; mais nul artiste ne l'illustra.

En Allemagne se développe une tradition, née sans doute d'un prototype inconnu, quelque manuscrit enluminé au début du XV^e siècle. Les deux *Historia Augustini*, celle de Berlin (1430-1440) et celle de Boston (1480), en témoignent et montrent sa vitalité. Ces livres ne prétendent pas au luxe, en dépit de la multiplication des images (cent-vingt-quatre, au total) et de l'in-

roduction de scènes nouvelles. Ils mettent surtout en œuvre les *Confessions* et la *Vita* de Possidius, mais recourent aussi à des *Vies* médiévales et aux sermons du Pseudo-Augustin. Ils conservent une allure pittoresque, mais l'esprit change déjà, comparativement à celui du xiv^e siècle. Ils prônent la charité, l'humilité, la haute intellectualité du saint ; ils évoquent ses relations extraordinaires avec Dieu. Le moine prend le pas sur l'évêque. Quelques sujets historiques apparaissent à la fin de l'exposé.

Le choix fait sur le plan iconographique, dans le *Bréviaire de Bedford*, manque de discernement ; la *Vie* est équilibrée, complète, au contraire, dans le manuscrit B.N. II, I, 112 de Florence.

La sobriété, la richesse spirituelle de l'iconographie, à San Gimignano, avoisine la perfection. Il en va de même de la distribution des épisodes autour des deux scènes capitales, placées au fond de l'abside : la *Conversion* et le *Baptême d'Augustin*. L'exaltation de l'intellectuel, du converti, prévaut sur celle du thaumaturge ; la narration des miracles posthumes a disparu et le cycle s'achève, pour la première fois, sur l'apaisement d'un point d'orgue : la *Mort d'Augustin*. Gozzoli composa pourtant une fresque évocatrice des légendes chères aux Ermites et, partant, à ceux de San Gimignano : la remise de la « Règle », la rencontre de l'Enfant Jésus au bord de la mer, séduisante anecdote que tous raconteront désormais. La qualité iconographique du fameux cycle toscan n'imposa point ses images, que Giovanni Pietro da Cemmo semble avoir vues, toutefois.

Le « Maître d'Uttenheim », à Neufstift, incline vers le drame, la nouveauté des formes, mais il reste tributaire, d'une iconographie ancienne. Le peintre des stalles de Carlisle est un archaïque : des miniatures romanes et la *Légende dorée* furent ses inspiratrices. Archaïsme aussi, dans l'iconographie de la tapisserie franco-flamande d'Edimbourg.

Les relations étroites entre l'Espagne et les Pays-Bas font qu'un même esprit de dévotion imprègne le retable de Barcelone, celui de Maître brugeois de Saint-Augustin et le tableau de Jérusalem. Groupe cohérent, de ce fait, où l'ordonnance générale gravite autour de la glorification d'Augustin évêque.

L'imagerie des vitraux incomplets d'Épernay relève de la conception des miniatures et d'une entière soumission aux textes.

Une évolution se dessine, au xv^e siècle, dans l'esprit des cycles et le choix de leurs épisodes. Commanditaires et artistes vont préférer, dans ses dernières décades, la personnalité augustiniennne de l'évêque à celle du moine, les « visions » du saint à ses miracles posthumes, l'histoire à la légende. Ils abandonnent certaines scènes, chères à leurs devanciers ; ils en introduisent d'autres, telle, favorite entre toutes, la rencontre de l'Enfant Dieu et d'Augustin sur la plage. Quelques-uns innovent avec bonheur, au fil du siècle.

On doit aux Ermites et aux Chanoines de l'Ordre les commandes de tels cycles, le manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Florence excepté. Le retable des tanneurs de Barcelone relève aussi de leur monde ; il était promis à une église desservie par des Ermites et son plan, soumis à l'approbation de leur prieur.

Quelques divergences résultent de cette dualité des commanditaires, que reflète l'iconographie ; mais tous les cycles visent à la seule édification et rien n'y laisse transparaître les conflits des deux branches de l'Ordre, à cette époque. Chaque monument atteste une composition personnelle. Les noms de Benozzo Gozzoli et de Jaime Huguet, des anonymats même, comme ceux des Maîtres d'Uttenheim et de Saint-Augustin, illustrent leur ensemble. Celui-ci constitue le plus bel hommage qu'un siècle ait offert à l'une des plus nobles figures de l'Eglise.

La présentation des *Cycles du xv^e siècle* par les Etudes augustiniennes, a la qualité de celle des *Cycles du xiv^e* ; elle la surpasse même par l'insertion de sept planches en couleurs, au lieu d'un seul frontispice. Parmi les documents qui reproduisent chacune des scènes analysées,

quatre-vingt-quatre sur cent-trente-sept portent l'indication «Inédit». Relever ce détail est une dernière louange au patient et magnifique labeur duquel naît, sans faillir, cette *Iconographie de saint Augustin*.

Marie-Louise HAIRS

Peter HARBISON, *The Axes of the Early Bronze Age in Ireland. Prähistorische Bronzefunde*, Abt. IX, 1. Bd. VII + 108 p., 6 fig. dans le texte, 79 pl., 1 vol. 19'5 x 28 cm, relié toile. 35 DM — C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1969.

Ce volume contient une troisième partie de la thèse de doctorat de P. Harbison, deux autres concernant les poignards et les hallebardes irlandais étant réunies dans le volume 1 de la série VI des *P.B.F.* (1). L'auteur examine ici plus de 2000 haches appartenant au Bronze Initial : plus de la moitié de ces pièces sont malheureusement de provenance inconnue, mais présumée irlandaise, et 95% du matériel est composé de trouvailles isolées.

P. Harbison a classé ce matériel, consistant en haches plates et en haches à rebords, en quatre types principaux : le type Lough Ravel, comprenant les haches plates de cuivre à talon rectangulaire plus ou moins épais et le sous-type Ballybeg, comprenant les haches de cuivre plates à talon mince, seule différence avec le type précédent et n'offrant, à en juger par les dessins, pas toujours de critère absolument évident (p. ex. les exemplaires 47, 60, 57, 72 à talon apparemment mince sont de type Lough Ravel) ; le type Killaha, comprenant les haches plates de bronze à côtés très divergents et à large tranchant atteignant environ 2/3 de la longueur de la pièce ; le type Ballyvalley, comprenant les haches de bronze plates ou à faibles rebords, à tranchant en éventail, mais à corps allongé et à côtés peu divergents (certains exemplaires, comme les n° 1100 et 1101, sont cependant, malgré leurs tranches ornées, plus proches du type Ballyvalley) ; enfin le type Derryniggin, comprenant les haches de bronze, souvent ornées, à rebords, à côtés parallèles et à tranchant élargi ou en croissant.

Toutes les pièces sont représentées à l'échelle, assez inhabituelle, de 1 : 3,5, par des dessins clairs où il s'agit de pièces non ornées, à la limite de la netteté pour les exemplaires ornés ; la vue de face est accompagnée d'un schéma donnant soit la vue latérale de l'objet, soit la section longitudinale. Un catalogue succinct et clair, en général basé sur l'examen fait par l'auteur, dans les autres cas basé soit sur les données du *Catalogue of Prehistoric Bronze Objects* dressé par la British Association dans les années 1920, soit sur le catalogue de l'*Arbeitsgemeinschaft für Metallurgie des Altertums* (E. Sangmeister), accompagne chaque série de pièces, classées par types et par ordre alphabétique d'après le lieu de trouvaille : la notice comporte ensuite l'indication des circonstances de trouvaille, le lieu de conservation et la bibliographie succincte.

Le lecteur accordera certainement à la douzaine de pages (70-82), consacrées à la chronologie des types, l'attention qu'elles méritent. Cette chronologie est basée sur une série de «closed finds» comme Knocknague, Whitespots, Frankford et Killaha East qui, comme il a été dit pour l'autre ouvrage de P. Harbison, peuvent être mis en corrélation avec les types de poignards. Ainsi le type Lough Ravel peut-il être associé au poignard à soie de type Knocknague dont on connaît le parallélisme avec les types accompagnant les B-Beakers, le sous-type Ballybeg, présent dans le dépôt de Whitespots et de Frankford, s'allie aux poignards plats à rivets de type Corkey, et, par l'intermédiaire de ce chaînon, aux hallebardes de type Carn et Cotton ; les haches de type Killaha peuvent se synchroniser avec les hallebardes de type Breaghwy ; les types Ballybeg et Killaha sont, comme les haches de type Ballyvalley, contemporains de la phase ancienne (Bush Barrow) de la Wessex-Culture.

P. Harbison estime, à bon escient semble-t-il, qu'en Irlande, durant la phase correspondant à celle de Bush Barrow, se sont succédés en fait différents types de haches, d'abord le type

(1) Cf. p. 167.

Ballybeg à 98% de cuivre, ensuite le type Killaha, de bronze, avec 90% de cuivre, et portant les premiers décors, enfin le type Ballyvalley.

Les haches de type Derryniggin, ensuite, se rangent parmi les types attribuables à une phase comportant les poignards à tranchants concaves (ogival daggers) de type Offaly et Kiltale, les rapières courtes à talon de type Antrim et les pointes de lance de type Arretton Down : cette phase correspond au Wessex II (Camerton-Snowhill). La succession des différents types irlandais et anglais est résumée dans une excellente table synoptique (p. 83). Pour un certain nombre de pièces, des précisions concernant la composition du métal sont venues corroborer la séquence typologique, grâce aux analyses métallographiques publiées antérieurement par Coghlan et Case, auxquelles viendront bientôt s'ajouter celles de S. Junghans et de E. Sangmeister.

Pour tous ceux qui veulent se consacrer à l'étude du Bronze Initial en Irlande, les deux ouvrages de P. Harbison constituent un corpus de matériaux indispensables ; ceux qui désirent obtenir en quelques pages des précisions sur les éléments chronologiques de cette période, liront avec le plus grand profit les chapitres de synthèse de ces travaux.

Marc E. MARIËN

Peter HARBISON, *The Daggers and the Halberds of the Early Bronze Age in Ireland. Prähistorische Bronzefunde*, Abt. VI, 1. Bd., X + 78 p., 4 fig. dans le texte, 26 pl., 1 carte. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1969.

Dans ce volume, sorti parmi les premiers dans le cadre de l'entreprise internationale des *Prähistorische Bronzefunde*, P. Harbison présente une partie de sa thèse de doctorat, consacrée au Bronze initial en Irlande et élaborée sous la direction de W. Dehn, à Marbourg. Dans la première partie sont rassemblés les quelque 142 poignards, trouvés en Irlande ou auxquels l'auteur croit pouvoir attribuer une origine irlandaise : environ 80 pièces font l'objet d'un classement en une dizaine de types : le type Knocknague, plat et à soie, de cuivre, auquel correspond le type Listack, de bronze, à soie perforée de deux trous de rivets ; le type Corkey, de bronze, à talon arrondi, muni de deux à six rivets, et à lame de forme assez variable, comme le démontre la pièce très aberrante de Agheragh (n° 30) ; le type Topped-Mountain, à lame triangulaire à arête médiane, ornée de rainures parallèles aux tranchants et munie de 4 à 6 rivets ; le type Dunshauglin, à lame triangulaire renforcée d'un épais renflement médian et ornée également de rainures parallèles aux tranchants ; le type Offaly à renflement médian et à tranchants concaves bordés de 3 ou 4 rainures ; le type Kiltal, à tranchants concaves, mais sans renflement médian ; le type Antrim, à talon trapézoïdal et à renflement médian ; le type Hill of Allen, sans renflement médian, et atteignant parfois la taille de véritables rapières ; un type à manche de bronze.

Bien que l'on dispose de quelques « closed finds » irlandais comportant des poignards, les dépôts de Knocknague, Whitespots, Frankford et Killaha, et les sépultures de Keenoge, Annaghkeen, Corkey, Carrickinab et Topped Mountain, une intégration chronologique des types de poignards n'est possible que par une confrontation des exemplaires irlandais avec ceux en usage dans la Lowlandzone d'Angleterre et dans le Wessex : ici les travaux de Piggott et d'ApSimon ont pu établir une liaison entre les poignards plats à soie et les B - Beakers d'une part, entre les poignards triangulaires et la phase Bush Barrow de la Wessex-culture d'autre part, enfin entre les poignards à tranchant concave et la phase de Camerton-Snowhill de cette même Wessex-culture (II). Il existe donc la possibilité de répartir en trois phases consécutives le matériel irlandais correspondant : les poignards plats à soie de type Knocknague dans une première phase, du même nom, les poignards de type Corkey dans une phase Frankford-

Killaha-Ballyvalley à laquelle seraient également à assigner les types Topped Mountain et Dunshaughlin ; les poignards à tranchants concaves, du type Offaly, Kiltale, Hill of Allen et Antrim appartiennent à une troisième phase, celle de Derryniggin, débouchant dans le Bronze Moyen, comme le montrent les épées courtes à tranchants concaves de type Wohlde, sur le Continent.

La seconde partie de l'ouvrage est consacrée aux hallebardes irlandaises dont les 150 exemplaires forment 40% des pièces connues en Europe où, sur le Continent, leur aire de répartition s'étend de la Sicile à la Scandinavie et du Portugal à la plaine hongroise. En 1937, O'Riordain étudia le matériel européen et le divisa en 6 types que P. Harbison s'efforce, sans trop de raisons semble-t-il, de ramener à quatre : le type Carn, de cuivre, à lame asymétrique à 3 rivets épais et à renflement central droit (type 4 et partiellement 5 de O'Riordain), le type Cotton, de cuivre, asymétrique, à renflement central incurvé et à 3 rivets (type 3 et partiellement 5), le type Clonard, de cuivre, à talon quadrangulaire à 4 rivets (types 1 et 2 dont la discrimination était motivée), le type Breaghwy, probablement de bronze, à au moins 3 rivets minces, à tête conique (type 6). L'auteur signale qu'il eût été possible de classer le matériel davantage en sous-groupes, mais que ceci n'eût été qu'un exercice académique. Il semble toutefois permis de discuter les critères de l'auteur pour l'attribution de certaines pièces à certains groupes : à moins que les dessins ne soient inexacts, on comprend p. ex. difficilement pourquoi les hallebardes de Corlurgan (151), du Comté Cavan ? (149), de Maryville (159) sont attribuées au type Carn, alors que leur renflement central est aussi courbe que celui de l'exemplaire de Ards Beg (191) qui appartient au type Cotton ; il est tout aussi peu logique de voir classés sous le même type Carn des exemplaires courts de type 3, comme celui d'Enninkillen (154) et des exemplaires longs de type 5, comme celui de Downhill (153), pour ne citer que ce seul exemple. Dans le domaine du dessin, on constatera que le poignard de Frankford, de la fig. 1 C, a perdu sur la pl. 1, 18 ses tranchants profilés.

L'auteur nous propose, dans les dernières pages, une nouvelle chronologie pour les hallebardes irlandaises dont, comme il l'affirme dans l'introduction (p. 35), on ne pourrait déterminer si ce fut un outil ou une arme, aucune hallebarde n'ayant été trouvée dans une sépulture de guerrier du Bronze Initial (la tombe de Leubingen ne serait-elle pas à considérer comme une sépulture de guerrier ?). B. Harbison classe le type Carn comme le plus ancien, avec cependant peu de décalage chronologique par rapport au type Cotton ; peut-être le type à quatre petits rivets peut-il être considéré comme légèrement plus récent que les deux précédents, alors que les 10% d'étain des exemplaires du type Breaghwy assigneraient à celui-ci la dernière place dans la série typologique, ce qui est confirmé par la présence d'une hallebarde de type Breaghwy dans le dépôt de Killaha et d'une autre dans le dépôt de Frankford, tous deux à synchroniser avec la phase de Bush Barrow de la civilisation du Wessex.

La réunion en un seul tome des représentations de poignards d'une part, de toutes les hallebardes trouvées en Irlande d'autre part, rendra de très grands services à tous les chercheurs qui trouveront dans le volume deux catalogues ordonnés par types et comportant les données essentielles pour chaque exemplaire : le lieu de trouvaille et les circonstances de la découverte, le lieu de conservation et la bibliographie sommaire ; les dimensions se déduisent des figurations à 1/3 pour les poignards, à 1/3, 5 pour les hallebardes. Une table renvoie, pour tous les exemplaires pourvus d'un lieu de découverte connu, à une carte de répartition.

Marc E. MARIËN

D. KOCKS. *Die Stifterdarstellung in der italienischen Malerei des 13.-15. Jahrhunderts*, Cologne, 1971, texte stencilé, 556 p.

Il s'agit d'une dissertation doctorale, que nous annonçons volontiers, suivant le désir de

l'auteur, mais qui, privée d'illustrations pour un sujet qui en exige et présentée dans une forme susceptible d'être modifiée lors d'une publication, ne peut faire l'objet d'un véritable compte rendu.

J. L.-D.

Kolloquium über frühmittelalterliche Skulptur 1968. Vortragstexte, herausgegeben von V. MILOJCIC, Universität Heidelberg, Institut für Ur- und Frühgeschichte, Verlag Philip von Zabern, Mainz am Rhein, 1969, in-4°, 72 p., 45 pl.; 2. *Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur 1970, 1971*, 111 p., 69 pl. dont 2 en coul., 2 plan.

Les études publiées dans ces deux recueils sont les exposés présentés, par des spécialistes de diverses nationalités, lors de deux colloques concernant un domaine difficile de l'art du haut moyen âge : la sculpture, qui se tinrent à l'Université de Heidelberg en mai 1968 et en juin 1970.

Le champ d'investigation couvre une aire géographique étendue car, si la majeure partie des communications concerne l'Europe occidentale, une place est faite à l'Asie Mineure et jusqu'à l'Asie centrale ; de même, diverses techniques sont représentées. Ces deux volumes, d'une édition très soignée, apportent une grande richesse de mises au point, d'informations et d'appréciations souvent nouvelles, et de précieuses illustrations. Chacun des volumes comporte huit études.

1. - K. JETTMAR, *Zum Problem der Monumentalplastik Mittelasiens* (p. 1-5, pl. 1-2). Dans le cadre de l'art des steppes, particulièrement bien représenté du VI^e au XIII^e siècle dans le Sud de l'U.R.S.S., l'A. expose les caractéristiques de l'époque principale, du VII^e au VIII^e siècle, en se référant à une abondante bibliographie soviétique.

P. VERZONE, *Die Plastik des frühen Mittelalters im Orient* (en italien ; p. 7-10, pl. 3-8). Il s'agit de l'Orient chrétien, surtout Constantinople et l'Anatolie, où l'évolution de la sculpture est étudiée du IV^e au VIII^e siècle. Revelons une erreur à propos du monastère de St Syméon Stylite le Jeune sur le Mont Admirable (p. 9) : l'église principale fut inaugurée en 551 et elle était alors terminée (cf. mes *Itinéraires archéologiques dans la région d'Antioche. Recherches sur le monastère et sur l'iconographie de S. Syméon Stylite le Jeune*, Bruxelles, 1967, not. p. 108). D'autre part, la légende de la fig. 2, pl. 4, place malheureusement Alahan Monastir à Istanbul!

G. PANAZZA, *Considerazioni sui primi volumi del «Corpus della scultura italiana dell'alto medioevo» pubblicati dal centro di Spoleto* (p. 11-16). Cinq volumes de ce Corpus de la sculpture pré-romane en Italie ont paru ; la division a été établie par diocèse, et le domaine chronologique s'étend de l'époque byzantine au début du XI^e siècle. L'A. souligne certaines lacunes et émet des vœux pour les prochains volumes de cette très intéressante série.

J. BECKWITH, *Reculver, Ruthwell and Bewcastle* (p. 17-20, p. 9-16). La croix sculptée de Reculver n'est pas paléochrétienne mais date probablement du VII^e siècle, tandis que celles de Newcastle et de Ruthwelle doivent être placées entre 750-850, mais toutes trois remontent à des types paléochrétiens.

G. de FRANCOVICH, *Das chronologische Problem der Hochplastiken in S. Maria della Valle in Cividale* (p. 21-23, pl. 17-21). La restauration du Tempietto de Cividale étant terminée, l'A. reconsidère les problèmes stylistique et de datation des stucs et des peintures, et propose de les placer à la fin du XI^e siècle.

A. PERONI, *Gli stucchi decorativi della Basilica di S. Salvatore in Brescia. Appunti per un aggiornamento critico nell'ambito dei problemi dell'arte alto-medievale* (p. 25-45, pl. 22-37). Copieuse mise au point des nombreux et intéressants problèmes soulevés par la découverte et la restauration

des fresques et des stucs de la basilique de Brescia, qui datent vraisemblablement la première moitié du IX^e, avec une revue des opinions émises. L'A. voit une parenté entre les stucs de Brescia et ceux de Cividale, que M. de Francovich place plus tard : on voit la difficulté de la question des dates, dans un domaine où il a peu de repères sûrs.

H. BELTING, *Beobachtungen an vorromanschen Figurenreliefs aus Stein* (p. 47-63, pl. 38-43). L'A., qui est d'avis de rechercher dans la sculpture pré-romane les éléments positifs annonçant le style roman, examine la sculpture de Campanie — avec les apports byzantins et islamiques dès la fin du IX^e siècle — et propose pour les reliefs de Capoue la date de la première moitié ou du milieu du X^e siècle.

P. BLOCH, *Ueberlegungen zum Typus des essener Madonna* (p. 65-69, pl. 44-45). La «Goldene Madonna» d'Essen est la plus ancienne statue de la Vierge conservée en Occident (vers 973-82, Cologne). La position de l'Enfant placé en biais sur les genoux de la mère se retrouve dans la Vierge de Walcourt (XI^e, peut-être 1026). Ces images s'intègrent dans un groupe d'œuvres très variées où l'enfant est ainsi représenté, depuis une statue d'Isis jusqu'à une miniature du Book of Kells.

2. -K. WEITZMANN, *Ivory Sculpture of the Macedonian Renaissance* (1-12, pl. 1-17). Le renouveau de classicisme qui est si fort dans la miniature de la Renaissance macédonienne se fait sentir aussi dans la sculpture, notamment l'ivoire et les métaux, et de nouveaux thèmes inspirés de l'Antiquité s'y introduisent. On peut distinguer deux séries d'ivoires, le «malerische Gruppe», très proche de la miniature, et le groupe de Romanos, inspiré de la sculpture. L'A. souligne aussi l'influence de ces objets sur les sculpteurs d'Occident et les Slaves.

V. H. ELBERN, *Neue Aspekte frühmittelalterlicher Skulptur in Gallien* (p. 13-24, pl. 18-24). C'est d'un domaine encore obscur que traite l'A., avec les reliefs précarolingiens des cryptes de Mellebaude à Poitiers et de Jouarre (vers 700), avec des références à Auxerre. Etude stylistique et iconographique de ces œuvres, qui annoncent la *renovatio* carolingienne.

Th. ULBERT, *Skulptur in Spanien (6.-8. Jahrhundert)* (p. 25-34, pl. 25-30). L'examen de l'évolution de cette sculpture permet de déterminer une influence de Byzance et de l'Afrique du Nord au VI^e siècle, des éléments nouveaux apparaissant aux VII^e et VIII^e siècles, et de cerner les débuts de la sculpture dans les Asturies.

H. TORP, *The Carved Decorations of the North and South Churches at Bawit* (p. 35-41, pl. 31-35, 2 plans). La sculpture du monastère ruiné d'Apa Apollo à Baouït (VI^e siècle) offre, outre son abondance, un grand intérêt artistique, iconographique et stylistique. L'A. propose notamment un regroupement des fragments et leur localisation (plans : église sud, façade Nord et vue de la nef vers l'Est). Il n'y voit pas une *renovatio* mais une poursuite de la tradition gréco-romaine (voir aussi son article dans *Synhronon*, Paris, 1968, p. 10-27).

B. BRENN, *Ein Scheinsarkophag im Metropolitan Museum in New York* (p. 43-53, pl. 36-40). Dans le cadre de la sculpture byzantine de haute époque à Rome, l'A., se limitant ici au IV^e siècle, donne l'étude approfondie d'un relief de sarcophage du Metropolitan Museum, représentant la *Traditio legis*. Par l'étude iconographique et stylistique, il conclut à une œuvre romaine, du IV^e siècle, et donc à l'authenticité de la pièce, qui avait été mise en doute par plusieurs auteurs.

R. CRAMP, *The Position of the Otley Crosses Sculpture of the Eight to Ninth Centuries* (p. 55-63, pl. 41-48). La sculpture du VIII^e—IX^e siècle en Northumbrie consiste essentiellement en croix de pierre (pour l'A., c'est un stage de développement à partir de la sculpture architectonique). Il est difficile de déterminer des centres, mais York en était sans doute un. Après l'examen des fragments de deux croix d'Otley et leur reconstruction, l'auteur propose de les placer vers la fin du VIII^e siècle.

R. B. K. STEVENSON, *Sculpture in Scotland in the 6th-9th Centuries A.D.* (p. 65-74, pl. 49-53). Peu d'œuvres subsistent pour cette période, sauf la sculpture sur pierre, qui est abondamment représentée : c'est un microcosme d'un grand intérêt. L'A. distingue les caractéristiques de cet art dans les petits royaumes et indique des liens, notamment, avec la miniature hiberno-saxonne.

A. PERONI, *Il Crocifisso della Badessa Raingarda a Pavia e il problema dell'arte ottoniana in Italia* (p. 75-104, pl. 54-67, pl. en coul. A et B). En appendice : *Analisi e rilevazioni tecniche sul crocifisso argenteo di S. Michele* (p. 105-109). Ce crucifix, d'argent partiellement doré sur une âme de bois, conservé à S. Michele Maggiore, était généralement considéré comme une œuvre XII^e siècle, lombarde mais avec des influences mosanes. L'inscription accompagnant deux figures en prière au pied du Christ donne le nom de Rain|gar|da. La pièce provient du monastère de S. Maria Theodote, où une abbesse Regingarda est connue en 963-965. La paléographie paraît être de la deuxième moitié du X^e siècle. Les liens avec le crucifix de Verceil sont évidents, et tous deux doivent dériver de la production aulique du X^e-XI^e siècle. Ces pièces comblent ainsi un vide avant l'éclosion de l'art roman.

J. L.-D.

Pierre LAVEDAN, *Monuments de France*. Arthaud, 1970, 803 p., 1160 phot., 86 plans et coupes.

Il s'agit d'un ouvrage très important par la clarté de son texte et l'extraordinaire beauté de son illustration, choisie et disposée par M^{lle} S. Goubet. Dans son avant-propos, l'auteur remercie également M^{lle} Jeanne Huguency pour la part qu'elle a prise à la préparation de ce recueil.

Pierre Lavedan prétend avec raison que l'architecture française, brillante au moyen âge, l'est encore après le XVI^e. Il s'attache aux constructions et insiste sur leurs décors.

En réalité, c'est un ouvrage qui servira aux spécialistes comme aux amateurs, où sont étudiés les matériaux, les pierres naturelles et les pierres artificielles, le bois, les métaux, même ceux d'usage récent, les supports, les colonnes et piliers, la couverture, le contrebutement, les portes et fenêtres, et des procédés modernes comme les voiles ou coques, la décoration extérieure en insistant sur les rythmes, la modénature et les ordres antiques, les décors sculptés et peints, l'esthétique architecturale, avec précision sur les rapports numériques, les figures géométriques. Tout cela, pour nous dire comment un édifice est construit.

Un chapitre est consacré aux monuments religieux du moyen âge où sont rappelés les conditions historiques, les échanges d'influences, les divisions chronologiques. M. Lavedan nous décrira les plans des églises basilicales, des églises préromanes, nous parlera de l'art carolingien pour passer aux églises romanes en exposant la théorie des écoles régionales, nous fera passer par la Bourgogne, la Franche-Comté, la Lorraine et l'Alsace, la Normandie en s'arrêtant plus particulièrement à Jumièges, à l'abbatiale de Bernay, au Mont-St-Michel, à Caen (Abbaye aux Dames ; Abbaye aux Hommes) à Cérisy-la-Forêt. Il s'occupe de l'Île-de-France, puis de la Bretagne, province peu novatrice mais non négligeable dans le domaine roman, l'Anjou et le Maine, la Touraine et l'Orléanais, le Nivernais, avec l'église Sainte-Croix de La Charité, Saint-Etienne de Nevers, le Bourbonnais, le Poitou, le Berry, l'Angoumois, la Saintonge, le Périgord, le Quercy, le Limousin, l'Auvergne, la Rouergue, la Guyenne et la Gascogne, le Languedoc, les Pyrénées, le Roussillon, la vallée du Rhône, la Savoie, la Provence, chaque province comportant une notice concise qui nous mène vers des édifices importants, dont plusieurs trop négligés ou trop peu connus.

Le chapitre qui traite des églises gothiques s'attachera surtout aux monuments de grande classe. M. Lavedan ne néglige pas les monastères et les hôpitaux et étudie les monuments civils du moyen âge, les fortifications, les châteaux, les hôtels de ville, les halles, les donjons, les habitations royales et celles des bourgeois.

Un important chapitre est consacré au ^{xvi} siècle et surtout aux monuments civils de cette époque. On ira à Amboise et Blois, à Chambord, à Fontainebleau, à Anet, à Encouen, à Chenonceaux, pour y étudier des merveilles dans le domaine de l'architecture, de l'ornementation intérieure et des jardins. Nous aurons également des renseignements sur les maisons de ville. M. Lavedan n'oublie pas de parler de l'architecture religieuse, de la persistance du style flamboyant, des structures nouvelles et de tout ce qu'on peut trouver dans les sanctuaires en ce temps : jubés — clôtures — vitraux et peintures.

Viennent alors les ^{xvii} et ^{xviii} siècles avec des détails sur la commande, les architectes du roi, les contrôleurs des Bâtiments, l'évolution des styles. Là encore, nous serons renseignés sur ce qui a été réalisé d'important dans l'Île-de-France, mais aussi dans les provinces françaises.

Les derniers chapitres sont consacrés à l'architecture moderne. M. Lavedan ne nous parle pas des architectes vivants, en faisant remarquer «qu'il est difficile dans leur succès de faire la part de la mode et la mode d'aujourd'hui n'est jamais la mode de demain».

Cette phrase marque bien l'esprit dans lequel a été écrit cet ouvrage, qu'on lira avec le plus grand profit et auquel on aura recours bien souvent en se souvenant de voyages faits et avec l'intention d'en entreprendre d'autres en s'appuyant sur une documentation établie d'une façon exemplaire. On s'en convaincra plus particulièrement en consultant les notices, les plans et coupes et en regardant les illustrations d'une technique parfaite.

Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA

Friedrich-Wilhelm von HASE. *Die Tensen der Früheisenzeit in Italien. Prähistorische Bronzefunde*, Abt. XVI, 1. Band, VII + 64 p., 12 fig. ds texte, 25 pl., 1 vol. 19,5 x 28 cm. relié toile, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1969. DM 24.

H. Müller-Karpe, professeur à l'Université de Francfort-sur-le-Main, a conçu le plan d'édition, avec la collaboration de M. I. Artamonov, Léningrad, de J.-C. Courtois, Paris, de J. Filip, Prague, de C. F. C. Hawkes, Oxford, de I. Nestor, Bucarest, de J. Raftery, Dublin, de R. Peroni, Rome, et de H. Thrane, Copenhague, un vaste corpus englobant tous les objets de cuivre et de ses alliages, attribuables à une période qui s'étend des débuts de la métallurgie jusqu'au ^{viii}-^{vi} siècle avant notre ère, ce qui exclut la période de La Tène.

Les *Prähistorische Bronzefunde* (*P.B.F.*) sont édités suivant une présentation homogène du texte, des cartes et des illustrations, et couvriront une aire géographique cohérente. La matière est répartie en vingt catégories ou *Abteilungen* : I. Sujet représentant des hommes et des animaux, II. Récipients, III. Armures, casques, cuirasses, jambières et bouclier, IV. Epées, V. Pointes de lances et de flèches, VI. Poignards et hallebardes, VII. Couteaux, VIII. Rasoirs, IX. Haches, X. Bracelets, anneaux et bagues, XI. Colliers et pendentifs, XII. Boucles et ornements du costume, XIII. Épingles, XIV. Fibules, XV. Pincettes, peignes et miroirs, XVI. Accessoires de harnachement, XVII. Éléments de chars, XVIII. Faucilles, XIX. Moules, enclumes et poinçons, XX. Varia.

Grâce au soutien financier de la fondation Deutsche Forschungsgemeinschaft, il s'est avéré possible de mener à bien la tâche gigantesque à laquelle la firme C. H. Beck, de Munich, accorde ses meilleurs soins techniques, comme le prouvent les volumes parus. Tout aussi admirable est le rythme de publication qui est tel que, dès maintenant, il est impossible d'entreprendre quelque étude concernant l'Âge du Bronze ou la période de Hallstatt sans avoir sous la main les volumes du *P.B.F.*

Parmi les premiers volumes sortis en 1969 se range un travail de F.-W. von Hase, consacré aux mors de cheval du Premier Âge du Fer en Italie, et basé sur une dissertation présentée à

Göttingen sous la direction de H. Jankuhn : cette utilisation immédiate de travaux universitaires, cautionnés par des maîtres de renom, peut être considérée comme un des meilleurs encouragements à la jeune recherche.

Dans l'introduction, l'auteur passe succinctement en revue les grands sites d'où proviennent la majorité des objets, les nécropoles de Véies, de Tarquinia, de Marsiliana d'Albenga, de Vetulonia e.a. pour l'Italie centrale, les nécropoles de Bologne et d'Este pour l'Italie septentrionale, en donne la bibliographie essentielle et définit les problèmes inhérents à l'ensemble du matériel et aux sites particuliers. Pour ces derniers, il faut en effet tenir compte du fait que, si les matériaux de Tarquinia viennent d'être intégralement publiés par H. Hencken, il n'en est pas de même pour les trouvailles de Véies et de Bologne où la masse de matériaux non publiés rend l'étude des ensembles funéraires beaucoup plus difficile. Or ce n'est que parmi les «closed finds» bien établis que von Hase a pu chercher les bases pour une classification chronologique des différents types de mors : s'il a fallu écarter la figuration de certains ensembles à cause de leur étendue, des trouvailles d'ensemble plus limitées, comme les tombes Benacci 982, 255 et 690, Benacci-Caprara 34 et 56, Véies Grotta Gramiccia 574, Poggio dell'Impiccato 39, Este Randi 14, etc. ont été figurés.

Le matériel même des mors de bronze, quelque 250 pièces, a été subdivisé en 19 séries typologiques dont on ne pourrait critiquer que la dénomination : en effet, pour plusieurs séries, l'auteur a choisi le même lieu de trouvaille éponyme, de telle sorte qu'à côté d'un «Pferdchenknebel» de type Veji il existe un «Dreiringknebel» de type Veji, à côté d'un «Pferdchenknebel» de type Bologna, non seulement un «Stangenknebel» de type Bologna, mais un type Bologna se retrouve également parmi les «Bogenknebel». On peut aisément imaginer ce que pareil système peut amener comme confusions. Quant aux séries typologiques mêmes, elles comprennent cinq types de mors à montants en formes de chevaux, un en forme de barque à oiseaux, un à montants à plaques rectangulaires, comparables à celles, ajourées, garnissant certains mors louristansais, deux types de mors à bout courbé, un type à montants garnis de perforations tubiformes, un type d'Europe centrale, deux types à montants arqués ou en forme de croissant ajouré, deux types à montants formés de trois anneaux et un à deux anneaux jumelés, enfin quatre types de mors sans montants. Pour chaque type, quelques lignes sont consacrées à une datation sommaire, basée sur les données que fournissent les *Beiträge zur Chronologie der Urnenfelderzeit* (1959) de H. Müller-Karpe concernant les «closed finds» cités ou figurés dans le présent ouvrage et repris dans deux tables synoptiques (fig. 10-11) : la répartition des exemplaires (caractérisés comme typiques ou apparentés) de chaque type est indiquée sur huit cartes de la péninsule, mais il appartiendra à des travaux ultérieurs de profiter pleinement des résultats déjà obtenus. En ce qui concerne les illustrations, s'il faut louer la clarté des dessins reproduits sur 22 planches, il faut néanmoins regretter, avec l'auteur, que ces quelque 250 pièces aient dû être reproduites pour la plupart d'après des photographies et non d'après les originaux et que de ce fait elles ne sont pas strictement rendues selon une échelle unique. Le lecteur peut toutefois avoir recours aux notices du texte pour établir les dimensions.

Quelques critiques mineures ne peuvent bien entendu diminuer les mérites énormes d'un ouvrage qui apporte, réuni en un volume et pourvu d'une description adéquate, un matériel de base considérable. S'il faut féliciter le promoteur de cet ambitieux projet, H. Müller-Karpe, de la réalisation à un rythme accéléré, et les collaborateurs de la qualité de leur travail, il faut mettre la présentation typographique soignée et agréable et l'aspect attrayant des tomes, à couverture entoillée bleue, à l'actif de la firme d'édition C. H. Beck.

Marc E. MARIËN

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

1972-1973

BUREAU — DAGELIJKS BESTUUR

<i>Président — Voorzitter</i>	: M ^{lle} Mina MARTENS
<i>Vice-Président — Ondervoorzitter</i>	: Dhr. Henry JOOSEN
<i>Secrétaire général — Algemeen secretaris</i>	: M. Jean-Paul ASSELBERGHS
<i>Secrétaire de rédaction — Redactie-secretaris</i>	: M ^{me} Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE
<i>Trésorier général — Algemeen penningmeester</i>	: M. Adelin DE VALKENEER

CONSEIL D'ADMINISTRATION — RAAD VAN BEHEER

Administrateurs rééligibles en 1974 — Herkiesbare leden in 1974 : M. André BOUTEMY, R.P. Baudouin DE GAFFIER D'HESTROY, M. Adelin DE VALKENEER, Baronne Edith GREINDL, M. Marcel HOC, M. Jean JADOT.

Administrateurs rééligibles en 1977 — Herkiesbare leden in 1977 : M. Jean-Paul ASSELBERGHS, M^{lle} Simone BERGMANS, M. Lucien FOUREZ, Dhr. Henry JOOSEN, M^{lle} Mina MARTENS, Dhr. Paul VANAISE.

Administrateurs rééligibles en 1980 — Herkiesbare leden in 1980 : Comte Joseph DE BORCHGRAVE D'ALTENA, M. Jean DE STURLER, M. Jacques LAVALLEYE, M^{lle} Lucie NINANE, M. Baudouin VAN DE WALLE, M. Max WINDERS.

MEMBRES TITULAIRES — WERKENDE LEDEN

Frans GANSHOF, professor emeritus van de Rijksuniversiteit van Gent, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie van België, Jacob Jordaensstraat 12, 1050 Brussel.	1931	(1928)
Kanunnik Placide LEFEVRE, professor emeritus van de Katholieke Universiteit van Leuven, Bondgenotenlaan 13, 3000 Leuven.	1932	(1925)
Baudouin VAN DE WALLE, professeur à l'Université de Liège, rue Belliard 187, 1040 Bruxelles.	1932	(1926)
Jacques LAVALLEYE, secrétaire perpétuel de l'Académie royale de Belgique, avenue Père Damien 67, 1150 Bruxelles.	1935	(1925)

- Marcel Hoc, conservateur en chef honoraire de la Bibliothèque royale de Belgique, rue Henri Marichal 19, 1050 Bruxelles. 1935 (1926)
- Comte Joseph DE BORCHGRAVE D'ALTENA, conservateur en chef honoraire des Musées royaux d'Art et d'Histoire, avenue du Parc 156, 1060 Bruxelles. 1935 (1927)
- Max WINDERS, membre de l'Institut de France, président honoraire de la Commission royale des Monuments et des Sites, avenue Emile De Mot 10, 1050 Bruxelles. 1943 (1941)
- Adolf JANSEN, gemachtigd ere-conservator van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Van Schoonbekestraat 79, 2000 Antwerpen. 1946 (1936)
- Lucie NINANE, conservateur délégué honoraire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, chaussée de Waterloo 1153, 1180 Bruxelles. 1947 (1932)
- R. P. Baudouin DE GAIFFIER D'HESTROY, membre de la Société des Bollandistes, membre correspondant de l'Institut de France, boulevard St-Michel 24, 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, rue de la Vallée 30, 1050 Bruxelles. 1950 (1947)
- Simone BERGMANS, docteur en Histoire de l'Art et Archéologie, professeur honoraire de l'Ecole des Hautes-Études de Gand, rue Joseph II 100, 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, rue Sabatier 11, 6001 Marcinelle. 1953 (1937)
- Jozef DUVERGER, professor emeritus van de Rijksuniversiteit van Gent, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie van België, Toekomststraat 23, 9110 St-Amandsberg. 1953 (1937)
- Jean HELBIG, conservateur honoraire des Musées royaux d'Art et d'Histoire, avenue des Nénuphars 50, 1160 Bruxelles. 1953 (1941)
- Lucien FOUREZ, président de la Société royale d'Histoire et d'Archéologie de Tournai, place Reine Astrid 12, Tournai. 1953 (1945)
- Frédéric LYNA, conservateur en chef honoraire de la Bibliothèque royale de Belgique, professeur émérite à l'Université de Gand, avenue Montjoie 141, 1180 Bruxelles. 1955 (1934)
- André BOUTEMY, professeur à l'Université libre de Bruxelles, avenue Brugmann 575, 1180 Bruxelles. 1955 (1946)
- Louis LEBEER, vaste secretaris van de Koninklijke Vlaamse Academie van België, Maria-Louizasquare 4, 1040 Bruxelles. 1958 (1934)
- Marguerite CALBERG, conservateur honoraire des Musées royaux d'Art et d'Histoire, avenue Commandant Lothaire 61, 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 des Archives générales du Royaume, boulevard Général Jacques 34, 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 de la Bibliothèque royale de Belgique, avenue de l'Opale 73, 1040 Bruxelles. 1965 (1951)

- Mina MARTENS, archiviste de la ville de Bruxelles, professeur extraordinaire à l'Université libre de Bruxelles, rue Félix Delhasse 35, 1060 Bruxelles. 1965 (1965)
- Jean JADOT, président de la Société royale de Numismatique de Belgique, avenue Louise 22, 1050 Bruxelles. 1966 (1947)
- Paul NASTER, professor aan de Katholieke Universiteit van Leuven, Bogaardenstraat 66D, 3000 Leuven. 1966 (1952)
- Chevalier Paul LACOSTE, commissaire général honoraire à la Promotion du Travail, avenue de Soubise 40, Lambersart (Nord, France). 1967 (1927)
- Suzanne SULZBERGER, professeur à l'Université libre de Bruxelles, rue Fr. Merjay 101, 1050 Bruxelles. 1967 (1938)
- Anne-Marie BONENFANT-FEYTMANS, archiviste-conservateur du Musée de l'Assistance publique de Bruxelles, avenue Van Becelaere 36, 1170 Bruxelles. 1967 (1955)
- Marie-Louise HAIRS, chef de travaux à l'Université de Liège, rue César Franck 32, 4000 Liège. 1967 (1955)
- Jean DE STURLER, professeur à l'Université libre de Bruxelles, membre de la Commission royale d'Histoire, avenue de la Floride 132, 1180 Bruxelles. 1967 (1966)
- Adelin DE VALKENEER, docteur en Archéologie et Histoire de l'Art, professeur de l'enseignement supérieur, Burgemeester Taymanslaan 3, 1900 Overysel. 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, rue Franklin 29, 1040 Bruxelles. 1967 (1966)
- Paul Vanaise, docent aan de Vrije Universiteit van Brussel, Kortrijksesteenweg 187, 9000 Gent. 1967 (1967)
- Marie-Jeanne CHARTRAIN-HEBBELINCK, Collaborateur scientifique aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, rue du Trône 20, 1050 Bruxelles. 1968 (1966)
- Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE, chargé de cours à l'Université catholique de Louvain, assistant aux Musées d'Art et d'Histoire, avenue du Pesage 62, 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, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles. 1968 (1967)
- Jean-Paul ASSELBERGHS, premier assistant aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue Ernest Allard 15, 1000 Bruxelles. 1968 (1968)
- Andrée BRUNARD, conservateur des Musées communaux de Bruxelles, avenue de Teruren 250, 1150 Bruxelles. 1969 (1955)
- Antoine DE SCHRIJVER, professor aan de Rijksuniversiteit van Gent, Meidoorndreef 30, 9001 Gentbrugge. 1969 (1965)
- Marc E. MARIËN, conservator bij de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, docent aan de Vrije Universiteit van Brussel, Eedgenotenstraat 21, 1040 Brussel. 1969 (1965)
- Henri PAUWELS, conservator bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie van België, Groot-Brittaniëlaan 3, 9000 Gent. 1969 (1965)
- Frans VAN MOLLE, professor aan de Katholieke Universiteit van Leuven, O.-L. Vrouwenstraat 46, 3000 Leuven. 1969 (1955)

Emile BROUETTE, membre de l'Institut historique belge de Rome, vice-président de la Société royale de Numismatique de Belgique, rue Jennay 28, 5852 Isnes.	1969	(1966)
Pierre COLMAN, chargé de cours à l'Université de Liège, quai Churchill 19, 4000 Liège.	1969	(1966)
Paul WARZÉE, professeur à la Faculté universitaire Saint-Louis, avenue Armand Huysmans 28, 1050 Bruxelles.	1969	(1966)
Antoine DE SMET, conservateur à la Bibliothèque royale de Belgique, avenue Georges Lecoq 62, 1180 Bruxelles.	1969	(1967)
Gabriel DUPHÉNIEUX, conservateur au Musée d'Histoire et d'Archéologie de Tournai, rue du Curé du Château 2, 7500 Tournai.	1969	(1967)
René SNEYERS, directeur a.i. de l'Institut royal du Patrimoine artistique, rue du Beau Site 44, 1050 Bruxelles.	1970	(1967)
Claire LEMOINE-ISABEAU, collaborateur scientifique au Musée royal de l'Armée, avenue des Scarabées 22, 1050 Bruxelles.	1970	(1969)
Franz DE RUYT, professeur à l'Université catholique de Louvain, avenue Eugène Plasky 21, 1040 Bruxelles.	1972	(1935)
Firmin DE SMIDT, professor aan de Rijksuniversiteit van Gent, Zwarte Zusterstraat 30, 9000 Gent.	1972	(1943)
Jacques STIENNON, professeur à l'Université de Liège, rue des Acacias 34, 4000 Liège.	1972	(1966)
Victor MARTINY, professeur à l'Université libre de Bruxelles, architecte urbaniste en chef - directeur de la Province de Brabant, rue Meyerbeer 1, 1180 Bruxelles.	1972	(1967)

MEMBRES CORRESPONDANTS

Germaine FAIDER-FEYTMANS, conservateur honoraire du Domaine de Mariemont, Spinolarei 18, 8000 Brugge.	1941
Suzanne CLERX-LEJEUNE, professeur à l'Université de Liège, rue du Rêve 2bis, 4000 Liège.	1941
Hans VAN WERVEKE, professor emeritus van de Rijksuniversiteit van Gent, Nieuwstraat 12, 9820 Sint-Denijs-Westrem.	1941
Compte Philippe D'ARSCHOT SCHOONHOVEN, avenue Victor Gilsoul 64, 1150 Bruxelles.	1943
Valentin DENIS, professor aan de Katholieke Universiteit van Leuven, Eburonenlaan 32, 3030 Heverlee.	1945
Comtesse Ghislaine D'ANSEMBOURG, château de Hex, 3877 Heks.	1948
Raymond LEMAIRE, professeur à l'Université catholique de Louvain, Bertelsheide, 3054 Loonbeek.	1950
Hélène DANTHINE, professeur à l'Université de Liège, rue du Parc 67, 4000 Liège.	1951
Suzanne COLLON-GEVAERT, professeur à l'Université de Liège, rue des Vennes 163, 4000 Liège.	1952
Marie RISSELIN-STEENEBRUGEN, conservateur-adjoint honoraire des Musées royaux d'Art et d'Histoire, avenue Brugmann 308, 1180 Bruxelles.	1953
Elisabeth DHANENS, inspectrice van het Kunstpatrimonium van Oost-Vlaanderen, Boelare 97, 9900 Eekloo.	1958
Marie MAUQUOY-HENDRICKX, conservateur honoraire du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale de Belgique, Pachthofdreef 27, 1970 Wezembeek-Oppeem.	1958

- John GILISSEN, professor aan de Vrije Universiteit van Brussel, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie van België, Beeldhouwerslaan 155, 1180 Brussel. 1966
- Roger BRAGARD, professeur à l'Université libre de Bruxelles, conservateur honoraire du Musée instrumental, rue Paul Lauters 38, 1050 Bruxelles. 1967
- Anne-Marie MARIËN-DUGARDIN, attaché aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue des Confédérés 21, 1040 Bruxelles. 1967
- Robert WANGERMÉE, professeur à l'Université libre de Bruxelles, avenue Armand Huysmans 205, 1050 Bruxelles. 1967
- Sophie SCHNEEBALG-PERELMAN, docteur en Philosophie et Lettres, Quellinstraat 45, 2000 Antwerpen. 1968
- Arsène SOREIL, professeur émérite de l'Université de Liège, rue de l'Yser 316, 4300 Ans. 1968
- René DE ROO, hoofdconservator van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Zellaardreef 26, 2820 Bonheiden. 1969
- Erik DUVERGER, doctor in de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde, Nassaustraat 26, 9000 Gent. 1969
- Henri FETTWEIS, assistant aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, chaussée St-Pierre 258, 1040 Bruxelles. 1969
- Jean LORETTE, conservateur-adjoint au Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire, rue Vervloesem 7, 1150 Bruxelles. 1969
- Yvonne THIERRY, maître en Histoire de l'Art en Archéologie, docteur en Sorbonne, rue Capouillet 26, 1060 Bruxelles. 1969
- Ignace VANDEVIVERE, professeur à l'Université catholique de Louvain, Groenstraat 12, 3030 Heverlee. 1969
- Edouard DE CALLATAÿ, avocat, avenue de la Floride 124, 1180 Bruxelles. 1970
- William LEGRAND, docteur en Philosophie et Lettres, vice-président de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège, place Wibald, 4970 Stavelot. 1970
- Adolf MONBALLIEU, adjunct-conservator bij het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen, Landbouwstraat 139, 2800 Mechelen. 1970
- Eugénie DE KEYSER, chargé de cours à l'Université catholique de Louvain et à la Faculté universitaire Saint-Louis, rue Baron de Castro 20, 1040 Bruxelles. 1971
- Madeleine ANDRIANNE-VAN DE WINCKEL, docteur en Histoire de l'Art et Archéologie, rue de Linthout 128, 1040 Bruxelles. 1972
- Pierre BONENFANT, chargé de cours à l'Université libre de Bruxelles, avenue E. de Béco 102, 1050 Bruxelles. 1972
- Lydie DE PAUW-DE VEEN, docent aan de Vrije Universiteit van Brussel, Waterlooalaan 58, 1000 Brussel. 1972
- Ghislaine DERVEAUX-VAN USSEL, eerstaanwezend assistent bij de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brand Whitlocklaan 131, 1200 Brussel. 1972
- Albert DUCHESNE, conservateur au Musée royal de l'Armée, rue Servais-Kinet 41, 1200 Bruxelles. 1972
- Jacqueline FOLIE, attaché à l'Institut royal du Patrimoine artistique, avenue Marie-José 52, 1200 Bruxelles. 1972
- Claude GAIER, docteur en Histoire, boulevard de la Constitution 63, 4000 Liège. 1972
- Tony HACKENS, chargé de cours à l'Université catholique de Louvain, avenue Léopold 28, 1330 Rixensart. 1972
- Carl VAN DE VELDE, wetenschappelijk vorser bij het Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten van de 16de en de 17de eeuw, Cogels-Osylei 15, 2600 Berchem. 1972

SÉANCES — VERGADERINGEN

1971-1972

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU 23 OCTOBRE 1971

Présents (18) : MM. Asselberghs, secrétaire général, Jadot, trésorier général, M^{mes} Dosogne-Lafontaine, secrétaire de rédaction, et Lemoine, trésorier-adjoint, M^{lle} Bergmans, M. Brouette, M^{lle} Calberg, M^{me} Chartrain, M. Colman, le comte de Borchgrave d'Altena, le R.P. de Gaiffier d'Hestroy, MM. De Valkeneer, Hoc, Joosen, Lavalleye, Naster, M^{lle} Sulzberger, M. Vanderlinden.

Excusés : M^{lle} Hairs, MM. Martiny, Roberts-Jones et Winders.

La séance est ouverte à 10 h. 20, à la Fondation Universitaire, par le trésorier général. Le procès-verbal de l'assemblée générale du 15 mai est lu et approuvé. Il est fait état d'une lettre de M^{lle} De Keyser, qui remercie l'Académie de son élection comme membre correspondant, et de la démission du chanoine Lenaerts, qui est entérinée. Le trésorier général soulève la question des membres qui ne paient pas leur cotisation. M^{lle} Bergmans estime qu'il faut tenir compte de ceux que la maladie empêche d'assister aux séances.

La séance est levée à 10 h. 30.

Le secrétaire général,
J.-P. ASSELBERGHS

Le trésorier général,
J. JADOT

SÉANCE ORDINAIRE DU 23 OCTOBRE 1971

Présents (33) : les mêmes qu'à la séance précédente, plus M^{me} Bonenfant, MM. Boutemy, de Callatay, De Ruyt, de Sturler, Duverger, Fourez, Ganshof, Legrand, Lorette, M^{les} Martens et Ninane, M^{me} Schneebalg, MM. Stiennon et Vandevivere.

Excusés : les mêmes qu'à la séance précédente, plus M^{me} Faider et M. Soreil.

La séance est ouverte à 10 h. 30, à la Fondation Universitaire, par le vice-président sortant qui, après lecture et approbation du procès-verbal de la séance ordinaire du 15 mai, procède à l'installation du nouveau bureau composé de M. Lavalleye, président, M^{lle} Martens, vice-président, MM. De Valkeneer, trésorier général, et Asselberghs, secrétaire général. Le nouveau président prend alors la parole pour remercier les membres du bureau sortant pour le travail accompli au cours des années précédentes et formule ses espoirs pour l'avenir, puis il prononce l'éloge funèbre de M. Jacques Breuer, membre correspondant de l'Académie depuis 1929, titulaire depuis 1936.

M. Lavalleye fait ensuite une communication intitulée *Réflexions sur la situation actuelle en Belgique dans le domaine de l'archéologie et de l'histoire de l'art*. Au terme de sa carrière professorale, il constate, un peu amèrement, que les études d'archéologie et d'histoire de l'art ne sont toujours pas, malgré les efforts déployés, couronnées par un diplôme légal, et qu'elles sont même en régression, notamment à Louvain, dans les facultés de philosophie et lettres et de droit canon. Le nombre d'étudiants a triplé depuis six ans, mais les débouchés sont toujours aussi restreints, aussi bien dans l'enseignement que dans les musées et centres d'études où les diplômés ne trouvent le plus souvent qu'une situation bien précaire. Les maisons de la culture, la R.T.B., le F.N.R.S., les organismes touristiques, les antiquaires n'offrent aucun débouché, contrairement à

ce qui se fait à l'étranger. La situation n'est pas plus brillante dans le domaine de la protection et de l'illustration de notre patrimoine culturel : la Commission royale des Monuments et des Sites n'a pas plus de pouvoirs qu'en 1835 ; à l'Institut royal du Patrimoine artistique, les historiens d'art ne sont pas assez nombreux ; dans le domaine des fouilles, le Ministère de la Culture poursuit une politique désastreuse ; les inventaire monumentaux officiels n'ont jamais abouti ; à côté des utiles expositions locales, les expositions de prestige font courir un danger totalement inutile à de prestigieuses œuvres d'art ; aucune doctrine ne préside à la préservation et à la restauration des monuments. Publications : des revues comme les *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis* battent de l'aile, d'autres, comme les *Annales du Cercle archéologique de Malines* ne maintiennent la régularité de leur parution que grâce à l'énergie de leurs dirigeants. Dans ce domaine l'Unesco n'est guère utile, mais, par contre, l'Académie royale de Belgique voit trop souvent ses questions, destinées à couronner et à publier des travaux scientifiques, rester sans réponse. Notre Académie compte moins d'archéologues, de numismates, d'historiens qu'autrefois. Il faudrait cependant qu'elle réunisse en son sein des savants de toutes les disciplines parallèles. Un effort de renouvellement devrait être opéré par le choix de nouveaux membres, par une collaboration plus générale, par un assouplissement de sa structure. Enfin la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art devrait comporter une chronique et une bibliographie générale concernant l'art national.

Cet exposé, unanimement apprécié, donne lieu à un échange de vues fort animé, auquel participent de nombreux membres.

La séance est levée à 12 h. 10.

Le secrétaire général,
J.-P. ASSELBERGHS

Le président,
J. LAVALLEYE

SEANCE ORDINAIRE DU 20 NOVEMBRE 1971

Présents (27) : MM. Lavalleye, président, Asselberghs, secrétaire général, De Valkeneer, trésorier général, M^{mes} Dosogne, secrétaire de rédaction, M^{me} Bonenfant, M. Boutemy, M^{lle} Calberg, M^{me} Chartrain, le Comte de Borchgrave d'Altena, M. de Callatay, M^{lle} De Keyser, MM. De Ruyt, De Smet, de Sturler, Duphénieux, Fourez, Ganshof, Hoc, Jadot, Joosen, Legrand, Mariën, M^{me} Schneebalg, MM. Soreil, Vanaise, Vander Linden et van De Walle.

Excusés : M^{me} Bergmans, M. De Roo, M^{lle} Hairs, MM. Martiny et Pauwels, M^{me} Riselin, MM. Vandevivere et Warzée.

Le président ouvre la séance à 10 h. 30, à la Fondation Universitaire. Le procès-verbal de la séance du 13 octobre est lu et approuvé après qu'il eut été décidé de l'abréger.

Le président donne ensuite la parole à M. W. Legrand qui fait une communication sur : *Un monument disparu, l'abbatiale de Stavelot*. Il reste de cette église, construite par l'abbé St Poppon entre 1025 et 1040, un tronçon de tour du XVI^e siècle, dont il est possible de tirer quelques prudentes déductions relatives à la configuration d'un avant-corps occidental, dont la tour massive avait été consacrée en 1087, tandis que les tourelles latérales pourraient dater de l'abbatiale de Wibald (1130-1158). Certaines comparaisons entre l'avant-corps de l'abbatiale de Corvey et l'édifice représenté sur le sceau aux causes de l'abbaye de Stavelot, et aussi l'esplanade s'étendant devant la tour stavelotaine jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, pourraient faire conclure à l'existence de tours d'escaliers ajourées, encadrant une tour occidentale, précédée d'un atrium, comme à Corvey.

Un plan de 1806, coté en pieds St Remacle (environ 28 cm), fournit les contours extérieurs et l'idée exacte de la configuration générale de l'abbaye et de son église. Ce plan, dès descriptions du XVIII^e siècle, une iconographie assez réduite mais suffisante, permettent de rétablir dans ses grandes lignes les dispositions intérieures de l'édifice : une nef centrale, large d'une dizaine de mètres et haute d'une quinzaine, flanquée de bas-côtés se prolongeant autour d'un vaste transept et se greffant sur un déambulatoire précoce, se terminait par une abside semi-circulaire où se trouvait le tombeau de saint Remacle. Une vaste crypte de cinq nefs, en contre-bas, s'inscrivant dans un carré d'environ vingt-cinq mètres de côté, se trouvait en partie sous le chœur et en partie hors-cœuvre ; elle comprenait une partie surélevée de plan cruciforme, avec tourelle centrale formant lanterne.

L'ensemble s'étendait sur une longueur totale de cent dix mètres environ et formait le quatrième côté des deux cours intérieures des bâtiments conventuels qui existent encore aujourd'hui.

L'examen approfondi et objectif de l'abbatiale de Stavelot montre qu'elle n'a rien de commun avec les grandes églises mosanes contemporaines, ni avec la Kapitolskirche de Cologne. Fonctionnelle et utilitaire, elle répondait à sa double destination d'église monastique et d'église de pèlerinage.

Le président remercie l'orateur et le félicite de sa méthode qui ne néglige aucune source iconographique. Le comte de Borchgrave est persuadé que les sondages permettraient d'établir que les motifs architecturaux de la tour du XVI^e siècle ont été « plaqués » sur un noyau plus ancien ; l'orateur préfère s'en tenir aux textes d'archives qui font état d'une reconstruction totale. M. de Sturler regrette que des sondages effectués lors de travaux de voirie n'aient pas permis d'étayer l'hypothèse de l'existence d'un atrium. A une question de M. Boutemy, relative à la visite de Martène et Durand à Stavelot en 1718, M. Legrand répond que leur témoignage concorde avec tous ceux qu'il a évoqués.

La séance est levée à 12 h. 20.

Le secrétaire général,
J.P. ASSELBERGHS

La vice-présidente,
M. MARTENS

SÉANCE ORDINAIRE DU 18 DECEMBRE 1971

Présents (19) : M^{lle} Martens, vice-présidente, M. Asselberghs, secrétaire général, M^{lle} Bergmans, M^{mes} Bonenfant et Chartrain, le comte de Borchgrave d'Altena, le Père de Gaiffier, M. De Ruyt, M^{me} Dosogne-Lafontaine, MM. Duphénieux, Joosen, Legrand, M^{me} Lemoine, M. Lorette, M^{me} Schneebalg, MM. Soreil, Vandevivere, van de Walle et Warzée.

Excusés : MM. Lavalleye, président, De Valkeneer, trésorier général, Boutemy, M^{mes} Calberg et De Keyser, MM. D Roo, de Smet, de Sturler, Fourez, Ganshof, M^{lle} Hairs, M. Martiny, M^{lle} Sulzberger, MM. Vanaise et Vander Linden.

La vice-présidente ouvre la séance à 10 h. 40 à la Fondation Universitaire. Après lecture et approbation du procès-verbal de la séance du 20 novembre, la parole est donnée à M^{me} Dosogne-Lafontaine qui fait une communication au sujet de *La place de la Vierge dans les absides des églises cappadociennes : à propos d'une représentation inédite*.

Il s'agit d'une image de la Vierge dans l'abside d'une chapelle, annexée au sanctuaire principal, d'un petit monastère rupestre du vallon de Belisirma appelé Eski Baca kilisesi, l'Église de l'antique cheminée. Elle peut être datée du milieu ou de la deuxième moitié du X^e siècle. Après la crise iconoclaste, close en 843, c'est la Vierge, symbole de l'Incarnation, qui occupe systématiquement l'abside centrale des églises byzantines, pour des raisons à la fois

dogmatiques et architecturales. Or, c'est une théophanie-vision puis, à partir du XI^e siècle, une Déisis qui orne ces absides en Cappadoce (de même que dans certaines églises de Géorgie et d'Arménie). Cette dérogation aux programmes byzantins doit s'expliquer par la signification eschatologique de telles images, dans les milieux monastiques et populaires.

La Vierge peut apparaître au registre inférieur ou au tympan des absides centrales, mais c'est aux absides latérales que le cul-de-four lui est réservé en Cappadoce. La Vierge de l'Eski Baca kilisesi est une orante, debout entre deux anges dont la séparent des arbres, sous un Pantocrator en médaillon. Il ne faut pas y voir une réduction de l'Ascension, mais une image propre à mettre l'accent sur la fonction médiatrice de la Théotokos, à l'instar de celle de la Panagia des Chaudronniers à Thessalonique (1028) ou de la Sainte-Sophie de Kiev (vers 1045) (Cette étude doit paraître dans les *Mélanges* offerts à Otto Demus auxquels sera consacré un fascicule du *Jahrbuch des Oesterreichischen Byzantinistik*, en 1972).

La vice-présidente félicite M^{me} Dosogne du résultat de ses recherches. Le Père de Gaiffier, vivement intéressé, ouvre une discussion à laquelle prennent part MM. Vandevivere et Warzée.

M. De Ruyt parle ensuite des *Derniers résultats des fouilles d'Alba Fucens*. Après avoir donné une idée d'ensemble de ce site, qui est fouillé par les archéologues belges depuis 1949, et des importantes restaurations entreprises par les autorités italiennes, l'orateur montre et étudie les importantes trouvailles faites ces dernières années dans le domaine de la sculpture, notamment un ex-voto avec la représentation, unique en son genre dans l'art antique, d'une femme agenouillée devant une déesse ; des fragments de statues, un bas-relief en terre cuite et surtout une petite tête de bronze, découverte en 1971, qui serait le portrait fidèle d'une Agrippine.

La vice-présidente remercie M. De Ruyt en insistant sur la qualité des œuvres présentées et rend hommage à la sagacité de M. De Visscher qui avait obtenu ce site pour la Belgique.

M^{me} Bergmans félicite les deux orateurs de cette séance, qui est levée à 12 h. 10.

Le secrétaire général,
J.-P. ASSELBERGHS

La vice-présidente,
M. MARTENS

SÉANCE ORDINAIRE DU 22 JANVIER 1972

La séance est ouverte à 10 h. 15 à la Fondation Universitaire.

Présents (17) : M^{me} Martens, vice-présidente, M. Asselberghs, secrétaire général ; M^{me} Bergmans, M^{me} Bonenfant, M. Boutemy, M^{me} Chartrain, MM. De Ruyt, Ganshof, Joosen, Legrand, Lorette, M^{me} Sulzberger, MM. Vanaise, Van der Linden, Vandevivere et Winders.

Excusés : MM. Lavalleye, président et De Valkeneer, trésorier général ; M. De Roo, M^{me} Dosogne, M. Fourez, M^{me} Hairs, MM. Martiny, Naster, M^{me} Ninane.

Après approbation du procès-verbal de la séance du 18 décembre 1971, la vice-présidente donne la parole à M. Vanaise qui fait une communication intitulée : *Aantekeningen bij de stijlvolle Gentse gevel van het zgn. Huis «De Wapens van Zeeland»*. De voorgevel van dit huis is belangwekkend op meer dan één punt : het is een gejaarmerkte, niet verminkte voorgevel die een stijlwisseling inluit in de geschiedenis van de Gentse gevelarchitectuur ; de oorspronkelijke bouwaanvragen en het desbetreffende «model», zijn bewaard gebleven ; deze gevel siert de «meest publieke plaatse van de stad», de Koornmarkt ; het was de bedoeling van de eigenaar de gevel zo te laten bouwen, dat zijn huis de aandacht zou trekken van de Gentse en vreemde kooplieden die hun waren met zeilschepen aanvoerden tot aan de Graslei.

Een grote eensluitendheid kenmerkt inderdaad het ontwerp en de uitvoering, op een paar details

na. De ontwerptekening munt bovendien uit, niet alleen in kunstzinnigheid, maar ook in vooruitstrevendheid inzake Gentse gevelarchitectuur.

Après que la vice-présidente eut chaleureusement félicité l'orateur de la façon magistrale dont il a traité cet intéressant monument, Mlle Bergmans ouvre un débat auquel participent MM. de Sturler et Joosen et M^{lle} Sulzberger, au cours duquel est mise en exergue l'importance du rôle des commissions locales des monuments.

La séance est levée à 12 h. 35.

Le secrétaire général,
J.-P. ASSELBERGHS

Le président,
J. LAVALLEYE

SÉANCE ORDINAIRE DU 19 FEVRIER 1972

La séance s'ouvre à 10 h. 30 à la Fondation Universitaire.

Présents (29) : M. Lavalleye, président, M^{lle} Martens, vice-présidente, MM. Asselberghs, secrétaire général, et De Valkeneer, trésorier général ; M^{lle} Bergmans, M^{mes} Bonenfant et Chartrain, le Comte de Borchgrave d'Altena, le Père de Gaiffier, M. de Sturler, M^{me} Dosogne, MM. Fourez et Duphénieux, la baronne Greindl, MM. Hoc et Joosen, M^{lle} Sulzberger, MM. Vanaise, Vander Linden et van de Walle, membres titulaires ; M. de Callatay, M^{lle} de Keyser, M^{me} Faider, MM. Legrand et Lorette, M^{me} Schneeberg, MM. Soreil et Vandevivere, membres correspondants ; M. Quarré, membre associé étranger.

Excusés : M. Ganshof, M^{lle} Hairs, MM. Jadot et Martiny.

Invités : M^{me} Pierre Quarré et M. Willy Godenne.

Le président évoque la grande personnalité du Vicomte Charles Terlinden, président d'honneur de l'Académie, dont le décès prive notre société de son plus ancien membre.

Après approbation du procès-verbal de la séance du 19 février, il donne la parole à M. Pierre Quarré, qui fait part du résultat de ses recherches sur *Le Christ de Pitié de Beaune et ses rapports avec l'art brabançon*. Cette sculpture, récemment descendue de l'emplacement élevé qu'elle occupait dans la salle des malades de l'Hôtel-Dieu et soigneusement restaurée, peut être considérée comme la plus importante de ce type qui, en France, se retrouve surtout au Nord de la Loire. Des comparaisons stylistiques et des considérations historiques incitent à en situer l'origine en Brabant, vers 1470.

Le président félicite l'orateur de son importante découverte et des vues nouvelles qu'il apporte dans la chronologie de la sculpture brabançonne. Le comte de Borchgrave d'Altena insiste sur la qualité exceptionnelle du Christ de Beaune, mais, se basant sur la polychromie et la plastique, se demande si la date d'exécution ne devrait pas en être un peu avancée. M. Quarré estime que cette date doit se situer en tout cas avant 1500. Le Père de Gaiffier, Mlle Bergmans, MM. Godenne et Vandevivere soulèvent ensuite des questions iconographiques.

M. Vander Linden fait ensuite une communication sur *Les concerts historiques de Fétis à Bruxelles*. Appelé à la direction du Conservatoire royal de Bruxelles en 1833, François-Joseph Fétis transporte dans la capitale belge l'idée des concerts historiques qu'il avait inaugurés à Paris en 1832. Entre 1836 et 1858, il organise à Bruxelles onze concerts-conférences consacrés aux aspects les plus variés de la musique, depuis les premiers âges du monde jusqu'au XI^e siècle. A trois reprises, l'accent est mis sur la musique profane et religieuse du XVII^e siècle. Les concerts se font avec la participation de professeurs et d'élèves du Conservatoire, et les instruments utilisés proviennent de la collection particulière de Fétis. Grâce à ces auditions historiques, l'attention du public bruxellois est éveillée à l'intérêt pour la musique ancienne restituée dans la meilleure approche de son authenticité.

Le président remercie l'orateur en insistant sur l'intransigeance du premier directeur du Conservatoire ; M. Vanaise demande des précisions au sujet de l'intérêt que Fétis portait aux arts plastiques et le comte de Borchgrave d'Altena flétrit l'attitude des autorités vis-à-vis des bâtiments de l'ancien Conservatoire de musique.

La séance est levée à 12 h. 05.

Le secrétaire général,
J.-P. ASSELBERGHS

Le président,
J. LAVALLEYE

SÉANCE ORDINAIRE DU 18 MARS 1972

Présents (20) : M. Lavalleye, président, MM. Asselberghs, secrétaire général et De Valkeneer, trésorier général, M^{lle} Bergmans, M^{me} Bonenfant, M. Brouette, M^{les} Calberg et De Keyser, M^{me} Dosogne, M. Ganshof, la baronne Greindl, MM. Jadot, Joosen, Legrand, Lorette, M^{lle} Ninane, M^{me} Schneebalg, M^{lle} Thiéry, MM. Vandevivere et van de Walle.

Excusés : M^{lle} Martens, vice-présidente, M. Boutemy, M^{me} Chartrain, MM. De Smet, de Sturler, Duphénieux, M^{lle} Hairs, MM. Martiny, Monballieu, Vanaise et Vander Linden.

Le président ouvre la séance à 10 h. 30 et, après lecture et approbation du compte-rendu de la séance du 19 février, donne la parole à Mme Schneebalg-Perelman qui fait une communication intitulée : *Du nouveau à propos de la tenture des Chasses de Maximilien*. D'importants documents de la Chambre des Comptes de Brabant font état de la commande, donnée en 1540 sur l'ordre de Charles Quint, à un peintre nommé François Borreman, d'une série de vues détaillées de la forêt de Soignes. Suite à une contestation au sujet de l'exécution des dessins, puis des toiles, ces documents apportent de nombreux renseignements sur le travail des peintres de la Cour de Bruxelles.

Le président remercie Mme Schneebalg-Perelman et insiste sur l'intérêt des liasses de la Chambre des Comptes, puis il donne la parole à Mlle Thiéry qui parle d'*Un tableau inédit de Frans Boels*.

Bien que Frans Boels, beau-fils de Hans Bol, fût un artiste de talent, on ne connaissait de lui, jusqu'à présent, que dix miniatures signées, la plupart datées de 1588 à 1594. Généralement peintes à la gouache sur parchemin, parfois rehaussées de traits d'or, ces œuvrettes, finement exécutées, sont conçues dans un style proche de celui de Hans Bol, mais toutefois personnelles par le coloris, plus dense, et par la facture. Un tableau, récemment découvert dans une collection particulière bruxelloise (Paysage avec Chaumière — 2 x 36 cm — sur bois, signé Frans Boels, daté 1583), révèle un aspect inconnu et beaucoup plus personnel du style de cet artiste. Il y apparaît, plus que comme un suiveur de Hans Bol, un précurseur de Breugel de Velours, ceci tant par la vision relativement réaliste de la campagne de son pays, que par la gaieté et l'harmonie de son coloris.

Le président félicite M^{lle} Thiéry qui à partir d'un tableau est parvenue à évoquer toute une école.

M^{lle} Bergmans revient sur la communication de M^{me} Schneebalg en rappelant que le peintre Van Amstel a collaboré avec Pierre Coecke, tandis que M. Ganshof souligne le rôle du géomètre arpenteur qui devait accompagner François Borreman dans la forêt de Soignes.

La séance a été levée à 12h. 10.

Le secrétaire général,
J.-P. ASSELBERGHS

Le président,
J. LAVALLEYE

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU 15 AVRIL 1972

La séance est ouverte à 10 h. 10 à la Fondation Universitaire.

Présents (19) : M. Lavalleye, président, M^{lle} Martens, vice-présidente, MM. Asselberghs, secrétaire général, De Valkeneer, trésorier général, M^{lle} Bergmans, M^{me} Bonenfant, MM. Boutemy et Brouette, M^{lle} Calberg, M^{me} Chartrain, le comte J. de Borchgrave d'Altena, MM. de Smet et de Sturler, M^{me} Dosogne, MM. Jadot, Joosen, Vander Linden et van de Walle.

Excusés : M^{lle} Hairs, MM. Naster, Vanaise et Warzée.

Le procès-verbal de la séance du 23 octobre 1971 est lu et approuvé. La liste est ensuite donnée des candidats qui seront présentés aux élections de l'assemblée générale de mai :

Vice-président : M. Joosen

Secrétaire général : J.-P. Asselberghs

Commission des publications : M^{lle} Bergmans, le comte J. de Borchgrave d'Altena, MM. de Sturler, Lavalleye et van de Walle.

Titulaires : MM. De Ruyt, De Smidt, Stiennon, Martiny.

Correspondants : M^{me} Adrienne-Van de Winkel, M. Bonenfant, M^{me} De Pauw-Deveen, M^{me} Derveaux-Van Ussel, M. Duchesne, M^{lle} Folie, MM. Gaier, M. Hackens et Van de Velde.

La séance est levée à 10 h. 30.

Le secrétaire général,
J.-P. ASSELBERGHS

Le président,
J. LAVALLEYE

SÉANCE ORDINAIRE DU 15 AVRIL 1972

La séance est ouverte à 10 h. 30 à la Fondation Universitaire.

Présents (26) : les mêmes qu'à la séance précédente, plus M. de Callatay, le Père de Gaiffier d'Hestroy, M^{lle} De Keyser, MM. Duphénieux, Fourez, Legrand, M^{lle} Sulzberger.

Excusés : les mêmes qu'à la séance précédente, plus MM. De Ruyt, Martiny et Vandevivere.

Après approbation du procès-verbal de la séance du 18 mars, le président donne la parole à Mme Maria Bernasikowa, conservateur au château du Wawel à Cracovie qui fait une communication sur *Les Verdures aux animaux, tapisseries bruxelloises de la collection de Sigismond Auguste, roi de Pologne*. Ces quarante-quatre tapisseries, réparties en trois groupes d'après leur format, ont été réalisées entre 1553 et 1563 pour le roi par quelques-uns des plus fameux tapissiers bruxellois. Elles représentent des animaux admirablement dessinés qui se meuvent dans des paysages imaginaires. L'oratrice analyse aussi bien les qualités techniques et plastiques que l'iconographie de ces chefs-d'œuvre de l'art brabançon. Le président lui exprime la gratitude de l'Académie pour son bel exposé qui ne néglige aucun aspect de la question. M. de Sturler, la vice-présidente, M^{lle} Bergmans, le comte J. de Borchgrave d'Altena, M^{lle} Sulzberger, M. Boutemy et le Père de Gaiffier émettent quelques suggestions tout en joignant leurs éloges à ceux du président. La parole est ensuite donnée à M^{lle} Eugénie De Keyser qui fait une communication *A propos de la représentation d'objets dans la peinture française du XIX^e siècle*. La crise de la représentation des choses dans les tableaux, qui aboutira au début du XX^e siècle à l'apparition de l'art abstrait, se profile dès le dernier tiers du XIX^e siècle. A ce moment le sens qu'on attribue au rapport entre les figures et les objets qui les entourent est extrêmement variable : si, pour certains, le but de la représentation de ces objets est purement plastique, pour d'autres, en revanche, il s'agit de signes ou de symboles qui peuvent servir à identifier le personnage ou à rendre

manifestes ses liens personnels avec le peintre ou son appartenance à un milieu particulier. Dans certains cas (Degas, Van Gogh), l'objet devient le véritable personnage.

Le président félicite l'oratrice qui a si agréablement uni l'histoire de l'art et la philosophie. Mlles Bergmans et Sulzberger se joignent à lui.

La séance est levée à 12 heures.

Le secrétaire général,
J.-P. ASSELBERGHS

Le président,
J. LAVALLEYE

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DES MEMBRES TITULAIRES DU 27 MAI 1972

La séance s'ouvre à 10 h. 15 à la Fondation Universitaire

Présents (20) : M. Lavalleye, président, M^{me} Dosogne-Lafontaine, secrétaire de rédaction, M^{me} Bergmans, M^{me} Bonenfant, MM. Boutemy et Brouette, M^{me} Chartrain, M. Colman, le comte J. de Borchgrave d'Altena, MM. de Sturler et Duphénieux, la baronne Greindl, M^{me} Hairs, MM. Jadot, Joosen et Naster, M^{les} Ninale et Sulzberger, MM. Vander Linden et van de Walle.

Excusés : MM. Asselberghs, De Smet, De Valkeneer, Fourez et Ganshof, M^{me} Martens, MM. Martiny et Masai.

Le procès-verbal de la séance du 15 avril, les rapports du secrétaire général et du trésorier général sont lus et approuvés. On procède ensuite aux élections, huit membres ayant donné procuration. Tous les candidats présentés à la séance précédente sont élus.

La séance est levée à 11 heures.

Le secrétaire général,
J.-P. ASSELBERGHS

Le président,
J. LAVALLEYE

RAPPORT DU SECRÉTAIRE GENERAL SUR L'EXERCICE 1970-1071

Au seuil de ce rapport, optimiste comme ceux des années précédentes, je me vois malheureusement obligé de rappeler combien nous avons été affectés par la disparition du vicomte Terlinden, notre plus ancien membre (il était correspondant depuis 1921, titulaire depuis 1926) et notre président d'honneur, ainsi que par celle de Jacques Breuer.

En plus de six réunions du bureau, trois conseils d'administration et trois séances des membres titulaires, notre Académie a tenu huit séances ordinaires avec une moyenne de fréquentation de 24 membres. Je ne puis donc que constater une fois de plus combien les communications suscitent l'intérêt. Nul doute que les élections qui vont suivre n'augmenteront encore cet intérêt et cette moyenne. Nous entendîmes successivement le président Lavalleye, M. Legrand, M^{me} Dosogne-Lafontaine, MM. De Ruyt, Vanaise, Vander Linden, M^{me} Schneebalg-Perelman, M^{les} Thiéry et De Keyser et nous écouterons tantôt M^{me} Bergmans. De plus nous eûmes le plaisir d'accueillir à notre tribune deux savants étrangers, M. Pierre Quarré, conservateur en chef du Musée des Beaux-Arts de Dijon et membre associé étranger de notre Société, ainsi que M^{me} Bernasikowa, conservateur au Château du Wawel à Cracovie.

A l'initiative de notre président, nous devons d'avoir un siège définitif et prestigieux à l'Hôtel de Sociétés Scientifiques, rue des Champs-Élysées, où se trouve désormais entreposé notre stock de publications, et ce par les soins de notre trésorier général qui gère nos finances avec une maîtrise digne de son prédécesseur, M. Jadot, lequel ne manque pas de l'y encourager, ainsi que M^{me} Lemoine de l'y aider.

Notre secrétaire de rédaction ne ménage aucune peine pour faire paraître notre Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art : le volume XXXVIII sorti il y a quelques mois et le volume XXXIX vous sera envoyé dans peu de jours. La bibliographie concernant notre art national y a été considérablement étendue et le but visé est de constituer un bulletin bibliographique complet qui serait un instrument de travail indispensable ; nous espérons être aidés par un subside de la Fondation Universitaire.

Trop pris par l'organisation du deuxième centenaire de l'Académie Thérésienne dont il est le secrétaire perpétuel, notre président n'a pu consentir à ce que nous prorogions un mandat qu'il remplit avec tant d'énergie et d'initiative. Nous le regrettons tous, en premier notre vice-présidente qui le seconda avec une compétence que nous verrons à l'œuvre l'an prochain. Permettez-moi de les remercier en votre nom à tous.

J.-P. ASSELBERGHS.

SÉANCE ORDINAIRE DU 27 MAI 1972

La séance s'ouvre à 11 heures à la Fondation Universitaire.

Présents (24) : les mêmes qu'à la séance précédente, plus M. De Ruyt, M^{lle} de Keyser, MM. Legrand et Vanaise.

Excusés : les mêmes qu'à la séance précédente.

Le procès-verbal de la séance du 15 avril est lu et approuvé. Le président donne la parole à M^{lle} S. Bergmans qui fait une communication sur *Le triptyque de 1534 de l'église St-Nicolas de Furnes attribué à Jan van Amstel*.

M^{lle} Bergmans possédait les photos Bulloz de ce triptyque, classé van Orley depuis des années sans avoir pu retrouver le tableau dans l'église. Elle vient de le découvrir remisé chez le curé doyen, en raison de son état.

L'Institut royal du Patrimoine artistique procède à sa restauration.

L'œuvre fut étudiée par J. Mesnil, lors de son transfert à Paris pendant la guerre de 14-18. Celui-ci le considérait comme de van Orley. Krönig par la suite, essaya de l'attribuer à Pierre Coeck, enfin Marlier le classe parmi les Problèmes dans l'appendice qui clot son ouvrage monumental sur Pierre Coeck, dans lequel à chaque instant il relève «une autre main», «un collaborateur inconnu», «un élève». M^{lle} Bergmans démontre qu'il s'agit du beau-frère de Coeck, Jan van Amstel, gendre comme lui de Jean Martens van Doornicke dit le maître de 1518.

Elle souligne que les deux Turcs qu'aucun de ses précédesseurs n'a vus, sont une allusion claire au calvaire de Marie de Hongrie. La Marie qui soutient la Vierge a ses traits, le cavalier qui lui indique le ciel, la sépare de ces Turcs qui tuèrent son époux en 1526.

Enfin, l'œuvre est signée par le portrait du peintre, comme le Déluge qu'elle a découvert et publié antérieurement, attribution acceptée actuellement.

Elle conclut en soulignant que l'influence et la place de van Orley sont surfaites, que dans la Crucifixion de 1534 il s'agit de celle de Gossaert et que l'atelier van Doornicke était en rapport avec ce dernier.

Le président félicite chaleureusement M^{lle} Bergmans pour son importante contribution à la connaissance de la peinture flamande du XVI^e siècle. Plusieurs membres se joignent et se déclarent convaincus par les arguments avancés.

La séance est levée à 12 h.

Le secrétaire général,
J.-P. ASSELBERGHS

Le président,
J. LAVALLEYE

SOMMAIRE / INHOUDSTAFEL

Jacqueline LECLERCQ, Sirènes-poissons romanes.....	3
Gabriel DUPHÉNEUX, A propos d'un fermail conservé dans le trésor de la cathédrale de Tournai.....	31
Catheline PÉRIER-D'ETEREN, Le portrait d'un Seigneur de Bric- quegny dû au Maître de la Gilde de Saint-Georges	39
Marguerite CALBERG, Deux tapisseries de Bruxelles à sujet messia- nique vers 1515	55
Simone BERGMANS, Une Résurrection du premier quart du xv ^e siècle anversois attribuable à Jan Van Dornicke alias le Maître de 1518	61
Albert SCHOUTEET, Dokumenten in verband met de brugse schilders uit de xv ^e eeuw.....	81
Edouard DE CALLATAÏ, Attributions à Pierre van Mol	95
Jean LORETTE, Comment la Belgique fut invitée en 1831 à récla- mer les cuivres de la carte de Ferraris	105

Comptes rendus

I. Bibliographie d'art national

L'association des historiens d'art et archéologues diplômés des Universités : Bulletin d'information n° 11, par D. COEKELBERGHS. — Bibliografische notitie over miniatuurkunst, door G. DOGAER. — Expositions d'art belge (xix^e et xx^e siècles) en 1971, par M.-J. CHARTRAIN-HEBBELINCK. — K.B. MAC FARLANE, Hans Memling, par M. SONKES. — Instruments et centres de documentation pour l'histoire de l'art en Belgique, par D. COEKELBERGHS. — Le Patrimoine monumental de la Belgique, I. Arrondissement de Louvain, par le Cte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA. — A. PIRON, La Peinture wallone ancienne, par J.L.-D.- W. SCAFF. La sculpture romane de la cathédrale Notre-Dame de Tournai, par E. SCHWARTZBAUM. — Le Site archéologique de l'abbaye des Dunes et sa conservation, par P. SCHITTEKAT. — S. URBACH, Maîtres des anciens Pays-Bas, par S. BERGMANS. — Y. WATTEAU et G. DESOMBERG, La Tapisserie wallone ancienne, par J.-P. ASSELBERGHS. — S. ZAJADACZ-HASTENRATH, Das Beichtgestühl der Antwerpener St. Pauluskirche und der Barochbeichtstuhl in den Südlichen Niederlanden, door J. JANSEN. — Antwerpen (provincie van) : Bibliografie, door J. JANSEN. — Hainaut (province de) :

Bibliographie et Expositions, par J.-M. LEQUEUX. — Liège (province de) : Bibliographie et Expositions, par J.-J. BOLLY. — Luxembourg (province de) : Bibliographie, par A. GOUDERS ; Expositions, par G. AMAND DE MENDIETA. — Namur (province de) : Expositions et Bibliographie, par J. L.-D. 119

II. *Ouvrages divers*

X. BARRAL I ALTET, Els mosaics medievals de Ripoll i de Cuixà, par J.L.-D.-J. et P. COURCELLE, Iconographie de saint Augustin. Les cycles du XIV^e siècle, par M.-L. HAIRS. — P. HARBISON, The Axes of the Early Bronze Age in Ireland, par M. MARIËN. — P. HARBISON, The Daggers and the Halberds of the Early Bronze Age in Ireland, par M. MARIËN. — D. KOCKS, Die Stifterdarstellung in der italienischen Malerei des 13.-15. Jahrhundert, par J. L.-D. — Kolloquium über frühmittelalterliche Skulptur 1968 ; Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur 1970, par J. L.-D.—P. LAVEDAN, Monuments de France, par le Cte J. de BORCHGRAVE d'ALTENA. — Fr.-W. von HASE, Die Trensens der Früheisenzeit in Italien, par M. MARIËN 155

Liste des membres de l'Académie..... 169

Comptes rendus des séances d'octobre 1971 à mai 1972..... 174

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 XL (1971). Continue.

