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

XLI * 1972

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
1974

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 1972-1973

Président/ Voorzitter : M. Henry JOOSEN ; *Secrétaire/ Secretaris* : M^me^ Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE ; *Membres/ Leden* : M^lle^ Simone BERGMANS, Cte Joseph DE BORGHGRAVE 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
Musées royaux d'Art et d'Histoire, Parc du Cinquantenaire 10,
1040 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° 310-0381725-19 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 310-0381725-19 van de Academie, Bank van Brussel, Brussel. **Checks of overschrijvingen zonder onkosten voor de bestemmeling.**

Prix de l'abonnement annuel, frais d'envoi compris : 650 F.B. (Marché commun), 680 F.B. (autres pays).

Prijs van het jaarlijks abonnement, verzendingskosten inbegrepen : 650 B.F. (Gemeenschappelijke Markt), 680 B.F. (andere landen).

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

XLI * 1972

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
1974

Imprimerie UNIVERSA, Wetteren

DE PAX VAN AVERBODE IN DE HOFKIRCHE TE INNSBRUCK EN HET BORSTKRUIS VAN ABT MATTHEUS 'S VOLDERS

Talrijk en zeer verscheiden waren de kunstwerken, die de premonstratenzer abdij van Averbode zich tijdens de zestiende eeuw aanschafte. De eerste aankopen geschiedden voorzeker om te voorzien in het verlies, dat zij door een noodlottige kerkbrand geleden had. De abdijkerk was in october 1499 door het inslaan van de bliksem volledig uitgebrand. Vijf jaar later kon het herstelde gebouw reeds opnieuw gewijd worden (1). In de daarop volgende jaren werd het bedehuis onder het beleid van abt Gerard van der Scaeft (1501-31) uitgerust met nieuw meubilair en talrijke liturgische benodigdheden, waaronder ook retabels en paramenten waarvan enkele voorbeelden bewaard bleven (2). De aankopen overtroffen echter weldra het strikt noodzakelijke en het kunstbezit van de abdij groeide uit tot een ware schatkamer waarvoor op kunstenaars in diverse Brabantse steden beroep werd gedaan. Vooral abt Mattheus 's Volders (1546-65) maakte zich als een waar maecenas verdienstelijk bij de uitbouw van Averbode's kunstpatrimonium, zoals onder meer nog enkele bewaarde liturgische gewaden, waarop deze prelaat en zijn wapen werden afgebeeld, getuigen.

Abt 's Volders breidde ook op merkwaardige wijze het zilverbezit van de abdij uit. Hiervoor gaf hij tijdens de laatste vijftien jaar van zijn beleid blijkbaar de voorkeur aan Renier van Jaersvelt, een edelsmid van Ant-

(1) Pl. LEFÈVRE, *Les relations d'un fondeur bruxellois avec l'abbaye d'Averbode au XVI^me siècle,* in *Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique,* 1913, p. 239-240.

(2) Pl. LEFÈVRE, *Textes concernant l'histoire artistique de l'abbaye d'Averbode,* in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art,* dl. IV, 1934, p. 247-348 en dl. V, 1935, p. 45-58 ; ID., *L'identification du retable d'Averbode conservé au musée du Steen à Anvers,* in *Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique,* 1922, p. 227-236 ; J. LAVALLEYE, *Le retable d'Averbode conservé au Musée de Cluny à Paris,* in *La revue de l'art,* dl. XXIII, 1926, p. 141-148 ; M. CALBERG, *Les broderies historiées de l'abbaye d'Averbode,* in *Belgisch tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis,* dl. XXIII, 1954, p. 133-196.

werpen die in 1534 als meester in de Sint-Lucasgilde werd opgenomen en sindsdien herhaaldelijk deken was van het Antwerpse ambacht der gouden zilversmeden. Niet alleen als ervaren edelsmid genoot van Jaersvelt het vertrouwen van de abt. In Averbode's archivalia betreffende zijn werkzaamheden wordt hij namelijk enkele malen *hospes noster Antwerpiensis* genoemd, waaruit blijkt dat aan deze edelsmid toen ook de bewaring van het refugiehuis was toevertrouwd dat de abdij te Antwerpen bezat (3).

Afgezien van verschillende herstellingen aan reeds voorhanden zilverwerk, droeg de abt van 1551 tot 1565 aan van Jaersvelt het maken van velerlei kostbare voorwerpen op. De edelsmid bezorgde hem een kromstaf, een borstkruis, enkele ringen en verscheidene koorkapgespen. Hij leverde onder andere ook een drietal kelken en patenen, een paar reliekhouders en peisberden, benevens ampullen, schenkkannen en een wijwatervat. Verder bezorgde hij nog schalen, bekers, messen en ander klein tafelgerei. Dit zilverwerk was meestal verguld en dikwijls opgesmukt met parels, diamanten of andere edelstenen ; het werd bovendien soms versierd met het wapen van de abt en voorzien van een opschrift. Het verwondert dan ook niet dat ter nagedachtenis van deze prelaat genoteerd werd dat hij *in promovendo decore domus Dei aureaque et argentea suppellectile eam instruenda nunquam habuit similem* (4).

De aankoop van al deze kostbaarheden wordt nauwkeurig en dikwijls met tal van details vermeld in de archieven die van 's Volders' beleid in de abdij zelf bewaard bleven. Wanneer deze gegevens veertig jaar geleden gepubliceerd werden, bleek echter het betrokken zilverwerk zelf in de loop der tijden verloren te zijn gegaan. Alleen een groot reliekkruis, dat luidens deze archivalia door Renier van Jaersvelt in januari 1556 geleverd werd en waarin hij overblijfselen van een oud reliekkruis verwerkt had, bleef nog bewaard (5). Al het overige moest voorlopig op de verlieslijst geschreven worden. Nochtans was reeds eerder in Weens privaatbezit een kleinood geïdentificeerd geworden dat weleer door van Jaersvelt aan Averbode bezorgd was. Dat het behoud van dit kostbaar voorwerp, een

(3) Pl. LEFÈVRE, *Les travaux de l'orfèvre anversois Renier de Jaesveld pour l'abbaye d'Averbode durant la seconde moitié du XVI^me^ siècle*, in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, dl. II, 1932, p. 289-308.

(4) AVERBODE, Archief van de abdij, IV, reg. 85, p. 263.

(5) M. ROSENBERG, *Der Goldschmiede Merkzeichen*, 3^e^ uitg., dl. IV, Berlijn, 1928, nr. 5087 ; Pl. LEFÈVRE, *op. cit.*, p. 292-296 en afb. Dit reliekkruis draagt geen merktekens. De abdij bezit ook nog een mooie kelk, die in de bekende archivalia niet vermeld wordt maar een meestermerk draagt dat aan R. van Jaersvelt werd toegeschreven zonder de zekerheid, die dienaangaande door het onderzoek van de pax te Innsbruck thans bekomen wordt.

gouden geëmailleerd borstkruis, vooralsnog te Averbode niet bekend geraakte was zeker niet toevallig. Om aan financiële zorgen het hoofd te kunnen bieden was het in januari 1908 door de toenmalige abt, prelaat Gummarus Crets (1887-1942), zonder enige ruchtbaarheid verkocht geworden aan de bekende Weense verzamelaar Albert Figdor, die er de prelaat overigens een getrouwe kopie van bezorgde. Bij deze verkoop bekwam de nieuwe eigenaar de nodige archivalische aanduidingen die de omstandige identificatie van het borstkruis mogelijk maakten (6). Samen met ander kunstvoorwerpen, die na Figdors dood (1927) niet in de veiling van zijn merkwaardige verzameling werden opgenomen, werd dit borstkruis in 1934 door de Staatliche Museen te Berlijn aangekocht. Sinds een tiental jaren is het te midden van andere uitgelezen werken van het Kunstgewerbemuseum in het Schloss Charlottenburg tentoongesteld (7).

Op 25 september 1562 werd aan Renier van Jaersvelt de opdracht voor dit borstkruis gegeven. Hij liet de uitvoering ervan echter over aan een ander Antwerps edelsmid, Hiëronymus Jacobs, die pas twee jaar voordien als meester in de Sint-Lucasgilde aanvaard was en het kruisje vervaardigde naar een ontwerp van de graveur Hans Collaert sr., die eveneens te Antwerpen verbleef. Reeds op Kerstavond kon het afgewerkte stuk aan abt 's Volders bezorgd worden. Daags tevoren werd aan van Jaersvelt voor dit kruis, voor een bijbehorende gouden ketting en een doosje, evenals voor het ontwerp van Collaert en het werk van Jacobs een bedrag van 457 carolusgulden uitbetaald. Het bewaarde borstkruis beantwoordt nog volledig aan de beschrijving ervan zoals deze in een cartarium van het abdijarchief samen met de afrekening genoteerd werd (8). Alleen blijkt een saffier door een drietal parels te zijn vervangen.

De voorzijde van het kruis (afb. 1) draagt centraal een Christuscorpus in wit email op een kruisvormige vlakke achtergrond, die onder een doodshoofd en boven het INRI-opschrift vertoont en waarvan de vier

(6) M. ROSENBERG, *Studien über Goldschmiedekunst in der Sammlung Figdor,* in *Kunst und Kunsthandwerk,* dl. XIV, 1911, p. 368-371, pl. II en afb. 83-84 ; ID., *Der Goldschmiede Merkzeichen ...*, nr. 5096 en pl. 96-97.

(7) *Staatliche Museen. Verzeichnis der Neuerwerbungen seit 1933,* Berlijn, 1935, nr. 169 en afb. ; W. HOLZHAUSEN, *Meisterwerke der Juwelierkunst des 16. und 17. Jahrhunderts,* in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien,* nieuwe reeks, dl. IX, 1935, p. 172 ; H.-J. HEUSER, *Drei unbekannte Risse Hans Collaerts des Älteren,* in *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen,* dl. VI, 1961, p. 50 ; *Ausgewählte Werke, (Kataloge des Kunstgewerbemuseums Berlin,* dl. 1), Berlijn, 1963, nr. 111 en afb. ; G. KAUFFMAN, *Die Kunst des 16. Jahrhunderts, (Propyläen Kunstgeschichte,* dl. 8), Berlijn, 1970, nr. LVa en afb. ; K. PECHSTEIN, *Goldschmiedekunst der Renaissance, (Kataloge des Kunstgewerbemuseums Berlin,* dl. 1), Berlijn, 1971, nr. 92, pl. V en afb.

(8) Bijlage 1.

AFB. 1. — Borstkruis (voorzijde)
(goud, email, parels en edelstenen, h. 11,6 cm zonder parels)
Antwerpen, Hiëronymus Jacobs, 1562
Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz
Kunstgewerbemuseum, Berlin

uiteinden ieder door een paar parels worden afgesloten. Het kruis is verder getooid met plastisch rolwerk en kleurig email, waarin rood overheerst ; het draagt boven een saffier, links een diamant, rechts een robijn en onderaan een smaragd. Aan beide dwarsarmen hangt een parel, terwijl onderaan het kruis, waar oorspronkelijk een brede saffier aangebracht was, drie parels hangen. De achterkant van het kruis, die met schroeven aan de voorzijde is bevestigd, is eenvoudiger opgevat doch eveneens met email versierd (afb. 2). In het midden is het wapen van abt 's Volders aangebracht samen met zijn kenspreuk NE QVID NIMIS en het jaartal 1562. Bovenaan bevinden zich zijn initialen M[ATEVS] V[OLDERS] R[ETHENSIS] ; hij was namelijk geboortig van Retie nabij Turnhout. Onder het abtswapen bevat een ovaal medaillon volgend opschrift : AVRO . PVRO . GEMNISQ[VE]. PRECIOSIS. D[OMINVS] : MATEVS. A. RETHEN. ABB[AS]. AVERBODIEN[SIS]. ME. DECORAVIT. Dit borstkruis is derhalve een zeldzaam goed gedocumenteerd en bovendien enig voorbeeld van de toenmalige Antwerpse productie van kleinodiën, waarvan de kostbare en voortreffelijke uitvoering des te meer het verlies van andere dergelijke pronkstukken doet betreuren.

Uitgaande van de beschikbare gegevens betreffende dit borstkruis kon nog een andere bestelling van prelaat 's Volders achterhaald worden die eveneens ver buiten Averbode verzeild geraakte. In de Hofkirche te Innsbruck, door keizer Ferdinand I gebouwd (1553-63) voor de monumentale graftombe van zijn grootvader, keizer Maximiliaan, wordt een peisberd of pax bewaard die, benevens het jaartal 1552 en de spreuk NE QVID NIMIS, de epigrafische vermelding van een MATHEVS ABBAS draagt. De identificatie van deze abt met de prelaat, die voornoemd borstkruis liet vervaardigen, lag dan ook voor de hand, te meer daar op de rug van het peisberd onder andere het stadsmerk van Antwerpen werd aangetroffen (9). Deze paxtafel werd echter nog niet toegelicht aan de hand van de inmiddels gepubliceerde teksten uit voormeld cartarium, zoals voor het borstkruis al eerder was geschied.

Meester Renier leverde op 27 februari 1552 een zilveren pax, die volledig verguld was en uitgerust met het wapen van abt Mattheus. Zij bevatte een kruisje van zuiver goud waarin, achter een kristal, een reliek van het kruishout aangebracht was. De pax droeg vier edelstenen in

(9) M. ROSENBERG, *op. cit.*, nr. 5090 ; *Gold und Silber. Kunstschätze aus Tirol* (tentoonstellingscat.), Innsbruck, 1961, nr. 95 en afb. 32. Voordien gold deze pax als een Duits edelsmeedwerk : H. SEMPER, *Die historische Abtheilung der Tyroler Landesausstellung von 1893,* in *Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins,* 1893, p. 79.

Afb. 2. — Borstkruis (keerzijde)
(goud, email, parels, h. 11,6 cm zonder parels)
Antwerpen, Hiëronymus Jacobs, 1562
Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz
Kunstgewerbemuseum, Berlin

gouden zettingen : een robijn, een saffier en twee turkooizen. Bovendien waren er zes parels op aangebracht en één heel grote die de vorm had van een druif. Het bedrag dat, steeds volgens de aantekeningen in het cartarium, voor dit alles aan van Jaersvelt verschuldigd was, bedroeg 186 carolusgulden 5 stuivers en 1 blank (10). De edelsmid verschafte voor 24 stuivers nog een lederen doos waarin het peisberd opgeborgen werd. Deze bedragen werden hem samen met andere verschuldigde sommen op 2 maart bezorgd (11).

Hoewel het peisberd volgens deze notities blijkbaar niet zo kostbaar was als het gouden borstkruis, dat tien jaar later werd aangeschaft, toch was het een rijk versierd juweel dat de liturgische vredekus tijdens plechtige diensten luister bijbracht. Door de onverpoosde ijver van prelaat 's Volders groeide de schat van de abdijkerk met deze en dergelijke aankopen weldra uit tot een ongemeen schitterend en gevarieerd ensemble. Na het overlijden van de kunstminnende abt, die ook de bouw van een nieuwe abdijkerk op het oog had en hiervoor reeds een belangrijk kapitaal had samengebracht, kende de abdij echter een minder voorspoedig beheer en zij zou weldra ook haar aandeel krijgen in de algemene ontreddering der Nederlanden.

In augustus 1578, onder het bestuur van abt Arnold van Leefdael (1578-84), overvielen plunderende soldaten de abdij die door de kanunniken verlaten werd. Om de groeiende moeilijkheden te kunnen bestrijden, zag de prelaat zich zelfs genoodzaakt een deel van de kerkschat te verkopen. Hiervoor wendde hij zich tot de Sint-Dionysiuskerk, de Sint-Pieterskerk en de Sint-Laurentiusabdij te Luik waaraan hij in 1580 gewaden en zilverwerk te koop bood waaronder zich ook verscheidene werken van Renier van Jaersvelt bevonden. De Luikse abdij, die in 1568 heel wat zilver verloren had bij een brand, veroorzaakt door de troepen van de prins van Oranje, liet deze gelegenheid niet voorbijgaan. Zo belandde het peisberd van abt 's Volders in de Sint-Laurentiusabdij samen met een rijk versierde kromstaf, een kelk en andere kostbaarheden waarvan de beschrijving bewaard is gebleven (12). Over de identiteit van dit peisberd kan geen twijfel bestaan, vermits het in de lijst van de verkochte voorwerpen nauwkeurig beschreven werd (13). Wanneer rustiger tijden

(10) Bijlage 2.

(11) Pl. LEFÈVRE, *op. cit.*, p. 301.

(12) P. E. VALVEKENS, *Arnold van Leefdael, prelaat der abdij van Averbode († 1584)*, Brugge, (1943), p. 133-134.

(13) Bijlage 3.

aangebroken waren, wendde abt Mathias Valentijns (1591-1635) pogingen aan om terug in het bezit te komen van de paramenten en het zilver die in 1580 te gelde waren gemaakt. Zijn inspanningen kenden echter geen succes (14). In 1645 bereikte Averbode nog een brief met berichten over enkele van de verkochte stukken, die zich op dat ogenblik nog in de Sint-Laurentiusabdij bevonden maar waaronder de pax van abt 's Volders niet vermeld wordt (15). Deze was mogelijk toen reeds vervreemd geworden om ten slotte in Innsbruck te belanden.

Bedoeld peisberd, nog onvermeld in de inventaris van de Hofkirche te Innsbruck die in 1635 werd opgesteld, wordt omstandig beschreven in de daaropvolgende inventaris van 1663 (16). Deze beschrijving wijkt nochtans af van de pax zoals deze ons uit Averbode's archieven bekend is. Wel wordt aangestipt dat de pax volledig verguld is en dat zij een in goud gevatte kruisreliek bezit, maar daarenboven vertoont het geïnventariseerde stuk een Kalvarietafereel, de figuur van een bisschop of prelaat, het hoofd van Johannes de Doper op een schotel, het Oostenrijks-Florentijns wapen met hertogelijke hoed en Gulden Vlies en niet minder dan acht robijnen en zesentwintig parels (17). Het peisberd, dat nog steeds in de Hofkirche bewaard wordt, beantwoordt aan deze omschrijving. Het blijkt meteen dat bij de aankoop van deze pax de nadruk te Averbode veeleer gelegd werd op de kostbare materialen en edelstenen, die moesten verrekend worden, terwijl men bij de inventarisatie te Innsbruck meer oog had voor het geheel en zelfs bijzonder voor de voorstellingen.

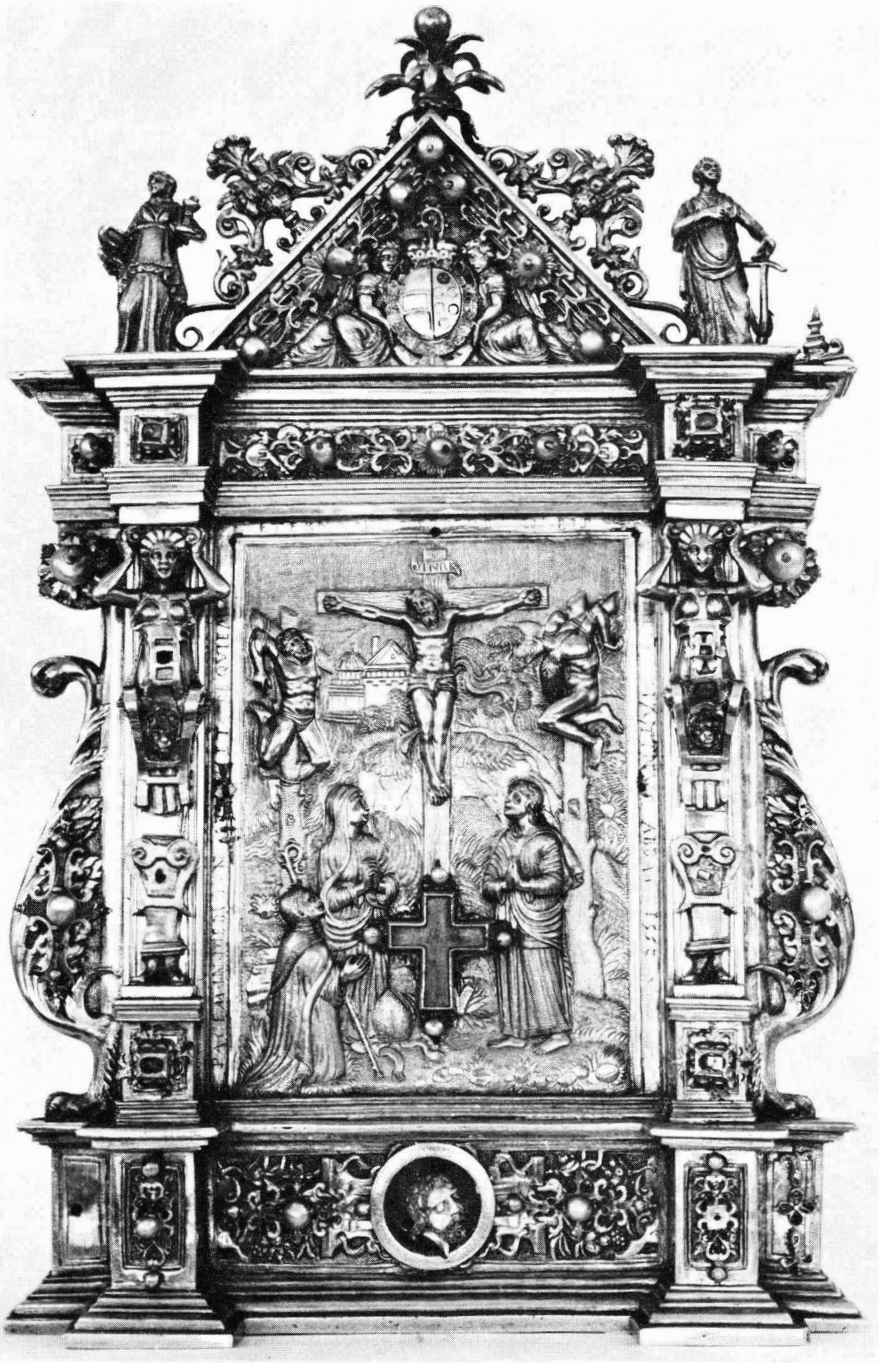
Het peisberd bestaat uit een renaissance architectonische omlijsting waarin een gedreven kalvarietafereel gevat is (afb. 3). Naast Christus' kruis, opgesteld tussen dat van de twee moordenaars, staan Maria en Johannes ; in de linker benedenhoek zit een prelaat geknield die een kromstaf houdt en zijn mijter op de grond heeft gezet. De reeds vermelde, in goud gevatte kruisreliek is onder op het centrale kruis bevestigd. Rondom dit tafereel loopt een welgekozen opschrift : PACEM . IN . DIEBVS . NOSTRIS . ET . REQVIEM . ETERNAM . CONCEDE . NOBIS . D[OMI]NE . MATHEVS . ABBAS . 1552.

(14) P. E. VALVEKENS, *op. cit., loc. cit.*

(15) Deze brief bleef slechts door een kopie bekend : AVERBODE, Archief van de abdij, IV, reg. 87, fol. 188 v° ; zie ook P. E. VALVEKENS, *op. cit.*, p. 140, n. 44. Bijna een eeuw later kon nog zilverwerk van Averbode in de schat van de Sint-Laurentiusabdij aangewezen worden, cfr. P. L. DE SAUMERY, *Les délices du Païs de Liège*, dl. I, afl. 1, Luik, 1738, p. 301-302 (n.g.).

(16) *Gold und Silber. Kunstgeschätze aus Tirol* (tentoonstellingscat.), Innsbruck, 1961, nr. 95.

(17) Bijlage 4.



AFB. 3. — Pax
(verguld, zilver, email, parels en edelstenen, h. 28, 4 cm)
Antwerpen, Renier van Jaersvelt, 1552
Hofkirche, Innsbruck

De voorgestelde prelaat is derhalve abt Mattheus 's Volders, de opdrachtgever van deze pax.

Op het brede voetstuk onderaan is in het midden de geëmailleerde voorstelling aangebracht van *Johannes in disco,* het onthalsde hoofd van Johannes de Doper, patroon van de abdij van Averbode. Op deze basis verheffen zich twee pilasters die, geflankeerd door bladvoluten met klauwpoten en voorzien van vrouwelijke hermen, een hoofdgestel met driehoekig fronton schragen. In het veld van dit fronton houden twee engelen een geëmailleerd wapenschild, gedeeld Oostenrijk en Medici, omgeven met de ketting van het Gulden Vlies en getopt met een aartshertogelijke hoed. Dit wapen heeft de plaats ingenomen van een wapenschild, zeker dat van abt 's Volders, dat hier oorspronkelijk aanwezig was. Boven de aartshertogelijke hoed is overigens nog de kromstaf zichtbaar die het verdwenen wapen topte. Links en rechts van het fronton, waarvan het opgaand lijstwerk siervazen en rankwerk draagt, zijn de allegorische figuren van het Geloof en de Hoop opgesteld. Het geheel is bekroond met een grote bloemknop.

Aan de achterzijde van de paxtafel is een handvat bevestigd in de vorm van een groteske figuur, die op een klauwpoot rust en zodoende het steunvlak van het peisberd vergroot. De kenspreuk van 's Volders NE QVID NIMIS is ter hoogte van het hoofdgestel aangebracht en het jaartal 1552 bevindt zich te midden van gegraveerd beslagwerk achter op het fronton. Het stuk is dus tweemaal gedateerd en werd bovendien voorzien van het wapen, de kenspreuk en de naam van zijn opdrachtgever. Zoals ook blijkt uit het borstkruis, de bewaarde paramenten en de archivalische beschrijvingen van verloren werken, hield abt 's Volders eraan zijn bestellingen heraldisch en epigrafisch toe te lichten.

Het wapen, dat thans het gevelveld siert, is dat van aartshertog Leopold V van Tirol (†1632) en Claudia de Medici (†1648), waarmede hij in 1626 gehuwd was ; in dit jaar was hij ook ridder van het Gulden Vlies geworden. Hoe dit peisberd in hun bezit kwam blijft een open vraag (18). Vermits het in de inventaris der Hofkirche van 1635 nog niet opgenomen werd, kwam het pas na de dood van de aartshertog, mogelijk zelfs na die van zijn vrouw in de Hofkirche terecht. Toen het wapen van het echtpaar in het fronton werd aangebracht, werden ook kleine emailornamenten

(18) Men zou een eventuele bemiddeling van de kunstminnende aartshertog Leopold-Willem, neef van Leopold V van Tirol en gouverneur-generaal van de Zuidelijke Nederlanden, kunnen veronderstellen. Hij kwam echter pas in 1647 te Brussel aan en verbleef er tot 1656.

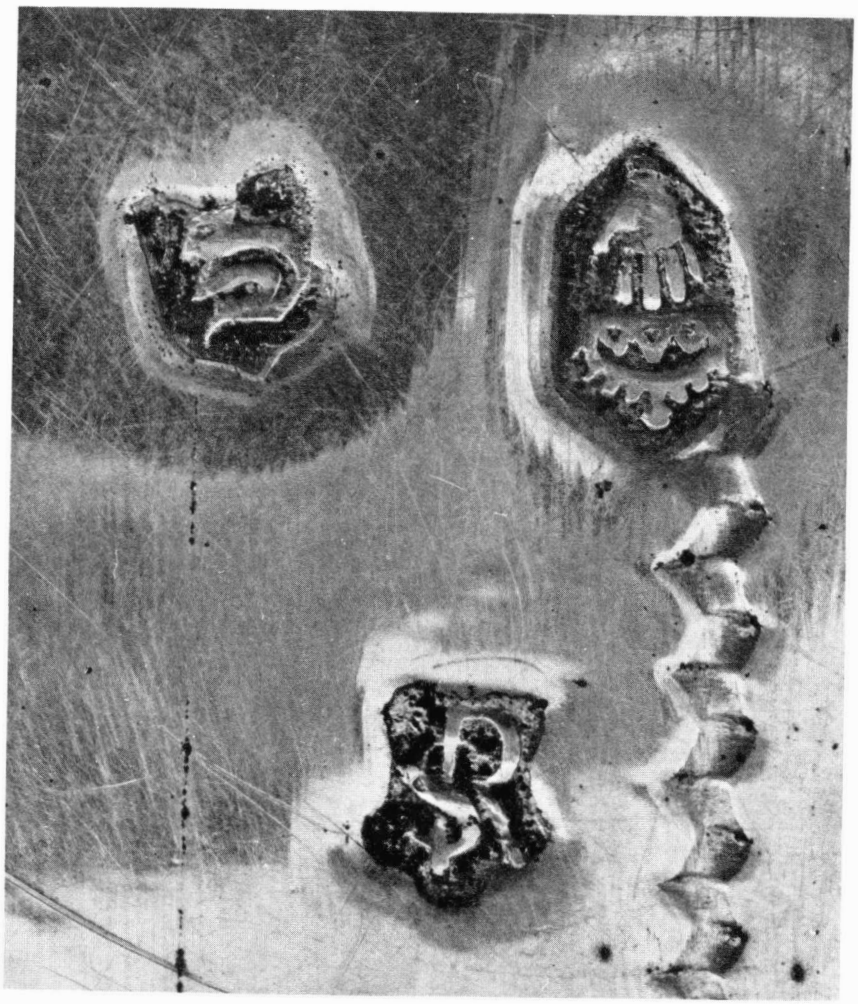
evenals edelstenen en talrijke parels aan het peisberd toegevoegd die ten dele de originele versiering bedekken. Van deze supplementaire opsmuk gingen inmiddels reeds elementen verloren. Zo zijn thans nog slechts vijf robijnen en negentien parels aanwezig, terwijl in de inventaris van 1663 acht robijnen en zesentwintig parels genoteerd werden. Ook de originele versierselen bleven niet alle gespaard, zoals de druifvormige parel die bij de aankoop bijzonder vermeld werd ; deze grote parel bekroonde mogelijk het fronton en werd er door de tegenwoordige bloemknop vervangen.

Zoals een proefsteek en een drietal merken op de achterzijde van het peisberd aantonen, werd dit edelsmeedwerk volgens de vigerende reglementen op zijn fijngehalte onderzocht (afb. 4). De gekroonde hand is het keurmerk van de stad Antwerpen en de letter S is de dekanaatsletter die, blijkens het gegraveerde jaartal, in 1552 gebruikt werd ; de archivalische gegevens betreffende de aankoop van het stuk bevestigen trouwens deze datering. Zodoende brengt dit peisberd een nieuw en betrouwbaar gegeven bij voor de interpretatie van de Antwerpse dekanaatsletters die in deze periode nog belangrijke leemten en onnauwkeurigheden vertoont (19). Het derde merk bestaat uit een monogram waarin de letters RIS kunnen onderscheiden worden. Het is het persoonlijk merk van de edelsmid die deze pax schiep. Het is de eerste maal dat het meestermerk van Renier van Jaersvelt op een zilverwerk wordt aangetroffen waarvan hij, op archivalische gronden, als de auteur moet beschouwd worden. Het verder onderzoek van het Antwerps zilver, waaronder in de zestiende eeuw bijzonder interessante werken voorkomen die nog onvoldoende gekend zijn, zal hier zeker baat bij vinden. Door de aanwezigheid van deze merken nog omstandiger gedocumenteerd dan het borstkruis en bovendien eigenhandig door Renier van Jaersvelt vervaardigd, vult de paxtafel van Innsbruck dan ook onze nog beperkte kennis aan zo van het atelier van deze Antwerpse meester als van de oude kerkschat van Averbode.

Het werk sluit aan bij de gangbare opvatting van het peisberd, dat ontworpen werd als een altaartje met een centraal tafereel, dat meestal de gekruisigde Christus voorstelde, dikwijls voorzien was van een kruisreliek en gaarne met parels en edelstenen getooid werd (20). Van Jaersvelt, die

(19) P. GENARD, *Notice sur le corporation des orfèvres d'Anvers,* in *Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique,* dl. XLV, 1889, p. 324-325 ; L. en F. CROOY, *L'orfèvrerie religieuse en Belgique depuis la fin du XV^e siècle jusqu'à la Révolution française,* Brussel-Parijs, 1911, p. 28 en 32.

(20) J. BRAUN, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung,* Munchen, 1932, p. 565-572.



AFB. 4. — Merken op de keerzijde van de pax (macro 5,3 ×)

blijkbaar de renaissance vormgeving volledig beheerste, gaf zijn werk een forse, architectonische en zelfs monumentale allure. Het gedreven basreliëf daarentegen is zwakker uitgevallen, zoals vooral tot uiting komt in de stijve behandeling van de personages op het voorplan. De later toegevoegde emailornamenten, parels en robijnen verlenen het geheel zeker een rijk uitzicht. In hun overdaad verdoezelen zij echter details van de architectonische geledingen en van de oorspronkelijke discretere ornamentiek. Spijts haar toegevoegde versiering mag deze pax als het merkwaardigste exemplaar onder de bewaarde peisberden der Nederlanden beschouwd worden ; zij bereikt daarenboven de weinig geëvenaarde hoogte van 28,4 cm (21).

Terwijl het borstkruis van abt 's Volders in een recent verleden de abdij verliet, werd de paxtafel haast vier eeuwen geleden aan de kerkschat ontrukt die de ijverige prelaat amper enkele decennia voordien gevormd had. Hoewel zij sporen vertoont van de wederwaardigheden die haar deel werden, toch bleef zij vrij gaaf behouden. Dit is zeker mede te danken aan het stevig foedraal dat de edelsmid er zelf voor geleverd had en waarin zij nog steed bewaard wordt. Deze doos werd vervaardigd in eikehout en is binnen met rood fluweel bekleed. Aan de buitenzijde is zij met leder bedekt waarop een bescheiden in goud gestempeld decor werd aangebracht dat in het midden van het deksel een stralenkrans met Christusmonogram vertoont (afb. 5). Het peisberd, dat zich in de sacristie van de Hofkirche te Innsbruck bevindt, mag evenals het borstkruis van het Kunstgewerbemuseum te Berlijn als een typisch voorbeeld beschouwd worden van de vele pretiosa, die Mattheus 's Volders met de gewaardeerde medewerking van Renier van Jaersvelt voor Averbode verwierf en waarvan de meeste ons alleen nog door een al te zakelijke beschrijving in het abdijarchief bekend zijn.

Frans VAN MOLLE

Afb. 1 en 2 : Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Staatliche Museen, Kunstgewerbemuseum Berlin.
Afb. 3, 4 en 5 : Copyright österreichisches Bundesdenkmalamt Wien.

(21) Vergelijk de afmetingen van de peisberden vermeld bij J. BRAUN, *op. cit.*, p. 568-569.

AFB. 5. — Pax met lederen foedraal (h. 35,7 cm)
Hofkirche, Innsbruck

BIJLAGE 1. — Aankoop van een borstkruis door de abdij van Averbode in 1562.

Anno 1562, septembris xxv^{a}, dedimus commissionem magistro Renero van Jaesvelt, hospiti nostro Antwerpiensi, ad formandam crucem de auro sibi per nos deliberato ponderantem v onceas et ultra. Quam post reformationem nobis transmisit per dominum Everardum de Blisia, capellanum nostrum, anno ut supra, in vigilia Nativitatis Domini, variis lapidibus satis preciosis et perlulis ornatam. Primo in superioritate crucis est lapis impositus nuncupatus saphirus, emptus per magistrum Renerum ut supra pro — xxxiiij carol. Item in latere dextro crucis lapis dictus eenen diamant, emptus per eumdem pro — xciij carol. Item in sinistro latere crucis lapis nuncupatus eenen robijn, emptus pro tunc pro — xciij carol. Et inferius impositus est lapis, videlicet smaragdus sive amaraut, emptus pro — lxxxiiij carol. Idem prescriptus magister Renerus jussit imponi octo perlulas, emptas per eum pro — duobus carol. xvj stuf. Item solvit magister Renerus Johanni Collaert de patrona crucis — xxx stuf. Item Jheronimo Jacobi, pro factura crucis, juxta conventionem cum eo factam, solvit — xlv carol. Item pro custodia solvit — xx stuf. Et quia aurum sibi deliberatum non erat juxta estimationem magistrorum Antwerpiensium, solvit idem magister Renerus pro melioratione de qualibet uncia — duos carol., videlicet pro melioratione — x carol. iiij^{or} stuf. Et sic qualibet uncia, juxta estimationem prescriptorum magistrorum, videlicet est taxata ad — xviij 1/2 carol., faciunt de auro — xcij 1/2 carol. Singula igitur computata, valor crucis, tam de auro, cathena aurea, gemmis, factura ac aliis demptis cum ij perlulis hinc inde appensis et saphiro oblongo, inferius posito et appenso, ascendit ad — iiij^{c} lvij carol., solutos anno ut supra, pridie vigilie Nativitatis Domini per dominum Everardum de Blisia, capellanum nostrum. Et sic solutus.

AVERBODE, *Archief van de abdij*, I, reg. 17, fol. 28 v°. Zie ook M. ROSENBERG, *Studien über Goldschmiedekunst in der Sammlung Figdor*, in *Kunst und Kunsthandwerk*, dl. XIV, 1911, p. 370 ; Pl. LEFÈVRE, *Les travaux de l'orfèvre Renier de Jaesveld* ..., 1932, p. 308.

BIJLAGE 2. — Aankoop van een pax door de abdij van Averbode in 1552.

Eadem die deliberavit dictus magister Reynerus, aurifaber, osculum pacis argenteum, ab omni parte deauratum, cum armis domini Mathei abbatis, ponderans simul cum auro, videlicet die gouden cassen — vj marc. v onc. xj eng. Sed auro abstracto, quia per se solutus est, ut sequitur, ponderat — vj marc. iiij onc. xvj eng. ; uncia, inclusa deauratione, ut de precedentibus deliberatis, computata ad — ij carol. xvij stuf., facit — centum I carol. ix 1/2 stuf. i oert. Item crux ex auro purissimo, in dicta pace posita, ubi impositum est de ligno crucis nostri Redemptoris, ponderat — ix eng. een troeyken ; item vier cassen similiter ex auro, ubi lapides sequentes impositi sunt, ponderant — v 1/2 eng. een troeyken. Facit pariter in auro — xiiij eng. iij quaert, den enghelschen ad xvij stuf., facit — xij carol. x 1/2 stuf. Item pro magna insigni perlula, in dicta pace posita, ad

modum uve dicte een wyndruyff van perlen, computat — vj carol. Item adhuc pro duabus perlulis, in eadem pace positis, — iij carol. Item pro duobus lapidibus preciosis, videlicet eenen robyn ende eenen saphier, — v carol. Item ij torcoosen pro — ij carol. Item pro factura dicte parve crucis auree metten vier cassen computat — v carol. xij stuf. Item adhuc pro quatuor parvis perlulis, in dicta pace positis, — ix stuf. Item pro vitro cristallino, ad modum crucis confecto, posito super dictam crucem auream ut lignum crucis videretur, computat — xxiiij stuf. Summa de pace, singulis inclusis, ascendat ad — clxxxvj carolos v stuf. 1 blanck, dicto aurifabro competentes.

AVERBODE, *Archief van de abdij*, I, reg. 17, fol. 24 v°. Zie ook Pl. LEFÈVRE, *Les travaux de l'orfèvre Renier de Jaesveld ...*, 1932, p. 300.

BIJLAGE 3. — Vermelding van de pax onder het in 1580 te Luik verkochte zilver.

Osculum pacis argenteum ab omni parte deauratum cum armis domini Matthaei abbatis, ponderans simul cum auro van de gaude cassen — vj marcas xj engelschen v uncias. Sed crux ex auro purissimo, sicut computatur, quod ponderat negen engelschen een troyken, in dicta pace posita, ubi impositum est de ligno crucis. Item vier cassen, similiter ex auro, ubi lapides sequentes impositi sunt, ponderant v 1/2 engelschen een troeyken. Magna insignis perlula, in dicta pace posita, ad modum uve dictae eenen wijndruyff. Item adhuc due perlule. Item eenen robijn, secundum eenen saphier, twee torcoesen. Item vitrum cristallinum.

AVERBODE, *Archief van de abdij*, I, reg. 25, fol. 10 v° — 11 r°. Zie ook P. E. VALVEKENS, *Arnold van Leefdael ...*, (1943), p. 140, n. 39.

BIJLAGE 4. — Vermelding van de pax in de inventaris van 1663 te Innsbruck.

Ain silbern, gannz vergultes Altärl oder Pacem mit ainer Hanndthab, mit dem österreichischen unnd florentinischen, von Farben geschmölzten Wappen, Herzoghietl unnd Gulden Fliss, zue unnderst Sannct Johannes Baptista Haubt in der Schissel, mit acht Rubinen, alss vier grossen unnd vier clainnen, auch sechsunndzwainzig Perlen versezt ; in der Miten ist auf der Tafel das Crucifix, darunder Maria unnd Johannes Piltnus, sambt aines Bischoves oder Prelathen Figur, neben dem Crucifix die zwen Schächer, darauf ist ain Particul vom heyligen Creiz Christi in Goldt eingefast.

INNSBRUCK, *Landesregierungsarchiv, Inventare*, A, 3/10, fol. 4 r°.

Résumé. — L'INSTRUMENT DE PAIX D'AVERBODE À LA HOFKIRCHE D'INNSBRUCK ET LA CROIX PECTORALE DE L'ABBE MATTHIEU 'S VOLDERS.

Après l'incendie qui détruisit son église en 1499, l'abbaye norbertine d'Averbode meubla l'édifice bientôt restauré de nouvelles œuvres d'art et continua d'enrichir son patrimoine artistique. L'abbé Matthieu 's Volders (1546-65) se distingua particulièrement par ses commandes à l'orfèvre anversois Renier van Jaersvelt auquel il confia de 1551 à 1565 la confection d'un grand nombre d'objets variés, ornés souvent de perles et de pierreries. Il y a quarante ans, lors de la publication dans cette même revue des archives se rapportant aux travaux de van Jaersvelt pour Averbode, il ne restait de tous les objets mentionnés qu'une grande croix-reliquaire conservée au trésor de l'abbaye. On ignorait que le sort avait épargné, loin de là, au moins deux objets précieux que 's Volders s'était procurés jadis chez l'orfèvre anversois.

En 1562 l'abbé acquit une croix pectorale en or dont l'exécution avait été confiée par van Jaersvelt à son collègue Jérôme Jacobs, qui suivit un modèle dû au graveur Jean Collaert sr. (annexe 1). Cet objet fut acquis discrètement, en janvier 1908, de l'abbé G. Crets (1887-1942) par le célèbre collectionneur viennois Albert Figdor († 1927), qui obtint par la même occasion les données d'archives y afférentes. La disparition de la croix passa d'autant plus inaperçue que Figdor en fournit une copie fidèle au prélat. En 1934 l'objet entra aux Staatliche Museen de Berlin où il fait actuellement partie des collections du Kunstgewerbemuseum exposées au château de Charlottenburg. Il s'agit d'un bijou remarquable, garni d'émaux, de perles et de pierres précieuses et portant au revers le millésime 1562, les initiales, les armoiries et la devise NE QVID NIMIS de 's Volders ainsi qu'une inscription au nom de l'abbé. Cette œuvre constitue en outre un témoignage unique sur la qualité des joyaux exécutés à cette époque par les orfèvres d'Anvers.

En février 1552 Renier van Jaersvelt fournit à l'abbé 's Volders un baiser de paix en argent doré, garni de perles et de pierreries, portant les armoiries du prélat et pourvu d'une relique de la sainte croix enchâssée en or (annexe 2). L'abbaye perdit définitivement ce précieux instrument de paix à l'époque des troubles religieux. Averbode fut pillé en 1578, les chanoines durent quitter l'abbaye et l'abbé Arnould van Leefdael (1578-84) se vit même contraint de monnayer une partie du trésor. En 1580, il vendit entre autres, à l'abbaye de Saint-Laurent à Liège, de l'argenterie parmi laquelle se trouvait le baiser de paix dont il est question (annexe 3). Celui-ci échut finalement à Innsbruck. Il y figure en 1663 à l'inventaire de la Hofkirche (annexe 4) alors que celui de 1635 ne le mentionne pas encore. Entre-temps il avait été enrichi de perles, de rubis et d'ornements en émail tandis que les armoiries de 's Volders furent remplacées par celles de l'archiduc Léopold V de Tirol († 1632) et de son épouse Claudia de Medici († 1648). Il a conservé jusqu'à présent une inscription au nom de MATHEVS ABBAS et il porte toujours, au revers, le millésime 1552, la devise déjà mentionnée de l'abbé ainsi que le poinçon d'Anvers. Grâce aux connaissances relatives à la croix

pectorale, sa provenance d'Averbode avait put être établie sans que toutefois son achat à van Jaersvelt et les vicissitudes antérieures à son entrée au trésor d'Innsbruck fussent connus, les renseignements d'archives à ce sujet n'ayant pas encore été révélés. Oeuvre personnelle de Renier van Jaersvelt, le baiser de paix porte aussi son poinçon, le monogramme RIS. Identifiée avec certitude, cette marque permettra de retrouver d'autres œuvres de cet orfèvre anversois.

L'instrument de paix, conservé depuis plus de quatre siècles dans sa gaine fournie par l'orfèvre même, se présente comme un petit retable en style Renaissance. Le centre est occupé par un bas-relief représentant le Calvaire auprès duquel est agenouillé l'abbé donateur ; une petite croix-reliquaire est fixée au pied de la croix centrale. Autour de cette scène figure l'inscription : PACEM. IN. DIEBVS. NOSTRIS. ET. REQVIEM. ETERNAM. CONCEDE. D[OMI]NE. MATHEVS. ABBAS. 1552. L'encadrement architectural se compose d'un soubassement, orné du plat avec le chef de Saint Jean Baptiste, patron de l'abbaye d'Averbode, et sur lequel se dressent deux pilastres garnis de hermes qui supportent un entablement surmonté d'un fronton triangulaire. L'ensemble ne manque pas de monumentalité, malgré la profusion de la parure rapportée, qui cache le décor original plus discret, et malgré une certaine faiblesse dans la facture du bas-relief. Ce baiser de paix et cette croix pectorale, les plus remarquables de tous ceux conservés des Pays-Bas, donnent une idée des richesses que l'abbé Matthieu 's Volders a réunies à Averbode avec la collaboration de Renier van Jaersvelt et sur lesquelles les archives de l'abbaye ne donnent que des informations sommaires.

Fr. v. M.

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

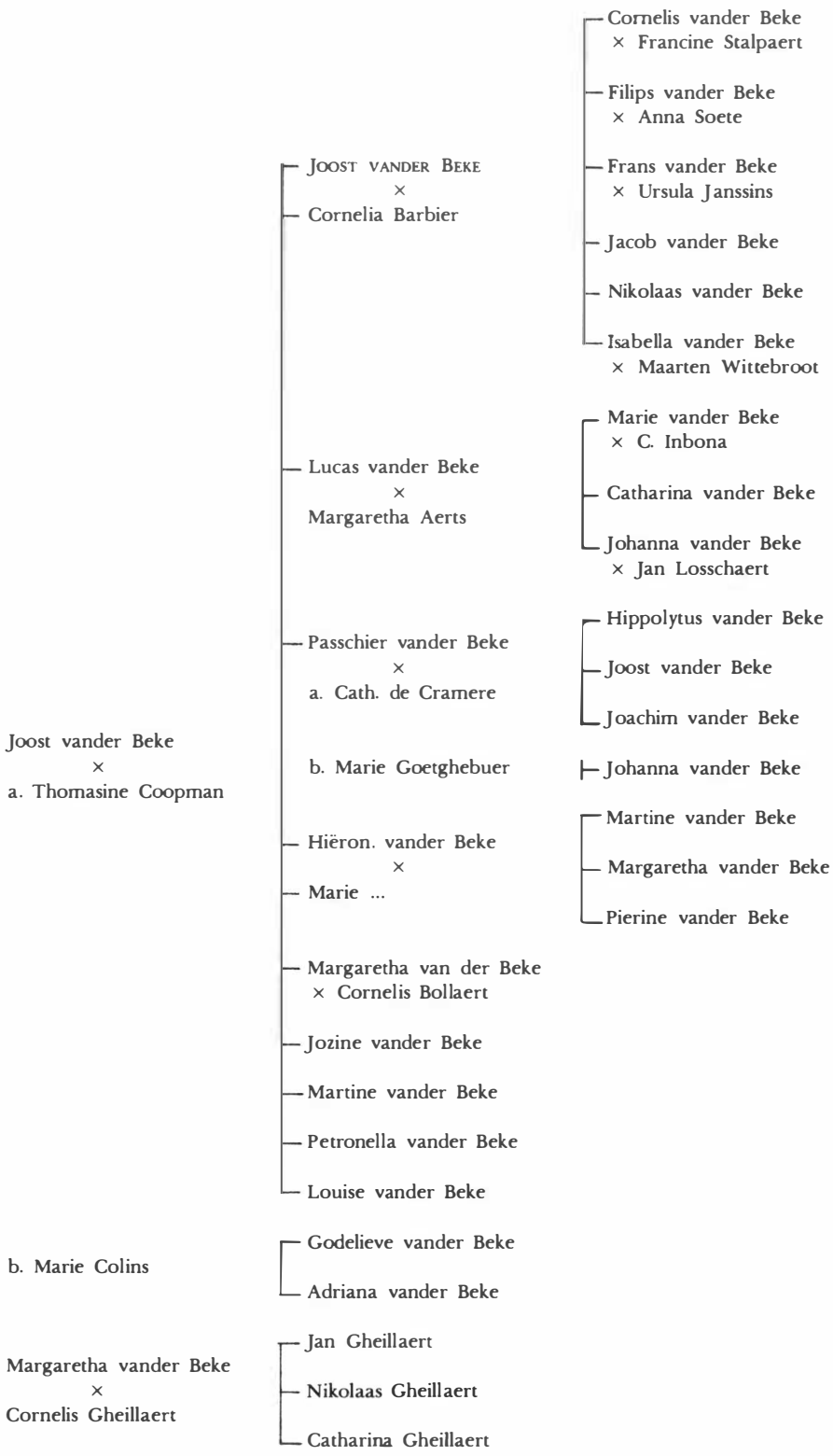
XXII. JOOST VANDER BEKE

In zijn reeks «Bronnen voor de geschiedenis van het Brugse schildersmilieu in de XVI^e eeuw» heeft R. A. Parmentier niet minder dan vijfendertig onbekende documenten betreffende Joost vander Beke aan het licht gebracht. Deze documenten heeft hij daarenboven met een biografische schets ingeleid (1). Dat hiermede nochtans niet het laatste woord werd gezegd en het werk van Parmentier voor aanvulling vatbaar blijft, zal wel niemand betwijfelen. Onze publicatie is hier een sprekend bewijs voor. Het mocht ons inderdaad gelukken nog een twintigtal nieuwe documenten betreffende deze Brugse schilder aan de oogst van Parmentier toe te voegen.

Ieder nieuw document betreffende de Brugse schilders uit de XVI^e eeuw, hoe weinig belangrijk het ook moge schijnen, betekent een aanwinst en is daarom steeds het vermelden waard. In vele gevallen gaat het weliswaar slechts over doodgewone handelingen, doch men verlieze niet uit het oog, dat iedere vermelding ons inlicht over de plaats waar de betrokken schilder op een bepaald tijdstip verblijft. Welnu, onze documenten leveren het bewijs dat Joost vander Beke in 1530, 1531, 1532, 1535, 1541, 1545, 1556, 1559, 1563 en 1567 te Brugge verblijft. Voegen wij daar de gegevens van Parmentier aan toe, dan blijkt duidelijk dat Joost vander Beke zijn gehele loopbaan te Brugge, waar hij geboren werd, heeft doorgebracht zonder deze stad ooit voor een betrekkelijk lange periode te verlaten.

Ook over zijn ouders en verdere familieleden verstrekken onze documenten aanvullende bijzonderheden. Wij hebben ze verwerkt in de hierbijgaande genealogische tabel.

(1) Zie : *Belgisch Tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis*, dl. XX (1951), blz. 155-176.


Joost vander Beke
×
a. Thomasine Coopman
b. Marie Colins
Margaretha vander Beke
×
Cornelis Gheillaert
Joost vander Beke
×
Cornelia Barbier
Lucas vander Beke
×
Margaretha Aerts
Passchier vander Beke
×
a. Cath. de Cramere
b. Marie Goetghebuer
Hiëron. vander Beke
×
Marie ...
Margaretha van der Beke
× Cornelis Bollaert
Jozine vander Beke
Martine vander Beke
Petronella vander Beke
Louise vander Beke
Godelieve vander Beke
Adriana vander Beke
Jan Gheillaert
Nikolaas Gheillaert
Catharina Gheillaert
Cornelis vander Beke
× Francine Stalpaert
Filips vander Beke
× Anna Soete
Frans vander Beke
× Ursula Janssins
Jacob vander Beke
Nikolaas vander Beke
Isabella vander Beke
× Maarten Wittebroot
Marie vander Beke
× C. Inbona
Catharina vander Beke
Johanna vander Beke
× Jan Losschaert
Hippolytus vander Beke
Joost vander Beke
Joachim vander Beke
Johanna vander Beke
Martine vander Beke
Margaretha vander Beke
Pierine vander Beke

Wisten wij tot nog toe dat Joost vander Beke met Cornelia Barbier gehuwd was, nu kennen wij ook het tijdstip van zijn echtverbintenis. Op 20 juli 1530 werd inderdaad het huwelijkscontract gesloten. Geboren in 1503, was onze schilder toen 27 jaar oud. Zijn huwelijk viel ongeveer samen met het tijdstip waarop hij het meesterschap in het ambacht verwierf, namelijk : op 13 maart van hetzelfde jaar 1530. Daaraan kan nog toegevoegd worden, dat Cornelia Barbier de dochter was van Paulus Barbier. Deze laatste bijzonderheid is niet van belang ontbloot wanneer men bedenkt dat Cornelis Barbier, die in 1531 als leerknaap van onze Joost vander Beke werd aangenomen en op 12 april 1545 op zijn beurt vrijmeester-schilder te Brugge is geworden, eveneens zoon was van Paulus Barbier. Cornelis Barbier was dus blijkbaar de broeder van Cornelia en leerde zijn vakkennis bij zijn schoonbroer, Joost vander Beke.

In verband met de woonplaats van Joost vander Beke te Brugge, schrijft Parmentier dat «hij woonde in de nabijheid van het Predikherenklooster, althans in de jaren veertig en vijftig van de XVI^e eeuw». Wij zijn nu in de gelegenheid volgende aanvullingen te doen : Joost vander Beke betrok een huis aan de noordzijde van de Langestraat en wel het vierde in de rij gaande van de Molenmeers naar de Kruispoort toe. Een weinig verder, aan de andere zijde van de straat, stond het Predikherenklooster. Van het voornoemde huis werd onze Joost eigenaar op 11 oktober 1533, drie jaar nadat hij vrijmeester-schilder werd en met Cornelia Barbier huwde. Dit huis bleef zijn eigendom tot zijn afsterven : het werd slechts na zijn dood door zijn weduwe en zijn kinderen op 12 december 1569 verkocht aan Maarten Wittebroot, die met Isabella vander Beke, een dochter van de afgestorvene, gehuwd was.

Parmentier vond Joost vander Beke voor het laatst vermeld op 17 februari 1565 en hij leidde daaruit af dat onze schilder «niet al te lang daarna» overleed. Wij ontmoeten hem nu nog op 4 juli 1567 wanneer hij tegenwoordig is bij het sluiten van het huwelijkscontract van zijn zoon Frans met Ursula Hansins. Anderzijds is hierboven gezegd, dat hij op 12 december 1569 reeds gestorven was. Zijn afsterven staat ook geregistreerd in het obituarium van het ambacht van de beeldenmakers en de zadelmakers en wel op de vierde plaats na de schilder Joost Puseel, overleden tussen 1 april en 24 september 1569 (2), en op de eerste plaats

(2) Over de sterfdatum van Joost Puseel, zie : R. A. PARMENTIER, *Bronnen voor de geschiedenis van het Brugsche schildersmilieu in de XVI^e eeuw,* in *Belgisch Tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis,* dl. X (1940), blz. 195.

vóór de schilder Robrecht Fabiaen, die vóór 1 september 1570 gestorven is (3).

Uit het voorgaande blijkt duidelijk, dat Joost vander Beke in het jaar 1569 overleden is. En vermits zijn woning aan de Langestraat onder de parochie van Sint-Anna ressorteerde, werd hij in de parochiekerk van Sint-Anna begraven (4).

Wat ten slotte de activiteit van Joost vander Beke als schilder aangaat, kan aan de bekende gegevens toegevoegd worden dat hij in 1545 negen dozijnen wapenschilden voor rekening van de Brugse stadsregering heeft vervaardigd naar aanleiding van de plechtige uitvaart van prinses Maria van Portugal, eerste gemalin van de latere koning Filips II van Spanje.

Albert SCHOUTEET.

1

1530 juli 20. — *Ten overstaan van schepenen van Brugge sluiten Joost vander Beke, zoon van Joost, en Cornelia Barbier, dochter van Paulus, een huwelijkscontract.*

Duchelier, Moye, XX hoymaent [1530]. — Dat camen voor ons als voor scepenen Joost vander Beke, filius Joos, metgaders Cornelis Gheillaerts, de keersghieter, ende Ypolite Coopman, als voochden van denzelven Joos (1), over hemlieden an d'een zyde, ende Cornelie, de dochter van Pauwels de Barbier, metgaders denzelven Pauwels, over hemlieden an d'ander zyde, kenden ende lyeden an beeden zyden dat tusschen hemlieden ghemaect ende ghesloten es een voorwaerde ende compromis van eenen wettelicken huwelicke, ende dat by tusschensprekene van vrienden ende maghen hemlieden an beeden zyden anneghaende, indien het ghebueren mochte by der wet van der Heligher Kercke, ende

(3) Over de sterfdatum van Robrecht Fabiaen zie : A. SCHOUTEET, *Documenten in verband met de Brugse schilders uit de XVI^e eeuw,* in *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis,* dl. XXX (1961), blz. 178.

(4) Zie : Brugge, parochiaal archief van Sint-Anna, *rekeningen van de kerkfabriek 1554-15..., rekening over 1566 sept.—1569 sept.,* blz. 15, nr. 5 (rubriek : «Ontfanck van testamenten, redemptiën ende openynghen van sepulturen») : «Over de openynghe van de sepulture van Joos vander Beke, schildere was by de Predicaren wuenende : 3 s. gr.» ; blz. 17, nr. 5 (rubriek : «Ontfanck van lycken, gheluden ende redemptie van wasse») : «Over 't gheluut ghedaen over Joos vander Beke, schildere was, mits 't lyck in den choor ende de redemptie van vier tortysen, tsamen : 4 s. 4 d. gr.».

(1) Cornelis Gheillaert en Hippolytus Coopman werden respectievelijk op 30 mei 1519 en 14 januari 1529 tot voogden aangesteld. Vgl. R. A. Parmentier, *a. w.,* blz. 159, nr. 1, en blz. 160, nr. 4.

dat vóór alle banden ende beloften van wettelicken huwelicke, in deser manieren 't voorn. huwelick van hemlieden beeden alvooren vulcommen ende vuldaen wesende, met alle de solempnitheden diere toebehooren zullen ghedaen te zyne, te wetene :

Daer 't zo ghebuerde dat de voors. Joos vander Beke storve ende van den live ter doot quame vóór de voorn. Cornelie, zynen toecommende wive, zonder eenich wettelic hoir van huerlieder beeder lichame toecommende ende naer hem te live blivende, dat in dat gheval de voors. Cornelie voorenuute hebben, heffen ende behouden sal, in voorme van rechter duwarye ende compromisse van wettelicken huwelicke, eerst alle huere cleederen, juweelen, riemen, rynghen etc. t'hueren halze ende lichame behoorende, ende tottedien de somme van XII l. gr. van den ghereedsten goede dat alsdanne naer der doot van denzelven Joos vander Beke bliven sal al eer der tyt ende der wylen etc.

Ende daer 't zo ghebuerde dat de voors. Cornelie storve ende van den live ter doot quame vóór de voorn. Joos, haeren toecommenden man, zonder eenich wettelick hoir van huerlieder beeder lichame toecommende ende naer hem te live blivende, dat in dat gheval de voors. Joos vander Beke voorenuute hebben, heffen ende behouden sal, in voorme van rechter duwarye ende compromis ende wettelick huwelicke, eerst alle zyne cleederen, juweelen ende habyten dat alsdanne t'zynen hoofde, halze ende lichame behooren sal, ende tottedien de somme van XX l. gr. van den ghereedsten goede dat alsdanne naer de doot van de voorn. Cornelie bliven sal, aleer der tyt ende der wylen dat eenighe aeldinghers van de voorn. Cornelie deelen zullen, etc.

Protocol van Karel Chevin en Hippolytus Coopman, klerken van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1525-1531, blz. 134-135.

2

1530-1534. — *Aantekeningen betreffende schilderwerk van Joos vander Beke besteld door Jan Adornes.*

Item, le XII[e] de may XV[c] XXX.

... Nota que j'ay payé à Josse, le pointre, à bon compte des patrons de la tapiserie : IX s. de gros, assavoir VI gr. pour pièce ; ancoire audit Josse V s. gr. ; somme : XVI s. gr. (2).

(2) Deze post werd reeds gepubliceerd in J. VERSYP, *De geschiedenis van de tapijtkunst te Brugge*, Brussel 1954 (Verhandelingen van de Kon. Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België), blz. 192.

Item le VIII[e] de juillet XV[c] XXXI.

Payé à Josse, le pointre, à cause de deux vanes avoir estoffés et points avecques les ymaiges de Saint Piere, pour ce payé deux florins : VI s. VIII [d. gr.].

Item audit d'avoir points deux escusons pour mettre aux torses devant l'autel de la Sainte Croix, ensemble deux platelets et quatre boutons pour mettre aux bâtons dessusdites vanes : III s. IIII d. [gr.].

Item pour avoir point les armes sur ce que l'on doit mettre sur le appeel sur quoy l'on chante : II s. gr.

X[e] jour de novembre XV[c]XXXIIII.

... Item payé au pointre Josse à cause de la bannière de Nyeuvliet et autres patrons qu'il m'a fait tant pour les manches du paltocs de mes gens que autrement : VIII s. VIII [d. gr.].

Journaal van Jan Adornes, heer van Nieuwenhove en van Nieuwvliet over de jaren 1528-1535, fol. 31 v. nr. 5, fol. 58 nrs. 1, 2, 3, fol. 159 nr. 5.

3

1531 oktober 5. — *De kaarsenmaker Jan Gheillaert, de oude, en de schilder Joost vander Beke doen hun eed als voogden over Jan, Nikolaas en Catharina, de drie minderjarige kinderen van Cornelis Gheillaert, de oude, en zijn echtgenote Margaretha vander Beke.*

d'Heer Jan Gheillaert, d'oude, keersghietere, ende Joos vander Beke, schildere, juraverunt tutores van Hannekin, Claeikin ende Callekin, Cornelis Gheillaert, d'oude, kinderen [by] Margriete vander Beke, uxor. Actum eodem die [V octobre XXXI] presentibus ut supra [Lootin, overzienre, Gomare ende Roelandts, scepenen] (3).

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1531-1545, fol. 169 v., nr. 1.

4

1532 februari 5. — *In vervanging van Hippolytus Coopman, overleden, wordt Joost vander Beke, de schilder, aangesteld tot voogd over de minderjarige kinderen van de echtgenoten Bonifatius Dierman en Elizabeth Coopman.*

Joos vander Beke, schildre, juravit tutor in stede van Ypolyte Coopman, overleden, met Gillis Dierman, te vooren voochd van Franskin,

(3) Als voogden over deze kinderen deden Jan Gheillaert en Joost vander Beke op 27 juli 1534 bij de Weeskamer van Brugge aangifte van het moederlijk versterf van hun pupillen. Zie Brugge, stadsarchief, *register van wezengoederen van Sint-Jacobszestendeel over de jaren 1524-1538*, fol. 195 r.-v.

Maikin, Lowysekin, Jozynekin ende Fransynekin, Bonefacius Diermans kindren by Lysbette Coopmans, uxor. Actum den 5en dach van sprorcle XXXI, present : Lootin, overzienre, Priestre ende Voet, scepenen.

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1531-1545, fol. 3, nr. 6.

5

1535 augustus 21. — *Mathijs Ryckier en de schilder Joost vander Beke worden aangesteld tot voogden over de minderjarige kinderen van Vincent de Blune en zijn echtgenote Margaretha vander Burch.*

Mathys Ryckier, passere, ende Joos vander Beke, schildere, juraverunt tutores van Franskin, Hannekin, Fernandekin, Kallekin, Jozynekin, Tannekin and Colynekin, Vincent de Blune kindren by joncvrauwe Margriete du Burch, uxor. Actum den XXIen in ougst XV^{c}XXXV, present : Cortsac ende Springhere, scepenen (4).

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1531-1545, fol. 274 v., nr. 4.

6

1541 mei 27. — *Joost vander Beke, de schilder, en Andries de Smit, leggen hun eed af als voogden over de minderjarige kinderen van Paschier vander Beke en zijn echtgenote Catharina de Cramer.*

Joos vander Beke, schildere, ende Andries de Smit, cordewanier, juraverunt tutores van Ypolyte, Jooskin ende Joachim, Passchier vander

(4) Als voogden over deze kinderen deden Mathijs Ryckier en Joost vander Beke op 26 februari 1537 bij de Weeskamer van Brugge aangifte van het vaderlijk versterf van hun pupillen. Zie : Brugge, stadsarchief, *register van wezengoederen van het Carmerszestendeel over de jaren 1533-1565,* fol. 107. — Mathijs Ryckier werd op 20 december 1540 als voogd vervangen door Joachim vander Rake, die op 21 juni 1543 op zijn beurt als voogd werd vervangen door Jan Gheillaert. Zie : Brugge, stadsarchief, Weeskamer van Brugge, *aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1531-1545,* fol. 281 v., nr. 8, en fol. 284 v., nr. 2. — Het was Cornelis Gheillaert, die samen met de schilder Joost vander Beke op 22 november 1543 bij de Weeskamer van Brugge aangifte deden van het moederlijk versterf van de bovengenoemde weeskinderen. Zie : Brugge, stadsarchief, *register van wezengoederen van het Carmerszestendeel over de jaren 1523-1565,* fol. 107.

Beke kindren by Kathelyne Cramers, uxor. Actum den XXVIIen in meye XLI, present : Vive ende Cortewille, scepenen (5).

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1531-1545, fol. 109 v., nr. 6.

7

1544 mei 12. — *In vervanging van Joost vander Beke wordt Joost de Cueninc aangesteld tot voogd over de minderjarige kinderen van Vincent de Blune en zijn echtgenote Margaretha vander Burch.*

Joos de Cueninc, mudsereedere, juravit tutor in stede van Joos vander Beke, verlaten, met Joachim vander Rake (6), te vooren voochd van Franse, Hannekin, Fernande, Tannekin ende Colinkyn, Vincent de Blune kinderen by joncvrauwe Margriete vander Burch, uxor. Actum den XIIen in meye XLIIII, present : Eede, overzienre, Theemseke ende Humbloot, scepenen.

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1531-1545, fol. 285 v., nr. 4.

8

1545 augustus 13. — *De thesauriers van de stad Brugge treffen een akkoord met de schilder Joost vander Beke voor het maken van negen dozijnen wapenschilden voor de plechtige uitvaart van prinses Maria van Portugal, overleden gemalin van de prins van Spanje, de latere koning Filips II.*

Den XIIIen in ougst XLV, present : scepenen ende tresoriers.

Gheconveniert met Pieter (7) vander Beke, de scildere, te makene IX dousyne wapenen ofte blasoenen daerof de twee dosine zullen groote

(5) Als voogden over de bovengenoemde kinderen deden Joost vander Beke en Andries de Smit op 9 december 1542 bij de Weeskamer van Brugge aangifte van het moederlijk versterf van hun pupillen. Zie : Brugge, stadsarchief, *register van wezengoederen van Sint-Donaaszestendeel over de jaren 1536-1551*, fol. 89. — Passchier vander Beke en Catharina de Cramere waren omstreeks 5 november 1529 getrouwd. Op deze datum sloten zij inderdaad een huwelijkscontract. Zie : Brugge, stadsarchief, *protocol van Karel Chevin en Hippolytus Coopman, klerken van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1525-1531*, blz. 107.

(6) Joachim vander Rake had reeds eerder de voogdijschap over deze kinderen waargenomen ; hij werd echter vervangen door Jan Gheillaert en op 27 september 1543 was hij opnieuw als voogd aangesteld. Zie : Brugge, stadsarchief, *aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1531-1545*, fol. 285, nr. 1.

(7) Dat hier een verschrijving is gebeurd en men wel Joos in plaats van Pieter moet lezen, blijkt duidelijk uit het volgende nummer van onze documenten.

wesen, twee andere dosyne middelbaer ende vyf dosyne cleene, al te VI s. VIII d. gr. de dosyne d'een duer d'andre, omme 't doen van der obsequiën van der overleden princesse, t'hueren overlyden huesvrauwe van den prince van Spaegnen, 's keysers zone (8).

Feriën van de stadsthesauriers over de jaren 1541-1556, fol. 99 v.

9

1544 september 2-1545 september 2. — *Post uit de stadsrekening van Brugge betreffende uitgaven in verband met de plechtige uitvaart van prinses Maria van Portugal, eerste gemalin van de latere koning Filips II van Spanje, in de Sint-Donaaskerk te Brugge.*

Betaelt ooc van den costen ende uutvaert ghedaen binnen de colegiale kerke van Sint Donaes over de ziele van mevrauwe de princesse van Spaeingnen, te wetene: over I'XX provenen ghestelt in 't scepenhuus ende ghedeelt den aermen : VI l. 5 s. gr. ; Aernoudt de Jonghe over de leverynghe van den zwarten lakene daermede de coor behanghen was : II l. gr. ; die van Sint-Donaes over den solempnelen dienst, 't groot luminaris ende 't luuden, tsamen : 5 l. X s. gr. ; Adriaen Aelters voor XXIIII torssen : II l. XIII s. VI d. gr. ; ende Joos vander Beke over de leverynghe van IX dosynen blasoenen ofte waepenen onder groot ende cleene : II l. gr. ; als 't al blyct by eene billette inhoudende ordonnancie, de somme van : XIX l. VIII s. VI d. gr.

Stadsrekening van Brugge over het dienstjaar 1544 sept. 2-1545 sept. 2, fol. 107 v., nr. 4, rubriek : «Uutgheven van ghemeene zaeken».

10

1545 september 17. — *Joost vander Beke, schilder, wordt opnieuw als voogd aangesteld over Frans, de minderjarige zoon van Vincent de Blune en zijn echtgenote Margaretha vander Burch.*

Joos vander Beke, schildere, by provisiën omme hem zyn selfs te makene juravit tutor met Joachim vande Rake, te vooren voochd, van

(8) Bedoeld is prinses Maria van Portugal, eerste gemalin van de latere Koning Filips II van Spanje ; zij overleed vier dagen na de geboorte van Don Carlos, op 12 juli 1545. Zie : A. HENNE, *Histoire du règne de Charles-Quint en Belgique*, tom. VIII (Brussel-Leipzig, 1859), blz. 268.

Franse, Vincent de Blune zuene by joncvrauwe Margriete vander Burch, uxor. Actum den XVIIen in septembre XLV, present : Vlamincpoorte, overzienre, Boodt ende Bil, scepenen.

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1545-1558, fol. 237, nr. 1.

11

1556 augustus 17. — *Jan Losschaert, de kousenmaker, wordt aangesteld om samen met Joost vander Beke de voogdij waar te nemen over de minderjarige kinderen van Paschier vander Beke en zijn eerste echtgenote Catharina de Cramere.*

Jan Losschaert, cousscheppere, zwoer voocht in stede van Pieter van Thielt, den barbier (9), overleden, te vooren voocht met Joos vander Beke, van Hypolyte ende Joos, kinderen van Passchier vander Beke by Catheryne Cramers, zynen 1en wyve. Actum den XVIIen in aougst LVI, present : Voocht ende Merendree, schepenen.

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1545-1558, fol. 80 v., nr. 5.

12

1559 september 25. — *Joost vander Beke, de schilder, en Andries Goetgebuer, leggen hun eed af als voogden over Johanna, de minderjarige dochter uit het tweede huwelijk van Paschier vander Beke met Marie Goetgebuer.*

Joos vander Beke, schildere, ende Andries Goetgebeur, zwooren voochden van Jannekyn, Passchier vander Beke dochtere by Marie Goetgebuer, zynen IIen wyve. Actum den XXV in septembre LIX, present : Bood, overzienre, Merendre ende Anchemant, scepenen.

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1558-1576, fol. 97, nr. 4.

(9) Pieter van Thielt werd op 18 december 1542 tot voogd aangesteld in vervanging van Andries de Smit. Zie : Brugge, stadsarchief, *aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1531-1545*, fol. 113 v., nr. 4.

13

1559 december 18. — *In vervanging van Joost vander Beke, wordt Hippolytus vander Beke aangesteld tot voogd over Johanna, de minderjarige dochter van Paschier vander Beke en zijn tweede echtgenote Marie Goetgebuer.*

Hypolite vander Beke zwoer voochd in stede van Joos vander Beke, verlaten, te vooren voochd met Andries Goetgebuer van Jannekyn filia Passchier vander Beke by Marie Goetgebuer, IIa uxore. Actum den XVIIIen in decembre LIX, present : Boulloys, raedt, Merendre ende Berghe, scepenen.

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1558-1576, fol. 98, nr. 2.

14

1563 maart 10. — *Joost vander Beke en Joost Aerts worden benoemd tot voogden over Catharina, de minderjarige dochter van Lucas vander Beke en zijn echtgenote Margaretha Aerts.*

Joos vander Beke ende Joos Arts juraverunt voochden van Calleken filia Lucas vander Beke by Margriete Arts, uxor. Actum den X maerte LXII, present : Aertrycke ende Woestyne, scepenen.

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1558-1576, fol. 102 v., nr. 6.

15

1563 maart 10. — *In vervanging van Lucas vander Beke, overleden, wordt Joost vander Beke aangesteld tot voogd over Margaretha en Maria, de twee minderjarige kinderen van Jan Losschaert en zijn echtgenote Johanna vander Beke.*

Joos Verbeke juravit voochd in stede van Lucas vander Beke, overleden, te vooren voochd met Pietre Losscaert, van Grietken ende Mayken, kinderen Jan Losscaert by Janneken filia Lucas vander Beke, uxor. Actum den Xen maerte LXII, present : Aertrycke ende Woestyne, scepenen.

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1558-1576, fol. 102 v., nr. 7.

1563 juni 21. — *Schepenen van Brugge machtigen Joost vander Beke en Joost Aerts, als voogden over Catharina, de dochter van Lucas vander Beke en Margaretha Aerts, alsmede dezelfde Joost vander Beke en Pieter Losschaert, als voogden over Margaretha en Maria, dochters van Jan Losschaert en Johanna vander Beke, om over te gaan tot de boedelscheiding van wijlen Lucas vander Beke, vader en grootvader van de voornoemde kinderen.*

Lem, Waerde, Ommejaghere, Woestyne, Volden, Lerous, Baes, XXI wedemaent 1563. — Joos vander Beke, schildere, ende Joos Aerts, steenhauwere, als voochden van Calleken, Lucas vander Beke de steenhauwers dochter die hy hadde by joncvrauwe Margriete filia Willem Aerts, zynen wyve, voort de voorn. Joos vander Beke ende Pieter Losscaert, als voochden van Grietken ende Mayken, Jan Losscaerts kinderen die hy hadde by Janneken filia Lucas vander Beke, zynen eersten wyve, tsamen hoirs ende aeldynghers van den rechten twee deelen van drien van alle der successie ende versterfnesse, mueble ende immueble, als bleven ende bevonden es naer de doot ende overlydene van den voorn. Lucas vander Beke, 's voorseyts Callekens vadere ende d'ander twee weesen grootheere was ten tyde als hy leifde, biddende ende verzouckende consent omme uuter name van huerlieder weesen quite te moghen schelden de voorn. joncvrauwe Margriete Aerts, als weduwe ende bezitteghe van den sterfhuuse van den voorn. Lucas vander Beke, van zulcken deele, ghoede, successie ende versterfnesse, mueble ende immueble, als de voorn. weesen ende elcken zonderlinghe toecommen ende verstorven es by der voorn. doot, midts by den voochden van 't voorn. Calleken vander Beke hebbende ende behoudende over huer contingent van de voorn. successie de somme van veertich ponden elleven scellinghen twee grooten twintich myten, daerinne begrepen V l. XI s. I d. gr. VIII myten over 't derde van zestien ponden dertien scellinghen vier penninghen grooten by de voorn. weesekinderen van Jan Losscaert uuter name van huerlieder moedere metsgaders Cornelis Inbona ter cause van Marie vander Beke, zynen wyve, tsamen te desen doot inneghebrocht, te wetene : elc vichtich guldenen ; ende de weesenkinderen van Jan Losschaert zullen behouden over huerlieder contingent van dezelve successie ghelycke XL l. XI s. II d. gr. XX myten, daerinne begrepen et voorn. inbrynghen. Dies moet danof ghemynct worden ende ghedefalquiert, over dies zy schuldich zyn inne te brynghen, de somme van VIII l. VI s. VIII d. gr. in zulckerwys dat zy maer

en behouden de somme van XXXII l. IIII s. VI d. gr. twyntich myten, al zuver ende net ghelts boven alle commeren ende lasten van den voorn. sterfhuuse, ende dit volghende 't verclaers van den state by de voorn. weduwe den voochden overghegheven ende den verclaersse van hueren eede, hedent date van desen in 't ghemeene college van scepenen ter camere van Brugghe dien anneghaende ghedaen, omme beter ghedaen danne ghelaten ende omme den meesten oorboor ende proffyte van de voorn. weesen, zo de voochden dat vervynghen by huerlieder eede.

Ghehoort by den voorn. college van scepenen 't verzouck van de voorn. voochden ende 't verclaers van heede by hemlieden ghedaen, heift interponerende zyn decreit den voorn. voochden gheconsenteirt huerlieder verzouck ende begheerte, ter presentie van Jan Losscaert, Cornelis Imbona, Gillis Steperare ende meer andre vrienden die daermede inne consenteirden.

Welcken volghende zo compareirden in 't voorn. college Cornelis Inbona ende Marie vander Beke, zyn wyf, metsgaders de voorn. twee partyen van voochden uuter name van huerlieder weesen, tsamen hoirs van alle den achterghelaten ghoedinghen, mueble ende immueble, bleven ende bevonden naer de doot ende overlydene van den voorn. Lucas vander Beke, dewelcke scholden quyte, byzonder de voochden uut crachte van den voorn. consente, de voorn. joncvrauwe Margreite Aerts, als bezitteghe van 's voors. Lucas vander Beke sterfhuuse, van alle den deele, ghoede, successie ende versterfnesse, mueble ende immueble, als hemlieden verstorven was by den overlyden van den voorn. Lucas vander Beke, midts elc hooft hebbende over zyn contingent van der voorn. successie de somme van XL l. XI s. II d. gr. XX myten zuvers ghelt boven alle commeren ende lasten van den voorn. sterfhuuse, daerjeghens de voorn. bezitteghe alleene gherecht zal blyven in alle manieren van anderen ghoedinghen van den voorn. sterfhuuse, als zelverghelt, coopmanscepe van steenen ende cattheylen, mueble ende immueble, voort in alle manieren van inschulden van denzelven sterfhuuse, ende insghelycx ooc alleene ghelast in alle de commeren ende lasten van uutschulden, uutynghen, testament ende anderseins, van welcken lasten de voorn. weduwe wedde ende belovede den hoirs te quiten ende indempneren jeghens elcken, al zonder fraude.

In kennessen.

Protocol van Jan Spetael, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1562-1563, fol. 170-171.

17

1563 juni 21. — *Margaretha Aerts, weduwe van Lucas vander Beke, bekent een bedrag van 32 pond 4 schelling 6 denier groot schuldig te zijn aan Margaretha en Maria, de twee minderjarige kinderen van Jan Losschaert en zijn eerste vrouw, Johanna vander Beke ; tevens belooft zij aan de voogden van deze minderjarige kinderen, Joost vander Beke en Pieter Losschaert, het voormelde bedrag met twee pond groot 's jaars aan de rechthebbende kinderen te zullen uitkeren.*

Protocol van Jan Spetael, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1562-1563, fol. 171 r.-v.

18

1563 juni 21. — *Margaretha Aerts, weduwe van Lucas vander Beke, bekent een bedrag van 40 pond 11 schelling 3 denier groot en 12 mijt aan haar minderjarige dochter, Catharina vander Beke, schuldig te zijn als vaderlijk versterf.*

Protocol van Jan Spetael, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1562-1563, fol. 171 v.

19

1563 september 20. — *In vervanging van Hippolytus vander Beke, overleden, wordt Joost vander Beke aangesteld tot voogd over Johanna, de minderjarige dochter van Paschier vander Beke en zijn tweede vrouw, Marie Goetgebuer.*

Joost vander Beke juravit voochd in stede van Ypolyte vander Beke, overleden, te vooren voochd met Andries Goetghebuer, van Janneken filia Passchier vander Beke by Mayken Goetghebuer, uxor. Actum XXen septembre LXIII, present : Vooght, overzienre, Springeel, Sparz, scepenen.

Weeskamer van Brugge, aantekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1558-1576, fol. 103 v., nr. 5.

20

1567 juli 4. — *Ten overstaan van schepenen van Brugge sluiten Frans vander Beke, zoon van de schilder Joost vander Beke, en Ursula Hansins, dochter van Lodewijk en Isabella vander Linde, een huwelijkscontract.*

Den vierden in hoymaent XV^{c}LXVII, present : Wadimont, Mastaert. — Joos Varbeke, schildere, als vadere van Fransois Varbeke, zynen zone, midsgaders dezelve Fransois ten desen present zynde ende auc-

torisacie van denzelven zynen vadere in 't naervolghende consenteirde ; voort Jan de Burchgrave, de jonghe, ende Herman van Troostenberghe, als voochden van Urselkin, de dochtere van Lowys Hansins die hy hadde by Ysabeele vander Linde, zynen wive, midsgaders tzelve Urselkin ten desen present zynde ende by auctorisacie van huere voorn. voochden in 't naervolghende consenteirde, over hemlieden ter andere ; dewelcke comparanten kenden ende leden hoe vóór eenich wettelic bant ofte belofte van huwelic, twelcke up handen was te gheschieden tusschen den voorn. Fransois Varbeke ende de voorn. Ursel, indien 't naer den rechten, wetten ende costumen van Onse Moeder der Helegher Kercke gheschieden mochte, zy elcanderen belooft hadden te onderhouden tghuent dat hiernaer volcht.

Eerst, indien 't naermaels zo ghebuerde dat naer consommacie van denzelven huwelicke de voors. Fransois Varbeke deser werelt overlede vóór de voorn. Ursel, zynen toecommenden wive, zonder wettelic hoir van huerlieder beeder lichamen ghecommen zynde achter te laten, in dat gheval de voors. Ursel voorenuute hebben ende behouden zoude eerst alle huere cleederen, habiten ende juweelen t' huere lichame dienende ende behoorende, voort de somme van XX l. gr. van den alderen ghereetsten goede ofte ghelde dat ten sterfhuuse van den voorn. Fransois bevonden zoude wesen, ende dan noch deelen in 't surpluus ende remanant van den anderen goedinghen, by den voors. Fransois achterghelaten, jeghens zyne hoirs ende aeldinghers elc alf ende alf, naer den rechten ende costumen van der voors. stede van Brugghe.

Ende daer de conditiën ter contrariën ghebuerde, te wetene : dat naer consumacie van den voors. huwelicke de voorn. Ursel deser weerlt overlede vóór den voors. Fransois Varbeke, hueren toecommenden man, zonder wettelic hoir als vooren, in dat gheval de voors. Fransois ooc voorenute hebben ende behouden zoude eerst alle zyne cleederen, habiten ende juweelen t'zynen lichame dienende ende behoorende, voort de somme van twaalf ponden grooten van den alderen ghereetsten goede ofte ghelde dat ten sterfhuuse van derzelver Ursel bevonden zoude werden, voort zyne halaem dienende tot zynen styl van fransyn screpen, ende dan noch deelen in 't surpluus ende remanant van den anderen goedinghen, by derzelver Ursel achterghelaten, jeghens zyne hoirs ende aeldinghers elc alf ende alf, naer den rechten, wetten ende costumen van der voors. stede van Brugghe.

Ende bovendien es noch tusschen den voorn. comparanten besproken, daer 't ooc zo ghebuerde dat eenich van de toecommende con-

joincten deser weerlt overleden, kynt ofte kinderen achterlatende, in dat gheval den lancxstlevende altyts voorenute hebben zoude alle zyne cleederen ende abiten, wullen, lynen ende zyden, ende de voorn. Ursel bovendien, indien zou lancxst leifde, twee huere beste rynghen ende twee huere beste paternosters, ende de voorn. Fransois bovendien zyn halaem, ende dan noch deelen in 't surpluus van den anderen goedinghen, by den eersten overleden achterghelaten, elc alf ende alf, naer den rechten, wetten ende costumen van der stede van Brugghe.

Protocol van Adriaan de Momengy, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1565-1568, blz. 336-339.

21

1569 december 12. — *Cornelia Barbier, weduwe van Joost vander Beke, Cornelis vander Beke en zijn echtgenote Francine Stalpaert, Filips vander Beke en zijn echtgenote Anna Soete, Frans vander Beke en zijn echtgenote Ursula Hansins, alsmede Jacob en Nikolaas vander Beke, alle kinderen en erfgenamen van de voormelde wijlen Joost vander Beke, dragen aan hun mede-erfgenamen, Maarten Wittebroot en zijn echtgenote Isabella vander Beke de eigendom over van de 11/12 van een huis, staande aan de noordzijde van de Langestraat te Brugge.*

Boodt, Oudegheerste, XIIen decembre 1569. — Cornelie Barbier, weduwe van Joos vander Beke ende bezitteghe van zynen sterfhuuse, over huer, voort Cornelis vander Beke ende Fransyne, zyn wyf, voort Phelips vander Beke ende Tanneken Soete, zyn wyf, voort Fransoys vander Beke ende Ursele Janssins, zyn wyf, ende voort Jacques ende Claeis vander Beke, de zuenen van Joos vander Beke, als by den ghemeenen college van scepenen deser voorn. stede uute voochdien ghedaen ende huerlieder zelfs ghemaect zynde by eender lettere van consente, in daten van den XXXen wedemaendt XV'LXIX, staende in het regystere van Jeronimus Morenvael, also ons scepenen voorn. dat kennelick ghemaect was, als hoirs ende

(10) Het huis aan de westzijde van de woning van Joost vander Beke wordt in een akte d.d. 7 februari 1583 als volgt gesitueerd : «... an de noordtzyde van de Langhestraete, beneden de Muelenbrugghe, naesten den huuse ghenaempt De Valcke, an de westzyde an d'een zyde, ende den huuse toebehoorende Joos vander Beke, schildere, an de oostzyde an d'ander zyde». Zie : Brugge, stadsarchief, *protocol van Jan Spetael, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1581-1583*, blz. 430. — Over de precieze ligging van de woning van Joost vander Beke zie verder : L. GILLIODTS-VAN SEVEREN, *Les registres des «Zestendeelen» ou le cadastre de la ville de Bruges de l'année 1580*, in *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, tom. XLIII (1893), blz. 94.

aeldinghers van de vyf deelen van zesse van den achterghelaten goedinghen van den voorn. Joos vander Beke ende alzoo tsamen gherecht in de alleven deelen van twaelfve van den naervoghenden huuse, dewelcke comparanten ghaven halm ende wettelicke ghifte Maertin Wittebroot, present ende accepterende ten tytele van loyalen coope, ten stocke gheschiet, te weten : de voorn. weduwe van eender helft ende alle d'ander comparanten van de vyf deelen van twaelfve, danof 't ander twaelfste deel den voors. Maertin competeert ter causen van Ysabeau vander Beke, zynen wyve, by den overlyden van den voorn. Joos vander Beke, hueren vadere, van eenen huuse met datter toebehoort, staende ten voorhoofde in de Langhestraete beneden der Oude Muelenbrugghe, by den cloostere van den Jacopinen, naest den huuse wylen toebehoorende Jan de Heere, cordewanier, ende nu Maertin Andries, met ghemeenen muere ende ghote, an de oostzyde an d'een zyde, ende den huuse wylen toebehoorende Adriaen Beernaerts ende nu Jan Rubs, naghelmakere, ooc met ghemeene muere ende gote, dezelve muer ghemeene zynde ende blyvende ten voorn. twee huusen alsovarre als die van vooren tot bachten jeghens elcanderen strecken ende niet voordere, ende de voorn. gote ghemeene van vooren ter straeten totter camere, twelcke een capellecamere es, verwolven, toebehoorende ende dienende t'voorseyts Jan Rubs huuse vooren verhaelt ende ooc niet voordere, dezelve ghote ghemeene zynde, ende van danenen achterwaerts lancx de voors. capellecamere alleene ende vry den voorn. Jan Rubs toebehoorende, wel verstaende dat 't watere vallende van desen voors. huuse ende 's voorseyts Jans daken in dezelve gote, alleene den voorn. Jan Rubs toebehoorende, daerinne vallen ende suweren zal alzolanghe als dezelve ghote daer zal blyven ligghende ende niet langhere, vallende ende suwerende tzelve watere in 's voornoomds Joos vander Bekens platse van lande, zoo 't ter date van desen in dezelve platse suweerde ende viel ; ende zo welcken tyde de voors. Jan Rubs ofte zynen naercommers dezelve ghote zullen willen weeren ende afbreken, alsovarre als hem die alleene toebehoort in 't afbreken van de voors. capellecamere, dat hy of zynenen naercommers alsdan ghehouden worden 't watere, commende van den dake van 's voorseyts Joos huuse, vallen zal in 's voorseyts Jan Rubs platse, daer de voorn. capellecamere nu es staende, ende van danen wederomme suweren duer 's voorseyts Jan Rubs muer in tzelfs Joos platse, midsgaders alle andere watere, als zeepsop, schuetelwatere ende andere, commende van 's voorseyts Jan Rubs huuse ende platse van lande, behoudens dat men voor 't gat, daer tzelve watere duere passeren ende suweren zal, ghestopt zal worden ende altyts aldaer zal houden staende

een yseren zeefde, ommedat by dien gheen vulicheyt in tzelfs Joos platse commen ende loopen en zoude in eenegher manieren ; voort ooc dat zulcke braken, als de voors. Jan Rubs of zynen naercommers breken zouden, in 't ofbreken van de voorn. capellecamere, an tsvoorseyts Joos huus of ooc an de voorn. ghemeene gote, alleenelick t'zynen coste zal doen maken, behoudens ooc voorts den voorn. Jan Rubs of zynenen naercommers huerlieder vrye oziedrop ende lucht in 's voornoomts Joos platse van alsulcke veinsters, als hy ter date van desen hadde ofte hiernaermaels meerdere, breedere of langhere zouden willen doen maken zonder hem, Jan Rubs, ofte zynen naercommers eenich belet ofte empeschement daerof ofte inne te moghen doene, benemen, verblenden of verdonckeren, by ediffitiën of anderssins, in eenegher manieren, midts by denzelven Jan Rubs ofte zynen naercommers dezelve veinsteren te doen veryseren ende verglasen, vast in den muer ghematst zynde, zodat men daerduere niet crupen noch eeneghe onreynicheyt ghieten en mach in eenegher manieren, al an de westzyde an d'ander zyde, achterwaerts streckende met eender plaetse ende ghemeenen boornepit daerbinnen staende, ghemeene ten voorn. huuse hiervooren verhaelt ende den huuse wylen toebehoorende den voorn. Jan de Heere ende nu Maertin Andries, an de oostzyde daerneffens staende, met eenen ghemeenen aysemente daer thenden staende, suwerende met eender wieghe ofte duwiere in een aysement, staende ende ligghende in 't achterstal van den huuse ende herberghe Ter Valcke, toebehoorende Gheeraert Govaert, al loopende ende suwerende metter zelver wieghe ofte duwiere in 't cleen reykin by Moorkinsbrugghe ; ende zo welcken tyden tzelve aysement in de voors. Valcke van nooden wesen zal te ruumene ofte eeneghe reparatiën daeran behouven, ooc mede an de voors. wieghe ofte duwiere, in dien ghevalle wordt den proprietaris van dit voorn. huus, daer hiervooren ghifte of ghegheven es, ghehouden te betalene 't rechte vierendeel van den costen van dien ende niet voordere ; met V s. IIII d. gr. elckes jaers daeruute ghaende, midsgaders den voors. huuse an de oostzyde daerneffens staende, ten rechten landcheinse, die men jaerlicx ghelt Jan Jurier te leenrente, danof dit voors. huus jaerlicx ghelden zal d'eene heltscheede ende 's voorseyts Maertin Andries huus, an de oostzyde, d'ander heltscheede, ende noch met XX s. gr. eeuwelicke rente, die men jaerlicx wylen ghalt Joos Chaerlens ende nu de weduwe van Melchior Cnaux ; cum garandt.

Ende es te weten dat de voorn. wylen Joos vander Beke erfvachtich was van den voorn. huuse by eender lettere van ghifte, in daten van den allevensten daghe van octobre XV'XXXIII, ondergheteeckent by Jan van

Overdyle, wylen ghezworen clerc, die wy scepenen voorn. ten passeren van desen zaghen.

In kennessen.

Protocol van Cornelis de Ruddere, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1569-1571, blz. 52-55.

22

1569 december 12. — *Maarten Wittebroot en zijn echtgenote Isabella vander Beke verbinden zich de som van 35 pond 16 schelling 10 denier groot in bepaalde termijnen aan Gerard Govaert te betalen wegens de aankoop van de 11/12 van het in de vorige akte nader omschreven huis.*

Idem scepenen, idem dach. — De voorn. Maertin Wittebroot ende Ysabeau vander Beke, zyn wyf, dewelcke comparanten wedden ende beloveden een voor anderen ende elc voor al, up den baerblycxsten van hemlieden beeden, de voorn. Cornelis vander Beke, present ende accepterende ten behouve van Gheeraert Govaert ofte den bringhere van desen, de somme van XXXV l. XVI s. X d. gr. of de weerde etc., commende over de alleven deelen van twaelfve van XXXIX l. II s. gr. van den coop van den huuse hiernaer verclaerst, te gheldene ende te betalene de voorn. somme, te wetene : VII l. VI s. VIII gr. ghereet, ende voort VII l. VI s. VIII gr. tsjaers, totter vulder betalinghe van de voorn. somme, elc paiement zonderlinghe up eerlicke executie. Ende in breeder verzekerthede van de voorn. somme ende meerder bewaerenesse van den voors. Gheeraert ofte den bringhere als boven, zoo verbonden de voorn. comparanten daerin 't voorn. huus, omme by ghebreke van betalinghe van de voorn. somme ofte reste van dien 't voorn. huus te moghen doen vercoopen in de weesecamere deser voorn. stede metten uutgaene van der barnender keersse, ghelyc of tzelve wettelick afghewonnen ende ghedecreteert waere.

In kennessen.

Protocol van Cornelis de Ruddere, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1569-1571, blz. 55.

Résumé. — DOCUMENTS CONCERNANT LES PEINTRES BRUGEOIS DU XVI^e SIÈCLE.

En 1951, M. R. A. Parmentier a publié dans cette même revue une notice biographique, suivie de 35 documents inédits, concernant le peintre brugeois du XVI^e siècle, Josse vander Beke. Nous sommes à même de compléter le travail de Parmentier en y ajoutant une vingtaine de nouveaux documents. Quoi qu'ils ne contiennent que peu de renseignements sur l'activité artistique du peintre, ces nouveaux documents fournissent de plus amples informations sur sa famille, sa demeure, sa situation financière et la date de son décès. Il en résulte aussi que Josse vander Beke a passé toute sa vie dans la ville de Bruges, où il naquit et mourut, sans jamais la quitter pour longtemps.

A. S.

UN FRAGMENT PEINT DU PÈLERINAGE DES ÉPILEPTIQUES A MOLENBEEK-SAINT-JEAN, OEUVRE PERDUE DE PIERRE BRUEGEL L'ANCIEN

En revoyant l'œuvre de Bruegel, en étudiant ce fragment (fig. 1) (1), on ne peut qu'être frappé par le fait que l'on ne s'est pas arrêté particulièrement aux œuvres dans lesquelles il a fixé l'incroyable cruauté des hommes.

Prenons par exemple Les Aveugles, ou le petit panneau du Louvre, si mal intitulé : Les Mendiants, probablement parce que pendant fort longtemps on a considéré Bruegel comme un peintre drôle. D'autre part, il y a également dans son œuvre de nombreuses maladies ; il a fixé les tares et les infirmités des humains si justement, que certaines de ses œuvres sont des documents d'une précision qui permet le diagnostic médical. Parmi ces maladies on peut citer l'épilepsie, c'est le cas du Pèlerinage de Molenbeek-Saint-Jean, la lèpre, le nanisme, les scolioses.

Il n'est donc pas étonnant qu'une œuvre comme les Epileptiques, que les historiens d'art oublient, soit citée par les médecins. Le côté médical a été relevé par Richer, par le docteur Charcot, et en Belgique par le docteur Jean Lederer (2). Le docteur Lederer passe en revue huit tableaux de Bruegel, les Épileptiques n'y sont pas relevés, ceci indique bien qu'il s'agissait de supplices dans son étude.

D'autre part on n'a jamais à notre connaissance relevé, en histoire de l'art, l'importance et la valeur de nos médecins du XVI^e^ siècle. On connaît Vésale, sans songer qu'il était le voisin et le contemporain de Bruegel, un certain Castricus que nous avons cité à propos de Van Amstel, de Coecke et surtout de sa veuve Mayken Verhulst qui est la belle-mère de Bruegel, à laquelle nous consacrerons une étude future. Anvers offrit à Castricus une œuvre de Coecke en reconnaissance de son action lors d'une épidémie de peste.

(1) Communication faite à l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique le 17 mars 1973.

(2) RICHER, *L'Art et la Médecine*, Paris, s. d., p. 128-132 ; Dr. J. LEDERER, *Les Mendiants de Bruegel, un document pour l'histoire des Flandres sous l'occupation espagnole*, Coll. Université de Louvain, Recueil des travaux 4^e^ série, fasc. 24, éd. Duculot, 1961.

FIG. 1. — Fragment central du Pèlerinage des Épileptiques à Molenbeek-Saint-Jean.
Bruxelles, Coll. privée (*Copyright A.C.L.*).

Soulignons qu'il y avait aussi à l'époque un médecin qui s'appelait Pierre Breughel, professeur à l'Université de Louvain, qui décéda le 20 mai 1577 en lèguant à l'Université une somme de 4.500 florins pour la fondation d'un collège exclusivement de médecine portant le nom de : «Collegium Brugelianum» (3). Nos humanistes connaissaient et le peintre et le médecin. Il n'existait pas encore de «spécialistes», c'est à dire de cloisons étanches.

Une lettre de Scipio Fabius à Abraham Ortélius, datée de Bologne 16 juin 1561, dit : «Je déplore n'avoir pas de nouvelles de Martinus Vulpi (Martin De Vos) pictore excellentissimo ..., pas plus que de Petro Bruochl «ibidem miho dillecto ...». Le même écrit le 14 avril 1565, in fine : «Vale Orteli ... Martino Vulpi ac Petro Brouchel nostro omnium plurimane salutem impartito». A la même source, une lettre de Victor Giselinus à Ortelius parle cette fois du médecin Breughel et d'une leçon de celui-ci. La lettre suivante entre les mêmes correspondants parle également du médecin Breughel.

Une autre lettre, celle de Volckaert Cornhert à Ortélius, datée de Haarlem 1578, a, elle, été souvent citée. L'épître fort longue en vers flamands concerne la gravure par Philippe Galle de la Mort de la Vierge :

«Bruegel en Philips hebben henzelf overwonnen
Elc van hen acht ic houet noyt hat gecommen».

C'est un remerciement pour la gravure de Galle gravée en 1574 (4). Ortélius connaissait donc le médecin comme le peintre, les humanistes constituaient un monde complet.

Les dernières œuvres de Bruegel sont poignantes par la réalité et la vérité de la vision. La Parabole des Aveugles (musée de Naples), signée Bruegel et datée 1568, cache autre chose que ce que les commentateurs disent en y voyant l'illustration du texte de l'Evangile de Saint Marc : «Un aveugle peut-il guider un aveugle, ne tomberaient-ils pas dans un trou». Parmi les commentateurs un seul historien écrit : «Une course hagarde signale leur cécité plus que leurs orbites vides».C'est précisément ce qui est frappant car les aveugles gardent leurs yeux, ceux-ci ont eu les yeux arrachés, il y a eu torture.

(3) Molanus, *Histoire de l'Université de Louvain,* 1, 159, Ann. Univ. de Louvain, 1867, p. 357-391.

(4) Hessels P. H., *Ecclesiae Londino Batavae Archivium,* Cambridge, 1887, T. I, p. 24-32-112-175 et 899b.

La même réflexion s'impose devant le petit panneau du Louvre, Les Mendiants, signé et daté en bas à gauche : Bruegel 1568, donc de la même année. Les explications de nos historiens d'art abondent. Au revers du panneau il est deux inscriptions qui sont d'époque ; l'une en flamand que l'on traduit : «estropiés que vos affaires soient prospères», (K)ruepelen hooch, dat u nering betern moeg. L'autre en latin, dont la traduction dit : «La nature ne possèdait pas ce qui est absent de notre art, si grande est la valeur accordée au peintre». Ces poignants et grotesques infirmes sont des rescapés des tortures. Certains ont manifestement subi le supplice des brodequins.

Il existe pour ces deux œuvres de nombreux commentaires. On peut y lire : «variétés des estropiés», «diverses classes de la société», «groupe de lépreux», «péchés de l'humanité», «pouilleux», «gueux», etc. Bruegel a peint la vie humaine telle qu'il la voyait sous ses yeux et la classe sociale la plus importante de son temps qui était la classe rurale. Toute la vie humaine se concentrait dans la campagne bien plus que dans les villes. Le paysan était le boulanger, le boucher, le tisserand ; c'est lui qui abattait les arbres pour se chauffer ; il se marie, il danse, il festoie, il se rend en pèlerinage.

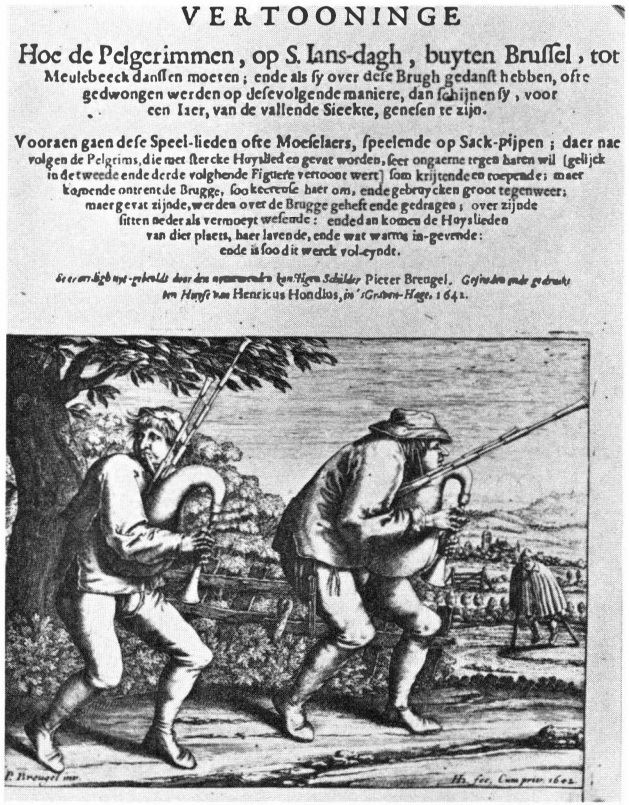
A ce titre, le Pèlerinage des Epileptiques est une œuvre très importante par la rareté du sujet et le témoignage qu'elle apporte ; or, l'œuvre était considérée comme perdue, si bien perdue, que certains ne la mentionnent même plus. On signale les deux dessins, celui de l'Albertine (fig. 2) et celui d'Amsterdam, mais on parle surtout de la suite des gravures de Hondius dont on ne reproduit généralement que la partie la plus aimable, c'est à dire les joueurs de cornemuse.

Monsieur Louis Lebeer (5) a consacré une étude exhaustive aux trois planches de Hondius. Ce sont les joueurs de cornemuse qui en illustrent le titre qui sont les plus connus en histoire de l'art (fig. 3).

M. Lebeer écrit que «pour autant que ces estampes et le dessin qui les inspira remontent à une création originale de Pierre Bruegel l'Ancien, celui-ci doit l'avoir exécutée après 1563». Monsieur Lebeer cite le docteur Charcot, «qui a confondu le sujet avec la danse de Saint-Guy ou la maladie de Saint-Jean dont les pélérins d'Echternach cherchent à être guéris miraculeusement», dans son livre *Leçons sur les maladies du système nerveux*.

(5) Dans *Catalogue de l'Exposition des Estampes de P. Bruegel l'Ancien,* Bibliothèque Albert Ier, 1969.

FIG. 2. — Le Pèlerinage des Épileptiques. Dessin attribué à P. Bruegel l'Ancien.
Vienne, Albertine (*Copyright A.C.L.*).



VERTOONINGE

Hoe de Pelgerimmen, op S. Ians-dagh, buyten Bruſſel, tot Meulebeeck danſſen moeten; ende als ſy over deſe Brugh gedanſt hebben, ofte gedwongen werden op deſe volgende maniere, dan ſchijnen ſy, voor een Iaer, van de vallende Sieckte, geneſen te zijn.

Vooraen gaen deſe Speel-lieden ofte Moeſelaers, ſpeelende op Sack-pijpen; daer nae volgen de Pelgrims, die met ſtercke Hoyslieden gevat worden, ſeer ongaerne tegen haren wil (gelijck in de tweede ende derde volghende Figuere vertoont wert) ſom krijtende en roepende; maer komende ontrent de Brugge, ſoo keeren ſe haer om, ende gebruycken groot tegenweer; maer gevat zijnde, werden over de Brugge geheft ende gedragen; over zijnde ſitten neder als vermoeyt weſende: ended an komen de Hoyslieden van dier plaets, haer lavende, ende wat warms in-gevende: ende alſoo dit werck vol-eynde.

Ge-eer-dight nyt-gebeeldt door den wytvermaerden konſtigen Schilder Pieter Breugel. *Gedruckt ten Huyſe van* Henricus Hondius, *in 's Gravenhage.* 1642.

FIG. 3. — Les trois gravures de H. Hondius d'après P. Bruegel, datées 1641 (*Phot. Speltdoorn*).

Effectivement c'est la médecine qui s'est intéressée à ce sujet. Il est rare de pouvoir compléter M. Lebeer, mais Richer (6) écrit que «le hasard a voulu que Bruegel vît la procession d'Echternach». Cette erreur provient du bibliophile Jacob, c'est à dire Lacroix, qui reproduit le dessin de Bruegel avec les légendes : «Les danseurs de Saint-Guy conduits à l'église Saint-Willibrod à «Epternach (*sic*) près Luxembourg, d'après un dessin de P. Breughel, à la galerie de l'archiduc Albert à Vienne, seizième siècle» (7).

En réalité, Richer a vu la reproduction du dessin dans Lacroix qui n'en parle pas dans son texte, si la gravure sur bois est fidèle sa légende ne l'est pas. Il se contente de noter (p. 438) : «il faudrait des volumes pour décrire les innombrables pèlerinages ... et surtout de la Belgique». Lacroix croyant avoir affaire à la procession d'Echternach, range les Épileptiques de Molenbeek-Saint-Jean parmi les pèlerins de la Vierge. Il n'a donc pas connu les gravures d'Hondius. Le titre des trois planches gravées par Hondius est explicite, il montre la partie centrale, soit les deux cornemusiers : «Vertooninge-Hoe de Pelgerimmen, op S. Ians dagh, buyten Brussel, tot Meulebeek danssen moeten ; ende als sy over dese Burgh gedanst hebben, ofte gedwongen werden opdese volgende manière, dan schijnen sy, voor een Iaer, ven de vallende Sieckte, genesen te zijn». Une description complète suit avec la mention : «zeer zerdighuyt gebeldt door denuytnemenden konstigen schilder Pieter Breugel. Gescneden ende gedruckt ten Huyse van Henricus Hondius in's Graven Hage 1642».

Les gravures sont inversées par rapport au dessin, d'autre part les joueurs de cornemuse sont détachés sous le titre. Cette partie est suivie par deux gravures qui représentent chacune deux groupes de trois personnages ; elles sont signées chaque fois *P. B. inv. H. sculpt. cum priv.* Certains détails du dessin manquent, on n'y trouve pas les gens de maison qui viennent désaltérer les malheureux pèlerins, alors que dans le dessin on voit un homme suivi d'une femme qui apporte une écuelle ; on n'y voit pas d'avantage l'église.

Dans son étude sur les gravures, M. Lebeer est très net quant au dessin : «Romdahl, Rooses, van Bastelaer le considèrent comme authentique. Tolnay et Benesch comme une copie». C'est l'avis également de M. Lebeer, c'est le nôtre, même le meilleur exemplaire du dessin n'est pas de

(6) RICHER, *L'Art et la Médecine*, p. 128 à 132.

(7) P. LACROIX (le bibliophile Jacob), *Vie Militaire et Religieuse au Moyen-Age et à l'époque de la Renaissance*, Paris, Didot, 1873, fig. 305.

FIG. 4. — Le Pèlerinage des Épileptiques, détails : deux têtes d'hommes (*Phot. Bijtebier*).

la main de Bruegel. M. Lebeer a noté que «les dessins viennent non des gravures mais de l'œuvre originale, sinon d'une transposition postérieure». Il y eut d'après lui «un original perdu qui servit de point de départ aux trois estampes en question».

Van Mander signale que Bruegel sur son lit de mort fit détruire certaines œuvres. Nous pensons qu'elles stigmatisaient le régime politique, ce qui n'est pas le cas du Pèlerinage des Épileptiques. Notre opinion personnelle est qu'il est extrêmement rare qu'on anéantisse une œuvre d'art ; c'est exceptionnel, citons la perte du chef d'œuvre de Gossaert dans l'incendie de Middelbourg, là il y eut perte totale et prouvée. Dans d'autres cas, il y a disparition momentanée, des dégâts très importants, etc. C'est le cas des Épileptiques qu'aucun historien d'art n'a signalé. Marlier l'ignore dans son monumental Pierre Bruegel II (8).

Or, le panneau qui revient d'Angleterre a été exposé : 1) à l'exposition de Nottingham en 1945 ; 2) à Middlesbrough, Municipal Art. Gal., en oct. 1949 ; 3) à York, *Masterpieces from Yorkshire Houses*, n° 8, p. 6 et 7 ; 4) à Scarborough, Municipal Art. Gal., Dutch festival, juin 1960.

Dans le catalogue de York, il est mentionné comme suit : Pieter Brueghel the Elder (c. 1525-1569). The Pilgrimage of the Epilectics to Molenbeek (The Dancers of St Guy), Lent by R. A. Constantine Esq. An epilectic woman held by two men, right and left ; between them are two men playing bagpipes, beyond there is a stream. Panel 11 ½ × 24 ½ in. (29,21 × 62,23 cm). This would appear to be based on the drawing of similar title by Brueghel now in the Albertina. The drawing shows a much larger composition. This panel follows the drawing closely in the main figures in the foreground, except that a figure holding a plate should appear on the far left. That Brueghel executed an oil from his drawing is fairly certain as there exist three engravings by Hendrik Hondius, each o which depicts a section of the Albertina drawing, with a certain licence on the engraver's part. Each engraving is marked 'P. Brueghel, inv.'. Considering the scale of the figures in the engravings, the panel exhibited is not the original from which Hondius worked.

Coll : London Art Market ; Constantine, 1947. Exb : Middlesbrough, 1949 (3). Lit : RICHER, *L'Art et la Médecine*, Paris (n.d.), p. 128 ff. ; BASTELAER, *Les estampes de Pierre Brueghel*, III, n° 222, 223 and 224.

(8) Pour les dessins de Bruegel, voir VAN BASTELAER, *A propos des dessins de Bruegel*, dans *Bull. de la Cl. des Beaux Arts*, Ac. Royale de Belgique, XVII (1935), 1.2.

FIG. 5. — Le Pèlerinage des Épileptiques, détails : tête d'homme, tête de femme (*Phot. Bijtebier*).

D'après nous le fragment n'est pas exécuté d'après le dessin de l'Albertine. Il le précède, d'où l'importance de ce témoin ignoré ou négligé. La moitié des spécialistes donne le dessin de l'Albertine à Bruegel l'Ancien, l'autre à Breughel II. Celui d'Amsterdam est considéré comme une copie et même un faux. Malgré les efforts de G. Marlier pour donner à Breughel II des œuvres originales (nous ne partageons pas son opinion), le dessin du Pèlerinage des Épileptiques est fait d'après une œuvre considérée actuellement comme perdue de son père. Marlier n'en parle pas dans son Breughel II (9).

Il faut étudier soigneusement ces documents, car Bruegel, à nos yeux, a le don de recréer non seulement le mouvement, mais la pesanteur des différentes parties du corps par rapport à ces mouvements. Si l'on compare *le fragment avec le dessin*, cette pesanteur est présente dans la peinture, elle ne l'est pas dans le dessin. En lisant l'illustration de gauche à droite, le mouvement de l'homme de gauche dans le fragment retrouvé est exact de toutes les répercussions de l'effort qu'il fait pour maintenir l'épileptique. Le bras passé à hauteur du coude se répercute admirablement dans l'épaule et suit dans sa jambe gauche, tandis que la jambe droite contient et soutient l'effort.

Ce n'est pas le cas du dessin, la jambe droite est redressée en porte-à-faux, la tête est inclinée sur l'épaule et le postérieur doit, d'après les mouvements indiqués, flotter dans l'espace. Mêmes erreurs dans les pieds de la femme ; quant à la tête, on ne peut la comparer, le fragment ayant une très grosse réparation à cet endroit. Les mêmes remarques s'imposent quant à la répercussion du poids des corps des cornemusiers. Les différences sont encore plus nettes pour le troisième groupe. Il n'est pas possible de comparer les visages à peine indiqués dans le dessin ; cependant, le regard, les yeux de l'homme de gauche qui regarde vers le haut, sont loin de ceux du fragment peint. Les deux têtes d'homme du côté droit (fig. 4) sont des types breugheliens. On peut les retrouver, par exemple le nez en marmite avec un éclat de jour sur le nez, dans d'autres œuvres du maître comme l'Adoration des Rois Mages (Londres, National Gallery).

On peut comparer de même l'homme jeune de l'extrême gauche et la femme de l'extrême droite en insistant sur le traitement de l'ossature du visage de la femme très proche de celui du *Repas de Noces* (Vienne, Kunsthistorische Museum), de la Mère de la mariée (fig. 5). Le dégât le plus

(9) G. MARLIER, *Pierre Breughel le Jeune*, Ed. Robert Finck, Bruxelles, 1969 (édition posthume mise au point et annotée par Jacqueline Folie).

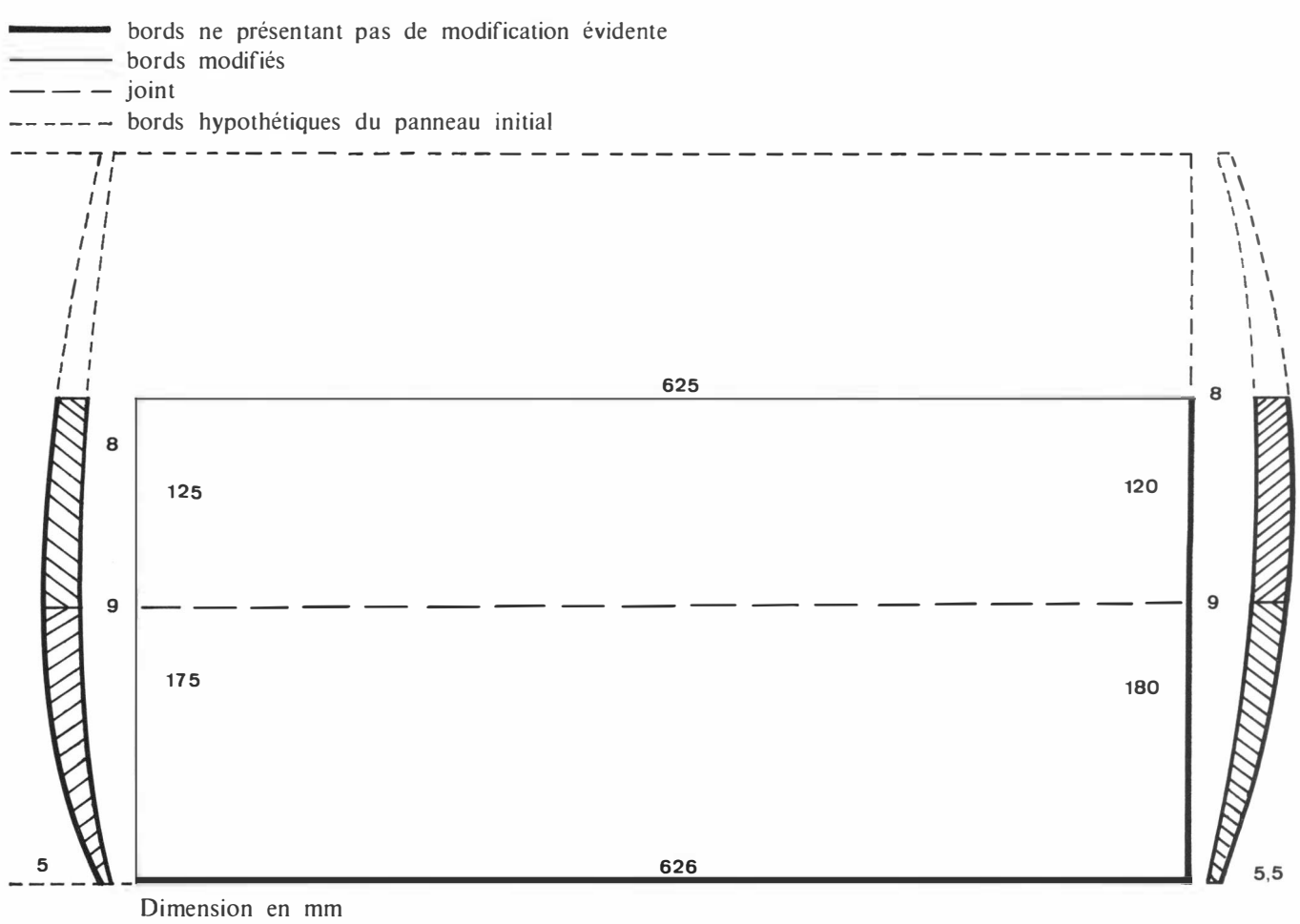


FIG. 6. — Le Pèlerinage des Épileptiques : reconstitution du panneau
(*Copyright A.C.L.*).

important se situe dans le bas du visage de la femme de gauche, ce que la radiographie révèle.

Les radiographies comme l'analyse chimique ont été faites par l'Institut Royal du Patrimoine Artistique. Celui-ci a procédé à l'analyse (voir annexe) et reconstitué le panneau (fig. 6).

D'après nous, le panneau fragmentaire réapparu ne s'inspire ni ne dérive des gravures, pas plus que des dessins, mais bien de l'œuvre originale perdue ou égarée. On peut et doit se demander si ce n'est pas un fragment de celle-ci, quoique l'I.R.P.A. dise : «Copie» avec prudence, tout en recommandant la restauration devant un «témoin très important».

Malgré les réparations, l'œuvre garde l'harmonie et l'accord profond des tons et des attitudes de Bruegel l'Ancien, ainsi que la distinction des verts, des ocres et des bruns avec la juste distribution des blancs. Les physionomies sont très supérieures à celles de Pierre Breughel II, elles ont des expressions remarquables, elles ont aussi le juste rythme des attitudes, ce que ni les dessins, ni les gravures, ne possèdent. Certains détails diffèrent nettement.

L'œuvre examinée aux rayons X a permis de constater la présence de fragments d'autres personnages, à gauche et à droite vers le haut. De plus le panneau a été coupé sur toute sa largeur dans le haut et amputé de même à gauche (fig. 7). La trace des dégâts est suffisante pour permettre de croire que l'on a mutilé le panneau original parce que trop abimé dans certaines parties, que d'autre part il y a des restaurations hâtives ainsi que des surpeints. Il serait nécessaire de procéder à une restauration complète avant de pouvoir affirmer, ou bien que l'on se trouve devant une réplique ancienne due à un contemporain de P. Bruegel, ce que nous ne croyons pas, ou bien que l'on se trouve en présence d'un fragment de l'œuvre originale de Pierre Bruegel l'Ancien.

Que ce soit l'un ou l'autre de ces cas, l'œuvre est de toute manière un témoin unique. C'est la seule œuvre peinte connue à l'heure actuelle du Pèlerinage des Épileptiques du maître.

Ajoutons que dans l'hypothèse soulevée d'une copie de l'époque — l'époque est certaine car le panneau est du XVI^e^ siècle —, nous ne voyons pas quel artiste aurait pu le peindre. Pierre Breughel II est hors de question, ce n'est pas d'avantage Pierre Balten ni Martin van Cleef. Enfin, le sujet lui-même écarte l'idée d'une copie d'après un original. Or, le fragment en question appartient à une œuvre qui fut complète, les traces des autres personnages sont révélées par la radiographie. On connaît des répliques de certaines œuvres, mais nous n'en connaissons point des vic-

FIG. 7. — Le Pèlerinage des Épileptiques : radiographie complète du fragment (*Copyright A.C.L.*).

times de la torture, comme Les Mendiants du Louvre. Il en existe pour les Aveugles (Naples), signé et daté 1568, qu'on explique par un texte religieux. Pourquoi aurait-on demandé une réplique d'un sujet aussi douloureux que ces épileptiques en crise, sujet traité ici plus au point de vue médical qu'au point de vue folklorique ?

Il serait souhaitable, d'autre part, mais ceci dépasse les moyens d'un historien d'art actuellement, que l'on compare les radiographies d'œuvres certaines de la même époque de P. Bruegel, c'est à dire vers 1563-1564.

Il y a encore un point non moins important, ce sont les mains des cornemusiers (fig. 7). Mauvaises dans le fragment, elles étaient bonnes initialement, le radio le révèle. Si bien que l'on peut croire que le restaurateur du fragment connaissait le dessin car il l'a surpeint avec les mêmes faiblesses.

Nous réitérons nos remerciements à l'Institut Royal du Patrimoine Artistique qui se base, dans sa prudence, sur les études et radiographies des œuvres de P. Bruegel de notre musée. L'Adoration des Mages est de vers 1556, la restauration en est sensationnelle, mais elle ne peut servir de point de comparaison car c'est une détrempe. La Chute des Anges Rebelles, comme la Chute d'Icare sont, pour des raisons différentes, à écarter. Il faudrait aussi pouvoir étudier l'exemplaire remarquable de la collection van Buuren.

Il nous est très agréable de signaler l'intérêt et l'utilité d'un véritable petit Vade Mecum : *Bruegel et son monde,* édité par les Musées Royaux en 1969, quoiqu'il ne signale nulle part, ni dans les œuvres certaines, ni dans les attributions, ni dans les œuvres perdues, le Pèlerinage des Épileptiques à Molenbeek-Saint-Jean. Quoiqu'il en soit l'étude de ce fragment se justifie. Réplique ou original, il est, le rapport est absolument net, authentiquement du temps de Bruegel.

Simone BERGMANS.

ANNEXE : *Rapport de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*
(5 dec. 1972)

Dimensions, en cm

hauteur : 30 ; 29,5
largeur : 62,5 ; 62,6
épaisseur : 0,5 ; 0,9 ; 0,8 à g. et 0,55 ; 0,9 ; 0,8 à dr.

Support

chêne, deux éléments horizontaux ; réduit à g. (marques de sciage) où le bois et la peinture sont plus altérés et en haut ;

le bord supérieur semble être le bord plat d'un assemblage si l'on en juge pour sa planéité, les restes de colle et l'éclat de bois subsistant à dr. et qui proviendrait d'un troisième élément perdu ;

les bords inférieur et droit semblent normaux.

Le profil des bords g. et dr. serait plus normal si le panneau comportait un troisième élément dans le haut, cf. schéma du panneau en annexe.

Le bois est sec, le panneau fragile ; il conviendrait d'encaustiquer soigneusement son revers.

Couche picturale

La radiographie fait apparaître les sous-peints suivants, voir copie de la radiographie :

1) une forme (tablier) de forte densité, , 8 cm de hauteur, sur le bord g., au niveau et à g. du coude du personnage de g. ;

2) les jambes et le bassin d'un homme portant culotte, , 7 cm de hauteur, coupé par le bord supérieur, entre le joueur de cornemuse de dr. et le groupe de dr. ;

3) une forme de 3,5 à 4 cm de large et de 5 à 6 cm de haut, entre les épaules de l'épilesptique de dr., celles de l'homme d'extrême dr. et le bord supérieur ;

4) une forme de forte densité (tablier), de , 8 cm de haut, entre le bras de l'homme d'extrême dr. et le bord dr. du panneau.

L'infrarouge met en évidence le surpeint des quatre formes observées en radiographie ; il précise la silhouette (2) et révèle certains éléments du dessin sous-jacent, notamment dans les rouges et les carnations.

Les sous-peints corresponsant à des personnages du dessin signé et daté 1564 appartenant à l'Albertina de Vienne dont nous avons tiré le cliché ACL 208415 B de A. Ramdahl, Jahrbuch der Kunsthist. Sans m., Wien, 1905, pl. XXI.

Dégâts principaux : cou de l'épileptique de g., coin g. inférieur, haut du bord g., crevasse en étoile entre les jambes des cornemuseurs. Restaurations sue le joint et le bord g. Surpeint débordant les quatre éléments de composition initiale, coupés par la réduction des dimensions du support.

Les surpeints sont récents ; ils se ramollissent après une minute au contact du mélange alcool-benzène-tétraline ; ils couvrent, sur le bord g., une couche picturale bleue, à base d'azurite et de smalt à la détrempe, comparable à celles de peintures du XVI^{e} siècle.

Préparation à base de craie et de colle animale.

Couche protectrice

Épaisse couche de vernis appliqué irrégulièrement et avec excès.

Conclusion

Le tableau serait un fragment d'une copie du XVI^e siècle.

La peinture paraît fragile, elle dit être traitée avec prudence et l'adhérence des couches picturales doit être contrôlée périodiquement.

Le dégagement de l'original et la présentation correcte du fragment de panneau ne peuvent être réalisés avant qu'une intervention ne soit imposée pour la sécurité et l'intégrité de l'œuvre.

Documents photographiques

232060 B : ensemble panchro,
L. 11710 B : ensemble infra rouge,
L. 7496 D et L. 7495 D : ens. radiographique,
232110 B : détail M 2x, panchro, deux personnages à l'extrême g.,
208415 B : dessin d'après pl. XXI de A. Ramdahl, Vienne.

Résumé. — Een geschilderd fragment van de Bedevaart van de lijders aan de vallende ziekte te St-Jans-Molenbeek, verloren gegaan werk van Pieter Bruegel de Oude.

Het besproken werk, aan Pieter Bruegel toegeschreven, was slechts gekend door twee tekeningen en de gravures van Hondius. In de meest recente kunsthistorische werken over deze kunstenaar staat het niet meer vermeld. Het fragment (olie op hout) is uniek en ouder dan de tekeningen. De scheikundige ontledingen bevestigen het tijdstip van de uitvoering.

Dit teruggevonden fragment bewijst dat Bruegel, geheel omvattend schilder van zijn tijd, de ziekten en de door foltering verminkten heeft opgemerkt en dat hij de geneesheren kende. Te Brussel woonde hij in de buurt van Vesalius en zijn schoonmoeder kende voorzeker Castricus. Zo begrijpt men waarom geneesheren belangstelling hebben gehad voor bepaalde werken van Bruegel, waaronder het hier behandelde.

S. B.

A PROPOS D'UN PAYSAGE INÉDIT DE FRANS BOELS

J'ai eu la bonne fortune de découvrir et de pouvoir étudier à loisir un tableau jusqu'ici inédit de Frans Boels, artiste injustement oublié, mais dont la valeur artistique a excité vivement mon intérêt.

Il s'agit d'un «*Paysage avec Chaumière*», peint sur bois, et mesurant 27 × 36 cm. Il est signé en toutes lettres Frans Boels et porte la date 1583 (peut être 1585, le dernier chiffre est peu net). Il appartient à Pierre de Séjournet de Rameignies, à Bruxelles-Kraainem (fig. 1).

Les œuvres datées, ou simplement signées de Frans Boels sont rares et sont restées longtemps inconnues, même du public averti des choses de l'art.

Quelques-unes de ses œuvres ont été révélées en 1894 par Theodor von Frimmel dans le *Siebenburgische Tageblatt* du 21.11.1894. Le premier, il a lu correctement les signatures de trois tableaux achetés à Vienne par le baron Brukenthal comme des œuvres de Wilhelm Bauer. Dans le catalogue de 1893 de cette collection, ils sont attribués à Hans Bol. S'intéressant à ces miniatures à cause de leur valeur artistique, il a publié à leur sujet plusieurs articles (1). Dans celui de 1904, il donne non seulement les reproductions des trois tableaux du baron Brukenthal, mais aussi celles d'une suite des Quatre Saisons au Musée National de Stockholm. Il cite également des tableaux perdus, mentionnés dans d'anciens catalogues et un texte extrait de l'édition flamande du *Schilderboek* de Karel van Mander où cet auteur cite le nom de Frans Boels à propos d'Hans Bol. Il écrit que ce dernier a épousé en secondes noces, en 1572, une veuve ayant un enfant, Frans Boels, qui fut élève de son beau-père, ainsi que Jacob Savery et G. Hoefnagel. Il ajoute que ce beau-fils a peint de très jolis petits paysages et qu'il mourut peu de temps après son beau-père (décédé en 1593) (2).

(1) Theodor VON FRIMMEL, *Siebenburgische deutschen Tageblatt*, n° 21, nov. 1894, Vienne, 1894, p. 7-8. Th. VON FRIMMEL, *Geschichte der Wiener gemälden lagen*, Vienne, 1899, p. 153. Th. VON FRIMMEL, *Frans Boels*, in *Blätter für Gemälde Kunde*, Vienne, 1904, cahier 3, p. 42-44.

(2) Karl VAN MANDER, *Schilderboek*, Anvers, 1604, fol. 260 b.

FIG. 1 — Frans Boels, Paysage avec Chaumière.
(Bruxelles, Collection P. de Séjournet)

C'est tout ce que l'on connaît de la biographie de Frans Boels jusqu'ici.

L'intérêt que lui a porté Theodor von Frimmel au début de ce siècle n'a pas empêché que le nom de Boels ne retombe par la suite dans un oubli presque total. Seuls Jan Frunzetti, en 1961 (3), et Heinrich Gerhard Franz, en 1969, lui ont consacré quelques paragraphes dans des études d'ensemble (4). Ce dernier, outre les œuvres déjà citées par Frimmel, mentionne une miniature à la Residenz de Munich (5) et deux petits tableaux ovales dans une collection écossaise (6). Le professeur Franz souligne les affinités évidentes qui existent entre l'art de Frans Boels et celui de son beau-père. Il voit la différence entre les deux artistes en ce qu'il y a chez le premier moins de mouvement, des figures plus raides (7). Il ne parle pas du coloris, ne connaissant les œuvres de Boels que par photographies.

La dépendance de Boels vis-à-vis de Bol est particulièrement manifeste dans la suite des *Quatre Saisons*, du Musée National de Stockholm (8), pourtant les dernières datées, et postérieures à la mort de Bol H. G. Franz fait remarquer que l'*Hiver* (fig. 2) de Boels est fortement inspiré d'un dessin de même titre de Hans Bol au Cabinet des Estampes de l'Ermitage, à Leningrad (9). L'*Été* (fig. 3) de Stockholm est rapproché, par le même auteur, d'un tableau de Bol à la Residenz de Munich (10) et le *Printemps* (fig. 4) d'un dessin «*Société devant un Château*» (11), au Musée Boymans van Beuningen à Rotterdam.

(3) Jan FRUNZETTI, *Paysajul flamand*, in *Omajul lui Jeorgo Oprescu*, Académie roumaine, Bucarest, 1961, p. 250.

(4) Heinrich Gerhard FRANZ, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeithalter des Manierismus*, 2 vol., 511 repr. dont 43 en couleur, Graz, 1969, p. 298-299.

(5) *Vue d'un Port, animée de personnages*, cf. H. BURCHEIT u. R. OLDENBOURG, *Das Miniatur Kabinet des Munschener Residenz*, Munich, 1921, n° 24, pl. 14.

(6) *Scène de Chasse* (gouache, ovale 3 ½ × 4 ¼ inch) signé F. Bols, daté 15... Les deux derniers chiffres sont peu clairs, H. G. FRANZ, *op. cit.*, lit 1590. La propriétaire écrit obligeamment que l'on pourrait lire 1590 aussi bien que 1555, date qui semble impossible. *Chasse au Faucon* (gouache, ovale, 3 ½ × 4 ¼ inch), collection du Comte de Rosebery.

(7) *Op. cit.*, p. 298.

(8) *Le Printemps* (gouache sur papier, 16 × 23 cm, signé en lettres dorées, au milieu, FB 1594) ; *L'Été* (gouache sur papier, 16 × 23 cm, signé en lettres dorées, FB 1594) ; *L'Hiver* (gouache 16 × 23 cm, signé en lettres dorées FB 1594) ; *L'Automne* (gouache, 16 × 23 cm, signé en lettres dorées FB 1594).

(9) H. G. FRANZ, *Hans Bol als Landschaftzeichner*, in *Jahrbuch des Kunsthistorische Institute der Universität Graz*, 1965, T. I, repr. pl. 101.

(10) *L'Été* (huile sur parchemin, 11,5 × 18 cm, signé F. Bol et daté 1584, inv. n° 259), repr. *op. cit.*, pl. 180.

(11) (Plume et lavis, 123 × 178 mm, signé, daté 1584, inv. n° 38), repr. *op. cit.*, pl. 116.

FIG. 2 — Frans Boels, L'Hiver.
(Stockholm, Musée National — *Copyright Musée de Stockholm*)

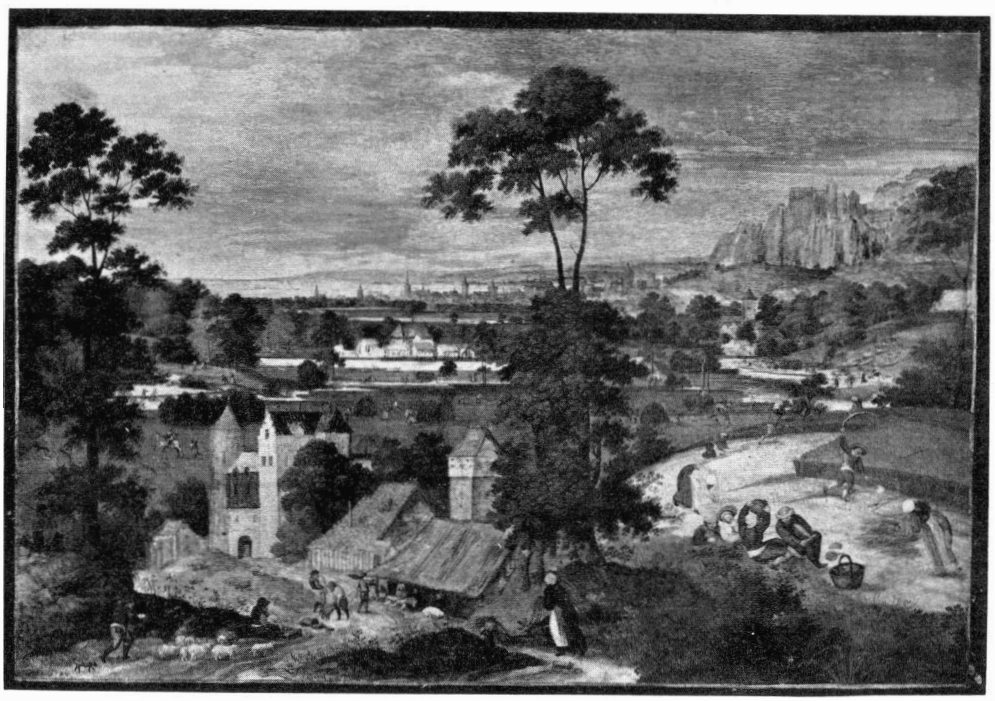


FIG. 3 — Frans Boels, L'Eté.
(Stockholm, Musée National — *Copyright Musée de Stockholm*)

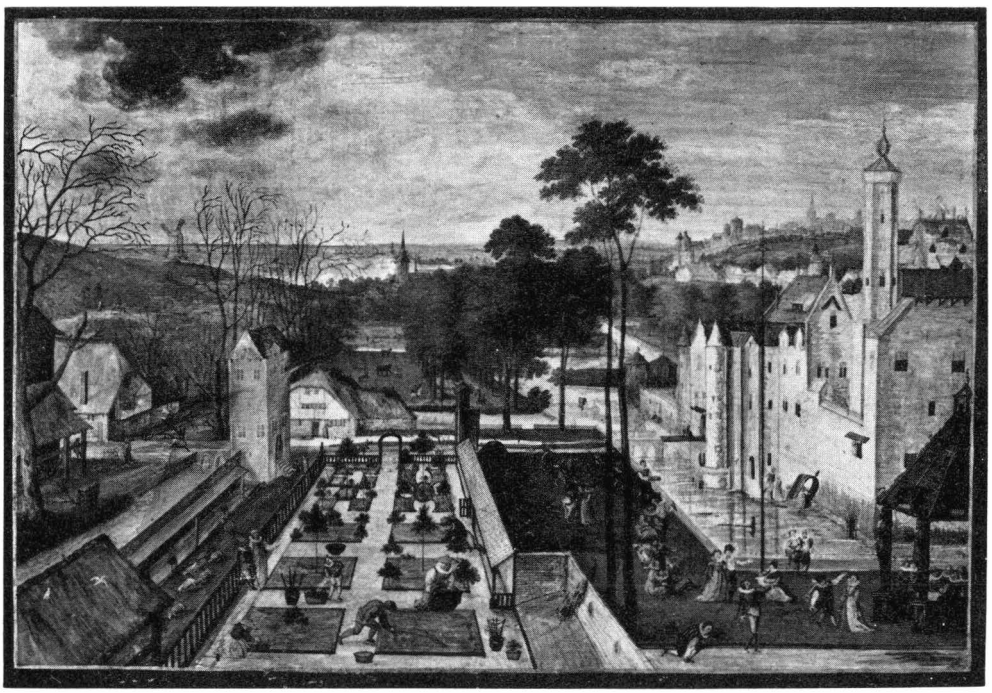


FIG. 4 — Frans Boels, Le Printemps.
(Stockholm, Musée National — *Copyright Musée de Stockholm*)

Il y a plus : le *Printemps* de Boels est une copie littérale d'un tableau de Bol à la galerie de peinture de Dresde, le *Printemps dans le Jardin du Château* (12).

Boels ne serait-il donc qu'un copiste servile de Bol ? L'examen de ses autres œuvres et particulièrement de la plus ancienne datée, le *Paysage avec Chaumière*, m'a convaincue du contraire. Ne se pourrait-il que les *Quatre Saisons* eussent été commandées à Hans Bol et, après sa mort, exécutées par son beau-fils ?

Quoiqu'il en soit, si l'influence de Bol est sensible aussi dans les autres miniatures connues de Boels, celui-ci se distingue cependant de son beau-père et pas seulement par l'infériorité du dessin. Si ce dernier est plus

(12) (Bois 12,3 × 17,5 cm, signé Hans Bol, daté 1584) exposé à l'Exposition *Le Siècle de Bruegel*, aux Musées des Beaux-Arts de Bruxelles, en 1963, n° 31 du catalogue, repr. 218.

peintre de genre que paysagiste, Boels est plus paysagiste que peintre de genre ; il étoffe généralement ses paysages avec discrétion : les figures sont peu nombreuses et de dimensions réduites. Il en est ainsi dans les miniatures citées de la collection du comte de Rosebery, la *Chasse au Faucon* (fig. 5) et la *Scène de Chasse* (fig. 6), et dans les trois miniatures du musée de Sibiu : un *Paysage montagneux* (fig. 7) ([13]), un *Paysage rocheux avec Cascade* ([14]) et un *Paysage avec Scène mythologique (Course d'Atalante?)* (fig. 8) ([15]). Ce dernier, plus que de Boels, est à rapprocher de Gillis van Coninxloo première manière, tant par la composition que par les motifs : plantes à l'avant-plan, bouquets de feuillages s'élevant de part et d'autre de la composition, formant un médaillon autour d'une échappée centrale vers une vaste étendue où se dressent des rochers escarpés.

Je ne connais cette miniature que par photographie, mais le professeur Jonesco a eu l'obligeance de me communiquer des observations précises qu'il a faites au sujet de chacun des tableautins de Boels en son musée. A propos du *Paysage avec Scène mythologique* : «Il est remarquable par l'ampleur décorative et la cohésion de la composition, par le coloris lumineux, frais et transparent, ainsi que la facture dense, très soignée et libre, sûre. Le coloris de cette gouache a la gamme la plus froide. Tout l'arrière-plan est peint en bleu, avec des modulations de grande virtuosité qui se mêlent discrètement avec le vert de la vallée. Le vert du premier et du deuxième plan est nuancé avec grande sensibilité, l'ocre en étant présent seulement dans les maisons et les rochers aux premiers plans. Les habits des deux gracieux personnages un peu maniérés, vivement colorés, ont les couleurs suivantes : la femme (Atalante ?) marron, la tunique du jeune homme (Hippomène ?) lilas, l'écharpe et le pantalon bleus, les plis des vêtements sont marqués en or ... La technique pointilliste du fond (visible seulement à la loupe) est plus libre que celle de Josse de Momper II, à peu près une sorte d'«action painting». S'il n'a pas la finesse de la ligne de son camarade Hoefnagel, il est en revanche un grand poète de la lumière claire et gaie. Frans Boels ne combine pas le paysage avec la scène de genre, comme son

(13) (Gouache sur parchemin 11 × 15 cm, signé en or en bas, sur une pierre), Musée Brukenthal à Sibiu, n° 84.

(14) (Gouache sur parchemin marouflé sur cuivre 14 × 21 cm, signé en noir, daté 1587), Musée Brukenthal, n° 85.

(15) (Gouache sur parchemin marouflé sur cuivre 14 × 21 cm, signé en or F. Bols, daté 1588) Musée Brukenthal, n° 86 ; repr. en couleur dans H. G. Franz, *op. cit.*, pl. 325.

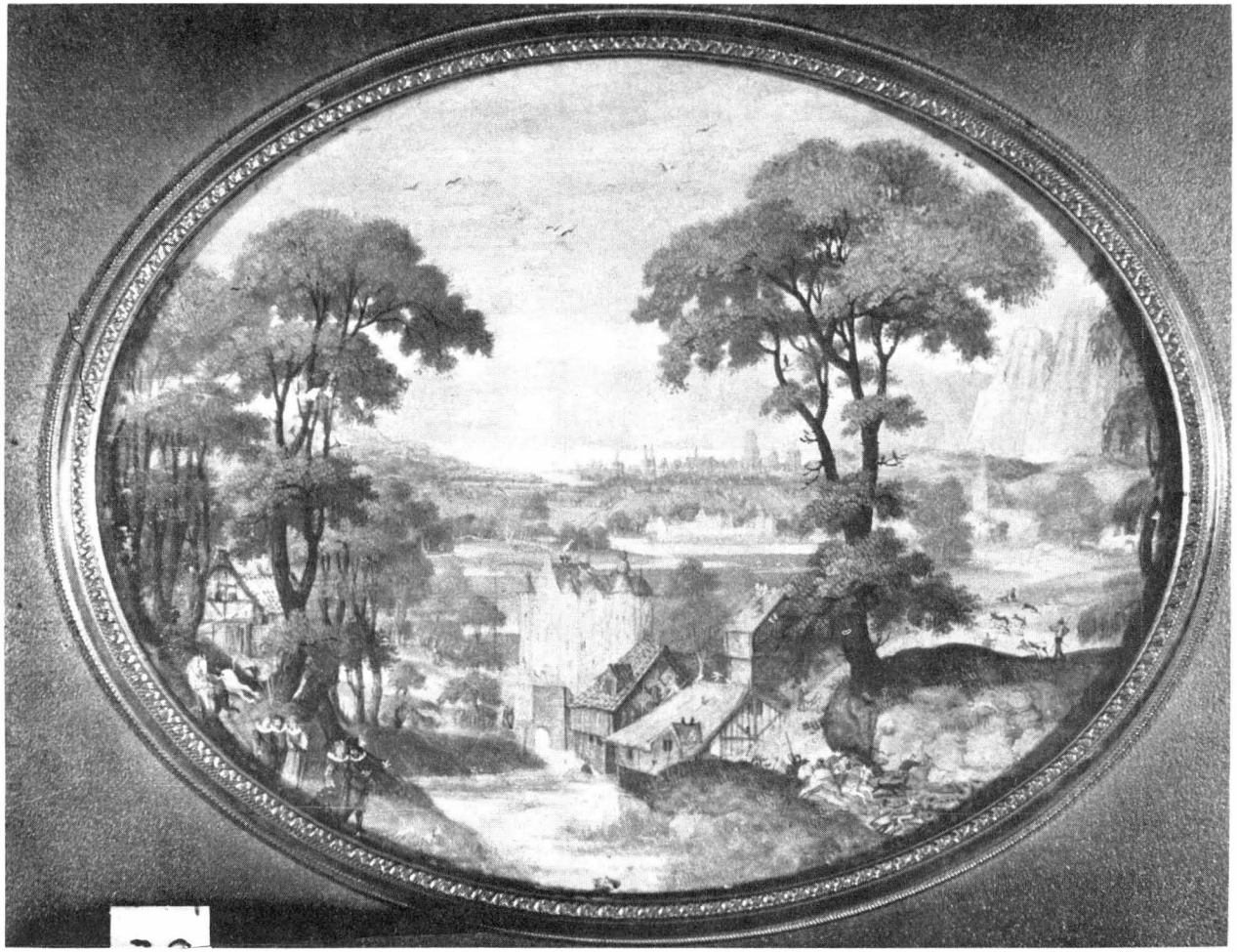


FIG. 5 — Frans Boels, Chasse au Faucon.
(Leighton Buzzard, Collection du Cte de Rosebery — *Copyright de l'Institut Courtauld*)

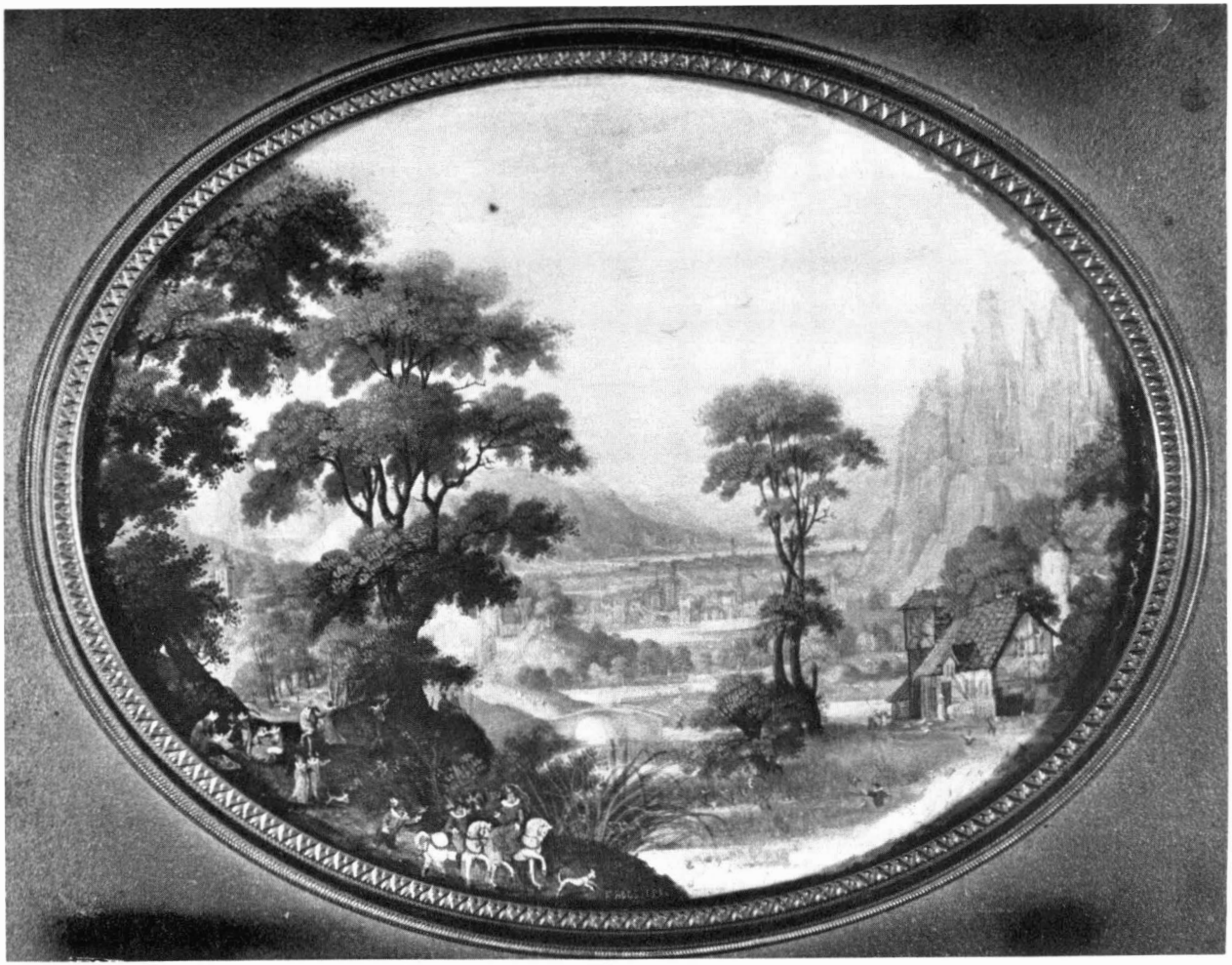


FIG. 6 — Frans Boels, Scène de Chasse.
(Leighton Buzzard. Collection du Cte de Rosebery — *Copyright de l'Institut Courtauld*)

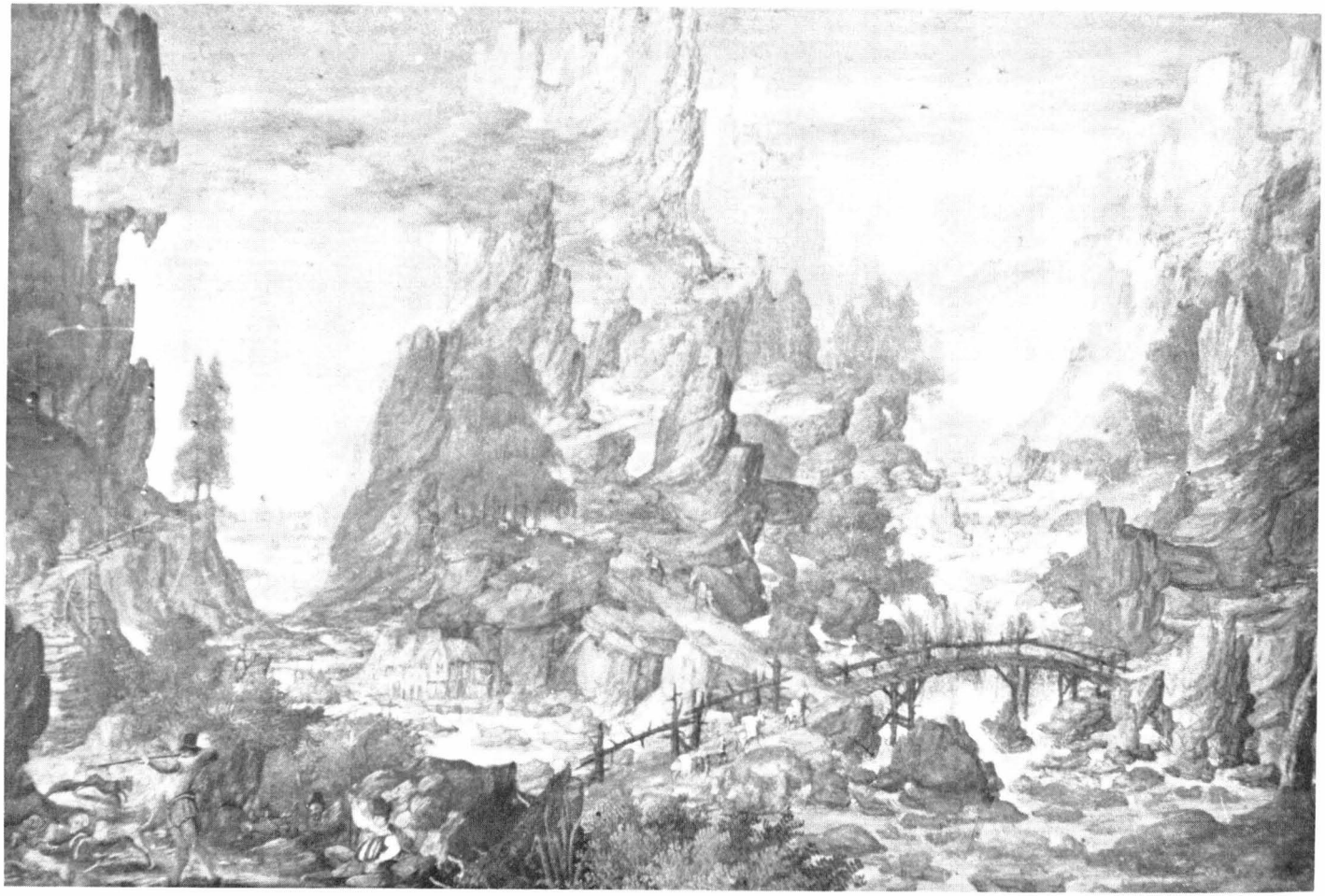


FIG. 7 — Frans Boels, Paysage montagneux.
(Sibiu, Musée Brukenthal — *Copyright du Musée de Sibiu*)

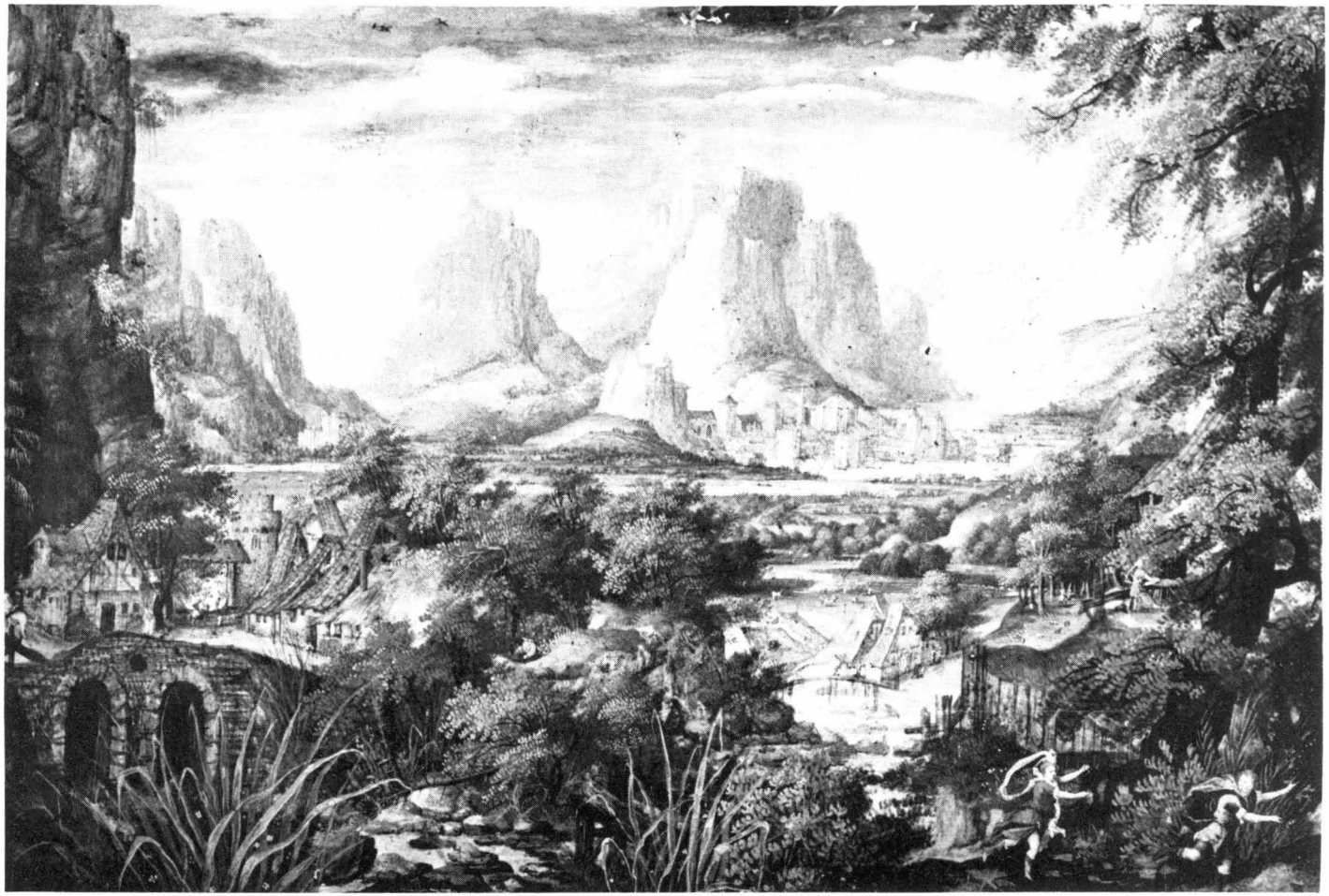


FIG. 8 — Frans Boels, Paysage avec Scène mythologique.
(Sibiu, Musée Brukenthal — *Copyright du Musée de Sibiu*)

maître, étant doué d'un vif sentiment poétique de la nature ... Vous avez raison qu'il est encore injustement méconnu» (16).

Dans cette description critique et celles des deux autres miniatures de Sibiu, le professeur Jonesco exprime ce qui distingue Frans Boels de son beau-père. Si Bol est meilleur dessinateur que Boels, la personnalité de ce dernier s'affirme principalement dans son coloris, plus dense que celui de son beau-père, bien que très raffiné et ordonné de façon subtile.

Les caractères de style que définit le professeur Jonesco se retrouvent dans le *Paysage avec Chaumière* mais, quoique plus ancienne que les miniatures jusqu'ici connues, cette œuvre est beaucoup plus personnelle que ces dernières. C'est bien ce qui constitue son intérêt, puisqu'elle nous révèle un aspect jusqu'ici inconnu du style de Frans Boels (17). Si l'œuvre n'était signée, l'attribution en serait très difficile, elle resterait sans doute anonyme.

Plus qu'à Hans Bol ou Gillis van Coninxloo, le tableau de M. de Séjournet fait penser à Bruegel de Velours, tant par la vision relativement réaliste de notre pays, que par la finesse et la gaieté de son coloris. A certains égards, plus que comme un suiveur de ses aînés, Frans Boels apparaît comme un précurseur. Il devance son époque, notamment par sa conception de l'arbre.

Ce ne sont pas ici les arbres aux troncs grêles et allongés, aux feuillages maigres, tels que les conçoit généralement Hans Bol, non pas non plus les arbres aux couronnes réduites, voire coupées, à la manière de Pierre Bruegel et ses émules, mais des feuillages drus (fig. 9), groupés par masses, tels que les peindra Gillis van Coninxloo à la fin du siècle, conception qu'il lèguera aux paysagistes du XVII^{e} siècle.

Bien que, selon moi, la partie droite du tableau de la collection de Séjournet soit la plus belle, la partie gauche n'en est pas moins intéressante, par la façon personnelle dont est interprétée une formule chère à Gillis van Coninxloo (à l'époque toute nouvelle) d'une allée s'enfonçant sous les feuillages vers les profondeurs de la forêt. Généralement cette trouée est noyée dans la pénombre. Dans le *Paysage avec Chaumière*, elle est éclairée par des rais de lumière qui filtrent entre les troncs. Le système des trois tons est très librement interprété ; le premier plan, d'un brun chaud dans l'ensemble, est éclairé de touches de différents jaunes et

(16) Lettre du 27.1.1970, dont je remercie vivement l'auteur ainsi que des renseignements précieux qu'il m'a fournis au sujet des tableaux de Frans Boels.

(17) A ce propos, le professeur Franz, au reçu de la photo de cette œuvre, a eu l'amabilité de la déclarer d'un «ausserordenlischem Interesse». Lettre du 6.2.1970.

FIG. 9 — Frans Boels, Paysage avec Chaumière, détail.

rompu de taches vertes figurant des touffes d'herbes et de taches bleu clair qui suggèrent le cours accidenté d'un ruisseau.

La partie droite, ouverte, lumineuse, occupe la majeure partie de la surface du tableau. Dans les plans moyens, entre des maisonnettes, se glisse une lumière dorée qui fait écho, en clair, aux tons brunâtres, plus soutenus de la partie gauche. Cette lumière jaunâtre contraste, au contraire, avec les verts denses des feuillages. Dans les plans plus éloignés, traités en une matière mince, et une facture très légère, les tons dorés de cette lumière se mêlent aux verts clairs des prairies, et, par dégradations à peine sensibles, aux bleus violacés de collines basses et d'un village, motifs noyés dans les brumes de l'horizon. Cette lumière rayonne très discrètement dans un ciel bleu voilé de légers nuages qui la diffusent et font vivre de délicates modulations sur le thème fondamental des complémentaires bleu pâle et orangé presque blanc.

Toute cette partie est traitée dans une technique quasi impressionniste, très fine, telle que la définit Teodor Jonesco. Si, au-dessous de la ligne d'horizon, assez basse, les touches froides (vert et bleu) sont appliquées au-dessus du jaune clair, dans le ciel, au contraire, ce sont les touches de couleurs chaudes qui sont posées sur des dessous bleus. En tant que coloriste, Frans Boels me semble au moins égal à son maître, par la richesse des contrastes et l'organisation de la composition coloristique.

Il en va autrement si nous considérons l'étoffage. Les personnages sont moins vivants que ceux de Hans Bol, ils ont une certaine raideur (fig. 10). Ces défauts se retrouvent également dans les miniatures. Ils ne choquent d'ailleurs guère, l'étoffage n'ayant qu'une place insignifiante dans l'ensemble de la composition.

Tenant compte du *Paysage avec Chaumière,* nous connaissons à présent onze œuvres certaines de Frans Boels, et de styles différents, malgré les caractères communs. C'est là une base largement suffisante pour identifier d'autres œuvres de ce peintre, non signées, à la condition de les connaître *de visu.* Je crois que l'on pourrait lui restituer des œuvres attribuées à Hans Bol, ou demeurées anonymes. Je pense notamment aux Hans Bol de la Residenz de Munich, et aux miniatures des *Heures du duc d'Alençon* (18).

(18) Manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris (*lat. 10564*). Cf. Madeleine HUILLET D'ISTRIA, *Le Livre de Prières de François de France, duc d'Anjou (Alençon) illuminé par Hans Bol, 1582,* in *Jaarboek 1970,* Koninklijk Museum voor schone Kunsten, Antwerpen, p. 85-119. Bien qu'une inscription en lettres d'or au dernier feuillet du manuscrit (25 r°) mentionne qu'il fut peint par Hans Bol en 1582, l'auteur de cette étude ne reconnaît, parmi les vingt-cinq miniatures qui ornent ce volume, que trois comme étant de la main de cet artiste. Elle suppose que Frans Boels aurait exécuté, peut-être, deux de ces enluminures. Elle ne connaît toutefois les œuvres de Boels que par photographies.

FIG. 10 — Frans Boels, Paysage avec Chaumière, détail.

Peut-être aussi pourrait-on identifier comme étant de Frans Boels certaines œuvres demeurées anonymes, par exemple deux tableaux peints sur toile à la détrempe, appartenant au Musée des Beaux-Arts de Bâle, un *Paysage avec Vénus et Adonis* avec un château (Berseele ?) à l'arrière-plan (19) et une *Chasse au Cerf* (20).

Ces tableaux décoratifs à la détrempe furent exécutés en grand nombre à Malines, pour remplacer économiquement les tapisseries (21). A cause de la fragilité de cette technique, ils ont presque tous disparu. H. G. Franz en mentionne trois qui ont résisté au temps, l'*Adoration des Mages* de Bruegel le Vieux du Musée des Beaux-Arts de Bruxelles et les deux tableaux cités de Bâle.

Les tableaux exécutés par Hans Bol à la détrempe ne sont plus connus que par des reproductions gravées publiées pour la plupart par Jérôme Coek. D'après ces gravures, dans la conception d'ensemble, je vois quelque parenté avec le *Paysage avec Chaumière* de la collection de Séjournet. Le coloris de Bol est toutefois très différent du coloris du tableau cité de Boels, il est en général plus pastellisé.

Quant aux deux tableaux cités de Bâle, le professeur Franz, dans son étude sur Bol, écrit au sujet du *Paysage avec Vénus et Adonis* : es stet in der komposition zwar stilistich den Landschaftszeichnungen Hans Bol aus den sechziger jahren nahe, doch durfte das Bild Kaum von ihn selbst stammen (22) (malgré certaines ressemblances avec des dessins de Hans Bol dans la septième décade du seizième siècle, on ne peut guère lui attribuer ce tableau).

Les deux tableaux sont donc restés anonymes. Ne seraient-ils pas de Boels ? Une comparaison avec le *Paysage avec Chaumière* m'inciterait à le supposer, particulièrement en considérant la reproduction du *Paysage avec Vénus et Adonis* : même esprit dans les deux tableaux, même façon de répartir l'éclairage, en nappes claires séparées par des zone sombres, et surtout la conception et l'exécution des touffes d'arbres feuillus qui s'élèvent à gauche, dans les deux compositions. La facture est toutefois plus nette et plus finement travaillée dans le tableau de la collection de Séjournet (ceci peut s'expliquer par la différence des techniques).

(19) (Toile, 38 × 44 cm inv. 673), repr. dans H. G. FRANZ, *op. cit.*, pl. 176.

(20) (Toile, 40,5 × 50 cm), repr. dans H. G. FRANZ, *op. cit.*, pl. 177.

(21) Korneel GOOSSENS, *Een aspect der Beeldende Kunsten : De Waterwerf schildering te Mechelen in de 16e en 17e eeuw*, in *Lustrumnummer van de Mechelschen Kring voor Oudheidkunde Geschiedenis en Folklore*, Mechelen, 1949, p. 31.

(22) H. G. FRANZ, *op. cit.*, p. 21-22.

La *Chasse au Cerf* présente moins de similitude avec le *Paysage avec Chaumière,* mais les deux tableaux de Bâle semblent bien être du même auteur, d'après les reproductions.

Une Chute d'Icare, inédite jusqu'en 1971, a été publiée cette année par Madeleine Huillet d'Istria. Il n'est pas absolument exclu que cette œuvre anonyme puisse être attribuée à Frans Boels (23).

Il m'est évidemment impossible d'avoir au sujet d'attributions à Frans Boels, aucune opinion solidement fondée, puisque je ne connais *de visu* qu'une seule œuvre de ce peintre.

Aussi bien, n'ai-je eu, en écrivant cette ébauche d'une étude de l'œuvre de Frans Boels, d'autre propos que de révéler un tableau inédit de cet artiste et, surtout, d'attirer l'attention sur un paysagiste flamand méconnu, dont la valeur devrait lui conférer la place qu'il mérite dans l'histoire de la peinture malinoise au XVI^e siècle (24).

Yvonne THIÉRY.

Résumé. — NAAR AANLEIDING VAN EEN ONUITGEGEVEN LANDSCHAP VAN FRANS ROELS.

Ik ontdekte in de verzameling van Pierre de Séjournet de Rameignies te Brussel een «Landschap met stroohut» (hout, 27 × 36 cm), onuitgegeven werk, gesigneerd Frans Boels, 1583 (of 1585).

De getekende werken van deze kunstenaar, ten onrechte vergeten, door Karel van Mander vermeld als schoonzoon van Hans Bol, zijn zeldzaam en lang ongekend gebleven.

Teodor van Frimmel was de eerste die, in 1894, de handtekening van Frans Boels las op drie schilderijtjes aan Hans Bol toegeschreven in de Catalogus (1893)

(23) *La Chute d'Icare* (bois, 80 × 123 cm), collection particulière. Cf. Madeleine HUILLET D'ISTRIA, *La Chute d'Icare et Hans Bol,* in *Jaarboek 1971,* Koninklijke Museum van Antwerpen, 1971, p. 73-90, rep. Comparant l'œuvre inédite aux œuvres de même sujet de Hans Bol et de Josse De Momper II, l'auteur y relève des affinités de style avec l'un et l'autre de ces artistes. A propos de la facture «pointilliste» du tableau, elle écrit que l'écriture dite «De Momper» (qui semble aujourd'hui devoir être partagée entre plusieurs peintres) évoque (p. 82, n. 18) le «pointillisme menu, multicolore de Frans Boels, les hachures verticales, dans les Quatres Saisons de Stockholm». La Chute d'Icare récemment publiée pourrait-elle être attribuée à Frans Boels ? D'après les photographies de ce tableau, je ne le pense pas. Toutefois, les photographies sont parfois mensongères, et la question reste posée.

(24) Je remercie vivement Messieurs Pierre de Séjournet, Teodor Jonesco, le Comte de Rosebery, l'Institut Courtauld, Madeleine Huillet d'Istria, qui, soit en me procurant certains renseignements et des photographies, soit en autorisant gracieusement la publication des tableaux de leurs collections, ont apporté une aide précieuse à mon travail.

van de verzameling van baron Brukenthal te Wenen. Hij publiceerde daaromtrent, van 1894 tot 1904, en aangaande vier andere kleine schilderijen met handtekening in het Nationaal Museum te Stockholm, verschillende artikels waarin hij Frans Boels voorstelt als een merkwaardig volgeling van Hans Bol.

In 1969 citeerde H. G. Franz drie andere gesigneerde landschappen van Frans Boels : een in de Residenz te Munchen en twee in een verzameling in Schotland.

Hoewel de invloed van Bol merkbaar is in al deze miniaturen, toch onderscheidt Boels zich van zijn schoonvader. Terwijl deze laatste meer genre- dan landschapschilder is, staat de landschapschilder boven de genreschilder bij Boels. Zijn «pointillistische» techniek is niet minder lumineus dan deze van Josse de Momper.

Het hier besproken landschap wijst op een bijzonder stijlaspect van zijn auteur. Frans Boels komt hier niet zozeer te voorschijn als een navolger van Hans Bol, maar als een voorloper van de Fluwelen Brueghel door de lumineuse frisheid van een delicaat en harmonieus coloriet, en door een realistische visie op ons land.

Y. T.

OFFRANDES PRINCIÈRES FAITES EN L'HONNEUR D'UNE RELIQUE EUCHARISTIQUE À BRUXELLES AU XVIIe ET AU XVIIIe SIÈCLE

La cathédrale Saint-Michel — jadis collégiale des Saints-Michel-et-Gudule — possède depuis 1837 un ostensoir monumental, don de la famille ducale d'Arenberg. Haute de plus d'un mètre et pesant treize kilogrammes, la pièce, en argent doré, est l'œuvre d'un orfèvre de Prague, Louis Fortner (fig. 1).

En forme de tabernacle, flanquée de contreforts et d'arcs-boutants, couverte d'une flèche ajourée, la monstrance repose sur une tige s'évasant au sommet, là où elle touche la base de celle-ci, ornée de deux fleurons renversés. Une arcade trilobée ouvre le tabernacle. Les pieds-droits sont pourvus de chapelles superposées, avec statuettes représentant les patrons des donateurs. Il est couvert d'un mantel, ou conopé, en drap d'or, cousu de gemmes. A l'intérieur, une *imago pietatis*. La croix que le Père tient devant ses genoux contient, à l'intersection de la haste et de la traverse, une gloire abritant les restes des hosties profanées en 1370. Depuis 1874, ceux-ci ont été recueillis dans une pâte balsamique par un chimiste réputé, le P. Mathijs, jésuite du collège de Bruxelles, pâte placée entre deux lames hermétiques de cristal. A l'avant plan a été maintenue la triple lunette portant jadis les saintes Espèces. On y voit encore, dans l'une d'elles, un linge de fixation qui protégeait jadis l'une des hosties meurtries. Depuis 1671, on plaçait derrière la gloire une hostie consacrée, renouvelée périodiquement. La croix d'or primitive (fig. 2), incrustée de quelques pierres coloriée, est recouverte, depuis la seconde moitié du XVIIe siècle, d'une autre en argent faite de tiges et de fleurs enlacées (fig. 3). Elle porte une série de gros diamants et de brillants offerts par la piété des fidèle. Seule la croix-reliquaire, on le dira plus loin, a pu être sauvée lors de la fin de l'Ancien Régime. Trois couronnes, constellées de diamants, ornent la flèche. Deux diadèmes l'encerclent, placés l'un sur l'autre. Le troisième, fermé par une croix, domine le fleuron de la flèche. En dessous de ce dernier se balance un batelet, couvert de brillants, don lui aussi de

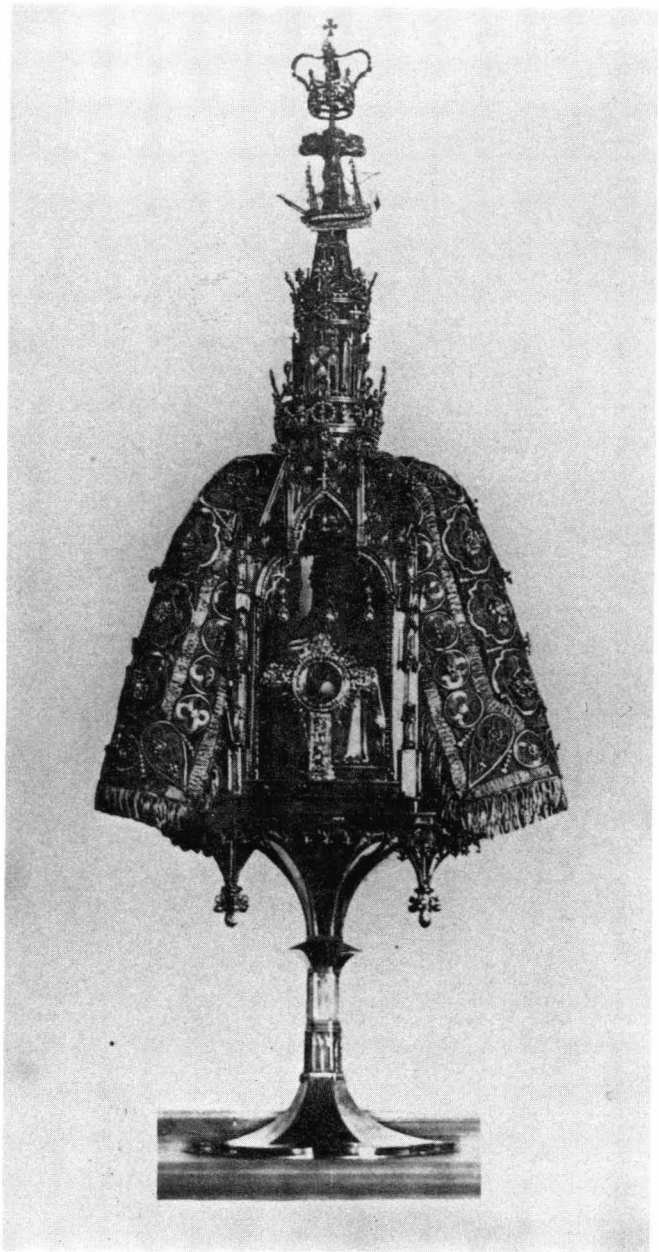


FIG. 1. — L'ostensoir monumental, œuvre de l'orfèvre Fortner de Prague en 1837, don de la famille d'Arenberg.

la duchesse d'Arenberg en 1843. Il évoquait, assure-t-on, un ex-voto offert par des marins sauvés d'un naufrage (1).

Dans la facture de l'ensemble, l'orfèvre a certainement tenu compte des vastes proportions de l'église à laquelle était destinée son œuvre. Quand l'ostensoir rutilant paraissait jadis sur l'autel majeur, au milieu d'un ample luminaire, il avait grande allure. Il constituait un objet de légitime fierté pour le clergé et le peuple de Bruxelles. Pour être portée en procession, la châsse était fixée sur une civière, tenue par deux diacres. Le célébrant marchait derrière et tenait des deux mains le pied qu'il couvrait des pans de son huméral (fig. 7).

Le don généreux de la famille d'Arenberg pour remplacer la custode primitive sera bientôt oublié. Car le clergé, par esprit oecuménique, a abandonné le culte. Il s'est rallié à l'affirmation des rabbins voulant voir une fable dans le crime attribué aux juifs en 1370. L'ostensoir a été réfugié, parmi d'autres trésors liturgiques hors d'usage, dans les vitrines d'exposition de la sacristie. Au moment de l'invasion française, la châsse primitive, pareille à la nouvelle, moins la base en forme de pied, fut aliénée. Devant la menace de la voir confisquer, le trésorier du chapitre Warnots, qui l'avait transférée en Westphalie, dut se résoudre, bien à contre-cœur, à cette solution. La somme perçue de ce chef fut remise à la fabrique d'église de la collégiale, devenue simple paroisse. Seule la croix-reliquaire, demeurée au pays, fut cachée en divers endroits. Elle existe toujours (2).

Aucune information précise n'existe sur la manière dont furent conservées les hosties récupérées après la profanation de 1370. Elles furent, ce

(1) L'ostensoir, qui porte sur le pied l'inscription : Ludovicus Fortner, aurifex, inv. et fec. a° MDCCCXXXVII°, est décrit minutieusement par H. De Bruyn, *Histoire au T. S. Sacrement de Miracle à Bruxelles,* Bruxelles, 1870, p. 117. Il aurait coûté 25.500 francs, monnaie de l'époque. Sa présentation, avec triple couronne et mantel, paraît unique en Belgique. Elle existe certainement déjà à Sainte-Gudule en 1529, comme le signalent les comptes de la dévotion eucharistique de 1530-1531. Il y est fait mention d'un mantel avec couronnes «het pauloenken metten croonen», donnés par feu la gouvernante des Pays-Bas, Marguerite d'Autriche. Archives de l'église Sainte-Gudule (sigle A.E.S.G.), reg. 220, fol. 46. La civière pour porter la monstrance en procession est d'un usage plus commun. Voir P. Browe, *Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter*, Munich, 1923, p. 120 sqq. A Bruxelles, la comptabilité citée à l'instant signale le 1er juillet 1585 l'achat de «twee halsbande daer men d'berdeken mede draecht, daer men t'heilig Sacrament van Miraculen op draeght op den dach van de processie». *Ibidem*, reg. 231, fol. 37. — Sur l'opération du P. Matthys en 1874, voir *Ibidem*, liasse n° 1555.

(2) La correspondance du trésorier Gilles Warnots, chanoine de la IXe prébende de 1778 à 1794, passé à l'étranger, se trouve aux A.E.S.G., liasse n° 1664.

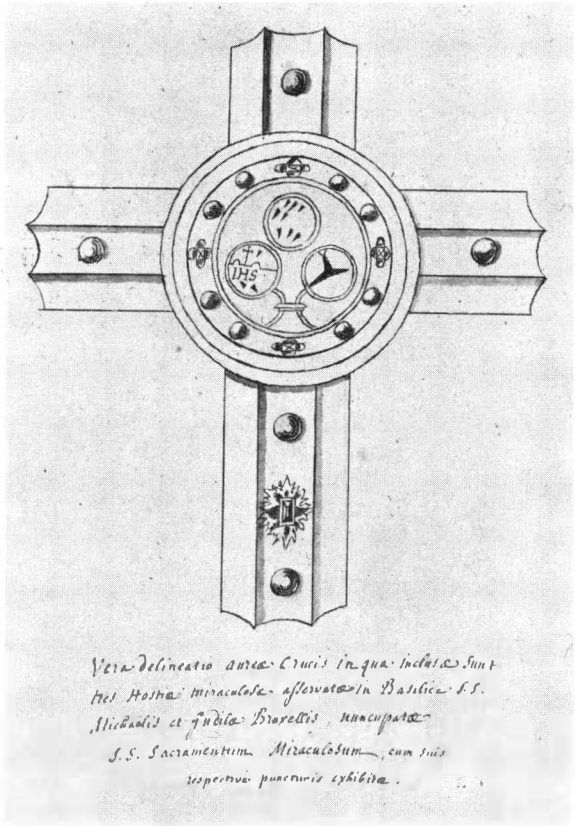


FIG. 2. — Croix-reliquaire primitive.
Dessin du XVIII^e siècle.

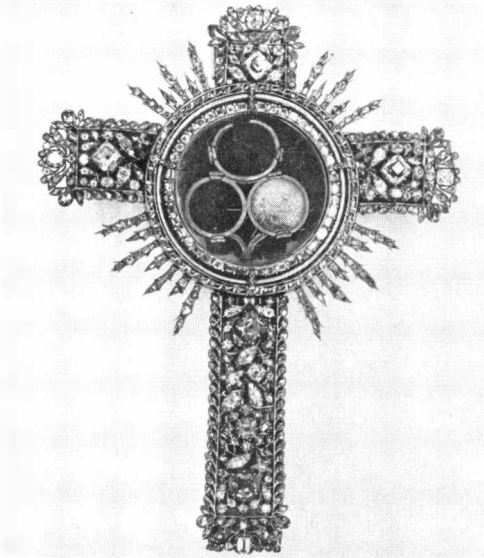


FIG. 3. — Croix en argent sertie de diamants
couvrant la croix-reliquaire primitive
depuis la fin du XVII^e siècle.

semble, enfermées dans une croix, dont il est question dans des sources écrites, pour la première fois à notre connaissance, en 1531 (3). Vers cette époque, elle fit partie de l'*imago pietatis*, la représentation trinitaire dont il a été question plus haut. C'est sous cet aspect qu'elle figure dans un vitrail du transept nord daté de 1537. On y voit Charles Quint prosterné devant elle (4). L'image fut exposée sous un pavillon, à preuve celui offert dans ce but par la comtesse d'Hoogstraten en 1538 (5). Une miniature peinte sur le haut d'une bulle d'indulgences en 1550 montre cet ensemble (fig. 4) (6). Peu après, la statuette trinitaire prit place dans un tabernacle couvert du mantel cité à l'instant. L'existence d'un ostensoir, en argent doré, comprenant tout l'ensemble, est signalée en 1578. Des restaurations y furent apportées après les troubles religieux, en 1585, par l'orfèvre bruxellois Nicolas Croysaert (7). C'est sans doute cette pièce que reproduisit Etienne Ydens, chanoine de la seconde fondation, dans son ouvrage édité en 1605 sur l'histoire de la relique et de son culte (8).

(3) L'incident du chapelain Jean van Sotteghem — personnage dont on ne trouve plus aucune trace dans la suite —, survenu le 8 janvier 1532, suscita une vive émotion. Le narré en a été consigné dans les comptes spéciaux de la dévotion eucharistique, A.E.S.G., reg. 200, fol. 50vo-51vo et 71vo-72vo. On y signale que l'orfèvre Henri Borch restaura «den gouden kruijsken».

(4) Au sujet du vitrail en question, cf. P. LEFÈVRE, *Documents relatifs aux vitraux de Sainte-Gudule à Bruxelles du XVI^{e} et du XVII^{e} siècle*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XV (1945), p. 151. Il y est question des restaurations apportées à ce vitrail, après les troubles religieux, en 1585.

(5) La donation de la comtesse Elisabet de Culenborg (1475-1555), épouse du comte Antoine de Lalaing, est libellée comme suit dans les comptes de la chapelle eucharistique : «Gegeven bij men Vrouwen van Hoogstraten een paviloen, hangende over de ciborie van den H. Sacrament, gemaect van goude lakene» A.E.S.G., reg. 224, fol. 44.

(6) Le document, délivré le 15 juin 1550, est un grand parchemin sur lequel figure, comme *incipit*, la miniature représentant l'*imago pietatis*, A.E.S.G., chartrier, n° 3241.

(7) Un inventaire des trésors de l'église, dressé en 1578, porte la mention : «Item een monstrantie, daer theilich Sacrament van Miracule inne staet, van zilver vergult». A.E.S.G., liasse n° 1586. La restauration opérée le 8 juillet 1585 est consignée dans les mêmes comptes : «Betaelt aen Nicolaes Croysaert, der kerkengoutsmet, voer 't hermaecken aen de monstrantie van den H. Sacrament van Miraculen datter aen ghebroken ende verloren was. Daer aen verbesicht 1 onche 11 engels zilver = 4 rinsgulden 3 ½ stuvers, 9 deniers. Item den selven noch betaelt voer 't gout, daer de zelve monstrantie mede vergult es, daer van noede was, = 3 rinsg. 7 stuv. Item van de zelve monstrantie te bruijneren, 32 stuv.» A.E.S.G., reg. 229, fol. 54^{r-v}.

(8) E. YDENS, *Histoire du grand miracle arrivé au T. S. Sacrement adoré dans l'église de SS Michel et Gudule à Bruxelles*, Bruxelles 1605. Il donne la plus ancienne reproduction connue de l'ancien reliquaire. La fabrique de Sainte-Gudule lui avait adjugé un subside de 72 florins «voor het snijden van de copere figuren». A.E.S.G., comptes du S.S., reg. 230, fol. 230vo. L'auteur, devenu chanoine mineur de la collégiale, décéda le 2 mai 1615. Archives générales du Royaume à Bruxelles (= sigle A.G.R.B.), archives ecclésiastiques, liasse 398, dossier n° 47.

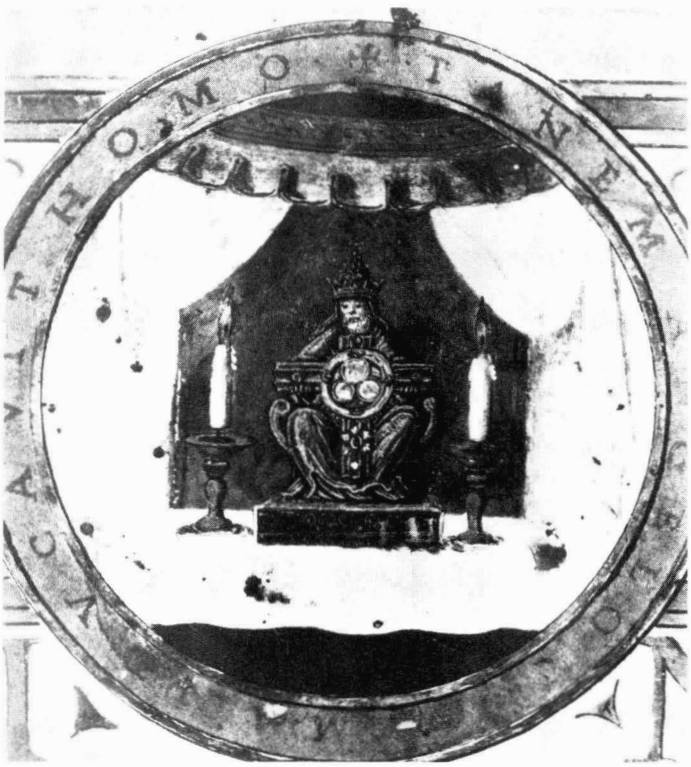


FIG. 4. — Représentation du reliquaire exposé sous un mantel. Miniature de 1550.

On connaît le respect souverain des archiducs Albert et Isabelle pour le culte eucharistique et celui de la Madone, jadis les deux pôles de la dévotion populaire à Bruxelles. En 1615 et en 1618, ils firent don de trois couronnes en or, rutilantes de gemmes, et d'un mantel précieux pour parer l'ostensoir du saint Sacrement miraculeux. Dans un livre de raison de l'archiduc, il est question de l'achat de ces bijoux en 1614 (9). Une description attentive de toutes les pierreries, incrustées dans les diadèmes

(9) Note inscrite dans un livre de raison de l'archiduc Albert, conservé aux A.G.R.B., fonds de la Secrétairie d'État et de Guerre, reg. 1837, fol. 32. Sur ce livre, cf. J. LEFÈVRE, *Les livres de raison de l'archiduc Albert (1612-1618)*,, dans *Archives et Bibliothèques de Belgique*, XLII (1971), p. 156-163.

ou apposées sur le mantel, fut libellée par ordre de la fabrique le 26 juin 1619. Elle était l'œuvre de deux joailliers bruxellois, Jean Juwet et Georges de Roovere. On y indique la nature, la place et la valeur de chaque joyau. La teneur complète du document est reproduite en annexe (10).

L'offrande des cadeaux par les Archiducs, devant l'autel où se trouvait la relique, était représentée dans un tableau peint en 1735 par un prêtre de Bruxelles, Henri Cortens (fig. 5). Don des Etats de Brabant, il portait l'inscription suivante, placée sous la toile :

Ex auro triplicem defers, Alberte, coronam
Intextam gemmis, Elisabetha, togam
Archiduces imitata pios, Brabantia supplex
Ad sacri cultum pignoris addit opes.

Placée dans le transept nord, la peinture disparut lors de la Révolution française, comme les autres données la même année 1735, à l'occasion d'un jubilé de la dévotion eucharistique (11).

La munificence des Archiducs les amena également à rehausser la splendeur des solennités annuelles, célébrées durant le mois de juillet, au sein de la collégiale. Le 29 juillet 1623, ils firent don d'un ornement en drap d'or, comprenant chasuble, dalmatiques, *met quispels achterop, ende met zijn halse*, étoles et autres accessoires, ainsi qu'un antependium pour l'autel et une couverture pour le lutrin du chœur (12). Un autel portatif était dressé devant le jubé fermant celui-ci à l'occasion de ces cérémonies. Juan de Silva, le garde-joyaux des Princes, remit en leur nom, à la fabrique, plusieurs pièces de drap d'or pour servir de courtines et de parements à

(10) ANNEXE II. — La fabrique de Sainte-Gudule avait donné ordre de dresser l'inventaire le 21 juin 1619. A.E.S.G. reg. aux résolutions de la fabrique n° 52, fol. 110. La description originale des orfèvres se trouve *ibidem*, liasse 1564, et copiée dans le livre aux résolutions cité à l'instant, fol. 111-116. Le 26 juin 1619, jour même de l'estimation, il fut payé aux deux orfèvres 19 florins 18 sols. *Ibidem*, comptes du St. Sacrement, reg. 233, fol. 92vo.

(11) Sur ce tableau voir J. A. ROMBAUT, *Het Verheerlijkt en opgeheldert Brussel*, Bruxelles, 1777, p. 281-282. — La gravure du tableau par Harrewijns figure dans l'ouvrage *Vénérable histoire du T. S. Sacrement de Miracle*, Bruxelles, 1735, de P. DE CAFMEYER, petit chanoine de Ste Gudule, mort en 1741.

(12) Le don de l'ornement est consigné dans la comptabilité du chœur eucharistique, A.E.S.G., reg. 230, fol. 166^{ro-vo}. — D'après une liste d'offrandes faites par les Archiducs à la dèvotion eucharistique de 1615 à 1633, deux autres ornements complets de messe, d'une valeur de 3500 florins, auraient été remis en 1615. A.E.S.G., liasse 1589. C'est, sans doute, lors de la cession de ceux-ci qu'une mercède de 18 florins fut accordée, au mois de juillet 1621, par le fabrique aux employés de la trésorie archiducale. *Ibidem*, comptes de la fabrique, reg. 123, fol. 125vo.

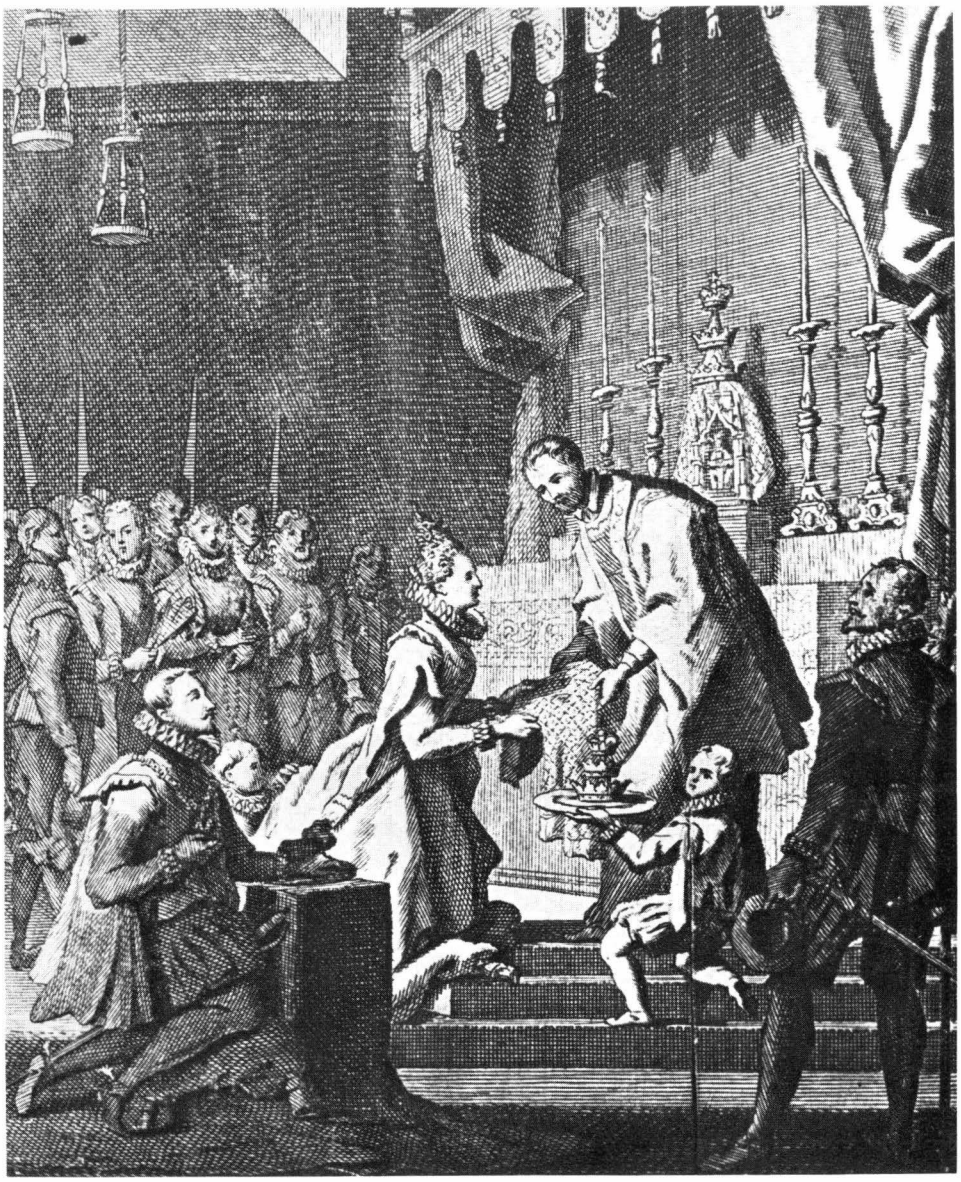


FIG. 5. — Offrande des couronnes et du mantel pour recouvrir l'ostensoir par les archiducs Albert et Isabelle en 1615-1618. Gravure d'un tableau peint par Cortens en 1735.

cet autel. L'acte notifiant la donation et son arrivée à Sainte-Gudule fut signé, le 28 juillet 1665, par plusieurs maîtres de la fabrique, le chanoine Tichon, commis à leur garde, et le notaire C. de Preter. A en croire l'affirmation d'un contemporain, le drap d'or aurait été offert aux Archiducs par la ville de Milan, lors d'une visite qu'ils y firent durant leur voyage de noces ([13]).

D'autres présents, faits par les souverains, sont signalés durant les années 1625, 1627, 1629 et 1631-1633. A citer celui d'un tapis précieux de Turquie pour couvrir les marches de l'autel. Trop étendu, il fallut en détacher une partie à l'usage du grand chœur. On relève aussi des dais de procession et leurs parements, conservés dans la chapelle Saint-Michel, voisine de l'église. L'ensemble des objets est décrit dans un inventaire, dressé au mois d'août 1665 par deux orfèvres de Bruxelles, C. Gyselincx et N. Roovere. Le même catalogue recense quelques bijoux offerts par la comtesse de Busleyden, vers l'année 1655, en faveur du culte eucharistique ([14]).

Pour en revenir à la croix reliquaire du XV^e siècle, dont il a été question plus haut, un inventaire des bijoux fixés à l'ostensoir, écrit par le joaillier du duc de Bavière, Nicolas Lemmens, les 10 et 18 octobre 1702, assure que l'image de Dieu le Père soutenant la croix était en or. Le tabernacle et les trois couronnes de rechange, qui le couvraient en ce moment, en argent. On y a consigné également le nom de quelques donateurs de bijoux placés sur la custode. Le 18 octobre, l'orfèvre détacha la croix nouvelle, en argent, appliquée sur l'ancienne. Y avaient été sertis des diamants offerts pour être placés sur la custode. On ignore la date de sa facture. Elle est certainement postérieure à l'année 1655, puisqu'on y voyait les diamants donnés cette année par la demoiselle de Busleyden. Transportée à la sacristie, cette enveloppe fit l'objet d'une description détaillée, pareille à celle faite jadis des couronnes données par les Archiducs.

(13) ANNEXE III. Document, daté du 28 juillet 1625, dont texte transcrit dans A.E.S.G., reg. 283, fol. 7^vo-9^vo. — L'autel, placé devant le chœur, paraît déjà en 1585. A.E.S.G., reg. 167, fol. 39^vo. L'archiduchesse le fit remplacer, en 1622, par celui qui avait été élevé à la même place lors des funérailles de son époux. *Ibidem,* reg 181, fol. 153.

(14) ANNEXE IV. Liste dressée, au mois d'août 1665, de différents objets venus des Archiducs, de pierres précieuses et d'une lampe donnés par la comtesse de Busleyden en faveur de la dévotion du saint Sacrement. A.E.S.G., reg. 283, fol. 15^vo, 17-17^vo, 20-22, 23^vo-24. — La comtesse, citée ici, est sans doute la «domicella de Busleyden» dont les obsèques furent célébrées à Sainte-Gudule le 22 juillet 1702. A.E.S.G., registre de la Pixide, ou compabilité des taxes funéraires revenant au chanoines majeurs de la collégiale, n° 1234, fol. 3.

Il faut relever la présence sur la haste et les branches de six diamants massifs, dits «diksteen». Trois avaient été donnés par la demoiselle de Busleyden, dont il a été fait mention plus haut. Deux autres sont appelés «puntsteen» et «roose». Des pierres plus petites étaient parsemées sur les tiges et les fleurettes en argent qui formaient la croix nouvelle. Dans la gloire centrale enchâssant les reliques, l'anneau externe, en or avec brillants, était taxé à 900 florins, l'anneau interne à 200 florins. La valeur de l'ensemble de l'ostensoir, avec les couronnes anciennes, mais sans le métal d'or et d'argent, montait, d'après l'orfèvre, à la somme coquette de 35.524 florins (15).

Au cours du XVIII[e] siècle, les offrandes de joyaux au Palladium séculaire de Bruxelles ne connurent pas de répit. En 1706, la comtesse de Saint-Remy, Marie-Isabelle de Marez, veuve d'Augustin Pachéco, donna une grande émeraude de vieille roche, encerclée de seize diamants, et, en 1713, deux boucles d'oreille avec deux grands et deux petits brillants. En 1707, Françoise Christyn, veuve d'Ambroise van Meghem, légua par testament un collier de quatre-vingt-cinq diamants et une croix d'or, garnie de vingt-huit brillants. Autre legs d'une croix d'or, incrustée de sept diamants, par Jean-Nicolas-Guillaume Blanche, seigneur de la Rivière en 1731 (16).

Mais il faut s'arrêter à une acquisition plus importante, venue en 1721 de François-Antoine Waultier, dit Beaugard. On a rapporté, plus haut, qu'en 1843, la comtesse d'Arenberg fit apposer un batelet couvert de diamants sur l'ostensoir moderne donné par sa famille. Il était fixé entre le pinacle terminal, couvert par la troisième couronne, et la deuxième, placée vers le milieu de la tourelle. Le batelet nouveau, à en croire H. De Bruyn, remplaçait celui offert en ex-voto par des marins sauvés d'un naufrage, et qui avait disparu pendant la tourmente révolutionnaire.

(15) ANNEXE V. Inventaire dressé les 16 et 18 octobre 1702. A.E.S.G., reg. 284, fol. 1-4[vo].

(16) Les donations faites le 26 septembre 1706, le 13 avril 1713, le 12 avril 1707 et le 23 août 1731, sont inscrites au livre des résolutions de la fabrique, A.E.S.G., reg. 57, sur les fol. respectifs 70[vo], 115, 118, 75 et 133. — La comtesse Marie-Isabelle de Marez, veuve Pachéco, fonda en 1713 l'hospice que rappelait jadis la rue Pachéco à Bruxelles. Elle décéda la même année et fut inhumée dans l'église des Récollets, jadis sur l'emplacement de la Bourse à Bruxelles. A.E.S.G., Pixide, citée plus haut, reg. 1236, fol. 31. Françoise Christyn, veuve van Meghem, offrit une somme considérable pour la construction du nouveau maître-autel de l'église, aujourd'hui disparu. Elle mourut au mois de juin 1707 et repose dans le chœur du S. Sacrement. J. A. ROMBAUT, *op. cit.*, p. 58. La sépulture de la famille Blanche se trouvait jadis dans le pourtour, derrière le maître-autel, face à une tourelle eucharistique aujourd'hui disparue, cf. J. A. ROMBAUT, *op. cit.*, p. 89-91.

Cette assertion ne tient pas debout. Le legs fait en 1721 était «une galerie navale», ornée de plusieurs figures, achetée au sculpteur Grupello, lequel en a délivré quittance. Le donateur l'avait cachée soigneusement lui-même durant la Révolution française. Il le rendit à la fabrique de Sainte-Gudule en 1804. On se demande, dès lors, pourquoi l'achat nouveau du batelet, en 1843, le seul conservé aujourd'hui. Faudrait-il croire que lui aussi aurait été aliéné dans la suite (17) ?

En 1767-1768, à l'approche du jubilé allant commémorer en 1770 le quatrième centenaire des origines de la dévotion, on songea à rénover tout l'ostensoir pour y planter les bijoux réunis jusqu'à ce jour. L'orfèvre bruxellois, François Cachiopin, présenta un projet. Il ne fut pas réalisé. Toutefois, le mantelet, que l'on assurait avoir été brodé jadis par l'archiduchesse elle-même, avait souffert de l'usure du temps. Il fut refait par le brodeur N. Labineau. Cachiopin y remit les pierres précieuses qui le parsemaient autrefois. Peut-être en ajouta-t-il d'autres, car il toucha 2.754 florins pour son travail (18).

Après l'aliénation de l'ancien ostensoir, afin de pouvoir reprendre le culte, au lendemain de la Révolution française, le sculpteur J. Antoine et le doreur, J. De Latte livrèrent un ostensoir en bois doré, pareil à l'ancien, en 1804. Il demeura en usage jusqu'en 1820, et existe toujours. Durant cette année, le doyen, Adrien Sotteau (1817-1833), fit ciseler une monstrance en cuivre doré sur le modèle de l'ancienne. On en fit usage pour les expositions ordinaires de la relique, même après l'acquisition de la châsse monumentale, offerte par la famille d'Arenberg. L'*imago pietatis* qui y figure porte, sur le rebord inférieur de la chape, la date de 1770. Aucune donnée sur sa facture. Serait-elle peut-être le modèle présenté durant cette année par l'orfèvre Cachiopin, dont il a été question à l'instant (19) ?

L'archiduchesse Isabelle décéda le 1er décembre 1633. Elle avait présidé au sort de nos provinces, comme simple gouvernante, depuis la

(17) ANNEXE VI. Texte transcrit au registre des résolutions de la fabrique de 1804-1816, A.E.S.G. reg. 915, fol. 71.

(18) Sur les projets présentés par F. Cachiopin, le 11 novembre 1767 et le 3 décembre 1768, voir A.E.S.G., Délibérations de la fabrique, reg. 57, fol. 251vo et 253vo-255. Dans les actes capitulaires de 1770 on lit la note suivante : «Pallium quo sanctissimum Sacramentum operiretur, auro, argento, gemmis et margaritis, acupictum fuit per famosum N. LABINIAU, phrygionem, ac adamantes caeterique lapides pretiosi, mirum in modum, per insignem F. CACHIOPIN, fabrum, de novo elaborati fuerunt, quo opere praedictus faber 2750 florenos accepit. A.E.S.G., reg. 46, fol. 617.

(19) Les travaux des deux artistes furent payés le 28 juillet et le 8 août 1804. A.E.S.G. comptes des marguillers de 1804-1807, reg. 917, fol. 15vo et 16-16vo. Sur l'ostensoir donné par le doyen Adrien Sotteau (1817-1833), cf. DE BRUYN, *op. cit.*, p. 117.

mort de son époux en 1622. Le Cardinal-Infant, Ferdinand — le plus jeune frère du roi d'Espagne, Philippe IV — fut désigné par le souverain comme gouverneur. Lui aussi se montra très attaché à la piété eucharistique et mariale, les deux sommets, on l'a dit déjà, du sens religieux à Bruxelles durant des siècles.

Un usage reçu à la collégiale depuis le XVI^e siècle, voulait qu'un autel portatif fût dressé devant le jubé fermant le grand chœur aux deux solennités du mois de juillet, et durant l'octave de l'Assomption, au mois d'août.

On a signalé déjà les dons faits par l'Archiduchesse pour rehausser la splendeur de celui-ci durant l'octave annuelle du saint Sacrement de Miracle. Le Cardinal-Infant voulut concourir à cette ornementation. En 1637, il fit remettre à l'église, par l'intermédiaire de l'internonce Santini, une balustrade comprenant soixante-trois piliers couverts d'argent. Elle devrait entourer l'autel en guise de «thuijn», pareil à ceux que l'on voyait aux autels adossés aux piliers de la nef, à Sainte-Gudule et ailleurs (20).

Une toile, peinte par C. Eijkens, représente le cardinal remettant la balustrade (fig. 6). Elle décora le transept sud depuis 1735 et portait l'inscription suivante :

Illustrissimus Dominus
Vincentius Santini,
Abbas Sancti Joannis Baptistae,
In Belgio internuntius apostolicus,
Munere Ferfinandi solidis haec ara columnis
Cingitur. Argento nobile fulget opus.
Siste, prophane, gradum ; quam nunc argentea sepes
Cingit, et angelicis cingitur ara choris.

La peinture faisait partie de la série dont il a été question plus haut. Toutes ont disparu depuis la fin de l'Ancien Régime. La fabrique fit confectionner sur-le-champ une armoire spéciale, pourvue de fortes serrures, pour abriter la balustrade (21). Autre don du Cardinal-Infant, en 1639, une civière toute couverte d'argent, servant à porter l'ostensoir en procession, comme il a été dit plus haut (22).

(20) Tableau peint en 1720 par Ch. EYKENS (1719-1755), pour le transept sud, décrit dans J. A. ROMBAUT, *o. c.*, p. 286. — Sur la gravure, voir note 11.

(21) Au sujet de la confection de ce meuble, voir décisions de la fabrique en 1637 et en 1642. A.E.S.G., reg. 53, fol. 72 et 54, fol. 32.

(22) L'usage particulier à la collégiale bruxelloise de porter l'ostensoir reliquaire en procession sur une civière a été décrit au début du présent article. Il en est fait mention explicite pour la première

FIG. 6. — Offrande par le Cardinal-Infant Ferdinand, en 1637, d'une balustrade couverte d'argent pour entourer l'autel portatif, placé devant le grand chœur aux fêtes du mois de juillet. Gravure d'un tableau peint par C. Heykens en 1735.

FIG. 7. — L'ostensoir monumental porté en procession par trois prêtres (photo de l'auteur).

Au cours des troubles annonçant la fin de l'Ancien Régime — vraisemblablement vers 1794 —, la balustrade et la civière furent cachées chez un paroissien, Em. Leyniers. Au mois de janvier 1798, les maîtres de fabrique firent reprendre les objets pour les mettre en pièces. On chargea ensuite l'orfèvre Tserstevens de les fondre. Une partie de l'argenterie de l'église avait déjà disparu. On pouvait s'attendre à de nouvelles confiscations. D'où la résolution de faire fondre la balustrade, la civière et

fois, à ma connaissance, en 1542. Un livre comptable de la dévotion eucharistique porte l'achat, durant cette année, d'une civière en métal doré, couverte de parements en velours violet. A.E.S.G., reg. 224, fol. 244. L'acquisition de celle donnée par le Cardinal-Infant figure au livre des Résolutions de la fabrique le 3 juillet 1637. *Ibidem,* reg. 53, fol. 72. Un ajouté dans un inventaire, dressé en 1634, porte : «Gegeven ... bij S. Hooch. den Prince Cardinael de silver berrie tot het H. Sacrament te dragen». *Ibidem,* liasse 1564. — La coutume susdite se maintint durant l'époque contemporaine jusqu'à la suppression des solennités du mois de juillet en 1967.

quelques autres vases sacrés. L'intervention de l'orfèvre se solda, le 4 février 1798, par 6.480 florins, 14 sous, 9 deniers ; le 23 octobre suivant, par 608 florins, soit un total de 7.089,14,9 florins.

Cette opération est décrite dans un acte du 6 décembre 1805, signé par ceux qui y furent mêlés. Parmi eux, on lit les noms de deux ex-chanoines de Sainte-Gudule, J. F. Van Doorselaer et J. F. Van der Vinnen. Ce dernier eut maille à partir, dans la suite, avec la fabrique d'église à propos du payement des sommes susdites. Un accord fut conclu entre les parties le 4 janvier 1817, et ratifié par la députation des Etats de Brabant septentrional le 16 suivant (23).

Ni ce document, ni d'autres informations ne permettent de préciser l'objet exact de la controverse, prolongée pendant plusieurs années.

La disparition de tous ces trésors justifie, semble-t-il, d'en évoquer la richesse et l'ampleur en publiant, in extenso, quelques documents qui les concernent. Ils témoignent d'une piété, jadis insigne à Bruxelles, qui n'est plus qu'un pauvre souvenir. *Etiam periere ruinae.*

Placide LEFÈVRE.

ANNEXE I

1614, octobre 20. — Ordre de l'archiduc Albert à son trésorier et maître de chambre, Antoine de Rovalesca, de payer un acompte de 2000 florins à son bijoutier, Isaac Stilman, pour faire trois couronnes d'or en l'honneur du T.S. Sacrement de Miracle à Bruxelles.

El Archiduque. Antonio Rovalesca, thesororo y maestro de mi camara, de los quales quieros dineros que ayan entrado en vuestro poder para el gesto de mi camara dareis a Isach Stilman, mi platero, de oro 2000 florines de veinte placas

(23) ANNEXE VII. Le document de la vente en 1805 et les transactions du 14 décembre 1817, du 4 et 16 janvier 1818 se trouvent dans le dossier n° 924 aux A.E.S.G. — Des deux chanoines majeurs, mêlés à l'affaire, Marc van Doorselaer fut nommé par patentes du 21 février 1784 à la huitième prébende. A.E.S.G., Actes capitulaires, reg. 47, fol. 329-330. Après la suppression du Chapitre, il devint recteur de la chapelle de Saint-Laurent-au-Marais, et décéda au mois de mai 1810. Il fut enseveli au nouveau cimetière de Sainte-Gudule de la Chaussée de Louvain. *Ibidem,* reg. aux funérailles, n° 1251, fol. 98. — Henri Jos. van der Vinnen, exchanoine de l'abbaye supprimée de Coudenberg, fut introduit à Sainte-Gudule, comme titulaire de la quatrième prébende, le 1er juin 1792. *Ibidem,* reg. 1250, fol. 310. On perd ses traces après 1818. Le petit chanoine H. Mintens est cité déjà en 1801 et en 1804, à propos du sauvetage de la relique lors de l'invasion française, cf. J. D'ABREMES, *Mémoires pour servir à l'histoire du S. Sacrement de Miracle,* manuscrit du début du XIXe siècle, conservé jadis au Grand Séminaire de Malines, déposé à présent — on se demande pourquoi — à la bibliothèque de la faculté de Théologie de la Katholieke Universiteit te Leuven.

cada florin, que les dan a buena quenta de tres coronas de oro que he mandado de lazer para al sanctissimo Sacramento de milagro y tomareis su carta de Paga.

Brusselas 20 de octubro 1614.

Alberto

Per mandado de Sa Alteza

Antonio Suarez de Argualo

Annexe II

1619, juin 26. — Description par les orfèvres bruxellois, Jean Juwet et Georges de Roovere des couronnes d'or et du mantel, donnés par les archiducs Albert et Isabelle pour orner l'ostensoir montrant la relique eucharistique.

Alsoo onse genadighe heeren ende princen, Albertus ende Isabella Clara Eugenia, infante van Spaignien, ertshertoghen van Oistenrijck, van Bourgoignen, van Lothrijck, van Brabant, etc., hadde gegunt ende gegeven aenden Eerweerde HH. Sacrament van Miraculen drij schoone croonen, deen boven den anderen, van gout, ende verciert met costelijcke gesteenten, op den 18 julii 1615, ende daer naer een rocxken voor de ciborie vande selven HH. Sacramente, verciert met goude pandelotten peerlen ende anderssints, van op den 15 julii 1617, ende op dat men in toecommende tijden soude mogen weten hoe ende in wat maniere de voorscreve juweelen gegarnissert ende verciert mogen sijn geweest, soo ist dat op heden, dathe deser, voor mij notaris, in presentie vande getuijgen naer genoempt, sijn gecompareet d'eerweerde heeren, heer Willem Brant, presbytere, licentiaet inde rechten ende canonick der collegiale kercke van Sinter Goedelen, binnen deser stadt Brussele, heeren Niclaese vanden Brande, raedt des Eertshertogen raede geordonneert in Brabant, ende heeren Jacoppen vander Noot, riddere, heere van Kesecom, oudt borgemeestere ende jegenwoordich iersten schepenen deser voorscreve stadt, alle fabrijcqmeesters der voorscreve kercke, de welcke de voor geppresenteerde juweelen, croonen als rocxken, geguaeniseert ende verciert alsvooren, goet ende geraetsaem hebben gevonden, inden grooten huijse vande fabricque, te laeten visiteren bij juweeliers ende goutsmeden hun dies verstaende, tot welcken eijnde inde voorscreve fabrijcque sijn ontboden sieurs Jan Juniet ende Jooris de Roovere, hebbende de heeren comparanten op de selffve versocht dat sij de voorscreve juweelen souden visiteren ende extimeren, op hunne conscientie ende wetentheijt, als de selve, ten versuecke ende instantie als vooren, oock hebben gedaen, ende dat respective alhier naer volght ende int besundere distinctelijck is ende wordt gespecificeert, met declaratie ende estimatie op elck partije int besunder gedaen.

In den iersten die onderste ende grootste croone, wesende van gout, in de ronde van de selve croone sijn 8 taefels van diamanten, sommige dicke en sommige dunne steenen, d'een door d'ander tsaemen geestimeert op 12.000 rijnsgulden.

Item tusschen beijde de voorscreven diamanten sijn 16 knoppeerlen, d'een door d'ander tot 12 rijnsgulden, valent 192 rijnsgulden.

Item noch 96 knoppeerlen in de twee ronde, d'een door dander tot 4 rijnsg. t'stuck, valet 384 rijnsg.

Item noch 112 ronde peerlen onder de spitssen van de croone, d'een door d'ander tegen 2 rijnsg., valet 224 rijnsg.

Item tusschen de ronde peerlen 6 diamanten naegels ende 6 ruijten diamanten, sijn 12 steenen d'een door d'ander tot 20 rijnsg. t'stuck, valet 240 rijnsg.

Item in de vier groote spitsen sijn 4 groote hertdiamanten met farsetten, d'een door d'ander tot 150 rijnsg., valet 600 rijnsg.

Item noch in de vier cleijne spitsen sijn in elck 1 taefel, d'een door d'ander op 25 rijnsg., valent de 4 diamanten 100 rijnsg.

Item in de acht spitsen sijn in elck 3 cleijn diamanten, maecken 24 steenen, t'stuck tot 4 rijnsg. valent 96 rijnsg.

Item noch tusschen beijde de spitssen sijn 8 groote knoppeerlen, tot 8 rinsg. t'stuck, valet 64 rijnsg.

Item t'gout van de voorscreve groote croone weegt 25 oncen ende 15 engelschen, tot 33 rijnsg. d'once, valet 849 rijnsg. 15 stuvers.

Item t'fatsoen, bij taxatie, op 600 rijnsg.

Somma sijn in de voorscreve croone, soo groot als cleijne, 52 diamanten.

Somma nae volgende de voorscreve estimatie in gelde 4548 rijnsg. 15 stuvers.

De tweede croone

Ierst in de voerscreve tweede croone, in den boert sijn 8 diamanten, te weten 4 dicke ende 4 dunne steenen, d'een door d'ander tot 75 rijnsg., valet 600 rijnsg.

Item tusschen de voorsreve diamanten sijn 8 groote knoppeerlen, het stuck tot 12 rijnsg., valet 96 rijnsg.

Item op den selven boert sijn 2 boerdekens met 80 cnoppeerlen, het stuck tot 2 rijnsg. 10 stuv., valet 200 rijnsg.

Item onder se spitssen sijn 80 ronde peerlen tot 2 rijnsg., valet 160 rijnsg.

Item tusschen de voorscreven ronde peerlen sijn 12 diamanten dicke steenen, d'een door d'ander tot 30 rijnsg., valet 360 rijnsg.

Item in de vier groote spitssen sijn 4 nageldiamanten, het stuck tot 25 rinsg., valet 100 rinsg.

Item in de vier cleijn spitssen sijn 4 taefelen tot 30 rijnsg. t'stuck, valet 120 rijnsg.

Item in de acht spitssen, in elcke spitsse sijn 3 cleijn diamanten, van de 24, het stuck tot 2 rijnsg., valet 60 rijnsg.

Item tusschen de groote spitssen sijn 8 knoppeerlen, t'stuck tot 8 rijnsg., valet 64 rijnsg.

Ende in gout bij nae luttel min of meer, 400 rijnsg.

Ende t'faitsoen op 300 rijnsg.

Somma, soo groot als cleijn diamanten, 52 diamanten, ende in gelde beloopt 2560 rijnsg.

De derde croone

Ierst, onder in de boort van de selffe croone 8 dicke taefels tot 50 rijnsg. t'stuck, valet 400 rijnsg.

Item tusschen beijde de voorscreve diamant taeffels sijn 8 knoppeerlen, deen door d'ander tot 8 rijnsg., valet 64 rinsg.

Item op den selven grooten boert sijn 2 cleijn boorden met 64 knoppeerlen d'een door d'andere tot 30 stuv., valet 96 rinsg.

Item boven den ronden boort sijn 64 ronde peerlen, stuck tot 10 stuv., valet 32 rinsg.

Item tusschen de voerscreven peerlen sijn 8 nagels diamanten, het stuck tot 8 rijnsg., valet 64 rijnsg.

Item boven de voerscreve peerlen sijn 8 taeffels, t'stuck tot 24 rijnsg., valet 192 rijnsg.

Item in de 8 spitssen sijn 4 rooskens ende 4 nagels diamanten tot 8 rijnsg., valet 64 rijnsg.

Item boven in de 4 spitssen sijn 4 diamanten a 2 rijnsg. t'stuck, 8 rijnsg.

Item tusschen de seffve spitssen sijn 8 knoppeerlen, het stuck tot 3, valet 24 rijnsg.

Item boven in de 4 boogen van de voorscreven croone sijn 96 ronde peerlenkens tot 15 stuv. t'stuck, valet 72 rijnsg.

Item op de sellve boogen sijn 24 diamantkens tot 5 rijnsg. t'stuck, is 120 rijnsg.

Item boven op de boogen, onder de werelt, sijn 8 cleijn diamanten, het stuck tot 2 rijnsg., valet 16 rijnsg.

Item boven in de werelt sijn 20 dicke diamantkens tot 12 rijnsg. het stuck valet 240 rijnsg.

Item boven int cruijs van de selffve werelt sijn 2 rooskens, elk tot 8 rijnsg., valet 16 rijnsg.

Item in gout luttel min oft meer, 300 rijnsg.

Item t'faitsoen 350 rijnsg.

Summa sijn soo, in groot als cleijn diamantkens, t'saemen 90 diamantkens, somma in gelde, nae de estimatie, 2058 rijnsg.

Somma sommarum in gelde 9166 rijnsg. 15 stuv.

Het rocxken van de ciborie

Ierst de goude pandelotten van den Sueten naem Jesus, in getale hondert twelff, t'stuck tot 7 rinsg., valet 784 rinsg.

Item de pendelotten, elck met eenen diamant int selve, in getale 43, tot vijfthien rinsg. t'stuck, valet 660 rinsg.

Item achtentnegentich sterrekens, elck met seven diamanten, ses nagelkens ende een roos, stuck de sterre met gout, faitsoen ende steenen, vijftich rinsg., valet 4500 rinsg.

Item tweehondert negentich knoppeerlen, t'stuck 20 stuijvers, valet 290 rinsg.

Item de cleijne peerlen tusschen beijde staende, tot 6 stuijvers t'stuck, loopt de 3480 onbegrepen van getale, valet 1044 rinsg.

Somma 7278 rinsg.

Dit is aldus gedaen, geinventarieert ende geestimeert, ten versuecke vande voornoemde heeren fabrijcmeesters, bij de voorgenoemineerde juweliers, in den voorscreve fabrijcq huijse, op de 26 juni 1619, ter presentie van heeren Bartholomeus Tichon, presbitere, Simon de Sailly ouder kerckmeestere ende Lanceloot de Pretere, rentmeester van de voorscreve fabrijcke als getuijghen daer bij present sijnde. Quod attestor: Jan Smeth, notarius.

Annexe III

1625, juillet 28. — État descriptif des ornements donnés par l'Infante Isabelle pour couvrir l'autel dressé annuellement devant le chœur à l'occasion des fêtes du Saint Sacrement de Miracle.

Op heden, den 28 julij 1625, sijn, in presentie van mij, notaris ende de getuijgen naergenoemt, over gelevert het behangsel van buijten ende binnen den hooghen aultaer van het H.H. Sacrament van Miraculen, den welcken jaerlijcx wordt gemaeckt voor den hooghen choor, binnen de kercke van Sinte Goedelen, wesende het selve behanghsel van schoone goude laecken, gegunt ende gegeven bij heure doorluchtichste Hoocheijt Isabelle Clara Eugenia, Infante van Spaigne welck behanghsel wort van stucken tot stucken hier naer genoempt, ende over gelevert van wegen Sieur Jan de Silva, garde des joyaulx van haere voorscreve Hoocheeden, ende dat in handen van heer Bartholemeus Tichon, presb. canonick, etc., der selver kercke, om de selve te bewaeren daer t'selve sal worden geordonneet bij de Eerweerde heeren fabrijckmeesters.

Eerst het achterste vanden aultaer, consisterende in drije stucken, daeraff de twee sijde stucken sijn twee ellen drij vierendeelen ende een halff breedt, ende hooch in sijn viercant ses ellen ende een halff, met een stucksken daer aen houdende een elle ende een halffhooch, ende inde breede drije vierendeelen hoecx gewijse dienende om den booch te maecken, ende het middelste, wesende het derde stuck, is lanck ses ellen ende een halff, ende breedt vier ellen.

Item het stuck dienende totten hemel breedt vier ellen en een halff vierendeel, ende lanck twelff ellen ende een vierendeel.

Item den achtersten omloop elff ellen ende een halff lanck ende breedt, met de goude frangien tsaemen een halff elle ende een taille.

Item noch de twee sijde stucken vanden selven omloop, elck vier ellen lanck ende breedt, mette frangien een halff elle en een taille.

Item twee gordijnen van vier ellen ende een halff lanck, ende breedt twee ellen anderhalff vierendeel.

Item de twee sijpanden van boven, te weten frontespis, lanck vijf ellen, ende breet twee ellen ende een vierendeel, te weten twee ende een halff van onder totten angel, ende drije ellen totten anderen angel.

Item het stucxken van voore, daer toe dienende van frontespis, drij ellen ende een vierendeel lanck, ende breet een halff elle ende een halff vierendeel.

Item den omloop van boven van tfrontespis derthien ellen lanck, breedt drij vierendeel mette frangien.

Item den omloop van vooren twelff ellen ende drije vierendeele lanck, ende breet mette frangien drij vierendeelen.

Item de twee sijde omloopen, elck vier ellen ende een halff vierendeel lanck, ende breet mette frangien drij vierendeelen.

Item drij stucken dienende totte cappe van t'frontespis, d'een daer aff lanck vier ellen ende drije vierendeelen, end heedt van onder vier ellen ende drij vierendeelen, ende van boven een ellen.

Item het tweede stuck dienende totte cappe van t'frontespies, lanck vier ellen ende drij vierendeelen, ende breedt van onder vier ellen ende drij vierendeelen, ende van boven een elle.

Item het derde stuck dienende totte cappe van t'frontespies lanck vijff ellen, ende breedt van onder drij ellen ende een vierendeel, ende van boven een vierendeel ende een taille.

Item vier banden dienende totte cappe, elck vier ellen drij vierendeel ende een halff lanck ende breedt een vierendeel ende een halff.

Item den cop dienende om te staen boven de voorscreve cappe oock al van het selffste goude laecken beslaegen.

Een pellicaen van houdt ende vergult.

Item roede bade om van achter het werck te sluijten.

Item vier coppen van houdt ende cooper vergult, ende feulage van copper vergult daer toe dienende, met vier ijsere pinnen om in malcanderen te setten.

Item achtendertich coopere vergulde lelien.

Item ses vijsen ende ses bandekens ende ses ijsere spien.

Item ses coppere crollen vergult.

Dit is aldus gedaen ende gepasseert, inde fabrijcque van Sinte Goedelen, ten overstaen vanden voorscreve heere Bartholomeus Tichon ende Franchois du Conseil, inden naeme vanden voorscreve sieur Jan de Silva, als gecommitteert sijnde, ende t'gene voorscreve is over te leveren ende behoorlijck te meeten, mitsgaders in presentie van Peeter vanden Achter ende Jan de Meester, als getuigen hier toe sunderlinge geroepen ende gebeden, ende mij daer present wesende als notaris, residerende binnen deser stadt Brussele, ende hebben de voorscreve partijen ende getuijgen met mij notaris dese minut onderteeckent. Ende was onderteeckent

B. Tichon.
Francois du Conseil.
Jan de Meester ende
P. vander Achter.

Quod attestor
ende was ondeteeckent
C. de Pretere notaris
Aldus bevonden
A. de Cattenbroeck, presbyter.

Annexe IV

1665, août. — Extraits d'une liste des ornements du S. Sacrement de Miracle reposant dans la sacristie et dans la grande Maison de la Fabrique, où sont marqués ici les dons faits par les Archiducs.

Item vier silvere piramiden om pasta inne te branden, gegeven aano 1623 bij die Princesse Infante van Spagnien.

Item se groote silvere candelaers gedreven werck, gegeven bij onse doorluchtichste Princesse Infante van Spaignien, Isabelle Clara Eugeni, anno 1625.

Item twee schoone groote silvere enghelen elck eenen silveren candelaer in de handt hebbende, knielende op platte voeten van coper vergult rontsomme beslaegen met doorluchtighe plaetiens van silver, oock bij die Serenissime Infante gegeven anno 1627.

Item anno 1629, in julio, heeft haer Hoochijt noch gegeven tot ciraet van het Eerw. H. H. Sacrament van Miraculen vier silvere engelen dienende om het pavilloen te houden op beijde sijde die twee, hebbende elck een silver ritken in de handt.

Item eodem anno noch een silver doorluchtighe plaet, den gront copper vergult, sijnde verciert met veele schoone steenen, soo groot als cleijne van verscheijde couleuren, dient voor t'bancxken daert H.H. Sacrament opstaet op den aultaer.

Item anno 1630, twee silvere hier en daer vergulde schildekens om boven aen de gordijn roeden te hanghen, met die figure van Eerw. H. H. Sacrament van Miraculen.

Item anno 1631 heeft haere Hoocheijt gegeven ter eeren vanden Eerw. H.H. Sacrament van Miraculen vier silvere genoffels potten met sijde blommen daer inne gemaeckt, naer t'leven.

Item den 17 julii 1632 heeft die Serenissime Infante gegeven aenden Eerw. H. Sacrament van Miraculen sesse silvere candelaerkens.

Item anno 1633, den 16 julii, ontfangen van wegen de Serenissime Infante seven serafins hooftkens van silver om te hanghen aen het tabernaeckel van Eerw. H. Sacrament van Miraculen ende dat voor t'leste, want tot mijn groot leetwesen ende achterdeel van onser kercke inden selve jaere is commen te sterven in den jaere den eersten december, naer den vier uren des morghens, alhier memorie.

Item in een groot schapraij d'ornamenten die gegeven sijn bij haere Hoocheijt voorscreve soo tot die feeste vanden H. Sacrament van Miraculen als

tot het uijtvaert ende jaergeteijde van aetshertoghe Albertus saliger memorie met allen hunne toebehoorten ende van elcx drije choorcappen, ut supra, noch verhaelt wert.

Item heeft haere voorscreve Hoocheijt saliger memorie noch gegeven tot den aultaer die gestelt wordt voor het ocxael een schoon groot turcx tapijt, maer gelijck die seer swaer is door sijn groote ende bij naer de helft te groot is daer voor dat het gegeven is ende en is niet besichtbaer alsoo dat het nootsaeckelijck geapproprieert moet worden ende van een stuck can men daer twee affmaecken soo dat tot den voorscreve aultaer als tot den hooghen choor, die tapissiers sullen dat wel te wegen brengen.

Item een groot velum bandenschewijs gemaeckt soe van goude spellewerck als wit armoisijn geborduert met goude frenien om het H. Sacrament te draegen.

Item het pavillioen vanden Eerw. H. Sacrament schoon geborduert met perlen ende die gordijnen geborduert sijnde van binnen op witte stoffe met sterrekens van pallettekens van buijten andere gecouleurde stoffe sijnde.

Item noch twee roode sijde ende goude gordijnen, dienende tot den aultaer voor het ocxael alle te saemen oock bij haere Hoocheijt gegeven.

Item, inde fabrijcke, te weten inde capelle van Sinte Michiel, in den groote caise van schrijnhoudt zijn drij baldecuns, oft hemels, een witte toilletten geborduert met den Soeten Naem Jesus met den ommeloop naer advenant, ende acht silvere stocken om die selve te draegen, ende vier silvere coppekens die men boven opstelt, gegeven bij haere Hoocheden Albertus en Isabella.

1665, août 21. — Extraits d'une liste des joyaux attachés à l'ostensoir eucharistique, dressée en ce moment.

In den iersten den Hoochweerdich H. Sacrament van Miraculen, rustende in een groote ciborie van silver vergult, aen welcken hangen eenige clenodien.

Item drij schoone vergulde silver croonen, gemaeckt naer die costelijcke van gout, met diverse sorten van vrempde steenen.

Item drij dicke steene aen 800 guldens elck, gelaeten bij Jouffrouw Busleijden op conditie van niet te mogen vercoopen, valet 2400 rinsguldens.

Item noch eenen rinck met eenen dicke steen van extraordinaris schoon water, gelaeten bij de voorscreve juffrouw Busleijden, op de conditie als vooren, valet 4080 rinsgulden.

Item heeft jouffrouw Busleijden gegeven, op Paeschavont 1655, een silver lampe, verciert met copre vergulden feuliage, ende eene rente van 25 rinsgulden op die stadt van Brussele, om smout te branden nacht en dach, waertoe sij de voersreve rente heeft gelaeten.

Annexe V

1702, octobre 16 et 18. — Inventaire dressé par Nicolas Lemmens, joaillier du duc de Bavière, des bijoux fixés sur l'ostensoir du S. Sacrement de Miracle ainsi que des brillants enchassés dans une croix, fixée sur la croix d'or renfermant les hosties profanées, (à l'exception

des trois couronnes et du mantelet, estimés le 26 juin 1619 au prix de 16444 florins 15 stuv.), par ordre des maîtres de la fabrique.

16 octobre.

Ierst, volgens de preuve metten toetsteen gedaen, is de voorscreve remonstrantie van silver vergult.

Item van binnen de selve remonstrantie, de figuere van Godt den Vader metten setel ofte stoel waer op de selve geseten is, van gout.

Item de drij croonen, op de selve remonstrantie gemaeckt naer die costelijcke van gout, sijn van silver vergult.

Item, aen de grootste en de leeghste van dese drij croonen bevonden eene attache van diamanten, waer van de middelsteen alleen is getaxeert geweest, weirdigh te sijn 400-0.

Item allen de anderen steenen van de selve attache, sonder den middelsteen, 446-0.

Item, onder de voorscreve croone, een saphier rincxken 43-0.

Item een gulde roose op het antiecq, gegarnieert met diamanten 510-0.

Item een diamante cruijsken, hangende aen de voorscreve roose met een peirle 56-0.

Item, noch leegher aen de voorscreve croone, ende onder het voorscreve cruijsken, een tweede diamants cruijs, met eenen dunnen schuijner oft coulant 270-0.

It., ter rechter seijde, een portrait van s. Ursula, geemailleert met diamanten ende de peirle 60-0.

It., ter selve seijde, een antiecq juweel met eenen steen int middle 40-0.

It. eenen roose-rinck 90-0.

It. een diamants cruijsken 100-0.

It. eenen diamanten hert-rinck van drij steenen 700-0.

It. eene schoone diamants boot, gegeven door wijlen Mevrouwe Huwens 1300-0.

It. eene cleijne ronde boot van diamanten, oock ter rechter seijde op den silveren pilaer van de remonstrantie 220-0.

It. noch een andere diamants boot met een peirle 100-0.

It., ter slincker seijde, een portrait van s. Jan Baptist, geemailleert met robbijnen 24-0.

It. een juweeltje blauw geemailleert met vijf diamantjens 18-0.

It. eenen roos-rinck 90-0.

It. een diamants cruijsken, met noch een ander, ende werdere, cleijnodien daer aen hangende 130-0.

It. eenen diamanten rinck van drij steenen 240-0.

It. eenen naem Jesus van diamantjens 135-0.

It., ter selver seijde, op den pilaer van de remonstrantie, een diamanten hert met eene croone 233-0.

It. noch een diamanten hert met eenen grooten steen, rondsomme met twee cransen van diamanten 500-0.

It. noch een ront juweeltje van diamanten 150-0.

It. een paer diamants pendanten, hangende viedersijts van de remonstrantie 120-0.

It. twee juweeljens bij forme van hertekens, met blauwe fransche turquoisen, diamanten ende twee riekerckens hangende wedersijts als voren 90-0.

It. in de middel eene diamante roose, vereert door den Marquis de Gastanaga, gewesenen Gouverneur deser landen, met eenen diamant stuck gegeven door eenen anderen persoon, tsaemen getaxeert op 921-0.

It., op den voet van de voorscreve remonstrantie, int midde, eene groote diamante boot, gegeven door den grave van Montereij als hij Gouverneur was deser landen, 2071-0.

It., in het middel, boven de roose eenen rinck met een emeraude, 100-0.

It. ter rechter hant, op den voorscreven voet van de remonstrantie, eenen diamanten roose rinck 180-0.

It. een diamants cruijs op het antiecq, gegeven door Jouffrouw Praets 90-0.

It. ter slincker hant, op den vooercreven voet, eenen diamanten rinck 50-0.

It. een ront juweel met een peirle 60-0.

It. op het hooft van het belt van Godt den Vaeder, int midden van de remonstrantie, sijn bevonden drij diamants ringen, waer van den grootsten met eenen steen 400-0.

It. den tweeden oock met eenen steen 180-0.

It. den derden wesende een cleijn rinckxken 15-0.

It. noch twee gemaeckte rincxkens van diamanten, de welcke aen de croone van Godt den Vaeder vast sijn gemaeckt 80-0.

It. een Lievrouwbeldt met diamanten hangende boven het hoofft van het voorscreve beldt van Godt den Vaeder 90-0.

It. twee coulans hangende wedersijts op de pilaeren van de remonstranstie 100-0.

It. een collier peirlen hangende boven het voorscreve beldt van Godt den Vaeder 400-0.

It. noch een collier onder het selve beldt 75-0.

It. acht groote hangh peirlen met die peirlen de welcke tuschen valsche steenen gesnoert sijn 200-0.

It. allen de andere cleijne peirlen van de voorscreve remonstrantie 200-0.

Boven dijen soo hanght tegenwoordich aen de beste croonen van Albertus eenen diamanten Heijlighen Geest, geschat op 225-0.

Den 18 october 1702
is wederom geproduceet totte taxatie, als wanneer geinventeert ende geschat sijn geweest allen de diamanten, te saemen in een plaete verwerckt bij forme van een cruijs, waer mede becleet is het gulden cruijsken in het welck besloten sijn de alderheiligen drij hostien, welcke plaete als voren in getetacheert geweest, ende in de sacristije gebracht, alwaer bevonden :

Ierst eenen grooten diamant, sijnde eenen dickesteen, in het midden van het onderste deel van het voorschreven cruijsken, 1200 guldens.

Item drij diamanten dicksteenen, eenen aen ieder seijde stuck, ende den derden aen het onderste deel van het selver cruijs, naest de heilige hostien, commende van jouffrouw Busleijden, alsdan getaxeert op 2400 guldens, ende als nu op 2700 guldens.

Item eenen hooghen ofte punsteen, brillants gewijs, staende in het midden van het oppersten deel van het cruijsken ... 900 guldens.

Item twee diamants dicksteenen staende wedersijts van de voorscreve puntsteenen 300 guldens.

Item alle de resterende diamanten van het voorscreve cruijs 856 guldens.

Item den grooten oft buijtenschen cerkel van diamanten, becleedende het rondeel waer inne de heilige hostien besloten sijn, met het goud, 180 guldens.

Item den cleijnsten ende binnenste cerkel neffens de heilige hostien 240 guldens.

Item een diamants cruijsken 90 guldens.

Item de peirle 120 guldens.

Item een diamanten cruijsken 60 guldens.

Item de peirle 20 guldens

Item eene diamante roose, staende onder het voorscreve cruijs, 640 guldens.

Dus bedraegen allen de juweelen ende peirlen, de welcke alsnu getaxeert sijn ende bevonden sijn geweest te hangen ofte geappliceert te sijn aen de voorscreve remonstrantie de somme van 18808 guldens.

Ende mette voorscreve drij besten croonen ende mantel van Albertus, in proemio vermelt, tsaemen 35252 — 15 guldens.

Annexe VI

1804, juin. — Restitution à la fabrique de Sainte-Gudule d'un bijou, caché durant les troubles.

Copie d'une quittance contenant le prix et la description d'une pièce de cabinet formant une galerie navale en or enrichie de pierreries, que Monsieur Francois-Antoine Waultier, dit Beauregard, a fait remettre à la fin de juin 1804 à Messieurs les Fabriciens de Sainte-Gudule, en même temps qu'il leur fit restituer la dite galerie navale dont il avait fait précédemment présent à l'église de Sainte-Gudule, dont on l'avait retiré pendant les circonstances critiques. Elle est placée présentement en avant de la première couronne de la remontrance du Saint Sacrement de Miracle.

Je soussigné confesse avoir reçues des mains de Monsieur Servais, intendant général de S.A.S. le prince de Vaudemont, en payement cent-cinquante louis d'or pour une pièce de cabinet, qui forme une galerie navale en or massif, contenant quatre-vingt et douze pièces en pierreries, tant diamants que rubis orientaux et quelques perles fines au mast, où se trouve une petite renommée, étant de plus

garnie de quatre figures qui sont les quatre vertus suivantes : La Foi, l'Espérance, la Charité et la Prudence, que le surnommé vient d'acheter de ma main, le 15 du mois de mars 1721.

signé M. A. DE Grupello.

Annexe VII

1805, décembre 6. — Note à propos de la fonte, en 1798, de la balustrade en argent et de la civière, données par le Cardinal-Infant, ainsi que d'autres vases liturgiques.

D'après le rapport de Monsieur le prêtre Morren du 18 novembre 1805, il conste que la balustrade d'argent consistant en 63 piliers et autres accessoires a été transportée dans la maison de Monsieur Emmanuel Leyniers, sans qu'il conste à quelle date ce transport s'est fait.

Monsieur Leyniers ayant été prié de se rendre au conseil de la fabrique le 6 décembre 1805, il a dit qu'effectivement il se souvenoit d'avoir reçu chez lui, en dépôt, plusieurs piliers de la susdite balustrade, sans en savoir le nombre, n'en ayant pas reçu d'inventaire, ainsi que la bierre du Saint Sacrement de Miracle, quatre petites boules et deux autres grandes boules faisant partie de la dite balustrade, le tout garni de plaque d'argent massif, lesquels objets ayant reposés chez lui jusqu'au commencement de l'année 1798, lorsque Monsieur van Langhendonck, son écrivain Van Bever, De Léeuw père et fils, mayeure de l'église de Sainte-Gudule sont venus chez lui dire qu'on venoit reprendre l'argenterie de cette balustrade et accessoires pour les faire fondre, qu'effectivement lesdits De Leeuw et Van Bever sont venus chez lui le lundi perdu, selon qu'il se resouvient, l'année 1798, lorsque cette argenterie a été rompue et mise en pièces et transportée par eux hors de sa maison dans un panier.

Charles De Leeuw, ici présent, déclare qu'il a fait cette opération joinctement son père et ledit Van Bever sur la demande et ordre de Monsieur Van Langhendonck, reveveur de la fabrique, lequel leur ayant dit qu'une partie de l'argenterie de l'église ayant déjà disparue, il craignoit que celle de la balustrade suivroit le même sort, que pour prévenir tout dilapidation il croioit expédient de faire fondre cette argenterie, et qu'à cet effet il leur ordonnoit de la mettre en pièce et de la transporter chez l'orfèvre T'Serstevans, ce que lesdits De Leeuw et Van Bever ayant fait, ils l'ont transporté chez ledit orfèvre.

Charles De Leeuw nous ayant également rapporté qu'au moment de la remise de débris de ladite balustrade, le même orfèvre lui a remis un panier rempli de plusieurs calices et ciboires appartenant à l'église de Sainte-Gudule, pour les remettre à Monsieur Van Langhendonck, lequel les ayant reçu, il les a, au mois d'octobre suivant, remis au même orfèvre pour les fondre, selon qu'il a entendu dire dans ce temps, et dont Monsieur Van Langhendonck a reçu l'import.

Monsieur le chanoine Van der Vinnen, ici présent, nous a dit qu'effectivement il avoit vendu quelques fragments de ladite balustrade à l'orfèvre T'Sertevens, dont il a reçu la somme de 1339 florins, ou environ.

De laquelle somme il a payé 1° à Messieurs Van Bouchout et Wijns, administrateurs de l'église de Sainte-Gudule ... 368-5-5 ; 2° à Monsieur Mintens, procureur, 100 ; 3° à Monsieur le receveur Van Langhendonck 600 ; 4° au marguillier Huygh 20 couronnes de France ... 65-6-8 ; total 1133-12-1 ; et 5° la somme de ... (1) comme par notice, dont il fera conster audit Conseil au point que toute la somme de sa dite recette se trouvera soldée.

Monsieur l'orfèvre T'Serstevens ayant également été invité de se rendre au Conseil, il a envoyé sous enveloppe les deux quittances ci-jointe par copie, dont il conste 1° que Monsieur Van Langhendonck a reçu de lui, le 4 février 1798, pour des fragmens ou pièces d'argenterie provenant apparemment de la balustrade ci-dessus mentionnée, la somme de 6480 florins 14 sous 9 deniers argent courant ; 2° le 23 octobre 1798 la somme de 608 florins 11 sols 6 deniers. Ainsi les deux sommes reçues montent à 7089-6-3, dont il conste par le compte de Monsieur Mintens qu'il a payé, le 8 octobre 1798, 600 florins.

Ainsi fait et déclaré le 6 décembre 1805, aux membres du Conseil de la Fabrique de Sainte-Gudule soussignés :

J. F. Van Doorslaer Joseph de Poederlé H. Coppens J. F. Vander Vinnen exchanoine J. C. Morren H. Mintens E. C. Leijniers C. J. De Leeuw.

Résumé. — VORSTELIJKE OFFERGAVEN TER ERE VAN EEN EUCHARISTISCHE RELIEK TE BRUSSEL IN DE 17e EN 18e EEUWEN.

Sedert de 14e eeuw bestond een sterk gevolgde eucharistische devotie in de collegiale kerk van SS.-Michiel-en-Goedele te Brussel, de tegenwoordige S.-Michielskathedraal. Bij de bevorderaars dezer devotie moeten de aartshertogen Albrecht en Isabella, vorsten van onze gewesten in het begin van de 17e eeuw, worden gerekend. Daarna de kardinaal-Infant Ferdinand, hun opvolger, maar alleen als gouverneur van de koning van Spanje. Goudkleurige juwelen, brocaat ornamenten, kostbare tapijten, kleurrijke wandtapijten werden in groot getal geofferd door de aartshertogen voor de versiering van de eucharistische kapel, een eeuw tevoren gebouwd dank zij de vrijgevigheid van de heren en de penningen van de minder bedeelden. Door de prinsen als begraafplaats gekozen, is ze thans aan de devotie die haar deed ontstaan onttrokken en bezet met zitbankjes voor concert en toneelspel... Nieuwe wijze om hulde te brengen tot nagedachtenis van de overledenen die onder deze vloer rusten.

De kardinaal-Infant liet een met zilver bedekte balustrade aanbrengen rond het altaar, vóór het oxaal van het groot koor gedurende de jaarlijkse plechtigheden in de maand juli opgesteld. Dit voorbeeld vond navolging bij talrijke adellijke families uit de hoofdstad.

(1) Blanc.

De nauwkeurige beschrijving van deze voorwerpen, onder vorm van inventarissen, werd op bevel van de kerkmeesters opgemaakt. Zij stonden in voor de aanwezigheid en het behoud van de voorwerpen.

Deze schatten zijn meestendeels verdwenen, vernietigd of vervreemd op het einde van het Ancien Régime. De documenten, die alleen nog eraan herinneren, hebben aldus een verhoogde waarde voor de geschiedenis van de kunst en de kunstenaars te Brussel gedurende deze periode. Hun publikatie drong zich dus op, op het ogenblik waarop zelfs de herinnering aan de oorsprong van hun bestaan vrijwillig in de schaduw wordt geplaatst.

P. L.

PRÉCISIONS CONCERNANT DEUX OEUVRES ATTRIBUÉES A JAN-CHRISTIAEN HANSCHE

L'œuvre de Jan-Christiaen Hansche, dont la carrière de stucateur se situe dans la deuxième moitié du XVII[e] siècle, mériterait une plus grande audience, vu son originalité.

On ignore à peu près tout de l'existence de l'artiste (1) : travaillant sur commande, il voyageait notamment dans notre pays à la tête d'un petit atelier. Un certain nombre de ses réalisations nous est parvenu. Citons, pour les œuvres exécutées en Belgique, les plafonds du château de Horst à Rhode-St-Pierre (1655), du château de Beaulieu à Machelen (1659) et du château de Modave (1667), la voûte de la chapelle castrale de Schoonhoven (1671), les plafonds de la bibliothèque et du réfectoire de l'abbaye de Parc à Héverlée (1672-1679) ainsi que le plafond de la grande salle de la maison des Brasseurs à Gand (1673). Hansche a pris soin de les signer et de les dater. D'autres œuvres peuvent lui être attribuées parce que leur parenté avec les premières est manifeste.

Le présent article est destiné à lever définitivement le doute qui pesait sur deux œuvres attribuées à J.-C. Hansche par références stylistiques : le plafond de la sacristie de l'église Saint-Charles-Borromée à Anvers (2) et le plafond de l'église Saint-Nicolas à Perk (3).

Habile décorateur de l'époque baroque, nettement marqué par le style créé dans la seconde moitié du XVII[e] siècle sous l'influence de l'art de Rubens, Hansche se caractérise par l'audace de ses hauts-reliefs touchant parfois à la ronde bosse et son goût pour la magnificence et la splendeur. Cependant, malgré un parti ornemental qui lui fait appliquer à foison et

(1) On le croit généralement né à Amsterdam, mais rien ne le prouve. A Clèves, au restaurant «Groszer Kurfürst», détruit en 1944, une enseigne portait une légende affirmant : «gemaakt door Jan Hansche uit Amsterdam in 1667».

(2) Attribuée pour la première fois à J.-C. Hansche par H. MYLIUS dans P. CLEMEN, *Belgische Kunstdenkmäler*, Munich, 1923, II, p. 155-156.

(3) Attribué par le comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Une œuvre inconnue de Jan-Christian Hansche*, dans Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, 1938, p. 111.

en multiples arabesques des motifs aux accents vigoureux, aux formes arrondies soufflées et chantournées, ses compositions s'agencent clairement et lisiblement, le respect de la mesure l'emportant sur la volonté de puissance.

*
* *

La sacristie de l'église Saint-Charles à Anvers, située au Nord de la tour, fut construite en 1651. Au rez-de-chaussée, elle présente une vaste salle dont trois côtés sont réguliers : au Sud, la pièce est limitée par le mur de l'abside. Deux colonnes ioniques la divisent en deux parties inégales dans le sens de la largeur. Entre le mur arrondi de l'abside et les colonnes, le plafond est orné d'une décoration en stuc assez quelconque et peu visible. La salle proprement dite, éclairée par quatre fenêtres de part et d'autre, à l'Est et à l'Ouest, est couverte d'un travail plus intéressant.

Le plafond est divisé en quatre registres par trois poutres ; chaque registre est occupé par trois cadres se dégageant d'une ornementation animée : guirlandes de gros feuillage, cornes d'abondance, fruits ronds et lourds, larges enroulements, coquilles, draperies, têtes d'anges, de boucs, de lions (4). Respectant le programme iconographique de l'église, la sacristie illustre la vie des saints de l'Ordre (St François Borgia, St Ignace, St François-Xavier, St Louis de Gonzague et St Stanislas) et chante la gloire du Christ et de la Vierge dont les bustes et monogrammes ornent également la partie supérieure des murs latéraux nord et sud. Les personnages, coupés à mi-corps, sont sculptés sans beaucoup de relief et de finesse sur un arrière plan presque nu.

Mes recherches dans les archives, destinées à retrouver une mention de l'activité de Hansche à Anvers, sont demeurées vaines ; c'est un examen approfondi du plafond lui-même qui me permit de découvrir la date et la signature que l'artiste y a apposées. Celles-ci sont rendues presque illisibles en raison des mauvaises conditions de présentation de l'œuvre. Dans la première travée, le cadre gauche représente les Pains de proposition (fig. 1). Sous la table, on peut déchiffrer le monogramme I.C.H. pour Ian-Christiaen Hansche et dans le cadre droit de la même travée, orné d'une crédence garnie d'un riche tapis, portant un pain et un vase ciselé, on lit la date de 1653 (fig. 2).

(4) Les différents motifs se retrouvent notamment au château de Modave et à l'abbaye de Parc.

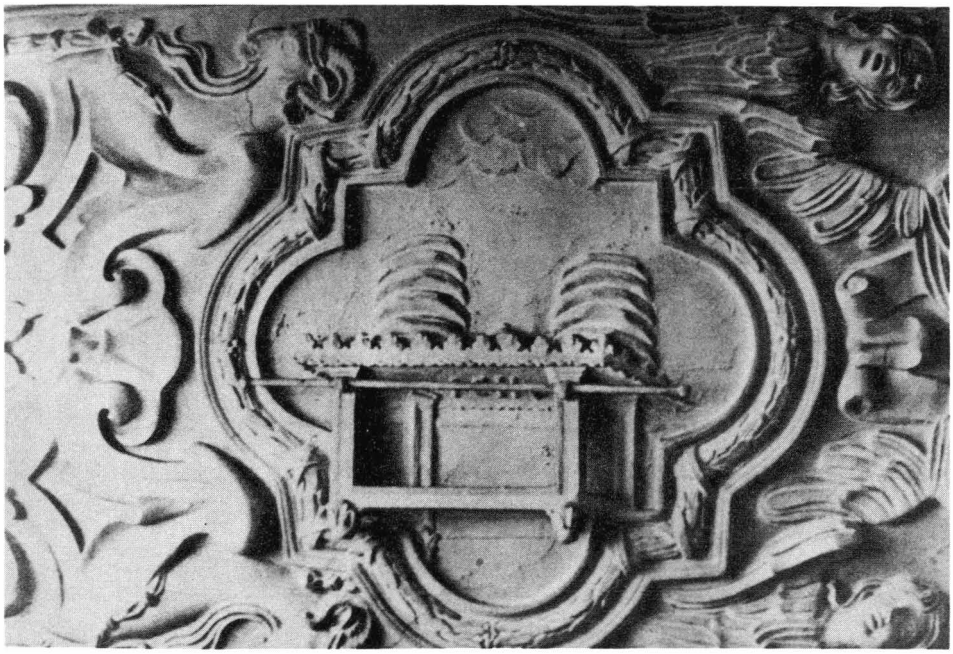


FIG. 1. — Plafond de la sacritie de Saint-Charles-Borromée à Anvers : Les Pains de proposition et le monogramme I.C.H.

Cette signature sous forme de monogramme ne doit pas nous étonner si l'on sait que dans de nombreux travaux, notre artiste appliqua soit son nom entièrement orthographié, soit un monogramme formé des premières lettres de ses prénoms et nom : les lettres étant mises à la suite les unes des autres, H.C.H. ou I.C.H. (5) ou bien entrelacées. Quelquefois, une même œuvre est signée sous les deux formes — monogramme et nom — comme dans le grand salon du château de Beaulieu à Machelen. La date de 1653 est importante car elle permet de reculer de deux ans le début de la carrière de Hansche dans nos régions (6). Elle situe donc ce plafond comme un des premiers exécutés par l'artiste. Or cette œuvre, si elle ac-

(5) Hans ou Jan Christiaen Hansche.

(6) Jusqu'à présent, la première œuvre connue était datée de 1655, date appliquée sur un des plafonds du château de Horst.

FIG. 2. — Ibidem : Crédence portant un vase et des pains et la date 1653.

cuse encore des maladresses, possède déjà un grand nombre des caractéristiques ornementales du stucateur (7), ce qui explique une attribution sur analyse stylistique.

*
* *

Le village de Perk qui garde le souvenir de David Teniers se trouve au Nord-Est de Bruxelles. L'église du XII[e] siècle fut habillée au XVII[e] d'un revêtement baroque, et la nef ornée d'un plafond en stuc sans signature ni date.

Ici encore, c'est l'analyse stylistique qui permit d'attribuer ce travail à notre artiste. Concernant ce plafond, il existe pourtant deux documents que j'ai eu la joie de découvrir, l'un à la cure de Perk : le journal de l'abbé Vermeeren, curé à Perk au XIX[e] siècle, faisant mention de l'existence d'un

(7) Notamment l'emploi et l'agencement des différents motifs.

contrat entre J.-C. Hansche et le baron de Perk, et l'autre : le contrat lui-même (8). Signalons immédiatement que ce document, étudié en détails par la suite, nous fournit entre autres le nom de l'artiste, la date de l'exécution ainsi que le nom du donateur de l'œuvre : le plafond fut commandé par le baron Frédérik de Marselaer (9) ; on adressa la commande à Jan-Christiaen Hansche ; l'achat des matériaux commença en 1666 et l'œuvre fut terminée en 1670.

Le plafond couvre la nef ; il est divisé en six travées par cinq poutres s'appuyant sur des consoles moulurées. Au centre de chaque travée, on trouve un médaillon dans lequel Hansche a représenté tour à tour les quatre Évangélistes, la Vierge et St Nicolas (10). Le relief de ces figures est très accusé ; la décoration se déploie à partir de ces cadres. Il faut remarquer notamment le souci d'ordre qui anime l'artiste : non seulement, dans chaque travée, la composition a pour axe le cadre central générateur d'une ornementation symétrique — broderies, coquilles, festons — mais encore, les travées elles-mêmes sont groupées par paire — les motifs décoratifs de la première travée correspondent à ceux de la sixième, ceux de la deuxième à ceux de la cinquième, ceux de la troisième à ceux de la quatrième. Cette observation est valable pour de nombreux plafonds de J.-C. Hansche. Pour être complet, signalons que l'artiste travailla également à l'encadrement de trois arcs.

Les documents d'archives que nous allons examiner confirment l'attribution proposée par le compte J. de Borchgrave d'Altena. Ils nous livrent (11) la liste et le prix des matériaux, le salaire de l'artiste, les noms et salaires des ouvriers et le temps consacré à la réalisation du travail.

Les matériaux (1er folio). La majeure partie de la commande, commencée en 1666, fut consacrée aux lattes de bois souvent en chêne, aux rivets, à des sacs de poils de différentes grandeurs et à la chaux dite de Bristoll. Ces données nous permettent de préciser la technique qui fut em-

(8) Le journal de l'abbé Vermeeren est conservé à la cure de Perk ; le contrat faisant partie du fonds de l'église de Perk, en voie de classement, se trouve aux Archives Générales du Royaume.

(9) Né à Anvers en 1584, bourgmestre de Bruxelles de 1614 à 1659, il hérita par sa femme de la baronnie de Perk-Elewijt et mourut en 1670 à Perk.

(10) Les Évangélistes se retrouvent également sculptés sur la voûte de la bibliothèque de l'abbaye de Parc ; la Vierge et St Nicolas sont les saints patrons de l'église ; ces derniers sujets sont encadrés de part et d'autre par les blasons des donateurs.

(11) Ces documents sont antérieurs de deux ans à ceux concernant la bibliothèque de l'abbaye de Parc : *Computationes Abbatiae Parcensis,* Ann. 1655-1680.

ployée (12) : à la base, il y a des lattes de chêne séparées les unes des autres, ce qui permettait au stuc de pénétrer jusqu'à l'envers, formant en séchant une croûte résistante. La partie inférieure étant bien maintenue, l'artiste pouvait alors modeler et accrocher ses figures aux poutres au moyen de lames de cuivre ou de fer. Les poils rentraient dans la composition du stuc pour éviter l'effritement et pour consolider les parties les plus saillantes.

Le prix des matériaux : «Maeket tosaemen hondert en tachtetig gulden en veijf stuivers», c'est à dire 180 florins et 5 sols.

Le salaire de l'artiste : une partie du document est détruite, mais nous pouvons interpréter le début du second folio comme suit : «... op gewercket idem voors kerke voor mijne (heer) gearbeijt veijf en tachtentig dage en halven tegen ... stuivers maecket 213 gulden 15 stuivers», soit 213 florins et 15 sols. A raison de 20 sols par florin, il travailla donc pendant 85 jours et demi pour 50 sols par jour.

Les noms et salaires des ouvriers et leurs jours de travail (13) : «Henderick Daelmans heft gearbeijt een en negentig dage tegen veijf schellinge dages 136 gulden 10 stuivers», 136 florins et 10 sols pour 91 jours de travail. «Giliam Speltiens heft dreijen soeventig en een halven tegen eenen gulden dages 73 gulden 10 stuivers», soit 73 florins et 10 sols pour 73 jours et demi de travail. «Henderick Rossea heft twee en negentig dage tegen tien stuivers dages 46 gulden», soit 46 florins pour 92 jours de travail. Le prix global du salaire des ouvriers et de l'artiste est de 469 florins et 15 sols. Les paiements furent effectués en plusieurs étapes tantôt par le baron, tantôt par le maieur de Perk. L'artiste inscrivit au bas du folio «ick onderschreeven bekenne van diese rekeninge ten vollen voldaen te seijn en bedanke mij van goede betalinge. Jan christiaen hansche» c'est-à-dire : «Je soussigné avoir eu connaissance de ces comptes entièrement payés et je remercie de ce bon paiement».

Voilà donc résolu, je l'espère, le problème des attributions de ces deux œuvres à Hansche, et étayées, par des preuves concrètes, les hypothèses jusqu'ici émises sur base d'analyse stylistique.

Michèle Doppée.

(12) Technique confirmée par l'étude des plafonds du château de Beaulieu à Machelen, détachés en 1929 de leur lieu originel et remis en place en 1948.

(13) A titre de comparaison, l'exécution de la voûte de la bibliothèque de l'abbaye de Parc (voir note 11) en 1672 dura 107 jours, coûta au moins 484 florins et 10 sols, et les ouvriers mentionnés sont H. Daelmans, G. Speltiens et un aide-manœuvre. En 1672, dans les comptes relatifs au réfectoire, on parle de cinq ouvriers sans citer de noms.

Résumé. — BIJZONDERHEDEN OVER TWEE AAN JAN-CHRISTIAEN HANSCHE TOEGESCHREVEN WERKEN.

Deze bijdrage heeft tot doel geen twijfel te laten bestaan omtrent twee werken die naar stijlverwantschappen aan Jan-Christiaen Hansche, stucateur uit de 17de eeuw, werden toegeschreven : de zoldering van de sacristie in de St.-Carolus-Borromeuskerk te Antwerpen en de zoldering van de beuk in de St.-Niklaaskerk te Perk.

Aan de zoldering van de St.-Caroluskerk worden het leven van de heiligen van de Orde geïllustreerd en de glorie van Christus en van de H. Maagd bezongen. De algemene stijl van dit werk verklaart de toeschrijving ervan aan Hansche. Nochtans, in twee kaders leest men, eigenlijk niet gemakkelijk, het monogram I.C.H. voor Jan Christiaen Hansche en de datum 1653. Deze datum is voornaam, want hij vervroegt met twee jaar de aanvang van de loopbaan van Hansche in onze streken en maakt van deze zoldering een van de eerste door de kunstenaar uitgevoerd.

De 12de eeuwse beuk van de dorpskerk van Perk, in de 17de eeuw met een barokke bekleding opgesmukt, is bedekt met een stucwerk zonder handtekening of datum. De vier Evangelisten, de H. Maagd en St.-Niklaas worden er in uitgebeeld. De versieringskarakteristieken wijzen naar de naam van Hansche. Doch, er bestaat een contract van 1670 afgesloten tussen J. C. Hansche en de schenker van het werk, Frederik de Maerselaer. Dit document geeft de lijst en de prijs van de materialen, de vergoeding van de kunstenaar, de namen en de salarissen van de arbeiders en hun aantal werkdagen. Onderaan folio 2 plaatste de kunstenaar zijn handtekening.

Alzo bevestigen vaste bewijzen de hypothetische toeschrijvingen van deze werken aan Hansche.

M. D.

EEN ROTTERDAMSE MONSTRANS VAN 1792 TE ZELK (HALEN)

Zoals vele andere aspecten van het kunstgebeuren in de Nederlanden, heeft ook de edelsmeedkunst sinds het einde van de 16e eeuw de weerslag ondervonden van de politieke en religieuze scheiding tussen Noord en Zuid. Terwijl in het Zuiden de productie van de goud- en zilversmeden hoofdzakelijk op de katholieke eredienst gericht bleef, viel dit interessante afzetgebied voor hun collega's in het Noorden grotelijks weg. Het zilverwerk, dat door de protestantse gemeenten werd besteld en voornamelijk uit avondmaalszilver bestond, kon noch in aantal, noch in diversiteit, noch in opulentie opwegen tegen het kerkgerei uit de werkplaatsen van het Zuiden waar de Barok en de Contrareformatie weldra hoogtij vierden. Inmiddels nam echter, ingevolge succesrijke handelsondernemingen, de welvaart in het Noorden zienderogen toe zodat hier een veel ruimer afzetgebied voor profaan zilver bestond zowel ten behoeve van de bloeiende gilden als van de rijke burgerij. Hoofdzakelijk hierop stemden de Hollandse edelsmeden dan ook hun productie af en een grote verscheidenheid bewaard gebleven tafelzilver getuigt tot op heden van hun merkwaardige bedrijvigheid.

Terwijl in de Generaliteitslanden, waar de protestantisering zeer moeizaam vorderde, de edelsmeden van Breda, 's-Hertogenbosch en enkele andere centra de katholieke kerken nog van heel wat zilverwerk bleven voorzien, werd boven de grote stromen slechts relatief schaars zilver voor de katholieke eredienst vervaardigd. Eens de grootste moeilijkheden achter de rug, trachtten de parochies, die er in stilte weer tot leven kwamen, de leemten aan te vullen die door de inbeslagneming van het oude kerkgerei waren ontstaan. Hiervoor deden zij in de 17e eeuw ook beroep op enkele Amsterdamse en Utrechtse meesters zoals Thomas Bogaert, zijn zoon Johannes Bogaert en Michiel de Bruyn van Berendrecht (1). Nochtans bleef in het geheel van de productie van de edelsmeden der Verenigde Provincies het rooms-katholieke en in de 18e eeuw ook het oud-katholieke zilver slechts een zeer kleine minderheid uit-

(1) Zie vooral H. J. W. VERHEY, *Oud-Katholiek kerkzilver*, z.p., 1967, p. 26-29 en passim.

maken. In de behoeften van de rooms-katholieke kerken in Holland werd trouwens ook ten dele voorzien door de invoer van zilverwerk uit het Zuiden en meer bepaald uit Antwerpen, waar trouwens ook priesters voor parochiedienst in het Noorden gevormd werden. Ingevolge deze omstandigheden kan thans nog heel wat kerkelijk zilver van Antwerpse meesters in Holland aangetroffen worden, terwijl Hollands zilver in de kerken van de Zuidelijke Nederlanden slechts hoogst uitzonderlijk kan voorkomen. Een Rotterdamse sacramentsmonstrans, die bewaard wordt in de Sint-Pancratiuskerk te Zelk (gemeente Halen nabij Diest) en tot nog toe onbekend bleef, verdient derhalve aan de vergetelheid ontrukt te worden, te meer daar zij ook in de productie van de Rotterdamse edelsmeden een zeldzaamheid blijkt te zijn.

Deze zonnemonstrans werd in zilver uitgevoerd en is 54,5 cm hoog (afb. 1). Zij rust op een ovale voet (16,5 × 11,5 cm) waarvan de boord boven een hoge standring een fries met gestileerde akantbladeren draagt. Over de voetwelving heen dalen vier vergulde voluten neer waarvan de hoekige krullen op de voetrand uitspringen en zodoende aan deze basis een stevige structuur verlenen. Boven op de voetwelving zijn aan gestrikte linten twee vergulde medaillons bevestigd die vooraan Daniël in de leeuwenkuil en achteraan het Lam op het Boek met zeven sloten voorstellen. De slanke stam is licht balustervormig en bedekt met akantbladeren ; in het midden draagt hij een gladde, haast bolvormige nodus. Sierlijke voluten, waaraan lauwerslingers bevestigd zijn, ontspruiten boven aan de stam en schragen twee geknielde engelen, die links en rechts van de lunula zijn opgesteld. De rechtse engel draagt een anker als symbool van de Hoop, de linkse een hart als symbool van de Liefde. Vermoedelijk hield deze laatste engel oorspronkelijk een kruis of een kelk in de hand als symbool van het Geloof. Zodoende zouden hier dan, zoals meer voorkomt, de drie goddelijke deugden voorgesteld zijn, wijl de eucharistie in de centrale lunula de Liefde vertegenwoordigt. Op de vergulde stralenkrans zijn cherubs aangebracht. Onderaan bevindt zich een vergulde wereldbol met de dierenriem en een banderol met het opschrift ECCE PANIS ANGELORUM. Boven op de stralenkrans prijkt een kroon met akantvormige beugels en een wereldbol met kruisje. Verscheidene elementen van de structuur en de ornamentiek, zoals de hoekige voluten, de aan strikken bevestigde medaillons en de lauwerslingers, die op een classicistische invloed wijzen, laten toe deze monstrans in de laatste decennia van de 18e eeuw te situeren.

Afb. 1. — Sacramentsmonstrans, Rotterdam, 1792 (zilver, h. 54,5 cm)
St.-Pancratiuskerk te Zelk, Halen

Foto ACL Brussel

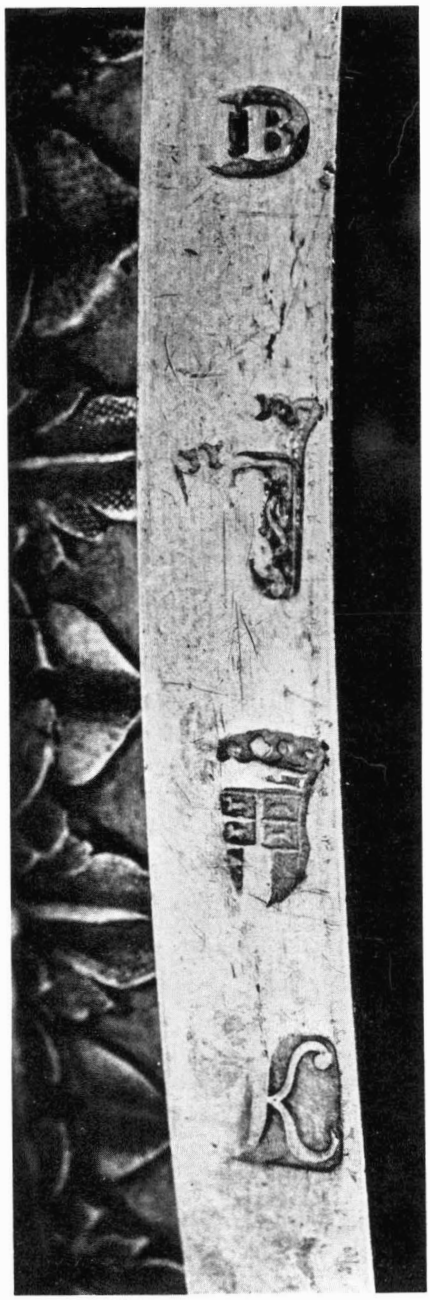
Vooraan op de standring van het voetstuk werden vier merken ingeslagen (afb. 2) die toelaten deze monstrans nader te identificeren. De middelste twee zijn de keurmerken van Rotterdam : het gekroonde stadswapen en de gekroonde Hollandse leeuw. Als jaarletter werd de sierlijke K ingeslagen die in 1792 gebruikt werd (2). Het meesterteken ten slotte vertoont de letters IB in een liggend ovaal ; de Rotterdamse zilversmid, die dit merk gebruikte, is evenwel niet bij naam bekend. Van zijn werkzaamheid kon echter nog een andere sacramentsmonstrans achterhaald worden die hij in 1791, een jaar vóór de monstrans die te Zelk bewaard bleef, vervaardigde. Deze monstrans, in het bezit van de Oud-Katholieke Mariakerk te Utrecht, was tot nog toe blijkbaar de enige die van een Rotterdams meester kon aangewezen worden (3). Het mag wel benadrukt worden dat de twee enige monstransen, die thans als Rotterdams werk bekend zijn, beide door dezelfde meester gemaakt werden. Zij laten vermoeden dat deze edelsmid méér opdrachten kreeg vanwege rooms-katholieke of oudkatholieke parochies.

In de grote lijnen van hun opbouw, die overigens aan een sinds lang gebruikelijk schema beantwoordt, stemmen de monstransen van Utrecht en Zelk overeen. Beide hebben een ovaal voetstuk met vier voluten, vertonen naast de lunula een paar knielende engelen op voluten waaraan bladslingers bevestigd zijn en dragen een kroon boven de stralenkrans. De monstrans van de Mariakerk is echter breder en zwaarder opgevat ; de stam is er korter en essentieel tot een vaasvormige knoop herleid, de engelen zijn er lager en verder van de lunula verwijderd opgesteld, terwijl onder de kroon draperingen als een baldakijn over de stralenkrans neerdalen. De monstrans van Zelk heeft daarentegen een rijzige structuur en getuigt tevens van een plastischer en krachtiger vormgeving.

De eerste steen van de huidige Sint-Pancratiuskerk werd gelegd op 2 april 1781 en op 21 juni 1784 werd het nieuwe kerkje plechtig ingewijd. Hoewel de nieuwbouw met een gedeeltelijke vernieuwing van de uitrusting van het bedehuis gepaard ging, kan men toch bezwaarlijk aannemen dat deze landelijke parochie in 1792 een monstrans zou besteld hebben te Rotterdam, in het jaar waarin trouwens de Franse troepen de Zuidelijke

(2) E. VOET jr. en P. W. VOET, *Nederlandse goud- en zilvermerken*, 3e uitg., 's-Gravenhage, 1963, p. 37 ; *Meesters in zilver. Werk van Rotterdamse zilversmeden* (tentoonstellingscat.), Rotterdam-Amsterdam, 1966-67, p. 49, nr. 216 en p. 73.

(3) H. J. W. VERHEY, *op. cit.*, p. 76-77, afb. 44 ; *Meesters in zilver ...*, Rotterdam-Amsterdam, 1966-67, p. 49, nr. 215.



Afb. 2. — Merken op de sacramentsmonstrans (macro 4 ×)
Foto Seminarie Artes Minores Leuven

Nederlanden een eerste maal overrompelden. Vermoedelijk kwam deze monstrans pas later het zilver van het kerkje van Zelk verrijken, hoewel in het recentere kerkarchief nog geen sporen van deze aanwinst konden aangetroffen worden. Inmiddels bezit de Sint-Pancratiuskerk een zeldzame Rotterdamse sacramentsmonstrans die, zoals menig interessant zilverwerk op het platteland, over het hoofd werd gezien, hoewel zij aanspraak kan maken op een eervolle vermelding in de annalen van het Hollands kerkzilver.

Jacques VANWITTENBERGH

Résumé. — UN OSTENSOIR EXECUTE À ROTTERDAM EN 1792 ET CONSERVE A ZELK (HALEN).

Depuis la scission des Pays-Bas vers la fin du XVI^e siècle, les orfèvres des provinces septentrionales se tournaient principalement vers la clientèle civile, enrichie par le succès de ses entreprises commerciales ; l'église catholique y était réduite au silence et le culte protestant ne requérait que peu d'argenterie. L'orfèvrerie destinée au culte catholique ne constitue par conséquent qu'une petite minorité dans l'ensemble de leur production. Dans les paroisses catholiques des Provinces-Unies se trouvent d'ailleurs encore de nos jours plusieurs vases sacrés, importés jadis des Pays-Bas méridionaux et plus particulièrement d'Anvers. Ces circonstances expliquent d'autre part l'absence presque totale d'orfèvrerie religieuse hollandaise dans les églises des provinces méridionales.

L'église Saint-Pancrace à Zelk, hameau de Halen près de Diest, est une de ces rares églises qui en possèdent un exemple. Il s'agit d'un ostensoir sacramental dont les poinçons indiquent qu'il a été exécuté en 1792 par un orfèvre de Rotterdam. Le poinçon personnel (IB) de cet orfèvre, qui n'a pas encore été identifié, se retrouve sur un autre ostensoir datant de 1791 et appartenant à la Oud-Katholieke Mariakerk à Utrecht. Ces deux ostensoirs-soleil, les seuls connus au poinçon de Rotterdam, témoignent du classicisme en honneur à l'époque. L'ostensoir de l'église rurale de Zelk, d'une structure plus élancée et d'une conception plus plastique que celui d'Utrecht, mérite une mention honorable dans les annales de l'orfèvrerie religieuse hollandaise.

J. VW.

UN ARCHITECTE NÉO-CLASSIQUE : FRANÇOIS VERLY LILLE, ANVERS, BRUXELLES

Contribution à l'étude de l'architecture «révolutionnaire»

Le dernier quart du XVIII[e] siècle a été à Lille une période d'activité artistique intense. Parmi les artistes lillois de ce temps on connaît surtout le peintre Jean-Baptiste Wicar, qui termina à Rome une brillante carrière commencée dans l'atelier de David, et l'architecte Michel Lequeux dont le talent éclate dans les quelques édifices qu'il construisit de 1777 à 1786, avant de trouver la mort dans une rixe de chantier.

Mais on n'a pas, jusqu'à présent, accordé assez d'attention à l'œuvre de François Verly (1760-1822), architecte formé à Lille, puis à Paris et dont la carrière s'est déroulée presque entièrement en Belgique, où il fut chargé de travaux importants à Anvers, puis à Bruxelles.

Ce Lillois n'a rien construit dans sa ville natale ; est-ce la raison pour laquelle les historiens locaux l'ont négligé ? Il nous a paru intéressant de combler cette lacune et de réparer cette injustice, car son talent était grand et certains de ses projets font même apparaître un artiste visionnaire et audacieux, très en avance sur son temps, à l'égal de Ledoux et de Boullée. Ses principales conceptions s'inscrivent dans la ligne d'un néo-classicisme rigoureux et il a montré dans ses projets conçus pour les grands travaux d'Anvers qu'il savait ordonner les ensembles en fonction des besoins de la cité moderne.

François Verly a occupé des charges officielles : architecte de Napoléon, il a été l'auteur de projets considérables et le responsable d'opérations d'urbanisme importantes, à l'échelle d'une cité comme Anvers ; il a beaucoup construit, travaux publics et commandes privées, il a été un décorateur très actif et un organisateur de fêtes rassemblant de grandes foules. Son œuvre étendue et variée reflète parfaitement la mentalité d'un artiste néo-classique qui a mis son talent au service de la Révolution, puis de l'Empire.

Il est pourtant quasi ignoré des historiens de l'art. Il faut dire que son œuvre ne peut plus être jugée aujourd'hui que sur des plans et des projets.

Ceux d'entre les édifices projetés qui ont été construits n'existent plus ou bien ont été complètement défigurés.

Aussi la bibliographie du sujet est-elle des plus réduites. Nous possédons une source de renseignements biographiques dans un opuscule publié à Lille en 1869 par Hippolyte Verly, à quarante exemplaires, *La vie et les œuvres de François Verly*. Cette publication néglige complètement l'étude du style de l'artiste, pour s'attacher à la carrière de «l'architecte honoraire de Napoléon Ier». Le souci de glorification qui n'en est pas absent doit nous conduire à utiliser ces renseignements avec prudence (1).

I. La vie de François Verly

La jeunesse et l'adolescence : Lille et Paris.

François Verly est né à Lille le 9 mars 1760. Son père, médecin, meurt en 1772 et l'enfant est recueilli par une tante qui veille à son instruction : il fait ses humanités et suit les cours de l'Académie des Arts. A 14 ans, en 1774, au titre «d'élève de l'école d'architecture», il expose déjà au Salon Lillois qui chaque année permettait aux artistes de la ville de faire connaître leurs travaux (2).

En 1775, 1777, 1778, nous retrouvons son nom parmi les exposants. Puis, une interruption de trois années : c'est qu'il a quitté Lille pour Paris où il s'est rendu en 1778, «muni, nous assure son biographe, d'une chaleureuse lettre de recommandation pour le Comte d'Angiviller», qui était le Directeur des Bâtiments. Pourtant il n'est admis au nombre des élèves de l'Académie Royale d'architecture que trois ans plus tard, en 1781. Nous ignorons tout de son existence à Paris pendant ces années. Il

(1) Quelques œuvres sont citées sans commentaires par P.-J. Goetghebuer, *Choix des monumens, édifices et maisons les plus remarquables du Royaume des Pays-Bas* (Gand, 1827) et par L. de Barsée, *De bouwkunst in de XIXe eeuw*, in *Bouwstoffen voor de geschiedenis van Antwerpen in de XIXe eeuw* (Anvers, 1964). Michel Marcq, dans le journal *La voix du Nord* (16 août 1967) a eu le mérite d'attirer l'attention sur deux projets de Verly conservés au Musée des Beaux-Arts de Lille en soulignant brièvement l'intérêt de cette architecture.

Les archives nous ont livré quelques plans et dessins de Verly : *Stadsarchief, Anvers,* Iconografie 41 D 11 ; 58 A 8 ; 4, 80, c-h ; 4, 81-82, a-b. *Archives de la Ville de Bruxelles,* Cartes et Plans, n° 45. *Archives Nationales, Paris,* Plans, N III D.N. 8, 9, 11, 12, 13, 17. *Archives du Pas-de-Calais,* Plans, numéros 433, 434, 1246, 1248. *Archives du Nord,* L 2122.

(2) *Livrets des Salons de Lille (1773-1788),* Lille-Paris, 1882.

est le protégé du Comte de Maillebois qui parle de lui au Comte d'Angiviller (3). Est-il l'ami de David, de Percier et de Fontaine comme l'assure Hippolyte Verly ? Rien ne l'atteste mais cela n'est pas impossible, pour les deux derniers du moins, qui ont à peu près son âge. Nous aimerions savoir sous la direction de quel professeur il travaille à l'Académie, non sans succès puisqu'il obtient en juin 1783 le Prix d'Émulation. Par un fâcheux hasard le nom de ce professeur est omis dans le compte rendu de la séance de l'Académie qui mentionne ce fait (4). En 1784, il expose au Salon de Lille deux vues de Sainte-Geneviève dédiées «à Messieurs du Magistrat de Lille» (5).

A deux reprises, en 1784 puis en 1785, il figure parmi le petit nombre d'élèves admis à concourir pour le Grand Prix. Mais son travail n'est pas couronné, contrairement à l'affirmation d'Hippolyte Verly. Il ne fera pas le voyage de Rome. Pourtant le jeune homme obtient une consolation : sur la recommandation de l'architecte Moreau-Desproux il se voit confier la direction des travaux et l'organisation des fêtes données à Paris à l'occasion de la naissance du deuxième fils de Louis XVI en 1785.

L'année suivante son envoi au Salon de Lille ne le donne plus comme élève de l'Académie Royale mais comme architecte.

Retour à Lille : le Colisée ; travaux à Arras.

Dès son retour à Lille en 1786, il obtient une commande importante. On lui confie la construction d'un «Colisée» au pont de Canteleu. L'ensemble comprend des salles de danse, divers pavillons, des tentes, le tout disposé au milieu de rochers, de cascades, de pelouses agrémentées de bosquets. Un petit temple antique dressé sur une île plantée de peupliers rappelle les fabriques du parc du Marquis de Girardin à Ermenonville. Un tableau de François Watteau, au musée de Lille, nous donne une idée de ces décors ingénieux et gracieux où se plaisait l'imagination des artistes.

(3) Archives Nationales : $O^1$1916, f° 34 et $O^1$1932 pièce 7 (Correspondance des Beaux-Arts).
Lettre de Verly à M. d'Angiviller, Paris, 9 février 1783 : «J'ai plusieurs fois pris la liberté de me présenter à votre hôtel à Paris pour avoir l'honneur de vous assurer de mon respect et vous témoigner ma reconnaissance de la faveur que vous avez bien voulu m'accorder, à la prière de M. le Comte de Maillebois, en me faisant la grâce de me recevoir au nombre de vos élèves à l'Académie Royale d'architecture. Je ferai mon possible Monsieur, par mon zèle et par mon assiduité au travail, pour mériter votre bienveillance».

(4) LEMONNIER dans *Comptes-rendus des séances de l'Académie,* T. IX, p. 106.

(5) Musée de Lille, Fonds lillois.

Selon Quarré-Reybourbon, le Prince de Soubise «lui donna carte blanche, l'autorisant à se laisser aller à toutes les fantaisies de son imagination. Un million fut dépensé. Onze mois après, en juin 1787, le Colisée de Verly était créé, avec sa rotonde, ses guinguettes et ses vastes jardins. Il fut cité comme supérieur au Colisée de Paris» (6). Sa vogue fut immense mais de courte durée : en 1792 les bâtiments étaient démolis et les arbres abattus pour permettre la défense de la Citadelle.

En même temps qu'il dirigeait la construction du Colisée, Verly était appelé à Arras pour la reconstruction du Séminaire, détruit par un incendie en 1783. Les plans, signés de Louis Biarez (7) et de Verly, prévoyaient une redistribution complète et une extension considérable des bâtiments (8). Un dessin de l'élévation nous montre une longue façade de quinze travées, flanquée de deux pavillons massifs à coupole déprimée. Ces pavillons sont la partie la plus intéressante de la composition par leur aspect cubique, l'absence d'ouvertures, le fronton triangulaire, les profonds refends du rez-de-chaussée contrastant avec la nudité de l'étage. La ligne générale de la façade, basse et écrasée, soulignée de longues horizontales, est à remarquer également ; cette première œuvre est déjà d'un esprit néo-classique affirmé (fig. 1).

Deux ans plus tard, en 1788, toujours en collaboration avec Louis Biarez, Verly propose un plan de reconstruction et d'agrandissement des prisons royales du Conseil d'Artois (9). Enfin il fait un projet pour la construction de la salle de spectacle du camp militaire de Saint-Omer, où se trouve alors une garnison de 3000 à 4000 hommes.

Il se signale également à cette époque comme décorateur de théâtre : trois aquarelles de lui, projets pour le théâtre de Lille qui venait d'être inauguré, figurent au Musée de Lille (Fonds Lillois). Elles représentent des ruines antiques. Une autre (même fonds) est une esquisse pour le rideau du théâtre de Dunkerque. Elle nous montre un beau paysage avec colonne

(6) *Le Colisée de Lille,* dans *Revue de la Société des Beaux-Arts des Départements,* 1896, p. 137. Trois vues d'après des aquarelles de Verly — Photographie de l'Ile des peupliers à la fin du XIX^e s. Le Musée de Lille (M.L., dessins de F. Verly et de sa famille) conserve cinq grandes aquarelles du Colisée, de la main de Verly.

(7) Autre architecte lillois, né en 1760 ; il émigra à Wervicq en 1793.

(8) Arch. du Pas-de-Calais, Plans, n° 434 et n° 1248. Les travaux commencèrent aussitôt mais furent interrompus à la Révolution. Les bâtiments furent alors abandonnés, puis démolis. Voir aussi Arch. Nationales $F^{19}7301$.

(9) Arch. du Pas-de-Calais, Plans, n° 433.

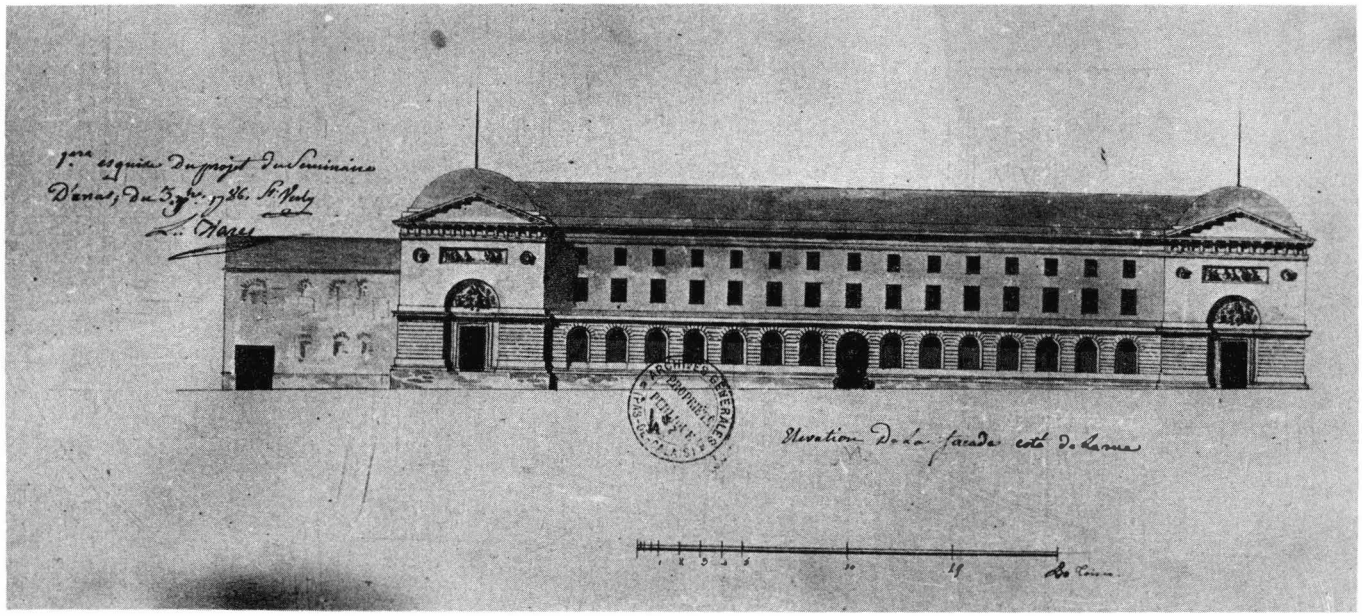


FIG. 1. — Le séminaire d'Arras, projet pour la reconstruction, 1786
(Arras, Archives du Pas-de-Calais, 1248, n° 4).

et temple antique. Sur les côtés, des arbres supportent des galeries garnies de treillages (10).

La période révolutionnaire : décors de fêtes et projets de reconstruction de Lille.

La tourmente révolutionnaire ne freine pas l'activité de Verly. Il met au service du nouveau régime son expérience d'organisateur de réjouissances populaires et, le 6 juin 1790, la Fête de la Confédération des Trois Départements, à Lille, lui donne l'occasion de dresser sur le Champ de Mars un vaste décor à l'antique. Un tableau de François Watteau nous a laissé le souvenir de cette ordonnance : à l'entrée, quatre statues colossales, Justice, Prudence, Force, Tolérance, puis, succédant à un espace libre réservé aux soldats et aux députés, un temple dorique sur soubassement, annoncé par deux petits temples sur les côtés. Au centre se dressait une statue de la Liberté. Quatre obélisques achevaient de donner au décor la solennité requise. On compta, dit-on, dix mille participants et cent mille spectateurs.

Verly participe à la défense de Lille assiégée en 1792 (11). Les bombardements abattent plus de deux mille maisons et, la paix revenue, on songe à tirer parti de la destruction des quartiers de Fives, de Saint-Sauveur et de Saint-Etienne pour percer de larges artères, remodeler la ville et la doter du grand décor monumental qui lui manque.

Une dizaine d'années plus tôt l'Intendant Calonne, sans souci des réticences du Magistrat, avait déjà esquissé un plan d'urbanisme que son successeur Esmangart n'avait pas eu le temps de mener à bien (12). Cette fois les destructions de la guerre et l'idéologie révolutionnaire offrent l'occasion de faire grand : Verly imagine une Place de la Reconnaissance, ornée d'un Mémorial National. Il présente d'autre part deux projets dont les dessins aquarellés nous ont été conservés : l'un prévoit sur l'emplacement de l'église Saint-Etienne incendiée «un beffroi et un prytanée», l'autre, sur l'emplacement du couvent des Dominicains, «les Bains et le Théâtre du Peuple». Ces deux projets sont acceptés par la Municipalité dans sa séance du 29 Thermidor, An Deux. Nous ignorons pour quelle raison ils n'ont pas été réalisés (13) (fig. 2 et 3).

(10) Ce projet est à rapprocher d'une autre aquarelle de Verly conservée au Cabinet des Dessins de Berlin, signalée et reproduite dans un article de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1934, I, p. 363.

(11) Croquis des ruines par Verly aux Archives du Nord, L. 2122.

(12) Voir notre article *Michel Lequeux, architecte lillois*, dans *Information d'histoire de l'art*, 1969, n° 1.

(13) Musée de Lille, Fonds Lillois. Nous étudions plus loin ces deux projets si caractéristiques.

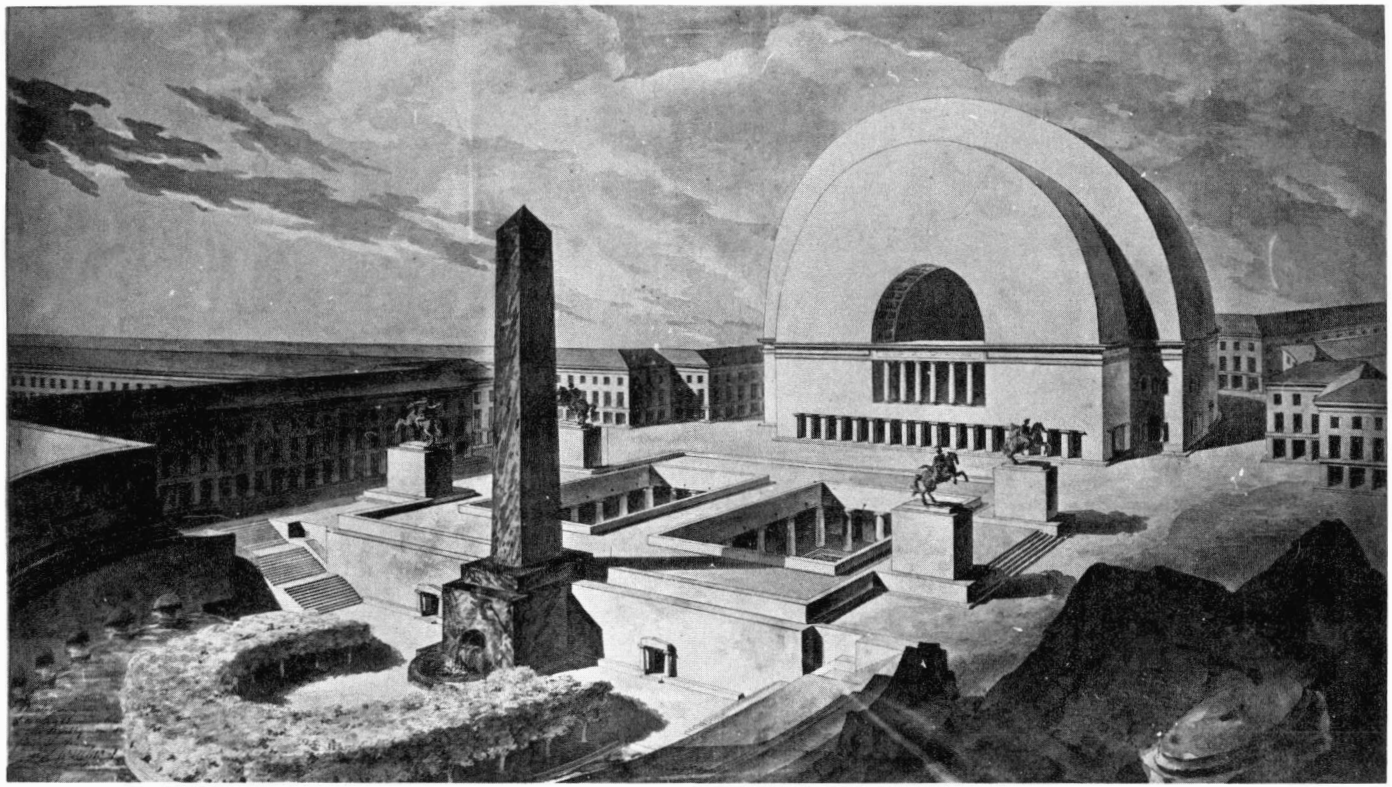


FIG. 2. — Vue des thermes et du théâtre du peuple, projet pour la reconstruction de Lille, An Deux, aquarelle (Musée de Lille, Fonds lillois).

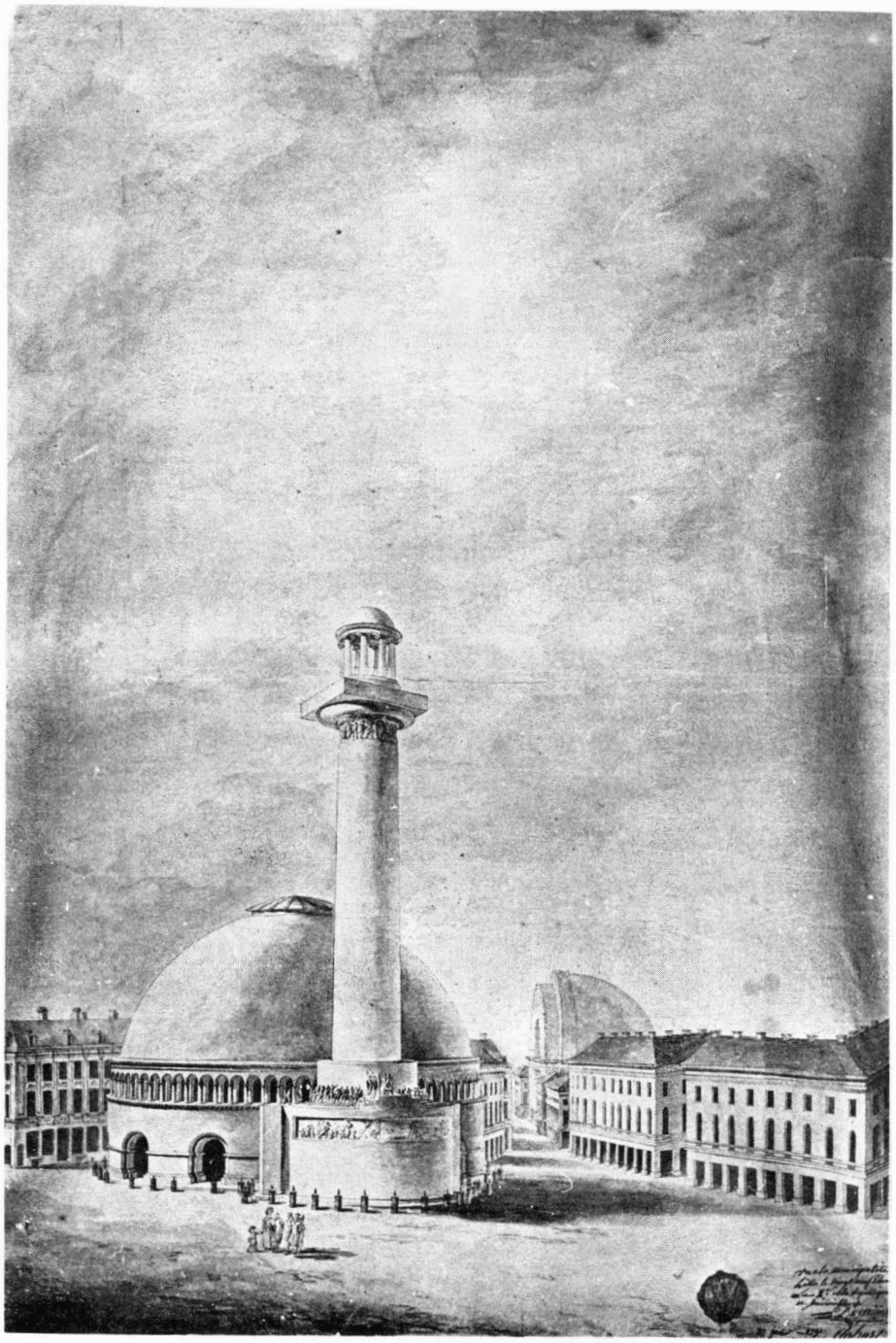


FIG. 3. — Vue de beffroi et du prytanée, projet pour la reconstruction de Lille, An Deux, aquarelle (Musée de Lille, Fonds lillois).

Dans l'église Saint-Maurice transformée en Temple de la Raison, Verly est chargé de dresser le décor du nouveau culte (14). Il travaille également en 1795 à des projets d'embellissement de promenades publiques. La clientèle privée l'occupe aussi : il construit à Roubaix, pour le compte d'un M. Delaoutre, une maison «à la grecque» occupée ensuite par le Comte de Mimerel, sénateur. Il doit être à la tête d'une agence prospère : parmi ses élèves figure Benjamin Dewarlez, qui deviendra bientôt l'architecte lillois le plus en vue (15).

Anvers : Verly architecte de Napoléon, 1801-1814.

Il quitte Lille en 1801 ; il n'y reviendra plus qu'à l'occasion de voyages, et à partir de ce moment toute sa carrière se déroulera en Belgique, où tant d'architectes français ont travaillé dans le premier quart du XIX^e siècle, jetant les bases d'un important mouvement néo-classique dont l'étude reste à faire.

Verly est appelé à Anvers par M. d'Herbouville, préfet des Deux-Nèthes. C'est une invitation à ne pas décliner : quel plus beau terrain, pour un architecte doublé d'un urbaniste, que ce port pour lequel Napoléon rêve les plus grands destins ? Le Premier Consul y vient en juillet 1803 et, avec décision, il jette les bases d'une résurrection de cette cité déchue de son grand passé : «Votre ville, déclare-t-il à la Municipalité, ne présente que des décombres et des ruines ... tout est à faire ... Il faut qu'elle mette à profit les avantages immenses de sa centralité entre le Nord et le Midi, de son fleuve magnifique et profond ... Vous deviendrez ville de commerce de premier rang ; vous rivaliserez avec Londres, Amsterdam, Bordeaux, Marseille ...» (16).

La première chose à faire est de s'attacher au plan, de prévoir des alignements et des percées répondant aux besoins futurs, d'implanter les nouveaux bâtiments nécessaires au développement économique et culturel. Tout cela c'est Verly qui en est chargé : il vient d'être nommé architecte de la ville et quelques mois après le passage du Premier Consul il

(14) Archives du Nord, L 2122 (Quatre aquarelles).

(15) Transformation de l'ancien couvent des Récollets en Collège, Bibliothèque, Musée et Écoles académiques. Construction de la Salle du Concert (1803), d'un marché au poisson, d'un manège, du pont Napoléon. Projets pour les théâtres de Lille, Dunkerque, Cambrai ; pour un monument à Fénelon, des marchés, des abattoirs.

(16) BOURCERET, *Relation de la réception faite à Bonaparte Premier Consul à Anvers en l'An XI,* (Anvers 1804), cité par P. LAVEDAN, *Histoire de l'urbanisme,* Paris, 1952, T. III, p. 38.

est en mesure de présenter, en octobre-novembre 1804, un «plan d'Anvers, avec les percemens, alignemens et redressemens projettés pour son amélioration et son embelissement, y jointe aussi la disposition des bassins» (17) (fig. 5).

François Verly assume alors à Anvers les principales charges dans le domaine de l'architecture. Il porte le titre d'architecte de Sa Majesté. A l'occasion de la seconde venue de l'Empereur, en 1810, il se souvient qu'il a été l'organisateur des fêtes révolutionnaires lilloises et il dresse à travers la ville le décor éphémère de cette visite impériale : arcs de triomphe, colonnes rostrales, pyramides. Au cours d'une audience que lui accorde l'Empereur, Verly lui offre une grande aquarelle représentant une vue de l'Escaut et de la flotte. Peut-être s'agit-il de l'aquarelle conservée au Louvre, «La flotte française et la flotte anglaise devant Anvers», qui porte la date du 23 août 1809.

Le Domaine Impérial avait acheté à Caroline Roose, veuve de Charles Brouckhoven de Bergeyck, la belle demeure de 1745 qu'on admire encore aujourd'hui à Anvers et qu'on nomme traditionnellement le Palais Royal. Il s'agissait de l'aménager et d'en faire le siège du Quartier Général où l'Empereur pourrait loger lors de ses futures visites. Les Archives Nationales conservent des états, des devis, des correspondances de Fontaine et de Verly au sujet de l'ameublement, des travaux à exécuter, du choix de la décoration (18).

La cathédrale d'Arras : travaux d'achèvement.

L'activité considérable déployée par Verly dans sa charge d'architecte de la ville d'Anvers ne l'empêche pas de se donner à d'autres tâches. Car il est un architecte important, sollicité pour de multiples projets. La ville de Saint-Omer, dans le Pas-de-Calais, songeait à se doter d'un hôtel de ville moderne. Verly, pressenti, présenta des plans en 1813 ; ils furent acceptés mais les travaux ne furent pas entrepris (19).

(17) Anvers, Stadsarchief, Iconografie 41 D, 11. Ce plan mesure 215 cm sur 342 cm. Nous étudions plus loin l'œuvre d'urbanisme de Verly à Anvers, ainsi que son projet de salle de spectacle.

(18) Arch. Nationales, O^2 526, 529, 722, 1084, 1095, 1096. Le 11 décembre 1811 Fontaine établit le «devis des ouvrages à faire au Palais d'Anvers pour sa mise en état d'habitation» et dans une lettre du 12 février 1812 il propose Verly pour la direction des travaux.

(19) Cf. Arch. du Pas-de-Calais, un dossier (Série o) concernant cette affaire et les projets présentés par Verly (Plans, n° 1246, 10 feuilles).

C'est l'achèvement de la cathédrale d'Arras qui, pendant plus de six années, va requérir les soins de Verly. Les archives du Pas-de-Calais conservent de volumineux dossiers qui permettent de suivre cette affaire assez embrouillée (20).

La Révolution ayant laissé en ruine l'antique cathédrale Notre-Dame, Bonaparte décida d'en achever la démolition et de lui substituer l'église de l'abbaye de Saint-Vaast comme église-cathédrale. Cette église Saint-Vaast, commencée en 1774 sur les plans de Contant d'Ivry, se trouvait alors en cours de construction. Il convenait de l'achever.

Les plans et la direction des travaux furent confiés à Verly qui, on s'en souvient, avait déjà travaillé au Séminaire en 1786. Il présenta en 1807 et 1808 une série de neuf plans, coupes, profils et élévations relatifs à divers achèvements et proposa un nouveau portique ainsi qu'un aménagement du quartier permettant la mise en valeur de l'entrée de l'édifice.

Ce portique dans lequel Verly s'était «rapproché autant que possible des proportions du portique du Panthéon romain», fut l'objet de critiques que l'architecte accepta de bonne grâce : «Les observations éclairées du Conseil des Bâtiments et les indications sages de M. l'Inspecteur général sur les projets que j'avais offerts pour le portique de la nouvelle cathédrale m'ayant engagé à faire sur cet édifice des réflexions auxquelles j'étais disposé ..., encouragé dans le projet d'offrir au département un monument qui puisse approcher des grandes choses qui s'opèrent comme par enchantement sous le règne de notre auguste empereur sur toute la surface de son vaste empire, j'ai pensé que je devais me livrer à une nouvelle étude du portique au lieu d'en modifier le projet, ne pouvant espérer d'ailleurs de rencontrer jamais un motif plus puissant d'émulation».

Tant de bonne volonté et de désir de plaire ne fut pas suffisant. Les devis furent jugés excessifs, les travaux ne commencèrent pas. De son côté l'évêque s'impatientait : «Je ne puis pas douter de l'opposition que l'on met à l'achèvement (de la cathédrale). Plusieurs architectes ont donné des devis de la dépense à faire pour rendre cette église en état d'y exercer le culte. On s'est arrêté, je ne sais pourquoi, à celui de M. Verly qui porte les frais de cet achèvement à un million de francs... Tout me porte à croire

(20) Série T, sans cotation. Les plans établis par Verly en 9 feuilles portaient le n° 1094. Ils ne figurent plus aux archives. Ils sont signalés par E. VAN DRIVAL dans un article de la *Statistique de la Commission départementale des monuments historiques* du P-d-C, T. III (1877), p. 1 à 84.

qu'on ne veut d'autre architecte que M. Verly et que, si les devis sont rejetés, je n'aurai jamais de cathédrale ... On veut de Verly, ou point d'église» (21).

L'évêque devinait des protections puissantes jouant en faveur de l'architecte. Nous pouvons penser que le Général De La Chaise, préfet, était l'un des soutiens de Verly dans cette affaire. De nombreuses lettres témoignent des relations amicales qu'entretenaient les deux hommes, et de l'habileté de Verly à faire sa cour (22).

Les années passaient, l'église ne s'achevait point. Un nouveau projet de Verly fut approuvé le 24 septembre 1813, après expertise de l'architecte Gisors. La chute de l'Empire vint encore retarder la conclusion : Verly s'étant retiré à Bruxelles dut abandonner la direction des travaux, confiée alors à Letombe (23). Le 19 décembre 1817, de Bruxelles, Verly réclamait encore le paiement de ses honoraires et de ses frais de déplacements !

François Verly à Bruxelles.

L'Empire s'écroule, sa charge d'architecte de la Ville d'Anvers est retirée à Verly en 1814. Il va s'installer à Bruxelles et il se consacre à sa clientèle privée qui semble fort importante si l'on en juge par l'énumération que donne Goetghebuer de ses travaux (24) : hôtels et maisons formant le coin de la Place d'Armes (Kouter) de Gand ; maison de campagne sur le canal de Sas-de-Gand ; villa turque de M. d'Arconati ; à Bruxelles, hôtel du peintre David, dont il est l'ami ; château du Comte d'Hoogvorst ;

(21) Lettre de l'évêque d'Arras, Charles de la Tour d'Auvergne, au Ministre de l'Intérieur, 20 novembre 1810, citée par G. LACROIX, *Un cardinal de l'Église d'Arras, Charles de la Tour d'Auvergne,* Lens, s. d., p. 166.

(22) On jugera du ton de ces relations et du curieux style épistolaire de notre architecte par les lignes suivantes extraites d'une lettre du 22 mai 1813 : «Mon bon et sensible général, j'avais pensé, espéré et bien désiré surtout que j'aurais pu jouir, ne fût-ce que pendant vingt-quatre heures, du bonheur que vous m'offrez toujours avec une nouvelle grâce, chaque fois que vous daignez m'engager à venir à Arras ; vous me considérerez comme bien à plaindre sans doute quand vous saurez qu'il m'est impossible de me rendre pour l'instant à votre invitation ... Bon et sensible général, faites agréer à votre tout aimable souveraine et mes hommages et mes regrets ...». Et pour finir ce joli morceau, Verly se proclame «le fidèle et constant admirateur des vertus cordiales» du général. (Archives du Pas-de-Calais, Série o).

(23) Le 17 septembre 1827, la première messe fut célébrée dans l'édifice commencé 52 ans plus tôt.

(24) GOETGHEBUER, *op. cit.* Deux planches de cet ouvrage reproduisent, l'une le Palais de Justice de Bruxelles (pl. 97), l'autre le pavillon de plaisance de Laeken (pl. 98).

parcs des Princes de Ligne et d'Arenberg, du Comte Vilain XIIII ; jardins à Mooreghem, Limal, Meise ; château de M. Piers à Laeken (1819-1820), ultérieurement rattaché à la résidence royale de Laeken et converti en pavillon de plaisance [25]. Verly est aussi au service du Prince d'Orange et c'est à ce titre qu'il est chargé de la décoration et de l'illumination de Bruxelles à l'occasion des fêtes données pour l'entrée de la Princesse d'Orange en 1816. L'année suivante, il dédie au Prince un «projet pour l'agrandissement et l'embellissement de la ville de Bruxelles» [26].

Ses fonctions officielles le désignent pour la construction du Palais de Justice de Bruxelles, commencé en 1818, une de ses œuvres les plus importantes, que nous étudierons plus loin. Sur ces entrefaites il quitte Bruxelles pour se rendre en Bavière à l'invitation du Prince de Loewenstein qui lui confie la reconstruction de son château. Hippolyte Verly nous apprend que l'architecte conserve à certaines parties leur aspect ruiné et reconstruit de nouveaux murs derrière les anciens. Précision intéressante qui nous montre Verly s'essayant à cette architecture ruiniforme qui n'est pas un des aspects les moins curieux et les moins suggestifs de l'art de cette époque.

La disgrâce attend François Verly à son retour de Bavière. Pendant son absence un incendie a ravagé le Palais Royal ; on lui tient rigueur d'avoir quitté sa charge si longtemps. Malade et déçu il semble avoir désiré se retirer. Il voyage en France, passe quelque temps à Paris. Deux commandes privées l'occupent encore en 1821 : la décoration intérieure du château de Duras [27] et le dessin de ses jardins, ainsi que la transformation en style néo-gothique du château Wissekerke à Basele, nouvelle preuve du goût romantique de cet architecte néo-classique [28].

Il voyage dans la vallée de la Loire, dessine des châteaux, songe à une publication. Le 24 août 1822 il meurt à Saint-Saulve, près de Valenciennes, chez un de ses amis, M. Bonvier.

Il nous a été possible de suivre d'assez près la vie de François Verly et surtout de retracer les étapes de sa carrière ; mais nous ne connaissons quasi rien de l'homme qu'il a été, et sa vie privée nous échappe. Nous ignorons comment il a vécu, quels étaient ses goûts et ses idées sur

(25) Un dessin au crayon fusain, signé Verly, représentant un coin du parc, est conservé au Musée de Lille (Fonds lillois, Dessins de F. Verly et de sa famille).

(26) Archives de la Ville de Bruxelles, Cartes et Plans n° 45.

(27) Près de Saint-Trond. Le château avait été bâti en 1789 sur les plans de l'architecte Henry.

(28) A. G. B. SCHAYES, *Histoire de l'architecture en Belgique,* Bruxelles, s. d., T. 2, p. 662.

l'art. Quels furent ses maîtres ? ses modèles ? Il ne semble pas qu'il ait laissé des écrits sur l'architecture.

Nous pouvons déduire de quelques-unes de ses lettres qu'il avait de l'instruction, écrivait avec élégance et non sans charme : l'homme devait être agréable, savait plaire et faire sa cour. Ce sont ces talents sans doute qui lui permirent, après avoir travaillé pour l'Église et le Prince de Soubise, de se mettre au service de la Révolution, de faire une belle carrière sous l'Empire et enfin de se retrouver architecte du Prince d'Orange.

Nous connaissons deux portraits de lui : l'un, d'après Bouchardy, figure dans la brochure d'Hippolyte Verly. L'autre, gravé après sa mort, le représente dans un médaillon de petit format et est accompagné du quatrain suivant :

«Il fut homme de bien, architecte éclairé,
Modeste, laborieux, ami franc et sincère ;
Les arts perdent en lui un talent distingué,
L'infortune un soutien, et sa famille un père» (29).

II. L'œuvre

Nous nous proposons d'étudier quelques œuvres caractéristiques du style de François Verly : les projets pour Lille, pour Anvers et pour Saint-Omer, le palais de justice de Bruxelles.

Les projets n'ont jamais été réalisés, le palais de justice a été détruit. C'est donc d'après des dessins et des plans que nous en parlerons. Nous ne nous dissimulons pas que ce fait est susceptible de nous donner une vision un peu faussée de l'œuvre d'un artiste, le dessin présentant un caractère abstrait et froid, souvent atténué dans l'œuvre elle-même lorsqu'elle est réalisée. Ceci vaut pour les projets de Verly comme pour ceux de ses illustres aînés, Boullée, Ledoux, dans la postérité desquels il peut être étudié.

Cette réserve faite, il convient de souligner le caractère exceptionnel que présentent certains de ces projets, et particulièrement ceux de 1794 pour Lille ; ceux-ci nous semblent devoir figurer parmi les témoignages les plus étonnants de l'architecture de la Révolution. Par leur ampleur, la nouveauté des formes, l'éloquence des volumes, le sens de l'espace, ces

(29) Musée de Lille, M. L. 1119.

projets apparaissent comme les plus importants, à notre connaissance, qui aient été conçus pour une ville française de province.

1. *Les projets pour la reconstruction de Lille* (fig. 2 et 3).

Une grande opération d'urbanisme avait été menée à Lille au lendemain de la prise de la ville par Louis XIV. Elle avait porté sur des zones non bâties englobées dans le tracé de la nouvelle enceinte. Après le siège de 1792 la situation était différente car il s'agissait de reconstruire le centre même de la cité, ruiné par les bombardements. Mais on ne peut qu'être frappé à la fois de l'ampleur de la reconstruction projetée et de son caractère inédit, révolutionnaire : au lieu de reprendre les alignements anciens, les projets de Verly bouleversent entièrement la topographie du centre, rasent des quartiers entiers, remodèlent tout le secteur en proposant une distribution qui obéit à des principes nouveaux. On sent la volonté de faire une ville «différente», de rompre avec le passé, et cela peut s'expliquer sans doute par des intentions qui dépassaient le cadre d'une simple reconstruction urbaine.

Une telle attitude en effet surprend de la part d'une municipalité qui, jusqu'alors, avait toujours fait preuve de réserve et de timidité à l'égard des constructions de prestige : on se rappelle l'opposition qu'elle avait manifestée aux projets jugés dispendieux des Intendants Calonne et Esmangart. Son changement d'attitude se comprend au contraire si l'on suppose à l'arrière-plan une volonté gouvernementale, une intention politique.

Or les hommes de la Révolution, nous le savons, avaient compris le rôle que l'architecture pouvait jouer dans le nouveau régime. En décembre 1791 le député Kersaint adressait cette recommandation au Conseil du département de Paris : «Joignons aux instructions de la parole le langage énergique des monuments : la confiance qu'il est nécessaire d'inspirer sur la stabilité de nos nouvelles lois s'établira, par une sorte d'instinct, sur la solidité des édifices destinés à les conserver et à en perpétuer la durée ...» ([30]). La Convention mit à l'étude un vaste programme pour l'embellissement de Paris sous la forme de concours auxquels participèrent un grand nombre d'artistes de valeur.

(30) Armand-Guy KERSAINT, *Discours sur les monuments publics, prononcé le 15 décembre 1791*, Paris, 1792.

Mais la Province n'était pas oubliée : Louis David, le 26 octobre 1792, demandait à l'Assemblée de prévoir pour les villes meurtries de Lille et de Thionville un plan méthodique «avant de songer à la reconstruction des bâtiments détruits ou à la restauration de ceux endommagés» (31).

Les projets de Verly s'inscrivent dans ce contexte : ils répondent exactement par leur date et leur esprit aux initiatives parisiennes. L'ampleur de tels projets pour une ville comme Lille pourrait étonner, mais tout était possible dans ce climat d'exaltation : l'héroïque défense de la ville qui a attiré sur elle l'attention de la Nation et justifié l'intervention de David donne un sens particulier à la reconstruction projetée : il s'agit en quelque sorte de faire de Lille une ville nouvelle, la première cité française conçue selon la mystique révolutionnaire, avec des édifices sévères et grandioses. Verly le pressent et c'est pourquoi il propose quelque chose de si radicalement neuf, où la puissance du peuple et la foi révolutionnaire s'expriment en des édifices qui prennent par là valeur de symboles. Il met au service de la Révolution cette «architecture parlante» dont rêvait Ledoux (32).

Les deux grands projets aquarellés conservés au Musée des Beaux-Arts de Lille prévoyaient l'édification, d'une part, d'un beffroi et d'un prytanée, d'autre part d'un théâtre et de thermes du peuple. Adoptés par la Municipalité lilloise dans sa séance du 29 Thermidor An Deux, ils portent la signature de François Verly «architecte du gouvernement» (33).

Le beffroi et le prytanée s'élèvent l'un à côté de l'autre, au centre d'une place bordée de maisons de deux étages, aux percées uniformes, d'une extrême sobriété, dont le rez-de-chaussée est constitué d'une galerie avec piliers carrés et architrave. Sur un socle massif et circulaire orné seulement d'une frise de bas-reliefs se dresse le beffroi, lourde colonne massive et nue, sorte de phare portant, sur un énorme chapiteau dorique, un lanternon à colonnes et petite coupole rappelant les temples ronds antiques (34).

(31) Cité par L. HAUTECOEUR, *Histoire de l'architecture classique en France,* Tome V (1953), p. 127.

(32) David recommandait aux architectes «de produire du nouveau et de sortir des formes ordinaires et connues». La construction du «théâtre du peuple» de Lille était bien dictée par des considérations de cet ordre et non par la nécessité, puisque la ville disposait à cette date d'un théâtre tout neuf, œuvre de Michel Lequeux, inauguré en 1787.

(33) Fonds lillois. Dimensions : 51,5 cm × 88,5 cm et 58 cm × 87,5 cm.

(34) Faut-il rappeler, pour souligner l'insolite de cette construction, que la Flandre était depuis le moyen âge le pays des fiers beffrois, symboles des libertés communales, et que partout se dressaient sur cette terre des tours à clochetons et à pinacles, dont la fantaisie et la surcharge parfois déconcertantes sont un des caractères les plus constants de l'architecture de cette province ?

Le prytanée (35) se présente comme un construction circulaire également, surmontée d'une coupole écrasée percée d'un oculus ; des ouvertures cintrées, largement espacées, donnent accès à l'intérieur. A la base de la coupole une couronne de fenêtres étroites et serrées, cintrées également, permet l'éclairage de l'édifice. L'ensemble est lourd et sans grâce, sans autre décoration que trois cordons épais : l'un souligne la base de la coupole, le second la base des fenêtres, le troisième unit les portes du rez-de-chaussée. L'architecte recherche les grands nus, les lignes simples, les effets de masse. L'impression est étrange et forte (fig. 3).

Le plan circulaire, si étranger aux habitudes de la région, témoigne de la volonté de l'architecte d'imposer à la ville des formes nouvelles, mais prouve en même temps son désir de se rattacher au goût de l'époque pour les plans centrés et particulièrement pour les rotondes inspirées du Panthéon (36). Et comment ne pas évoquer ici l'œuvre, si admirée alors, de Le Camus de Mézières, la Halle au blé de Paris ? Mais il est possible de rapprocher ce prytanée d'un projet de cirque conçu par Boullée, cité par Jean-Marie Pérouse de Montclos (37) et daté par lui de l'année 1783, c'est-à-dire de l'époque même où Verly, à Paris, prend part aux concours de l'Académie. Ne peut-il, à cette occasion, avoir eu connaissance des dessins du maître, même si celui-ci n'était pas son professeur ? La disposition des ouvertures sous voûte surbaissée, la massiveté de la construction, et surtout la présence de la colonne en hors d'œuvre, nous le feraient penser.

Plus original et plus réussi nous semble l'autre projet. Aux deux extrémités d'une immense place se répondent d'une part un obélisque dressé sur un socle cubique, et de l'autre la façade du «théâtre du peuple».

Cette façade est constituée par un large bâtiment massif et peu élevé, à deux étages : au rez-de-chaussée, une galerie architravée aux piliers robustes ; à l'étage, au centre, une colonnade soutenant un épais entablement. L'ensemble est surmonté d'un immense demi-cercle qui forme une sorte d'écran géant percé en son centre d'une arche profonde. Un deuxième demi-cercle concentrique se dresse en retrait et vient doubler le

(35) Donnons à ce terme son sens de l'antiquité : demeure des prytanes, salle d'assemblée. Le sens habituel d'École Militaire doit être écarté ici.

(36) L'église des Sts-Pierre-et-Paul à Courbevoie, par Louis Le Masson, (1789), est un exemple à relever, encore que son plan soit elliptique. Pour l'influence du Panthéon sur l'architecture néo-classique, voir l'article de Carroll L. V. Meeks, *Pantheon Paradigm,* in *Journal of the Society of Architectural Historians,* XIX, décembre 1960, pp. 135-144.

(37) J.-M. Pérouse de Montclos, *Etienne-Louis Boullée. De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire,* Paris, 1969, p. 182.

premier, le débordant largement. La décoration sculptée est totalement absente de cette immense façade animée seulement, mais efficacement, du jeu des colonnades et d'une puissante corniche barrant tout l'édifice. Celui-ci est de plan semi-circulaire et couvert d'un quart-de-sphère.

L'architecture du bâtiment égale les conceptions les plus audacieuses de Ledoux et de Jean-Jacques Lequeu, et rejoint l'art de notre temps dans ce qu'il a de plus expressif. L'ornement rapporté n'y joue aucun rôle ; les formes abruptes et massives, les grands volumes simples semblent appeler le béton (fig. 2).

La rareté des ouvertures, le jeu serré des vides et des pleins, l'immensité de la muraille nue confèrent à cette façade une tension extraordinaire et un accent d'étrangeté presque dramatique, qui pourrait être mis en relation — malgré des différences de détail — avec la célèbre composition, déconcertante elle aussi, de Peter Speeth pour la caserne de Würzburg (1810).

Chercherions-nous des modèles à cette composition, c'est vers Ledoux qu'il nous faudrait nous tourner : la fermeté des articulations, la simplicité des partis, la géométrie rigoureuse évoqueraient certaines de ses barrières parisiennes. Les colonnades basses et comme écrasées qui nient la verticalité se retrouvent aussi chez lui [38]. Enfin c'est de Ledoux encore qu'a pu venir l'idée de l'arche profonde creusant la façade de ce théâtre : la maison des surveillants de la Loue, étrangement bâtie en forme d'arche au-dessus d'une cascade, constitue une source possible.

Si la façade saisissante du théâtre retient d'abord l'attention, elle ne doit pas nous faire négliger le reste de la composition. Celle-ci en effet est tout à fait remarquable et originale par l'agencement à plusieurs niveaux de l'espace proposé.

Entre l'obélisque et le théâtre, les escaliers monumentaux, les portiques et les crypto-portiques, les terrasses et les cours inférieures composent un ensemble complexe d'un étonnant modernisme. Et c'est sur ce point que Verly nous paraît se distinguer ici des conceptions des architectes cités plus haut, avec lesquels il a par ailleurs tant de points communs. Dans les projets de Boullée ou de Ledoux, les perspectives et les bâtiments se présentent au niveau du spectateur ou s'étagent au-dessus de lui [39]. Comme dans les compositions baroques, la vue est conduite de

(38) Son projet pour un Hospice aux Salines de Chaux est caractéristique, parmi bien d'autres exemples.

(39) Voir toutefois un projet de Ledoux pour le château de la Princesse de Conti, à Louveciennes, qui comporte des crypto-portiques.

palier en palier vers le point le plus haut. Au contraire, dans la composition de Verly le spectateur placé au niveau de l'esplanade est à la fois dominé et dominant : la masse du théâtre l'écrase, ou bien, à l'autre bout, son regard est guidé vers le ciel par la ligne de l'obélisque ; mais en même temps les cours intérieures et les rampes qui y conduisent lui offrent des vues plongeantes extrêmement diversifiées sur les niveaux inférieurs et les péristyles qui les décorent.

Ainsi se trouve préfigurée, dans ce projet de 1794, la tentative de nos architectes et urbanistes modernes de diversifier les niveaux dans la cité et de séparer les activités : circulation des véhicules, cheminement des piétons, promenade ou repos au sein des espaces clos et protégés.

Le style de l'architecte est bien celui de son époque : il puise dans le répertoire de l'antiquité et il en retient l'obélisque dressé devant une vaste exèdre, les socles cubiques, les péristyles, les colonnades et les architraves. Il compose par grandes masses aux ouvertures rares, aux lignes nettes.

La symbolique de l'époque n'est pas non plus absente de cette composition : le cercle et la sphère, symboles de la fécondité et de l'éternité, témoignent de cette volonté de donner une valeur morale à l'architecture. Mais surtout l'immense demi-cercle qui ferme la perspective ne laisse pas ignorer cette intention : il doit être interprété comme un soleil levant ; soleil de la culture désormais promise à tous, puisqu'il s'agit d'un théâtre du peuple, ou bien soleil de la Révolution, premier matin de l'humanité.

Ces projets font penser, bien sûr, à ceux de Claude-Nicolas Ledoux pour la «ville idéale» de Chaux. Mais les projets de Verly, notons-le, n'étaient pas destinés à prendre forme dans un lieu vierge de toute construction, ils étaient conçus pour le centre d'une cité et devaient s'insérer dans un tissu urbain déjà constitué ; d'où l'audace plus grande d'un architecte qui ne craignait pas d'imposer une ville nouvelle au cœur même de l'ancienne. Imagine-t-on l'effet étonnant de ces masses nues et vigoureusement profilées surgissant du pittoresque désordre des clochers, des tourelles et des pignons d'une ville du XVIII^e siècle sous le ciel de Flandre ? Audacieux architecte. Mais l'étaient-ils moins les édiles qui adoptèrent ces projets ? Réalisés, ceux-ci eussent fait du centre de Lille un Forum comparable à certaines réalisations de notre temps, et sans doute l'architecture de la cité tout entière en eût-elle été décisivement orientée. Et Lille, avec plus d'un siècle d'avance, préfigurait l'avenir et devenait la surprenante capitale d'un art nouveau.

2. *Les projets d'urbanisme à Anvers.*

On reconnaît dans les projets établis pour Anvers la mise en application des principes qui guidaient les théoriciens du XVIII^e siècle. L'architecture, écrit J.-F. Blondel dans son Cours d'Architecture, «préfère dans nos villes à la décoration des façades, des accès et des communications faciles ; elle s'occupe de l'alignement des rues, des places, des carrefours, de la distribution des marchés, des promenades publiques». Ce sont les tâches, précisément, de l'urbaniste, et Verly, à Anvers, n'a pas fait autre chose (fig. 5).

Il est frappant de le voir se préoccuper d'abord des grands axes de communication. Il régularise le tracé de ceux qui existent déjà, mais il en perce d'autres, parfaitement rectilignes, au nord surtout, dans le quartier des bassins. Ces axes s'ordonnent à partir de deux grandes places taillées dans le tissu des maisons, l'une circulaire, au nord, l'autre triangulaire, au sud, au voisinage de la porte de Malines. Deux autres encore sont prévues pour mettre la ville en communication avec son fleuve et ses bassins. Ainsi la ville s'ouvre sur les grands espaces et un beau décor naturel, comme Bordeaux avec sa Place Royale de J. Gabriel et Lisbonne avec sa Place du Commerce. Intégrer la nature à la cité est en effet une des tendances les plus intéressantes de l'urbanisme du XVIII^e siècle. De ces quatre grandes places aucune, malheureusement, ne fut créée et il suffit de comparer le plan de Verly au plan de la ville actuelle pour comprendre combien eussent été utiles et profitables les modifications projetées.

On mesurera l'importance de ce plan quand on saura que, à l'estimation de l'architecte, il portait sur soixante-neuf rues, carrefours, places, quais, bassins totalisant plus de treize kilomètres de façades.

Tout cela n'allait pas sans destructions : des quartiers entiers devaient être rasés sans souci de leur intérêt architectural ou historique et l'on reconnaît là les méthodes brutales de cet urbanisme créateur d'espace et de perspectives que Napoléon rêva d'imposer à Rome même, dans des quartiers comme ceux de Saint-Pierre ou du Panthéon. Mais, si l'on jetait à bas, on édifiait aussi : le plan de Verly prévoit «la disposition d'un Monument Triomphale, d'une halle, d'une École de chirurgie, d'une de botanique, d'une de chimie, d'une de médecine, d'un jardin des plantes, d'un grand et d'un petit marché au poisson, d'une tuerie (abattoir), d'une salle de concert, de portiques couverts, de fontaines, etc.».

Programme ambitieux, on en conviendra, dont peu de chose sera finalement réalisé. Mais programme très révélateur d'un temps où l'ar-

chitecture se met au service des citoyens et se soucie au premier chef de ce que nous appelons aujourd'hui «les équipements collectifs». «Le Néo-classicisme est l'art de la collectivité ... Il l'aide à penser, mais aussi à vivre ... Il a créé l'urbanisme moderne, c'est-à-dire l'art d'organiser les ensembles architecturaux au profit de la collectivité... Il marque une rupture avec le passé et correspond à l'avènement de l'État, de la nation, de la société qui définissent notre monde» (40). Ces lignes de François-Georges Pariset rendent compte très exactement de l'urbanisme napoléonien tel qu'il apparaît dans les projets pour Anvers.

Mais, on le sait, priorité fut donnée aux travaux militaires : on creusa des bassins, on construisit des quais et des casernes ; le Journal des Bâtiments, An XII, note l'inauguration du Grand Arsenal maritime, commencé l'année précédente, disparu aujourd'hui.

Pour les travaux civils Verly étudia de nombreux projets : nouvelle distribution de l'hôtel de ville avec, au pourtour, des boutiques louées (41), salle de spectacle, aménagement de la place du Bierhoofdt (1813), plan d'une pompe à établir sur la même place, hôtel de préfecture, lycée (1812), port marchand autour de la ville, bassin «pour la sécurité du commerce» (42).

D'autres architectes, Mangin, de Bourge, Boistard, Bourla, Maheu, donnèrent durant la même période des plans de casernes, d'entrepôts, de tribunaux, de musées ; en 1814 était prévue au Grand Arsenal la construction de l'atelier de la tonnellerie, avec galerie à colonnes doriques imitant celles de Paestum et entrée rappelant un arc de triomphe romain.

La plupart de ces projets, nous l'avons dit, n'aboutirent pas ou bien ne furent réalisés qu'après la chute de l'Empire, comme la construction d'un front de façades uniformes sur l'Escaut, prévu dans le plan de Verly (disparu aujourd'hui) : ce qui a pu faire écrire à certains historiens flamands que l'occupation française n'a apporté aucune rénovation et qu'elle a plus détruit que construit (43). Mais on constate qu'aussitôt la

(40) F. G. PARISET, *Le Néo-Classicisme,* dans *Information d'histoire de l'art,* Supplément au n° 2, mars-avril 1959, p. 54.

(41) Cette disposition se répand alors pour les théâtres, Victor Louis ayant donné l'exemple au Théâtre de Bordeaux. S'agissant d'un hôtel de ville, le cas nous semble rare.

(42) Tous ces projets conservés aux Archives Nationales, N III, D.N. 8 à 19 et, pour le dernier, F 10212, doss. 17. Nous étudions plus loin le projet de salle de spectacle.

(43) Il est vrai qu'en 1799 la cathédrale Notre-Dame, en mauvais état, était menacée de démolition. Mais trois ans plus tard c'est le Consulat qui la sauvait en en faisant entreprendre la restauration.

paix revenue l'activité de la construction prend un essor rapide, que des projets anciens sont exécutés ou menés à terme, que la ville dispose d'architectes de valeur formés à l'école de l'Empire, tels Bourla, né à Paris en 1783, Louis Roelandt et Louis-Auguste Serrure, qui développent les principes néo-classiques et construisent des édifices de style sévère.

3. *Projet pour une salle de spectacle à Anvers.*

Le document conservé aux Archives Nationales sous la cote N III DN 9[1] se rapporte à un projet de salle de spectacle pour la ville d'Anvers. Daté de l'An IX, il est l'un des premiers travaux de Verly à son arrivée dans cette ville en 1801 (fig. 4).

Le document réunit sur une même feuille deux dessins d'élévation de le façade, l'un au crayon, traité sous forme d'esquisse rapide, l'autre plus poussé, au lavis. Tous deux représentent le même bâtiment d'un seul étage, massif, bas et allongé, avec, au rez-de-chaussée, une galerie en avancée permettant le passage des voitures.

Sur le dessin au crayon cette galerie du rez-de-chaussée offre une architrave soutenue par huit robustes colonnes doriques. L'étage comporte une succession d'ouvertures cintrées et, à chaque extrémité, une grande baie sur le modèle du triptyque palladien. La corniche qui sépare les étages et celle qui somme l'édifice sont ornées de modillons.

Le projet au lavis propose une variante qui s'impose par la franchise du parti et l'effet de puissance ; elle apparaît comme un modèle du style néo-classique sévère.

Le parti général, avec deux étages de baies, les plus petites en bas, rappelle celui que l'architecte avait proposé pour le théâtre de Lille. La galerie du rez-de-chaussée comporte neuf ouvertures cintrées séparées par des piliers trapus. Les arcs reposent sur des impostes fortement soulignées. Toute cette partie, massive et comme écrasée, semble se ramasser pour mieux mettre en valeur l'étage et sa majestueuse colonnade. Celle-ci, faite de huit colonnes doriques sans bases et non cannelées, soutient l'énorme corniche suprême qui se développe sans un ressaut, sans un ornement, sur tout le front de l'édifice. L'ensemble s'inscrit dans un rectangle parfait.

La colonnade occupe le centre de la façade et laisse aux extrémités une large portion de mur aveugle, sans décoration aucune. Ces deux parties jouent le rôle de deux pavillons d'angle, mais par leur massiveté et leur nudité elles bloquent la composition plus qu'elles ne l'équilibrent et concentrent ainsi toute l'attention sur la colonnade.

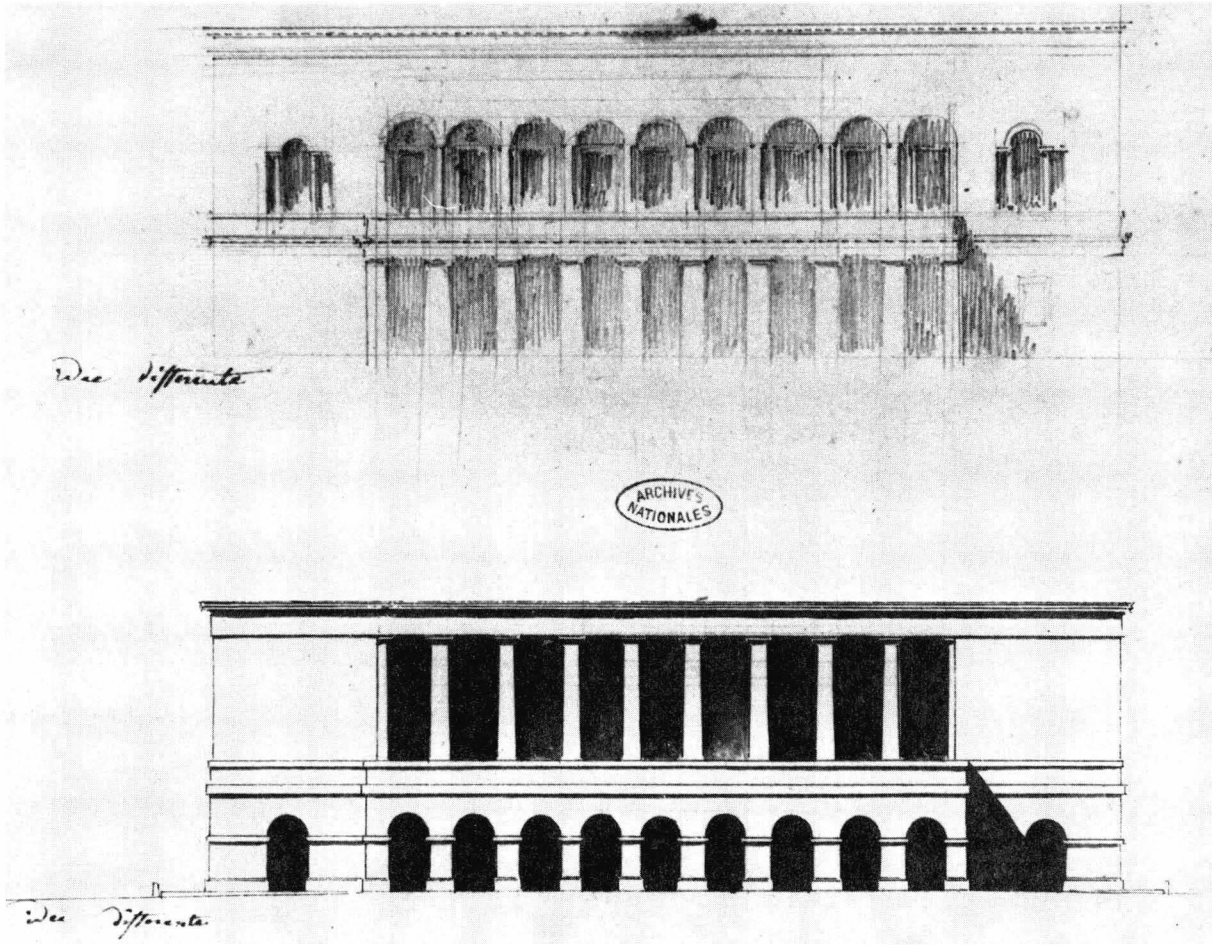


FIG. 4. — Salle de spectacle pour la ville d'Anvers, projet, An IX (Paris, Archives Nationales, N III, DN 9[1]).

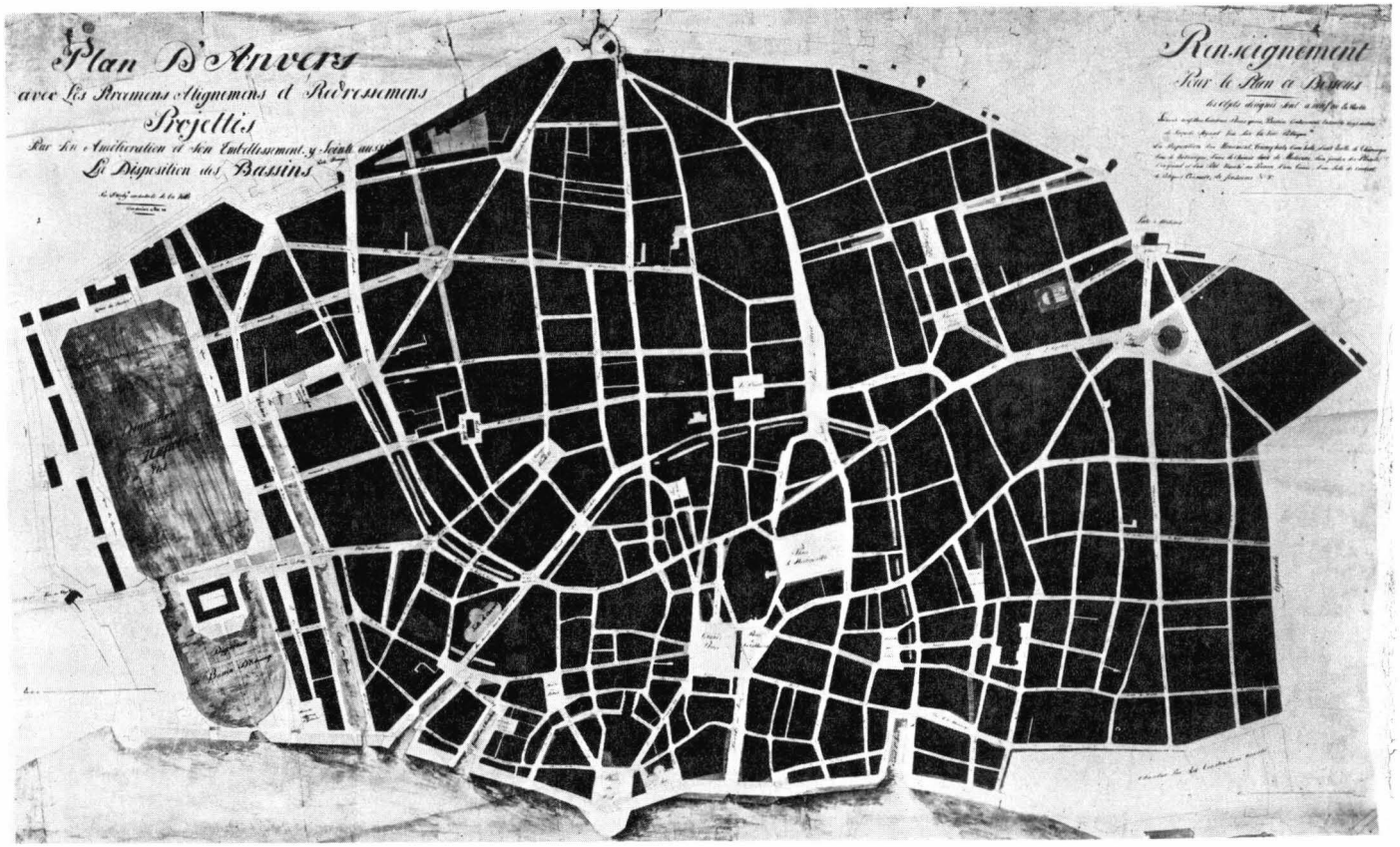


FIG. 5. — Grand plan d'Anvers, 1804 (Anvers, Stadsarchief, Iconografie, 41 D, 11).

Les souvenirs de Boullée sont ici évidents : Verly se réfère, non sans originalité d'ailleurs, à de nombreuses compositions de cet architecte dans lesquelles une longue colonnade est puissamment contrebutée à chaque extrémité par un pan de mur aveugle et nu : ainsi le projet de bibliothèque publique de 1784-1785, dont la disposition est reprise par la suite dans le projet d'un palais de justice.

Jeu des proportions, lourdeur de la mouluration, audace des grandes horizontales, prépondérance des pleins sur les vides, refus de la décoration, nous admirons ici une composition caractéristique de l'art néo-classique dans ce qu'il a de plus fort et de plus rigoureux.

Une comparaison avec la façade du théâtre San Carlo de Naples (1810-1816) par Antonio Niccolini, fera sentir ce que le projet de Verly a d'exemplaire. Cet édifice offre le même dessin général, très allongé, avec affirmation des horizontales et grande colonnade à l'étage au-dessus d'un rez-de-chaussée à arcades. Mais le rez-de-chaussée très élevé de l'architecte italien enlève à la colonnade l'effet de puissance qu'elle devait produire. L'importance donnée à l'énorme rez-de-chaussée à bossages la réduit à n'être plus, par comparaison, qu'une sorte de galerie aérienne, une grande loggia. Chez Verly la proportion est inversée. La colonnade, plus élevée que le rez-de-chaussée, le domine et l'écrase, s'affirmant comme l'élément privilégié de la composition et donnant à celle-ci une tension que n'a pas l'œuvre napolitaine.

4. *Projet pour l'hôtel de ville de Saint-Omer.*

En 1788 Verly avait fait un projet pour la construction de la salle de spectacle destinée à la garnison de Saint-Omer. En 1813 il revient dans cette ville pour y étudier les plans d'un nouvel hôtel de ville, à l'invitation du Général de la Chaise, préfet du département. Saint-Omer disposait alors d'un vieil édifice des XV^e^ et XVI^e^ siècles qui ne correspondait plus aux besoins de l'époque. En 1786, déjà, la ville avait demandé des plans à l'académicien Couture ; ce projet n'avait pas abouti. Celui de Verly eut le même sort (fig. 6).

Les dix feuilles du dossier (Arch. du Pas-de-Calais, Plans 1246) permettent d'avoir une idée très précise de ce qu'aurait été le bâtiment. Il était prévu à l'emplacement de l'ancien, sur le côté nord de la place, dont l'architecte proposait de régulariser le tracé par d'importants travaux.

La façade, qui se développe sur 75 mètres environ, aligne sur trois étages dix-sept travées parfaitement identiques, rythmées par des pilastres

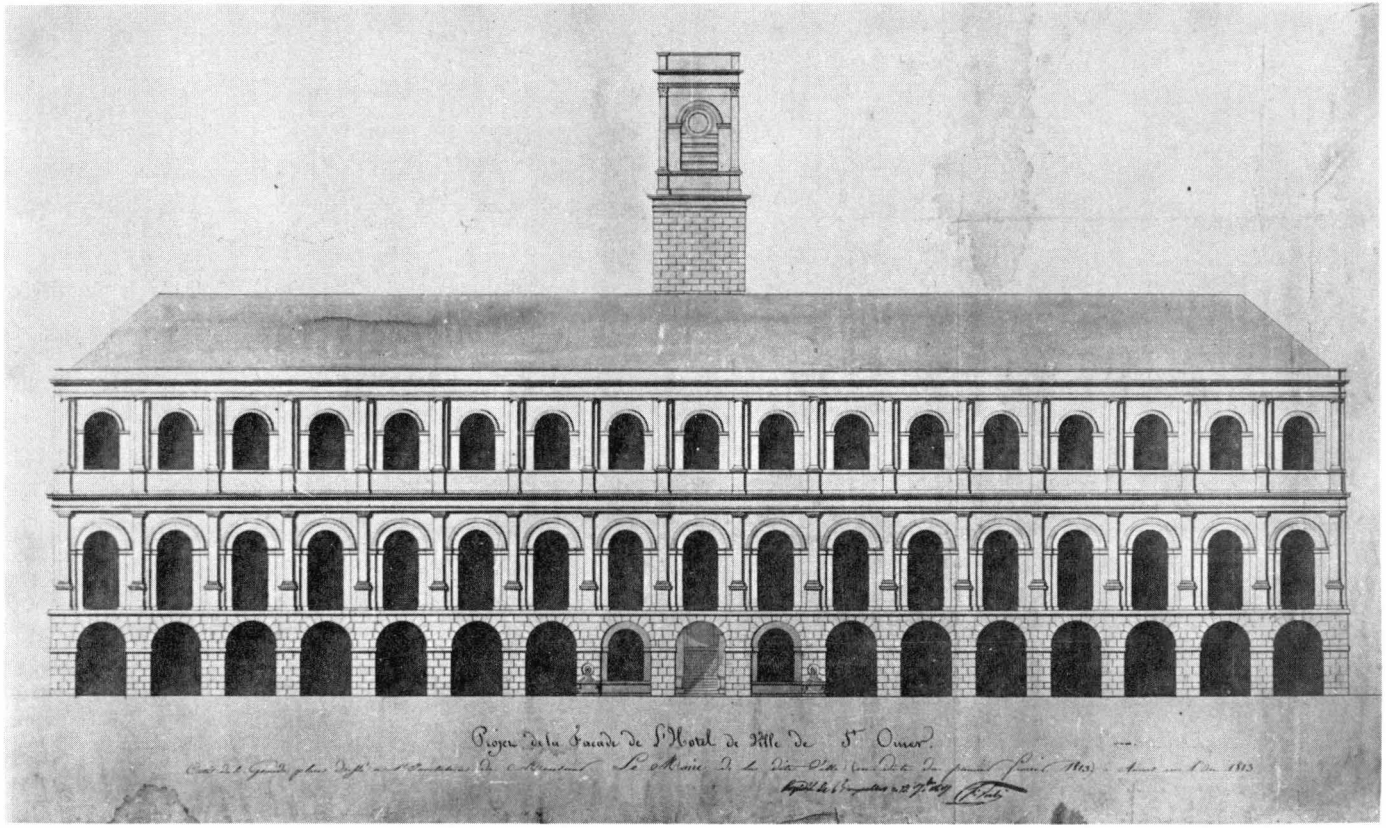


FIG. 6. — L'hôtel de ville de Saint-Omer (Pas-de-Calais), projet pour la reconstruction, 1813 (Arras, Archives du Pas-de-Calais, 1246, n° 8).

doriques au premier étage, ioniques au second. Elle est coiffée d'un grand comble dominé par une tour centrale élevée en retrait. Toutes les ouvertures sont cintrées.

L'insistance sur les horizontales, la platitude des bandeaux et des corniches qui se développent sur toute la longueur de l'édifice sans un ressaut ni un décrochement, l'effet produit par la répétition d'un motif identique, l'absence de décoration, ces caractères rattachent la composition de Verly à l'art néo-classique. Mais ici cette géométrie sévère et monotone manque de force. On pressent déjà la sclérose d'un système qui aboutira à tant de compositions froides et impersonnelles, partout répandues par des architectes sans imagination. Dans l'œuvre de Verly, le projet pour l'hôtel de ville de Saint-Omer, venant après les projets de Lille et d'Anvers, permet de déceler le passage d'un art vivant et créateur à un art académique et figé.

5. *Le palais de justice de Bruxelles.*

Lorsqu'il fut question, en 1816, de donner une façade nouvelle à l'ancien collège des Jésuites converti en palais de justice, on chargea Verly de ce travail (44). Il imagina un portique à colonnes corinthiennes, imité du Panthéon de Rome comme tant d'autres de cette époque et comme celui qu'il avait projeté lui-même pour la cathédrale d'Arras (fig. 7).
L'imitation est sensible à la fois dans le plan, dans la disposition et le nombre des colonnes, dans les proportions. Celles-ci sont calculées pour donner au fronton, anormalement haut, une ampleur remarquable. Les deux niches colossales ménagées dans le mur du fond de l'édifice romain, de chaque côté de la porte monumentale, se retrouvent identiques dans l'œuvre de Verly. Aucune recherche personnelle ici, mais une simple copie.

Ce souci de «faire antique» conduit l'architecte sur la voie du pastiche et ôte toute sensibilité à sa composition. Visant à la majesté, il croit l'atteindre par les moyens les plus éprouvés, l'emploi de la colonne, du chapiteau corinthien, du fronton. Il n'aboutit, ce faisant, qu'à la répétition fastidieuse d'un motif vidé de toute signification, et l'Antiquité ainsi comprise est responsable de l'aspect morne et froid de toutes les œuvres qui, selon l'heureuse expression de Viollet-le-Duc, sont «plus scientifiques qu'inspirées».

(44) Plan et élévation dans GOETGHEBUER, *op. cit.*, pl. 97. Pour les travaux, voir Arch. Nationales, Paris, F^{13} 1593. L'édifice, démoli en 1892, s'élevait sur l'actuelle Place de la Justice. Le fronton portait la date de 1823. (Voir HENNE et WOUTERS, *Histoire de la Ville de Bruxelles*, rééd. 1969, Bruxelles, fig. 1000, 1003 et 1004).

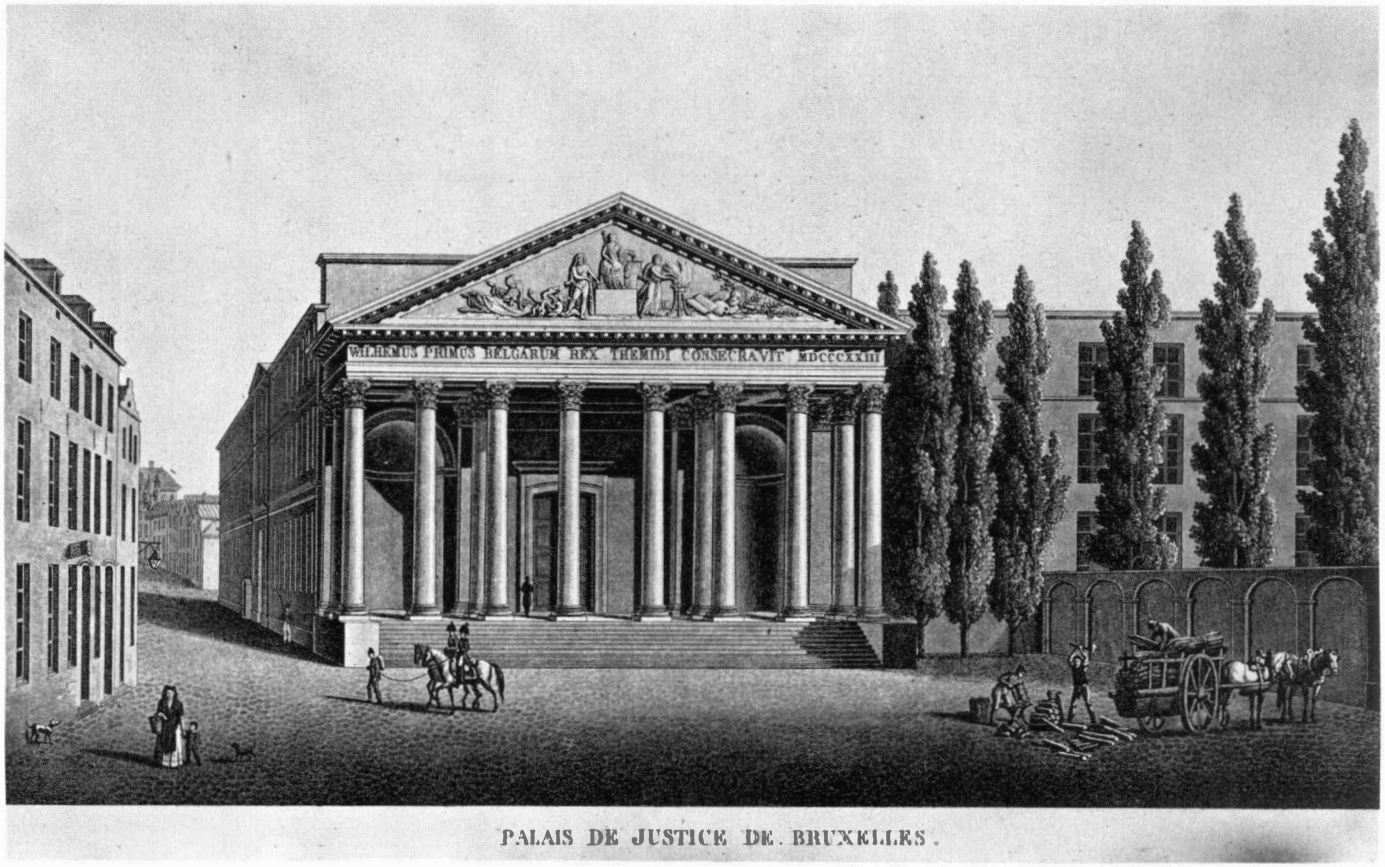


FIG. 7. — Palais de Justice de Bruxelles, 1816-1823 (GOETGHEBUER, *Choix des monumens* ..., pl. 97).
(Copyright Bibl. Royale, Bruxelles).

Conclusion

L'ignorance où nous sommes des maîtres qui ont formé Verly ne nous permet pas de le rattacher avec précision à tel ou tel architecte de l'époque. Mais nous retenons qu'il a fait un long séjour à Paris dans les années capitales de sa formation, qu'il a suivi les leçons de l'Académie, qu'il a connu dans la suite, et peut-être même pendant ce séjour parisien, Percier, Fontaine et David ; et ces contacts avec de tels artistes n'ont pas été sans laisser des traces. Les souvenirs de Le Camus de Mézières, de Boullée, de Ledoux, du portique du Panthéon, que nous avons relevés à travers son œuvre, laissent penser qu'il avait une véritable culture d'architecte. Ses compositions témoignent qu'il a saisi très tôt le sens de la révolution architecturale des années 70. Ses références à Ledoux et à Boullée nous prouvent qu'il a été un esprit «moderne», orienté dès le début vers les exemples les plus originaux et les plus forts. Il nous semble devoir être considéré comme l'un des plus importants propagateurs en province de l'art de la Révolution.

L'évolution qui se dessine si nettement vers le milieu de sa carrière vaut la peine d'être soulignée. Elle est inverse de celle des grands modèles que nous avons évoqués : pour Boullée et Ledoux, leurs compositions dites «visionnaires» ou «révolutionnaires» se placent dans la dernière partie de leur carrière et ils n'y sont parvenus qu'après avoir été longtemps des architectes de la tradition française la plus raffinée.

Verly, lui, commence par des œuvres fortes et sévères, le séminaire d'Arras en 1786, les projets pour Lille en 1794, les projets pour Anvers en 1801 et 1804. Les grands nus, les masses puissantes, les lignes simples caractérisent alors son style, où la notion de décor architectonique disparaît, remplacée par celle de beauté des formes en soi. Rien que de normal à cela : il trouve à sa disposition ce style défini déjà par les maîtres de la génération précédente.

Ce qui est plus surprenant c'est qu'il ne s'y soit pas tenu. Peu après son installation à Anvers la tension se relâche, voici que l'académisme le guette : les projets pour l'achèvement de la cathédrale d'Arras, de 1807 et 1808, révèlent déjà ce glissement vers un art platement antiquisant ; il n'y a plus guère d'invention créatrice dans les projets de 1813 pour l'hôtel de ville de Saint-Omer, et le palais de justice de Bruxelles, nous l'avons dit, n'est rien d'autre qu'un pastiche. Il suffit de le comparer au projet pour la salle de spectacle d'Anvers pour mesurer la différence qui distingue un art

d'imitation d'une recherche originale, expression d'un tempérament d'artiste et pleine d'imagination.

Que s'est-il passé ? Peut-être Verly a-t-il été, à partir des années 1805-1810, trop accaparé par une carrière très officielle ? Il se peut. Nous proposerions plutôt une autre explication. On constate que la période vraiment créatrice de cet artiste coïncide avec la Révolution et le Consulat : sans doute avait-il trouvé dans l'exaltation révolutionnaire un climat, une mentalité qui lui avait permis d'entrevoir un art nouveau, tourné vers la sévérité et la grandeur. Ou bien, mais ceci ne contredit pas cela, tirait-il profit d'une leçon puisée chez Ledoux et Boullée, et remarquablement comprise et interprétée ?

Nous aurions dans ce cas, avec Verly, l'illustration frappante d'une remarque prophétique de Charles-François Viel dans sa *Décadence de l'architecture à la fin du XVIII^e siècle*, parue en 1800. Le passage où elle se trouve, qui est une attaque contre l'architecture révolutionnaire et particulièrement celle de Ledoux et de Boullée, annonce une réaction prochaine des partisans «du style pur des Anciens» : «le succès des novateurs n'aura de durée que celle de ce siècle qui touche à sa fin. Les convulsions politiques qui les ont tant favorisés et qui expirent nous donnent cet espoir flatteur».

«Cette analyse est parfaite, commente Jean-Marie Pérouse de Montclos qui la cite (45) ; elle démontre la nécessité des rapports entre la révolution artistique et la révolution politique. Elle prophétise que le rétablissement de l'ordre amènera le triomphe de l'académisme». Replacé dans cette perspective, le cas de Verly nous semble exemplaire.

Les projets de notre architecte pour Lille et pour Anvers témoignent de ce qu'aurait pu être cette «architecture révolutionnaire» à laquelle avaient rêvé quelques artistes de ce temps et que les événements n'ont pas permis de réaliser. Elle était radicalement nouvelle (et Charles-François Viel le sent bien, qui parle de «novateurs») et elle aurait doté la France d'édifices abrupts et sévères, aux lignes affirmées, aux masses puissantes, bien en accord avec cette mentalité «romaine» qui s'exprimait dans les actes et les discours des hommes au pouvoir. Et c'était bien là, si l'on veut, une référence à l'antiquité, mais à une antiquité sentie de l'intérieur et non pas copiée servilement dans ses apparences, comme ce fut si souvent le cas plus tard. Lorsque Verly dessine le théâtre du Peuple de Lille ou celui d'Anvers, il est, à notre sens, bien plus proche d'un certain idéal

(45) *Op. cit.*, p. 223.

romain que lorsqu'il nous donne dans le Palais de Justice de Bruxelles un pastiche du Panthéon, reflet «du style pur des Anciens».

On peut dire que les recherches de maîtres comme Boullée et Ledoux, parmi d'autres, et aussi les conditions morales de la Révolution, avaient contribué à réunir en France les conditions d'une école entièrement originale qui, si les circonstances lui avaient été favorables, aurait développé des conséquences extrêmement intéressantes et fécondes. L'architecture moderne y était en germe.

Les événements de la Révolution, les guerres de l'Empire ne furent pas propices à ces ambitions ; ensuite il était trop tard : l'éviction des idéaux révolutionnaires, la détente qui nécessairement devait suivre ces «décennies prodigieuses», furent fatales à la grande architecture un instant entrevue. Alors commença le temps de ces œuvres emphatiques et plates, vouées à la colonnade, au portique et au fronton, glissement facile vers l'académisme. Et ce sont les œuvres relevant de cette esthétique qui composent le visage conventionnel du Néo-Classicisme.

Mais à nos yeux, si Verly est un artiste néo-classique, c'est par les productions du début de sa carrière, œuvres originales et fortes. Et l'étude de ces œuvres, que nous avons tentée, pourra peut-être contribuer, c'est du moins notre vœu, à préciser un aspect du Néo-Classicisme français, dans une région-limite et dans une période cruciale.

Jean-Jacques DUTHOY.

Résumé. — EEN NEO-KLASSIEKE ARCHITECT : FRANÇOIS VERLY (RIJSEL, ANTWERPEN, BRUSSEL). BIJDRAGE TOT DE STUDIE VAN DE «REVOLUTIONNAIRE» ARCHITECTUUR.

Te Rijsel geboren in 1760, volgde Verly aanvankelijk de lessen aan de Academie voor Bouwkunde van zijn geboortestad, vooraleer zijn vorming te gaan vervolledigen te Parijs tot in 1786. Hij bekleedde officiële ambten : architect van de regering te Rijsel, gedurende de Revolutie, architect van Napoleon te Antwerpen (1801-1814), daarna in de dienst van de Prins van Oranje te Brussel (Gerechtshof, 1823, afgebroken in 1892). Hij werkte ook te Atrecht, Sint-Omaars en in België, voor talrijke private klanten (kasteel van Duras ; zie lijst van zijn werken in GOETGHEBUER, *Choix des monumens, édifices et maisons les plus remarquables du royaume des Pays-Bas*, Gand, 1827). Maar de beoordeling van zijn werk kan vandaag slechts gebeuren aan de hand van plannen en ontwerpen ; de opgerichte gebouwen bestaan niet meer of werden volledig vervormd.

Het uitzonderlijke karakter van bepaalde dezer ontwerpen, inzonderheid deze van 1794 voor Rijsel, dient onderlijnd. Het plan voorzag de oprichting van een stad in een volledig nieuwe architectuur door de revolutionnaire idealen geïnspireerd, in het centrum bij de belegering van 1792 verwoest door de beschieting. Deze ontwerpen, die uitmunten door hun omvang, de nieuwigheid in de vormen, de grootsheid van de volumes, de zin voor de ruimte, lijken ons als de meest verwonderlijke getuigen van de architectuur van de Revolutie te mogen doorgaan.

Te Antwerpen vervulde Verly de voornaamste opdrachten op het gebied van de architectuur en het urbanisme. In 1804 presenteerde hij een plan dat voorzag in de regularisatie van de oude tracés, de doorsteek van nieuwe assen, het openmaken van de stad op de stroom en de dokken, de constructie van een front van eenvormige gevels aan de Schelde, van een schouwspelzaal en van enkele andere burgerlijke gebouwen. Maar de militaire werken kregen de voorrang en het urbanisten-werk van Verly bleef bij ontwerpen.

De grote naakten, de sterke massa's, de eenvoudige lijnen die de stijl van Verly in het eerste deel van zijn loopbaan karakteriseren, doen hem als een visionnair en stoutmoedig kunstenaar uitschijnen, die vooruitloopt op zijn tijd, net als Boullée en Ledoux, in wier lijn hij dient te worden gesitueerd. Maar van 1805 af vervalt zijn stijl in een akademisch neo-klassicisme. Wellicht moet de verklaring van deze verzwakking gezocht worden in het feit dat Verly in de revolutionnaire geestdrift een klimaat en een geestesrichting had gevonden die hem een nieuwe kunst, gericht naar de strengheid en de grootsheid had laten ontwaren. De uitschakeling van de revolutionnaire idealen, de ontspanning die noodzakelijkerwijze op deze geweldige jaren moest volgen, lieten hem niet toe in die richting voort te gaan.

J.-J. D.

A PROPOS DE REPRÉSENTATIONS D'OBJETS DANS LA PEINTURE FRANÇAISE DE LA FIN DU XIX^{e} SIÈCLE

Le début du XX^{e} siècle a vu, avec l'apparition de l'art abstrait, aboutir une crise de la représentation dans la peinture, crise dont on peut saisir les premières manifestations dès le dernier tiers du XIX^{e} siècle. A cette époque, particulièrement en France, chez les impressionnistes, en réaction contre les thèmes littéraires qui avaient largement envahi les cimaises depuis quelque soixante ans, les peintres se sont efforcés de réduire la représentation à la stricte vision des choses. En principe on peint simplement ce qu'on voit en s'efforçant de retrouver le phénomène optique dans toute sa pureté. On refuse donc les symboles, les allusions, tout ce que les personnages ou les objets peuvent évoquer à l'esprit au-delà de leur simple apparition dans le champ visuel.

On peut se demander si un tel projet est réalisable, dans la mesure où les objets conservent une certaine autonomie, mieux encore si, lorsqu'il s'agit de figures, les rapports entre les personnages et les choses qui les entourent n'entraînent pas nécessairement l'évocation d'éléments qui n'ont rien de sensoriel.

C'est le problème du signifiant et du signifié qui se pose ici. La tache de couleur, la forme peinte renvoie éventuellement à un objet extérieur au tableau ; dès qu'elle est reconnaissable, la pomme peinte renvoie à un fruit, qui lui-même peut être appréhendé par les sens, et qui donc, ne fait rien intervenir d'autre que le champ visuel possible. Mais si elle se trouve en relation avec une figure, la pomme évoque la relation qui pourrait exister entre elle et le personnage, relation qui introduit un projet, des souvenirs, voire des allusions à un mythe ou à un symbole. Si dans la main d'un nu la pomme évoque l'histoire d'Adam et d'Eve, à côté d'un enfant elle n'est plus que l'aboutissement d'un projet, celui de manger le fruit. Même dans ce dernier cas, le plus simple, l'évocation comporte des éléments intelligibles. Le projet n'est nullement inscrit dans l'apparition des choses à notre regard.

Certains impressionnistes, cependant, ont réussi à présenter objets et personnages de telle manière que la vision soit seule en jeu. Cependant,

peindre les choses et les gens tels qu'ils se présentent au regard, sans rien changer en apparence à leur situation relative dans l'espace, s'efforcer d'exprimer ce que peuvent être les données primitives de la perception, aboutit nécessairement à nier toute hiérarchie entre ces données. Non seulement un personnage, un buisson et un chapeau ont la même densité, ce sont simplement des formes colorées, mais encore, les lumières, les ombres, les reflets donnent à ce qui apparaît au regard une structure qui n'a rien à voir avec celle qui distingue les objets les uns des autres.

Dès 1864 Claude Monet compose de la sorte son *Déjeuner sur l'herbe* peint en plein air (1). Les taches de soleil morcellent les figures et les accessoires. Mais l'ensemble conserve l'aspect figé des modèles qui tiennent trop bien la pose. Vers 1868 les expériences de ce genre se multiplient, on en trouve sous les signatures de Claude Monet, d'Auguste Renoir, de Camille Pissarro. Les lumières qui dissolvent l'unité organique des corps deviennent le sujet véritable des tableaux où les figures perdent leur individualité pour se fondre dans l'ambiguïté d'un univers qui se donne au regard et seulement au regard.

C'est certainement Claude Monet qui va le plus loin dans ce sens. Une des réussites du genre est *Le Déjeuner* de 1872 (fig. 1). Le tableau représente la fin d'un repas dans un jardin. Sur la table abandonnée des convives, se trouvent encore des tasses, une cafetière, un verre, des fruits. Deux femmes s'éloignent vers la maison qu'on aperçoit au fond. Un enfant joue au pied de la table. C'est sans doute Jean Monet, le fils du peintre, un des autres personnages doit être Camille, sa femme. Mais les figures ne sont en rien privilégiées, elles pourraient aussi bien être des meubles ou des plantes. Rien n'a valeur de signe, sauf le tableau, dans sa totalité, qui renvoie à une certaine heure du jour, à une saison, à une atmosphère de paix. C'est un paysage familier, où les figures ne jouent plus leur rôle traditionnel de pôle d'attraction. Dans un contexte comme celui-là, la doctrine impressionniste peut parfaitement être appliquée mais il semble désormais impossible de faire, de cette manière, un portrait ou, de quelque façon que ce soit, de mettre en valeur une présence humaine, comme telle.

(1) *Le Déjeuner sur l'herbe* est une très grande toile, posée en plein air. Monet aurait finalement exécuté son tableau à l'atelier, en se servant de grandes esquisses peintes d'après nature, selon Denis ROUART, *Claude Monet*, Genève, 1958, p. 34. Le tableau, par la suite, fut découpé par l'auteur qui ne savait où le loger. D'importants fragments sont conservés au Louvre (Musée du Jeu de Paume). Une réplique, en dimensions réduites, est conservée au Musée de l'Ermitage à Léningrad.

FIG. 1. — Claude Monet, *Le Déjeuner*, 1872.
Paris, Musée du Louvre (Cl. des Musées Nationaux).

Une autre façon d'éviter que le rapport personnages-objets ne renvoie à des données intelligibles, est peut-être de procéder à de simples juxtapositions sans se soucier de la cohérence de l'image. Si nous examinons les éléments qui constituent *Le Déjeuner* de Monet, nous devons admettre que la scène a pu se présenter, aux yeux du peintre, telle qu'elle nous est montrée, la place des objets semble naturelle, rien ne paraît hors situation ; en outre, l'image a la spontanéité apparente de ce qui est saisi d'un coup d'œil, l'aspect relativement figé des figures du *Déjeuner sur l'herbe* a complètement disparu. A l'inverse, les compositions de Frédéric Bazille et d'Edouard Manet sont bien plus élaborées, en apparence, mais chaque élément semble distinct des autres. Ainsi par exemple, dans la *Réunion de famille* de Frédéric Bazille (2) plusieurs groupes de figures sont disposés de manière assez statique sur une terrasse. A l'avant-plan, sur le sol, on voit un joli motif composé d'une ombrelle, d'un chapeau et d'un bouquet de fleurs. L'artifice est évident. Les objets sont nettement isolés des personnages et, sans introduire d'incohérence, ils n'enrichissent en rien la signification de la scène. Dès lors ils existent pour eux-mêmes et renvoient plutôt à l'apparence sensible des objets véritables, qu'à un lien intelligible quelconque entre choses et gens. En revanche, l'œuvre est tout à fait étrangère à la vision spontanée que Claude Monet exprimera si bien quelques années plus tard dans son *Déjeuner*.

Le motif introduit par Frédéric Bazille est isolé arbitrairement, il n'est cependant pas hors situation. Les objets accompagnent les personnages d'une manière plausible. Manet, lui, se préoccupe moins encore de la cohérence de l'image. C'est particulièrement évident pour certains de ses portraits, ainsi celui de Théodore Duret (fig. 2), peint en 1868, montre à côté du personnage une carafe, un verre et un citron. Nous sommes bien renseignés sur les différentes phases de l'exécution de ce portrait par le modèle lui-même, qui en a fait le récit dans son *Histoire d'Edouard Manet* (3). Le peintre avait choisi de faire poser son modèle debout, sur un fond gris, ainsi «le tableau était tout entier dans les gris (4)». Après quelques séances de pose, Duret le croit achevé. Cependant, un jour où il se trouvait de nouveau dans l'atelier, Manet le pria de reprendre la pose, et plaça près de lui un tabouret, «puis», selon Duret, «il eut l'idée de prendre un volume

(2) 1867-69, Paris, Musée du Louvre (Musée du Jeu de Paume).
(3) T. DURET, *Histoire d'Edouard Manet,* Paris, 1902.
(4) DURET, *op. cit.*, p. 115.

FIG. 2. — Edouard Manet, *Portrait de Théodore Duret*, 1868.
Paris, Musée du Petit Palais (Phot. Bulloz).

broché qu'il jeta sous le tabouret et peignit de sa couleur vert clair. Il plaça encore par-dessus le tabouret un plateau de laque, avec une carafe, un verre et un couteau. Tous ces objets constituèrent une addition de nature morte de tons variés dans un angle du tableau qui n'avait aucunement été prévue par lui et que je n'avais pu soupçonner. Mais après il ajouta un objet encore inattendu, un citron sur le verre du petit plateau (5)».

Il est évident qu'ici il n'y a aucun rapport plausible entre le personnage et les choses. Composant par juxtaposition, Manet ne s'intéresse pas à la vraisemblance de l'image mais à l'équilibre des couleurs et des formes ; du même coup il supprime les liens possibles entre le personnage et les objets et restitue à ceux-ci leur pure valeur sensorielle. Le citron, aussi inattendu pour le modèle que pour le peintre, renvoie à l'acidité, à la densité, au brillant du fruit et à rien d'autre. Ignorant tout rapport intelligible entre les éléments du tableau, Manet renonce aussi à la vison spontanée dont se réclament certains impressionnistes comme Monet. Aussi bien qu'un autre, il pourra cependant dire qu'il peint ce qu'il voit. Il n'invente pas son citron, il faut qu'il soit devant lui pour qu'il le peigne. Mais sa vision n'est pas globale et il travaille par additions successives, c'est ce procédé qui préserve l'autonomie de chaque objet et permet de peindre de véritables portraits, en se situant exclusivement à un niveau sensoriel en ce qui concerne les choses.

Cependant, la majorité des peintres de l'époque visent plutôt à exprimer une vision spontanée, sans renoncer pour autant à donner aux figures une situation privilégiée. Dès lors interviennent inévitablement des significations complexes, qui manifestent bien les difficultés qu'on éprouve lorsqu'on veut se limiter à l'expression du champ visuel comme tel. Certains d'ailleurs, comme Edgar Degas, en furent parfaitement conscients. Nous verrons en effet que ce dernier multiplie volontiers les significations intelligibles de ses tableaux. Mais Manet lui-même n'a pas hésité, à certains moments, à introduire des symboles et des allusions dans sa peinture.

Comme il est naturel, lorsqu'on préserve une certaine autonomie des éléments en présence, et qu'on cherche à conserver la spontanéité de la vision globale, les objets apparaissent comme ce qui est normal dans une

(5) DURET, *op. cit.*, p. 116. Un citron figure également parmi les livres qui se trouvent à l'avant-plan d'un autre portrait de Manet, celui de *Zacharie Astruc* (1864), à la Kunsthalle de Brême.

situation donnée. De même qu'il y a dans une œuvre un équilibre plastique, où chaque forme et chaque couleur trouvent leur place exacte, de même les objets et les personnages forment un univers cohérent où l'insolite attire l'attention mais peut le cas échéant enrichir le sens de l'ensemble. Si nous prenons, par exemple, le *Portrait de Diego Martelli* de Degas (fig. 3), nous pouvons admettre que la tenue du personnage, en manches de chemise, s'accorde parfaitement avec les pantoufles abandonnées à l'avant-plan, avec la pipe, posée au hasard sur les papiers, avec la pose familière du modèle, voire avec l'angle inattendu de la composition. Les pantoufles apportent une tache de couleur comme le citron de Manet, mais elles introduisent aussi un élément qui invite à connaître mieux le personnage, elles permettent en quelque sorte de l'identifier d'une manière plus précise. L'impression de la vision spontanée est aussi forte que devant le *Déjeuner* de Claude Monet, mais chaque objet renvoie à la figure dont le tracé est précis et la densité manifestement plus forte que celle des choses qui l'entourent. L'ensemble est aussi cohérent pour le regard que pour l'intelligence. Cette cohérence est tout aussi évidente dans les œuvres de Paul Cézanne dont l'extrême rigueur formelle ne laisse cependant rien au hasard. Si on songe par exemple à la *Femme à la cafetière* (6) ou aux *Joueurs de cartes* (7), on se rend bien compte que chaque détail de la forme ou de la couleur est indispensable à l'équilibre de l'ensemble ; il est vrai cependant que tous les objets concordent avec les personnages et que leur situation dans le tableau répond à notre attente. Il est naturel de trouver un litre de vin rouge sur la table des paysans qui jouent aux cartes, il est normal qu'une femme, vêtue du grand tablier bleu des ménagères, soit assise à côté d'une tasse et d'une cafetière. Cézanne d'ailleurs, dans de telles compositions, fuit l'insolite qui attirerait l'attention sur un élément et nuirait à la vision d'ensemble de son tableau. Cependant, si peu chargé de signification qu'il soit, l'objet ainsi conçu comporte une face intelligible.

Le caractère plausible de la représentation fait entrevoir que le sens exprimé s'éloigne du seul aspect visuel de la chose. Une bouteille de champagne aurait joué le même rôle plastique que la bouteille de vin, elle aurait pu être construite par Cézanne tout aussi bien que l'autre. L'espace cézannien aurait eu la même perfection, mais l'objet aurait renvoyé à un

(6) Vers 1890, Paris, Musée du Louvre (Musée du Jeu de Paume).

(7) Il existe plusieurs versions des *Joueurs de cartes,* nous nous basons sur celle du Musée du Louvre (au Musée du Jeu de Paume), qui fut peinte en 1892.

FIG. 3. — Edgar Degas, *Portrait de Diego Martelli,* 1879.
Edimbourg, National Gallery of Scotland (Copyright of the Nat. Gall. of Scotland).

univers différent de celui qu'implique l'allure générale des personnages, il aurait forcé l'attention et détruit l'unité de l'image.

Par cet exemple, on voit quelles références sont introduites le plus souvent par le rapport des objets avec les figures. Elles viennent en quelque sorte confirmer une première identification des personnages et construire le milieu social qui est le leur. A moins, comme c'est le cas pour le *Portrait de Diego Martelli,* qu'elles ne nous renseignent sur le comportement du modèle. Tout cela dépasse la simple apparition des choses dans le champ visuel. Reconnaître non seulement les choses mais encore la cohérence qui existe entre elles est inévitablement introduire des éléments intelligibles. On ne s'étonnera donc pas de trouver dans les tableaux des peintres qui ont participé au mouvement impressionniste, quantité d'allusions au milieu social ou culturel des personnages représentés et à leurs habitudes.

Situer un personnage dans le lieu où il se trouve le plus souvent, c'est déjà apporter des renseignements sur son milieu social, sur son métier, etc. Ainsi on représente souvent l'écrivain devant sa table de travail. Toute une bibliothèque l'accompagne dans le *Portrait de Geffroy* de Paul Cézanne (8) et dans celui de *Duranty* d'Edgar Degas (9). Le *Portrait de Zola* de Manet montre simplement l'écrivain entouré de gravures et de livres (fig. 4). Il s'agit d'une œuvre pleine d'allusions de toutes espèces. Tout objet ici est, à la fois, élément de l'organisation de la toile et signe. Livres, plume d'oie, gravures renvoient à la profession du modèle, d'autres objets, la pipe dans le bol, par exemple, font allusion aux habitudes de l'écrivain, d'autres encore à ses liens avec le peintre ou à son appartenance à un clan particulier de connaisseurs. Ces deux derniers types d'allusions supposent un spectateur averti et nous éloignent bien plus de la simple chose vue que la bouteille de vin des *Joueurs de cartes* de Cézanne. Le tableau ainsi conçu renvoie à un réseau de significations très riches et très complexes. Un élément assez fréquent dans ce genre de tableau est la reproduction d'estampes japonaises ou de kakémonos. Nous retrouvons l'un et l'autre dans le portrait de Zola. Degas, dans son *Portrait de James Tissot* (10) avait placé aussi une peinture japonaise. On peut rappeler encore le fameux *Portrait du père Tanguy* de Vincent Van Gogh (11). Dans toutes ces œuvres, il

(8) 1895, Paris, anc. Collection Pellerin.

(9) 1879, Glasgow, Art Gallery (Collection Burrell).

(10) 1868, New York, Metropolitan Museum of Art.

(11) 1887-88 : une version se trouve à Los Angeles, Collection Edward G. Robinson, une autre à Paris au Musée Rodin.

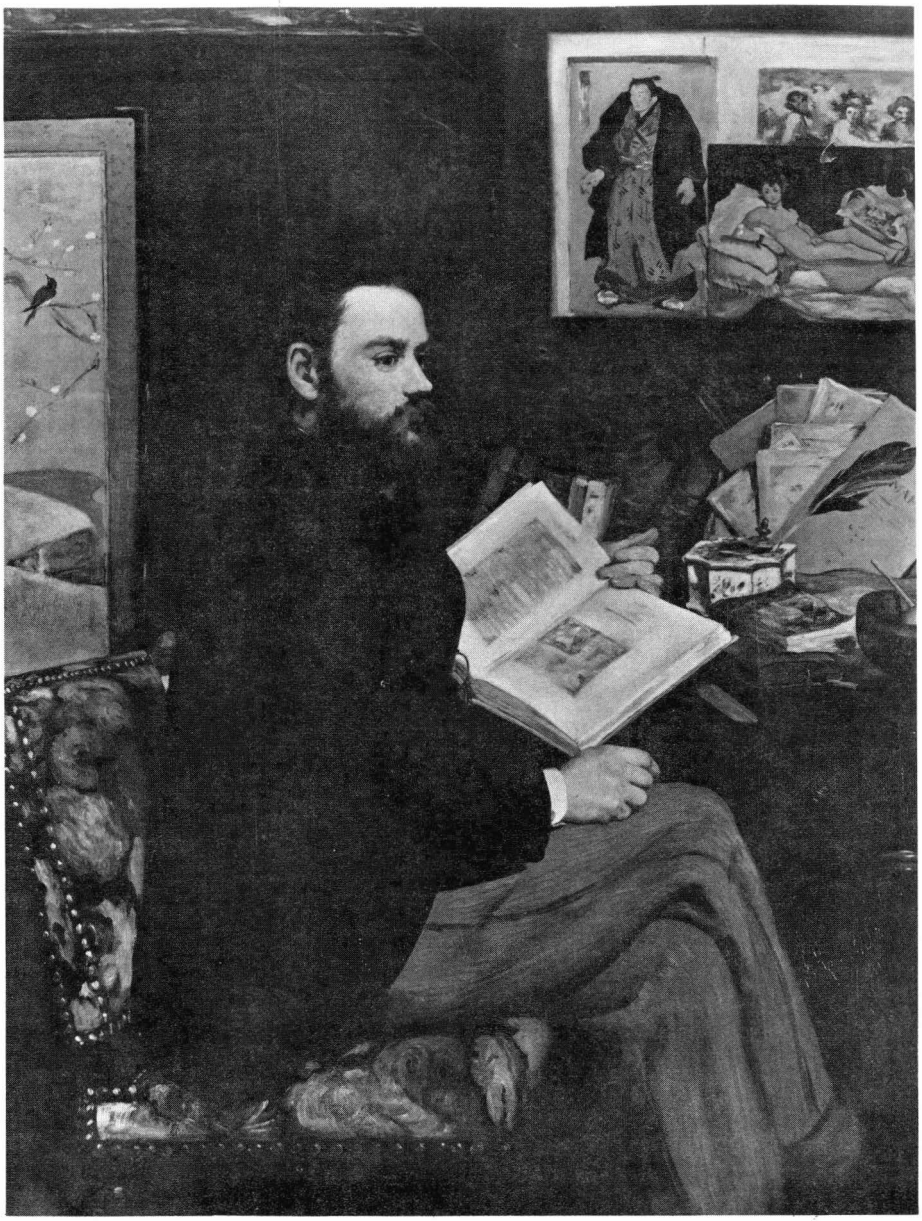


FIG. 4. — Edouard Manet, *Portrait de Zola,* 1868.
Paris, Musée du Louvre (Cl. des Musées Nationaux).

est fait allusion à la vogue croissante de l'art japonais parmi un clan, relativement réduit, de connaisseurs.

Les initiateurs du japonisme, en France, furent probablement les Goncourt (12). Le graveur Bracquemond, ami de Degas, possédait des gravues d'Okousai, dès 1856, et le magasin d'objets d'Extrême-Orient, ouvert par Mme Desoye, rue de Rivoli, en 1861, fut tout de suite fréquenté par des artistes, notamment James Mc Neill Whistler et James Tissot (13). La vogue des objets japonais resta longtemps limitée à un groupe de peintres et de lettrés gravitant autour des impressionnistes. Ainsi, la reproduction d'une estampe, dans un portrait, indique que le modèle fait partie d'un milieu très particulier de gens raffinés. Des allusions plus personnelles peuvent également être faites par l'intermédiaire des objets. L'amateur d'objets japonais partage les goûts du clan. L'amateur de gravures, que peint Degas (14), est pris par la même passion que lui, passion qui n'est pas nécessairement partagée par d'autres. Une indication du même genre se trouve dans le portrait de Zola, où Manet a introduit une reproduction de *Los Borrachos* de Velasquez. On se souvient en effet que les œuvres de Velasquez firent une très grande impression sur Manet lorsqu'il visita l'Espagne en 1865.

Enfin le portrait de Zola nous met en présence de ce qui unit, de manière précise, le critique d'art et l'artiste. Zola n'a cessé de défendre Manet, notamment à propos de l'*Olympia* (15) qui figure dans le tableau, à côté de l'estampe japonaise ; en outre, il vient d'écrire *Edouard Manet, étude biographique et critique* (1867), qui est en quelque sorte une défense de l'œuvre de Manet, l'ouvrage est placé devant lui.

Un grand nombre de portraits de Degas qui, il est bon de le rappeler ici, ne peint que ses familiers, offrent, avec plus de subtilité, une série d'allusions complexes aux relations que le peintre entretient avec ses modèles. Dans un de ses premiers portraits, celui de la *Famille Bellelli* (16),

(12) P. CABANNE, *Degas,* Paris, Pierre Tisné, 1957, p. 22.

(13) J. REWALD, *Histoire de l'Impressionnisme,* trad. GOLDET-BOUWENS, Paris, Albin Michel, 1955, p. 150-151.

(14) Il s'agit d'un portrait d'un inconnu, peint en 1866 : l'*Amateur,* New York, Metropolitan Museum of Art (Collection Havemeyer).

(15) *L'Olympia,* peinte en 1863, fut présentée au Salon de 1865 et violemment critiquée dans presque toute la presse. Pour le portrait de Zola, en 1868, Manet s'est documenté avec beaucoup de soin, il y aurait eu deux ou trois séances de pose au domicile de l'écrivain.

(16) 1860-62, Paris, Musée du Louvre (Musée du Jeu de Paume). Degas, qui était venu à Florence dans l'intention de faire le portrait de son oncle, de sa tante et de leurs deux filles, a dû attendre plusieurs semaines le retour de sa tante qui se trouvait au chevet de son père.

Degas place, par exemple, un portrait du père de Madame Bellelli, c'est à dire de son propre grand-père, qui venait de mourir. L'indication ainsi donnée permet de comprendre pourquoi la tante du peintre et ses deux filles sont en deuil, elle est aussi la clef des relations familiales entre l'artiste et ses modèles, enfin elle rappelle les circonstances précises dans lesquelles le tableau a été exécuté. Dans le portrait de Martelli on voit sur la table le matériel qui sert à exécuter les monotypes. C'est un travail de gravure fait en commun qui réunissait le plus souvent Degas et son ami. Le tampon sur la table est donc à la fois, une image familière, comme les pantoufles, et le lien le plus profond qui unit le peintre et le modèle. Peindre ce qu'il voit signifie pour Degas peindre le lieu même d'une rencontre, la présence des choses a ici tout son sens. Elle est le fruit d'une longue familiarité, d'un travail commun ou de ces visites répétées et prolongées que Degas rendait à ses amis. Les choses mises en relation avec l'activité des hommes, liées à leurs projets, à leurs peines, à leurs joies deviennent à leur tour des personnages. Lorsque, comme c'est le cas pour Degas, le portrait traduit l'intimité du modèle, les objets sont bien plus chargés de signification que ce qu'un profane peut y voir. Ainsi en est-il sans doute des pantoufles de Martelli.

Cette humanisation des choses fera que les peintres, qui en sont conscients, leur donneront une place considérable. On se rappellera, à ce propos que Degas utilise dans ce qu'on pourrait appeler des scènes de genre, où figurent modistes, blanchisseuses ou danseuses, des objets soigneusement choisis, à la fois pour leur forme singulière, et pour le sens qu'ils peuvent donner à la scène. Par exemple, les modistes se trouvent généralement à demi-dissimulées par plusieurs grands chapeaux surchargés de plumes ou de fleurs. C'est le chapeau ici qui est le personnage, l'être important, étrange et frivole, l'ouvrière vit à son ombre et sous sa dépendance. La scène, apparemment captée sur le vif, est donc chargée de symboles dont le sens, une fois de plus, vient du rapport entre la figure et les objets.

Il faudra attendre Vincent Van Gogh pour trouver ce même rapport établi sans qu'aucune figure soit représentée dans le tableau. La forte charge affective qui se manifeste dans toutes les œuvres du peintre donne aux objets cette puissance d'évocation qui, ailleurs, exige des compositions plus compliquées. Il suffit peut-être de citer les fameux *Souliers* (17), qui ont fait couler tant d'encre, ou la *Chambre à coucher* (18), qui évoque autant la présence humaine qu'un véritable portrait.

(17) 1886, Amsterdam, Fondation Vincent Van Gogh.

(18) *La Chambre à coucher de Vincent,* 1888, Chicago, Art Institute.

Nous n'avons pu, dans ce bref exposé, faire état de tous les cas possibles, nous avons voulu surtout montrer que l'attitude théoriquement réaliste (19) ne mène qu'exceptionnellement à l'abandon de la dimension intelligible de la peinture. Les objets, mis en présence des figures, renvoient inévitablement à des réalités qui ne peuvent être appréhendées par les sens, sauf deux cas : celui d'abord que nous avons illustré par le *Déjeuner* de Monet : la fusion de tous les éléments du tableau est telle que les figures se perdent dans une totalité lumineuse où l'individualité de chaque chose disparaît. Le caractère propre de la représentation humaine est donc sacrifié à l'aspect global d'une vision spontanée. Ce type de représentation marque très nettement un point de rupture dans l'évolution de l'art figuratif. Le tableau se referme sur lui-même. Il n'est plus nécessaire que l'on reconnaisse une scène quelconque, les formes colorées pourraient ne plus rien désigner en dehors de la peinture. C'est ce qui arrivera finalement. Les œuvres tardives de Monet, bien que toujours exécutées d'après un modèle, sont très proches de l'art abstrait. L'autre cas est celui de Manet. Ici c'est la vision globale qui est abandonnée ; le peintre, à l'inverse de Monet, s'efforce de donner une très forte densité et une autonomie réelle à chaque élément de sa toile, mais il ne se préoccupe pas de la cohérence du représenté. Chaque chose se réduit donc à son apparition dans le champ visuel. L'absurdité de rapports possibles entre les différents éléments en présence détruit l'arrrière-plan symbolique qui se dessine dans d'autres œuvres lorsque les objets évoquent un état social, des habitudes ou des souvenirs.

Manet est sans doute le moins théoricien des peintres dont nous avons fait mention. S'il l'était, il n'aurait pas utilisé les objets tantôt comme signes, tantôt pour eux-mêmes. Dans ce dernier cas, il introduit une perturbation particulièrement significative dans les données traditionnelles de la peinture figurative. Le monde, bien qu'habité par l'homme (puisqu'il s'agit d'un peintre de figures), pourrait être sans signification pour lui. Les choses auraient leur propre sens, impénétrable. Elles échapperaient au projet humain, elles seraient totalement étanches dans un univers où l'homme ne serait plus la mesure de toutes choses. C'est au fond la

(19) Le terme est utilisé par Degas, dans une lettre adressée à James Tissot pour l'inciter à participer à la première exposition des impressionnistes en 1874, cf. REWALD, *Histoire de l'Impressionnisme*, p. 204.

situation que décrira, bien plus tard, Sartre dans *La Nausée* (20). C'est aussi ce que traduisent actuellement, à la suite de Dada et du Surréalisme, un certain nombre de peintres d'objets.

Eugénie De Keyser.

Résumé. — Naar aanleiding van de voorstelling van voorwerpen in de Franse schilderkunst op het einde van de 19de eeuw.

Bij het bestuderen van de betrekkingen tussen figuren en voorwerpen in de werken van de impressionnisten, bemerkt men dat slechts enkele onder hen, als Monet en soms Manet, er naar streven, langs verscheidene wegen, op het niveau van de spontane visie te blijven, ofwel door het opofferen van het bevoorrechte karakter van de menselijke figuur ofwel door het vastleggen van zuiver formele banden tussen voorgestelde zaken en mensen. Andere schilders, vooral Degas maar soms ook Manet, evoceren, bij de voorstelling van zaken, symbolen die de toeschouwer toelaten de personages te identificeren dank zij zinspelingen op hun socio-cultureel milieu of op de banden die hen met de schilder zelf verbinden. Zodoende laten zij de intellectuele betekenis van de beelden als een voornaam deel van de picturale uitdrukking tussenkomen.

E. D. K.

(20) Paris, N.R.F., 1938.

COMPTES RENDUS

I

Annales du XLI^e Congrès de la Fédération Archéologique et Historique de Belgique : Malines 3-6-IX-1970. — Federatie van de Kringen voor Oudheidkunde en Geschiedenis van België. Handelingen van het XLI^e Congres : Mechelen 3-6-IX-1970. Uitgegeven door de Konklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen, [Malines], 1971, 2 vol. in-8° de 200 et 548 p., une centaine de pl. et ill. dans le texte.

Le XLI^e Congrès de la Fédération Archéologie et Historique de Belgique s'est tenu à Malines en septembre 1970 et semble avoir connu énormément de succès, si l'on en juge par les deux volumes d'*Annales* publiées en 1971 par les soins du Koninklijke Kring voor Oudheidkunde ... en Kunst établi dans cette ville.

Dans la présente recension nous nous limiterons, celà va de soi, aux très nombreuses contributions qui relèvent, directement ou indirectement, de l'archéologie et de l'histoire de l'art, laissant de côté, malgré la haute tenue scientifique de certaines d'entre elles, celles qui relèvent essentiellement des sciences historiques.

Nous ne sommes pas sûr d'apercevoir nettement à quelle pensée répond la répartition de la matière entre les tomes I et II. Il ne s'agit pas, comme ce fut le cas pour d'autres Congrès de la Fédération, d'une distinction entre résumés de communications d'une part et d'autre part publications de mémoires plus étendus. A tout prendre, on trouve en effet dans l'un comme dans l'autre volume, le texte de travaux plus ou moins étendus, pourvus d'une annotation ou d'une illustration assez abondante. Quoi qu'il en puisse être, notre relevé suivra l'ordre dans lequel les travaux se succèdent, avec l'indication des sections auxquelles ils appartiennent.

Dans la partie liminaire du tome I, nous noterons le texte d'une motion votée à l'unanimité et regrettant (notamment) que les associations archéologiques et historiques n'aient pas été consultées lors de l'établissement d'un avant-projet de loi relatif aux fouilles (dont le texte est reproduit en annexe) ; recommandant d'autre part aux pouvoirs compétents «d'établir au plus tôt l'inventaire du patrimoine archéologique et artistique» du pays. Il nous semble souhaitable, aujourdhui encore, d'attirer l'attention sur ces vœux, dont on ose espérer qu'ils ne seront pas ignorés des autorités responsables.

Au programme de la séance de clôture figurait une communication de notre confrère R. M. Lemaire, Professeur à l'Université de Louvain, ayant pour titre : *Hebben oude steden nog een toekomst ?*. On sait que depuis bon nombre d'années cet archéologue porte une attention soutenue aux rapports qui devraient exister entre l'urbanisme moderne et la restauration des monuments anciens. C'est dans cette perspective que se situe l'étude qu'il consacre à *La rénovation des villes historiques. Un cas concret : le grand béguinage de Louvain*. Nos lecteurs connaissent cette réussite exceptionnelle, assez récente (1964-1970).

A l'ordre du jour de la 4e section (*Histoire contemporaine*) figurait un exposé de M. J. Lorette : *La démolition de la Waterpoort à Malines*. Ce n'est qu'en 1843 que fut consommée la destruction de cet intéressant ouvrage fortifié appartenant à la deuxième enceinte, dont une aquarelle de J. B. De Noter reproduit l'aspect (en 1807).

Le tome I contient pour la 5e section (*Histoire de l'art*) : du chanoine T. J. Gerrits, un exposé (*De Mechelse borduurwerker Felix Tax in dienst van de abdijen van Averbode en Tongerlo)* qui fait connaître des broderies exécutées par l'artiste malinois précité entre 1510 et 1534 (6 pièces justificatives inédites). — M. Willy Godenne a dressé un catalogue raisonné d'une bonne centaine de sculptures représentant le *Christ de pitié,* dont il esquisse la filiation par rapport à deux types anciens, dont l'un est saxon, l'autre brabançon ou lossain. On doit au même auteur la description d'*Une grande cloche de Peter van den Ghein, de 1555, transportée en 1565 par les luthériens de Malines à Wehren, en Hesse,* ainsi qu'un relevé de *Sonnettes malinoises*. — F. Smekens, *Alexander Colyn, Mechels beeldhouwer (1526/31-1612),* retrace la carrière et l'œuvre de cet excellent sculpteur malinois, qui contribua à l'exécution de la statuaire ornant la célèbre façade du château d'Heidelberg (1558 ss.) ainsi que des reliefs ornant le mausolée de l'empereur Maximilien Ier à Innsbrück. — R. De Smedt, *Frans Hellens over Rik Wouters,* a retrouvé et commenté des pages que le critique à consacrées à l'artiste, à partir de 1911 (bibliographie très fournie).

7e section (*Généalogie*). Retenons deux communications. D'abord celle de E. Van Autenboer, *De familiale verhoudingen der Mechelse goudleermakers,* qui rassemble des données précises et essentielles pour notre connaissance des œuvres de plusieurs fabricants de cuir doré malinois des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles (illustrations et indications d'odre technique). La deuxième est due à M. Kocken, *Bronnen voor de familiekundige en de genealoog op het stadsarchief van Mechelen* et relève de l'heuristique. Indépendamment des services qu'elle rendra aux chercheurs amenés à utiliser le riche dépôt des archives communales de Malines, elle est de nature à fournir aux historiens de l'art des directives d'ordre méthodologique.

Le tome II est extrêmement copieux. Les contributions que nous pouvons signaler aux lecteurs de cette revue, figuraient à l'ordre du jour des sections 1, 2, 5, 6 et 9.

La compétence nous fait défaut pour apprécier à leur juste valeur celles qui furent présentées à la 1e section (*Préhistoire* et, en fait, aussi : archéologie romaine et du très haut moyen âge). Deux d'entre elles ont un caractères synthétique. En effet, P. A. Janssens (*Welke perspektieven heeft het onderzoek van menselijke beenderresten reeds geopend voor de archeologie ?*) s'efforce de dégager les conclusions d'ordre anthropologique et biométrique, ainsi que les notions concernant les rites funéraires qui se dégagent de multiples découvertes et fouilles plus ou moins récentes. D'autre part G. De Boe, *De stand van het onderzoek der Romeinse villa's in België,* dresse un bilan critique du travail réalisé dans notre pays en ce qui concerne les villas romaines, depuis la publication (en 1937 et 1940) des travaux synthétiques biens connus de R. De Maeyer.

Dans le domaine de la préhistoire, on retiendra : P. VERMEERSCH, *Mésolithique et néolithique à Holsbeek* (commune du canton de Haacht) ; A. VAN DOORSELAER, *Inleidende beschouwingen over de Kemmelberg na drie opgravingscampagnes* (1968, 1969 et 1970).

L'archéologie romaine est particulièrement bien représentée. P. CLAES (*Fouilles dans le vicus des Bons Villers à Liberchies*) décrit un site qui n'est pas éloigné du fortin de Brunehaut-Liberchies, auquel nous ramène la communication de R. BRULET (*Les fouilles du castellum de Brunehaut-Liberchies*), autrefois exploré par le regretté Jacques Breuer et qui a été fouillé plus récemment, à deux reprises (1955, 1968). — J. WILLEMS (*Considérations relatives aux découvertes effectuées au vicus gallo-romain de Vervoz-Clavier*) donne un aperçu suggestif des résultats notables auxquels des fouilles récentes ont mené. Il en est de même en ce qui concerne le *Rapport provisoire* (très bien illustré) des fouilles poursuivies en 1967-1970 dans la *Villa romaine à Haccourt* (en face de Visé), que fait connaître G. DE BOE.—J. LAUWERS (*De Gallo-Romeinse opgravingen te Kontich*) décrit une partie de ce site important, situé entre Malines et Anvers. — H. LAMBERT fait rapport sur les *Vestiges superposés d'une villa gallo-romaine en matériaux durs et d'une habitation en bois à Velaines-Popuelles* (au Nord-Est de Tournai). L'exploration de la construction en bois a livré divers objets de l'époque de La Tène. — G. V. LUX relate d'autres recherches : *Onderzoek van drie genivelleerde tumuli in Haspengouw : Eben-Emael/Kanne, Berlingen en Hoepertingen* (les deuxième et troisième localités sont des communes du canton de Looz). — G. COULON fait l'inventaire de la céramique et des trouvailles numismatiques provenant des *Fouilles de la nécropole gallo-romaine de la rue Perdue à Tournai*. Une contribution nous est venue d'Angleterre : R. F. JESSUP, *The Roman barrow at Holborough, Kent* (il s'agit d'un tumulus conique situé près de la vallée de la Medway). L'archéologie de la période mérovingienne est représentée par l'exposé de Y. WAUTELET, *Une découverte intéressante à la nécropole mérovingienne de Franchimont* (canton de Florennes). Il s'agit d'un édifice maçonné, de plan rectangulaire, contenant quatre sépultures.

La 2e section (*Histoire du moyen âge*) a entendu une communication originale de Mlle M. L. FANCHAMPS sur la *Circulation des marchandises et spécialement des ardoises sur la Meuse du XIIIe au XIVe siècle*, qui apporte énormément de données neuves quant au transport de ce matériau de construction important (texte publié depuis dans *Le Moyen Age*, 1972).

La suite des contributions recueillies dans le tome II nous ramène à la 5e section (*Histoire de l'art*). Le comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA dresse un tableau synthétique et un bilan des travaux et recherches, anciens autant que récents, consacrés à l'*Art roman en Belgique*. Cet exposé est illustré d'une vingtaine de planches photographiques.

R. DE ROO (*Problemen voor de Musea van nu*) nous convie à un examen de conscience muséologique, lequel comporte des réflexions qui nous ont paru judicieuses.

Le sous-titre (*Pour une méthode de la restauration*) précise le titre de la communication de Mme M. ANDRIANNE-VAN DE WINCKEL (L'historien d'art et l'avenir du

passé), riche en remarques et en préceptes dégagés de la pratique suivie en la matière dans divers pays d'Europe (e.a. Tchécoslovaquie, Hongrie, Roumanie).

G. DELMARCEL (*De structuur van de Brusselse tapijtreeks «Los Honores»*) étudie une remarquable série de tentures tissées vers 1520 à Bruxelles par Pierre van Aelst et aujourdhui conservées à La Granja de San Ildefonso (près de Ségovie) et à l'Alcazar de Séville.

6e section (*Archivistique*) : l'exposé de M. Etienne HELIN (*Les codes socio-professionnels comme instruments d'analyse des populations antérieures à la révolution industrielle*) intéresse directement l'histoire de l'art, dans la mesure où le permettent des recensement des professions et métiers comme celui qui fut dressé à Liège en 1801.

9e section (*Histoire des sciences*) : on relèvera d'une part une série intéressante (et illustrée) de *Notes sur l'art des herbiers* due J. OPSOMER ; d'autre part, sous la signature de P. BOCKSTAELE, le signalement précis (illustrations et bibliographie) d'un instrument de jauge peu connu : *De visieroede. Bibliografische bijdrage tot de geschiedenis van een oud meetinstrument*.

Notre recension serait incomplète si nous j'y joignons pas le titre de plusieurs communications dont le texte ou la substance ont été (nous dit-on, t. II, p. 538) «réservé à d'autres publications», sans que nous soyons toujours en mesure d'indiquer si, où et quand l'insertion a effectivement eu lieu. Retenons à ce titre : A. THIJS, *Aspecten van de opkomst der textieldrukkerij als grootbedrijf te Antwerpen* ; S. SCHNEEBALG-PERELMAN, *Wandtapijten, belangrijkst uitvoerartikel der Nederlanden in de XVI^de eeuw* ; J. PHILIPPE, *Nouvelles découvertes sur Jacques Jordaens* ; J. ASSELBERGHS, *Un tapissier bruxellois actif en Espagne : François Tons*.

Jean DE STURLER

Cte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA et J. MAMBOUR, *La Passion dans la sculpture en Hainaut de 1400 à 1700*, deuxième partie, Charleroi, Impr. prov. du Hainaut, 1972, 80 p., 110 ill.

Afin de valoriser plus scientifiquement et de façon plus tangible son patrimoine artistique, la Fédération du Tourisme de la province du Hainaut publie depuis quelques années d'intéressants ouvrages consacrés à l'approfondissement de certains types d'œuvres d'art, citons : les retables du Hainaut et les pièces se rattachant au thème de la Passion. Orienté sur l'art religieux de la période ogivale et sur la sculpture, cet ouvrage fait suite à une première publication où étaient étudiés les sujets de la vie du Christ précédant la crucifixion.

Dans cette seconde partie, consacrée essentiellement au thème de la crucifixion, malgré l'abondance des pièces traitées et en regard d'un ensemble au sujet combien vaste, les coauteurs ont abordé et traité ce sujet avec beaucoup de clarté et de concision.

Pour circonscrire un tel ensemble, un inventaire systématique et une étude plus charpentée et plus longue auraient été nécessaire. Étant donné l'ampleur du

sujet, une délimitation et une échelle de grandeur furent donc établies afin de clarifier et alléger cette première publication accessible à un public varié. Pour en dégager les premières lignes directrices ne furent retenues que des œuvres à vocation plustôt architecturale, les petites pièces comme les crucifix et bas-reliefs en furent donc écartés.

Sur le plan de la classification et de l'ordonnance, on distingue deux répartitions : l'une typologique, l'autre chronologique. Cent-cinquante-huit pièces sont présentées et analysées par une courte notice descriptive, ponctuée de judicieuses comparaisons et émaillées de remarques sur certains éléments caractéristiques. Ces notices précédées de la localisation et des données techniques de la pièce étudiée sont suivies de mentions bibliographiques.

Après une courte introduction, quelques Christ des XIII^e^ et XIV^e^ siècles sont présentés, citons : le trop méconnu Christ d'Erquelinnes et celui de Viesville. Faisant suite à ces pièces et en guise de survol panoramique du sujet, un aperçu assez général traite de la datation, du style, des filiations et des groupes formés par les œuvres hennuyères. Les notices abordent ensuite les calvaires et les Christ en croix isolés et situés de 1400 à 1550, puis les pièces du XVI^e^ et du XVII^e^ siècle. Pour terminer, des rubriques particulières exposeront et commenteront des calvaires disparates, des croix populaires et isolées ou des statues ayant autrefois fait partie d'un calvaire.

Par l'importance des pièces relevées, le nombre des documents photographiques et la concision des notices, cet ouvrage destiné, rappelons-le, à un large public, apporte sans contredit une meilleure préhension et une vue d'ensemble plus tangible de la sculpture hennuyère. Ce travail que le spécialiste aurait voulu plus approfondi contribuera certainement à la mise en valeur et à la préservation de ces œuvres, il permettre immanquablement d'aboutir à des études plus poussées qui ne lui enlèveront ni son caractère ni sa contribution novatrice.

Jean-Marie LEQUEUX

Luc Fr. GÉNICOT, *Les églises mosanes du XI^e^ siècle*, I. *Architecture et Société*, Louvain, 1972, XLVI + 368 p., 171 fig., 1 carte.

Dans son avant-propos, l'auteur remercie à juste titre ses professeurs à l'Université de Louvain, R. M. Lemaire et Simon Brigode ; les archivistes et historiens Félix Rousseau, J. Bovesse et G. Hansotte et d'autres chercheurs. Il nous donne une bibliographie générale et la liste des travaux consultés sans que nous soyons assurés qu'il mentionne tous les auteurs auxquels il emprunte l'une ou l'autre idée : le caractère ottonien de l'avant-corps occidental de Mortier a été signalé il y a plusieurs années ; l'influence de Stavelot à Xhignesse et à Ocquier a été également enregistrée.

Dans son introduction, M. L. Fr. Génicot fait débuter «la grande aventure de l'art mosan» en l'année 972, celle où Notger montait sur le trône épiscopal de Liège, ce qui est contestable car, en dernière analyse, l'art mosan procède, dans

son essence, de l'art carolingien tel qu'il se manifesta surtout à Aix-la-Chapelle où précisément le prince-évêque précité, représentant du pouvoir impérial, ira chercher, entre autres, le modèle de l'église qu'il fit bâtir dans l'île de sa cité et qu'il dédia à saint Jean.

L. Fr. Génicot reprend la définition du qualificatif «mosan» et rappelle à ce propos l'historien d'art Charles de Linas, qui en fut l'inventeur. L'exposition «Rhin-Meuse» et l'ouvrage que nous analysons montrent, qu'en ce qui concerne la géographie, cette appellation mène à de nombreuses confusions car une partie notable de l'ancien Diocèse de Liège était dans le bassin de l'Escaut ; de nombreuses églises préromanes et romanes du Limbourg et du Brabant, si elles rappellent par leur plan et leur élévation des édifices mosans et rhénans, forment cependant des groupes à part par les matériaux employés et la manière de faire usage de ces derniers.

Est-il nécessaire de dire que la nature et la qualité des pierres dont on se sert donnent aux édifices des aspects bien précis et cela en fonction également de la main-d'œuvre employée. Les profils des moulures offrent des nuances selon que les matériaux sont durs ou tendres ; les tours en silex de la Hesbaye sont bien différentes de celles en grès diestien de la vallée du Démer et en grès lédien des environs de Bruxelles. Malgré un étalage d'érudition, M. L. Fr. Génicot arrivera difficilement à convaincre ses lecteurs connaissant le terrain et s'étant rendus sur place que l'église de Neerheylissem, en pierre de Linsmeau, est de la même famille que l'église d'Aineffe ou celle de Rouloux, ou encore de divers sanctuaires du Condroz ; l'église d'Orp le-Grand, par son articulation extérieure et intérieure, n'est pas pareille aux collégiales d'Amay et de Scayn. En réalité, le livre de Luc Fr. Génicot réunit sous le même qualificatif «mosan» des groupes d'édifices dont la parenté n'est pas aussi réelle qu'on veut le prétendre ; il y a là des ressemblances dues principalement à l'appartenance à une même époque soumise à des courants généraux composant une même culture, mais si l'on fait usage de plans semblables, on constatera que ces derniers ne sont pas l'apanage d'une seule contrée. Les différences sont multiples dans les détails, dues à la géologie, à la nature et la qualité des matériaux, de la main-d'œuvre, sans oublier les multiples facettes que présente la création d'un sanctuaire : le choix de son emplacement selon des circonstances locales variables, les problèmes de son financement par un mécénat plus ou moins fortuné ou généreux, de l'épiscopat, du clergé séculier et régulier, du prince, des seigneurs locaux, des communautés paysannes. Pour chaque cas on doit se poser la question de l'imitation d'un modèle proche ou lointain.

L'ouvrage de L. Fr. Génicot, qui témoigne de nombreuses recherches et d'un travail considérable, n'est pas une lecture facile car son auteur s'y présente plus en sociologue qu'en historien en se servant d'un vocabulaire personnel et de tournures de phrases qui manquent de simplicité. Il nous parle «d'églisette», d'éléments «tardoromans», d'«obscurantisme», sans avoir relu la définition que donne de ce mot le Petit Larousse ; il classe les édifices qu'il étudie en «couches» au lieu de «catégories» et ne semble pas se rendre compte de ce que représente le terme «armes de dissuasion» quand il nous définit le rôle passif et défensif des

tours-refuges. On aurait voulu qu'il indique à ses lecteurs les restaurations subies par les sanctuaires qu'il nous présente ; en le lisant, personne ne peut savoir par exemple que la crypte d'Orp-le-Grand, où je me suis promené à ciel ouvert, est une reconstitution à 80% ; que de nombreux éléments, à Celles, à Ocquier, à Roloux, à Nivelles, sont dus à des remises en état trop souvent arbitraires.

Ceci dit, on reconnaîtra volontiers que le recueil que nous analysons rendra service par sa documentation, ses tables, ses plans, ses relevés, en prenant la précaution de replacer chaque édifice géographiquement et de ne pas confondre le bassin de l'Escaut avec celui de la Meuse, car nous nous refusons à voir dans l'ancienne collégiale des Saints-Michel-et-Gudule, dans les églises romanes en grès lédien du Brabant, ou en d'autres matériaux, des produits de l'art mosan, ces édifices étant généralement beaucoup plus soignés dans les détails et d'une architecture, parfois même, plus savante qu'à Liège et Maastricht. La visite des vestiges de la collégiale romane des Sts-Michel-et-Gudule, de l'ancienne abbatiale de Parc, de l'église de Bierbeek là où les restaurateurs l'ont ménagée, nous montre que nous sommes loin des chantiers de Bois-Borsu ou d'Ocquier et il nous semble que si l'ancien Diocèse de Liège doit être pris en considération pour l'étude du passé brabançon, il ne conviendrait pas d'oublier le rôle de l'Archevêché de Cambrai et du mécénat des ducs, de l'aristocratie, du clergé, des monastères d'un état dont la puissance ira grandissant au moment précis où l'art mosan décline.

Cte Joseph DE BORCHGRAVE D'ALTENA

A. GEORGES, *Le pèlerinage à Compostelle en Belgique et dans le Nord de la France. Suivi d'une étude sur l'Iconographie de saint Jacques en Belgique,* Bruxelles, Acad. roy. de Belgique, 1971 ; un vol. in-4°, 266 p., 214 pl., 1 carte (Cl. des Beaux-Arts, Mémoires in-4°, 2e série, T. XIII). Prix : 1.500 fr. b.

Cet ouvrage vient compléter une série de recherches récentes, principalement françaises et espagnoles, sur le pèlerinage à Compostelle, en considérant ce phénomène, si important au moyen âge, dans les Pays-Bas méridionaux et les provinces françaises du Nord. L'étude porte essentiellement sur les aspects littéraire, historique et géographique du problème ; un dernier chapitre sur les représentations figurées, bien que limité à la Belgique, constitue un complément bienvenu sur la plan de l'histoire de l'art.

L'Introduction est consacrée aux origines du culte espagnol (premier tiers du IXe siècle) et aux débuts du pèlerinage international (milieu du Xe siècle puis, après une interruption due aux attaques arabes, fin du XIe et surtout XIIe siècle). Elle s'ouvre par une citation de Miguel de Unamuno sur l'impossibilité d'admettre que le cors de St Jacques le Majeur soit à Compostelle, ce qui donne le ton d'un ouvrage qui se veut scientifique avant tout. L'enquête de l'auteur répond à cette exigence : ainsi, il fait appel aux sources arabes dans son historique et à des considérations d'histoire naturelle à propos de la coquille de St Jacques lorsqu'il

étudie le costume et les attributs des pèlerins. L'enquête couvre aussi les différentes catégories de pèlerins (par dévotion et par délégation — le problème des pèlerins par condamnation, qui relève davantage de l'histoire du Droit, n'est pas considéré) ; les sanctuaires de St Jacques (du XI^e au XVIII^e siècle), avec une liste où les dates ne sont, et c'est dommage, pas reprises ; les reliques — toutes fausses —, en particulier celles de Saint-Jacques à Liège et celles qui donnèrent naissance à des œuvres d'art, châsses et reliquaires ; les confréries, dont le rôle fut considérable dans le développement du culte — guère attestées avant la fin du XIII^e siècle, elles sont surtout florissantes au XV^e et tentent à disparaître au XVII^e —, avec leurs règles et leurs statuts, et des activités aussi diverses que le théâtre et les hospices ; les itinéraires, enfin, que l'auteur établit avec précision, en contestant l'abus du terme «route de St Jacques» — l'apport neuf en ce domaine est la reconstitution des itinéraires en Belgique et dans le Nord de France.

L'étude inconographique, qui se raccroche au chapitre consacré aux costumes et aux attributs des pèlerins, porte, non sur toutes les œuvres connues, car il ne s'agit pas d'un répertoire, mais sur les plus représentatives et les plus belles (la formule n'est toutefois acceptable que si toutes les œuvres sont effectivement connues du chercheur). Il est fait abondamment et peut-être de façon un peu scolaire état des sources d'information textuelles et iconographiques. Les représentations isolées de St Jacques, aves ses avatars — la confusion due à l'un de ses attributs : l'épée, qu'il partage avec d'autres, ou la lente transformation de l'apôtre en pèlerin — donnent lieu à des passages fort instructifs. On eût aimé cependant une comparaison plus soutenue avec St Roch (lequel n'est cité que deux fois : la première mention dans l'Index se rapporte au chanoine Roch, p. 18, et non au saint). Les scènes de la vie et de la légende sont peu représentées et tardivement. Les épisodes «historiques», dérivés des Evangiles, le sont surtout après le Concile de Trente, conformément à l'esprit de rationalisation qui règne alors ; les épisodes légendaires, plus vivants et plus colorés, issus des *Actes* apocryphes de l'apôtre et autres textes relatant ses interventions en Espagne, le sont plus anciennement. Avec sagacité, l'auteur met en relation ces interventions avec les circonstances historiques et religieuses (ainsi, l'apparition de la «Bataille de Clavijo» dans l'art des Pays-Bas aux XVI^e et XVII^e siècles est fonction de la présence espagnole).

Le texte comporte encore une Bibliographie et des Tables des noms de personnes et de lieux.

L'illustration est très abondante. Les diverses techniques et époques y sont représentées, mais l'idée directrice n'en est pas claire, d'autant plus qu'une liste des planches fait défaut. Une mise en œuvre plus systématique de l'illustration l'eût rendue plus agréable à parcourir et plus instructive. On regrettera le manque fréquent de datation. A ce propos, on relève aussi des imprécisions : la châsse d'Amay, par exemple, est dite du XIII^e siècle alors qu'on la date des années

1240. On est également frappé — mais la faute n'en incombe pas à l'auteur — de la discrépance entre l'ancienneté de la tradition et l'époque relativement récente des œuvres. Cet important ouvrage sur le plan de notre art national se clôt sur une excellente carte des routes et des monuments.

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE

John G. Johnson Collection. Catalogue of Flemish and Dutch Paintings, [new ed. revised by B. SWEENY], Philadelphia, John G. Johnson Collection, 1972, 4°, 96 p., 280 ill. noir, 5 pl. coul.

Tous ceux qui étudient la peinture des Pays-Bas des XV^e^, XVI^e^ et XVII^e^ siècles verront avec intérêt la nouvelle édition du catalogue des écoles flamande et hollandaise de la célèbre collection de l'avocat John Graver Johnson, de Philadelphie (1841-1917). On sait que cet important ensemble de 1279 tableaux de toutes les écoles est exposé depuis 1933 dans une aile du Philadelphia Museum et Art, sous réserve de toujours rester la propriété de la ville, à laquelle il fut légué en 1917.

Le catalogue critique complet de la collection avait été publié en 1913-1914, en trois volumes tirés à trois cents exemplaires seulement. Depuis lors, seul un catalogue très sommaire avait paru en 1941. En 1966, Barbara Sweeny, conservatrice de la collection, a publié la nouvelle édition du volume I, de B. Berenson, consacré à l'école italienne. Le présent catalogue, également dû à B. Sweeny, correspond au volume II et aux *Addenda* du volume III de W. R. Valentier et comprend 431 tableaux.

Chaque notice nous informe, de façon concise mais complète, sur l'origine de l'œuvre, ses versions éventuelles, les opinions émises dans la littérature ou verbalement, les expositions auxquelles elle a figuré et ses éventuelles restaurations. Les deux-tiers des tableaux sont reproduits, dans un ordre chronologique qui recoupe l'ordre alphabétique des notices, malheureusement sans référence de celles-ci aux illustrations.

Si la mention d'attributions émises verbalement pas des spécialistes de passage est une formule intéressante, on s'étonne un peu de ce qu'un catalogue sans prétention critique ait cru devoir substituer certaines de ces attributions à celles de la littérature, sans justifier cette prise de position. Un exemple : la *Vierge à l'Enfant* n° 341 (p. 42 et pl. p. 109), si délicate en dépit de l'usure, est ici «attribuée à Hugo van der Goes» — auquel elle est aussi étrangère qu'il est possible —, alors que Friedländer l'avait publiée dans son ouvrage sur Roger van der Weyden, où il la considérait «d'une grande subtilité, digne de Roger dans son motif, et presque autant dans son exécution».

Cette petite réticence mise à part, on saura gré à Barbara Sweeny de la tâche combien utile et ingrate à laquelle est s'est consacrée depuis si longtemps et qui nous met au fait des données recueillies par elle et ses devanciers au cours des soixante années qui séparent les deux éditions du catalogue de la collection Johnson.

Jacqueline FOLIE

Françoise Josis-Roland, *Notre-Dame de Walcourt,* Extrait du *Guetteur Wallon,* n° 1, 1972, 13 p., 4 fig.

Notre-Dame de Walcourt peut être considérée comme la statue mariale la plus ancienne de chez nous.

Elle a été renforcée dans un atelier d'Entre-Sambre-et-Meuse au XIII^e siècle. Son masque et celui de l'Enfant-Dieu, qu'elle tient devant Elle, ont été renouvelés au XVII^e siècle. Elle est représentative d'une époque où les orfèvres mosans passent de l'usage du relief atténué ottonien à la ronde bosse. Tout cela a été déjà dit.

Françoise Josis-Roland, qui sait citer ses sources, le rappelle opportunément, mais sa vision, du point de vue historique et esthétique, est partiellement faussée du fait qu'elle pense que le Retable d'Or, dit de Bâle, conservé aujourd'hui au Musée de l'Hôtel de Cluny à Paris, est de 1120, alors que cette œuvre capitale et illustre fut commandée et exécutée pour saint Henri II, empereur, et cela, incontestablement un siècle plus tôt.

Cte J. de Borchgrave d'Altena

J. Lavalleye, *Introduction à l'Archéologie et à l'Histoire de l'Art,* Gembloux, Duculot, 1972, 3^e éd., 18,5 × 12, 288 p. Prix : 295 fr. b.

Cette «Introduction» est en fait une véritable méthodologie des études et de la recherche en archéologie et en histoire de l'art depuis l'ère chrétienne (les problèmes relatifs à l'archéologie de la préhistoire et de l'antiquité — qui ont fait l'objet de divers manuels — n'y sont donc pas considérés). La première édition en remonte à 1946 ; une deuxième suivit en 1958, en raison du succès remporté par l'ouvrage auprès des étudiants et des chercheurs, pour lesquels il constitue un instrument de travail indispensable, et aussi chez les collectionneurs et les amateurs d'art. C'était le seul manuel du genre en français, et il le reste aujourd'hui encore, dans sa troisième édition mise à jour et complétée. Le but de l'auteur est d'aider «à considérer, suivant les rigueurs des exigences scientifiques, les problèmes de méthode et de critique relatifs à l'archéologie et à l'histoire de l'art» pour la période considérée. Les grands principes aussi bien que les cas les plus concrets y sont abordés. Le tempérament, actif et généreux, de l'auteur fait que cet ouvrage est non seulement utile et précis, mais également vivant et d'une lecture agréable.

Les grandes divisions des éditions antérieures ont été respectées. La première partie est consacrée aux généralités : définitions de la conception de l'archéologie et de l'histoire de l'art, classifications et divisions généralement adoptées, sciences auxiliaires, historiographie ; la deuxième partie l'est à l'étude des monuments et des objets d'art : heuristique ou recherche de la source monumentale, œuvre inédite ou non et problèmes relatifs à la bibliographie et à la reproduction, analyse complète du monument ou de l'objet d'art par un ensemble de démar-

ches critiques, élaboration et présentation de l'étude scientifique. Cette énumération ne sert qu'à donner une idée des lignes directrices de l'ouvrage et ne rend guère compte de l'ampleur de l'information qui y est dispensée. C'est ainsi que, dans le chapitre sur l'heuristique, on trouvera des indications sur la technique des fouilles, les législations nationales et internationales concernant le classement et la protection du patrimoine artistique ou encore les principes de muséologie.

On appréciera plus particulièrement les apports nouveaux, qu'il s'agisse de la photographie aérienne, des inventaires en cours du Patrimoine artistique ou, surtout, des méthodes physico-chimiques appliquées à l'analyse des œuvres d'art (telles qu'elles sont pratiquées à l'Institut royal du Patrimoine artistique — IRPA). De même que dans les éditions précédentes, les exemples sont volontiers choisis dans l'art national. La bibliographie insérée dans le corps des chapitres a été soigneusement mise à jour. Un index des noms de personnes et un index des noms de lieux, outre une table de matières très détaillée, permettent un maniement aisé de l'ouvrage.

J. L.-D.

Liber Librorum. Cinq mille ans d'art du livre, par vingt-quatre collaborateurs. Présentation H. D. L. Vervliet. Introduction de H. Liebaers, Bruxelles, Arcade, 1972, 30,2 × 27,5, 514 p., 264 ill. en noir et blanc et en couleur. Prix : 3.900 fr.b.

On ne pouvait mieux rendre hommage au livre, en cette année internationale du Livre proclamée par l'Unesco, qu'en lui consacrant une publication qui le considère à travers les âges et dans ses multiples diversités régionales, et qui soit, en elle-même, une superbe réussite de l'édition moderne.

Dans l'Introduction, l'intelligence du sujet d'Herman Liebaers, son ouverture d'esprit sur tous les aspects intellectuels et concrets du livre, donnent d'emblée le ton. L'histoire de l'élaboration de l'ouvrage et des collaborations — qui prévient les reproches que l'on peut faire à ce genre d'entreprise : répétitions et lacunes, y est également exposée. Disons tout de suite qu'une plus grande homogénéité eût sans doute pu être atteinte, même en tenant compte du fait que certains collaborateurs prévus initialement ont dû être remplacés. Non seulement certains chapitres sont moins développés que d'autres, mais quelques-uns seulement sont accompagnés de notes en bas de page et les bibliographies vont, selon le cas, d'une simple référence à une liste de plusieurs pages. A vrai dire, le but paraît chaque fois atteint, et le reproche se situe plutôt au niveau de la présentation. Plus graves sont les erreurs de texte. L'*erratum* inséré semble d'une longueur normale pour un volume de cette dimension. Mais les erreurs sont graves — interversion de plusieurs légendes, contresens — et, en outre, elles sont loin d'être

toutes repérées. Laissant de côté les erreurs typographiques ou d'orthographe — même dans les noms de personnes —, nous en relèverons une à titre d'exemple : p. 258, l. 20, il faut lire « 1320 et 1335 » et non « 1420 et 1435 ». La date d'édition figurant sur la page de titre est 1973, mais aux p. 6 et 513 on lit, plus justement, celle de 1972. Enfin, les traductions ne sont pas toujours heureuses — le fait m'a paru particulièrement frappant pour le chapitre de K. Weitzmann — et les problèmes de transcription n'ont pas été entièrement résolus.

En revanche, l'idée directrice de l'ouvrage est excellente. Certes, la primauté est donnée à l'Occident, mais avec raison, compte tenu du lieu d'édition et des compétences des collaborateurs. Il faut louer au contraire l'effort qui a été tenté, et réussi, dévoquer des aspects peu connus et exotiques du livre : les chapitres consacrés à l'Amérique centrale ou à l'Asie constitueront pour beaucoup une véritable révélation. Dans l'organisation de l'ensemble, je contesterai cependant à la fois l'intitulé du chapitre « Les manuscrits de l'Asie chrétienne », qui concerne aussi bien les œuvres coptes et éthiopiennes que les œuvres syriaques, arméniennes et géorgiennes, et son emplacement, entre l'Asie centrale et la Chine. Ce chapitre aurait dû être rattaché à Byzance et placé sous la dénomination d'Art chrétien d'Orient. Il aurait dû aussi inclure une étude des manuscrits slaves et russes, dont l'absence fait étonnamment défaut.

La matière est repartie en quatre parties d'inégale longueur. La première (p. 15-36), intitulée *La préhistoire de l'écriture et du livre*, par David Diringer), offre une définition de l'écriture, cette faculté spécifique de l'homme, et le processus de son apparition dans les civilisations les plus anciennes, de la Mésopotamie et l'Egypte aux Mayas et aux Aztèques. Elle sert en fait d'introduction à la suite de l'ouvrage. La deuxième partie (p. 37-166) traite du livre en Orient. *L'écriture et le livre hébreux*, par le même auteur, offre un remarquable état de la science la plus actuelle (la bibliographie qui suit inclut celle de la première partie, ce qui prête à une certaine confusion). *L'Islam* est amplement traité par N. Titley, dans sa diversité régionale — de la Perse à l'Espagne — et sa complexité : le développement de l'écriture et son caractère ornemental sont liés à la diffusion du Coran, tandis que la miniature figurée révèle des influences antiques et byzantines. L'*Asie centrale*, par E. Esin, nous mène au cœur du continent asiatique en traitant des manuscrits iraniens, tokhariens, tibétains, népalais, turcs, si-hia, mongols et mandchous, qui rendent compte de civilisations et de religions diverses. *Les manuscrits de l'Asie chrétienne* : ce chapitre, à propos duquel nous avons déjà fait une remarque, est traité sommairement par R. F. Hosking. L'apport arménien et géorgien est trop brièvement évoqué ; on aurait pu aussi faire allusion aux manuscrits arabes chrétiens, dont on connaît des exemples allustrés. Enfin, la bibliographie n'est pas à jour. *Le livre en Chine*, un des chapitres-clé de cette partie, compte tenu de l'ancienneté des techniques de reproduction dans ce pays, semble avoir été bien étudié par M. Gimm, bien qu'il ait dû remplacer M^me^ Guignard, à la suite du décès

de celle-ci. C'est surtout le développement des techniques et les problèmes de diffusion dans un cadre économique et social qui sont soulignés. *Le Livre au Japon*, par K. B. Gardner, montre le dépendance de la Chine, pour le système d'écriture et les aspects techniques, mais aussi l'originalité d'une admirable illustration. L'étude de A. Gaur sur *Les manuscrits de l'Inde, de Ceylan et du Sud-Est asiatique* met en exergue plusieurs faits intéressants : l'utilisation des supports végétaux, la non-utilisation du parchemin ou du cuir de reliure en vertu d'interdictions religieuses, et, surtout, le caractère de caste de l'hindouisme, qui ne recherche pas une diffusion de ses doctrines par l'écriture, au contraire du boudhisme.

La troisième partie (p. 167-346) concerne le livre manuscrit en Occident. Elle s'ouvre par une étude de K. Weitzmann sur les *Rouleaux et codex illustrés de l'Antiquité gréco-romaine*, domaine négligé par les archéologues classiques mais très important pour l'histoire du livre chrétien primitif et médiéval. Cet excellent exposé va des plus anciens livres illustrés des Egyptiens et des Grecs jusqu'à l'adoption de la miniature en pleine page. *Le manuscrit byzantin* fait l'objet d'un bon état systématique de la question par Ch. Delvoye, mais un peu succint par rapport à l'ampleur du sujet, les manuscrits les plus célèbres étant seuls rappelés ; l'impact de cet art sur l'Occident n'est pas évoqué ; la bibliographie est indicative. *L'enluminure médiévale* est un domaine considérable que A. Boutemy traite en plusieurs sous-chapitres, toujours bien documentés et personnels, en tenant compte tant des lettrines que des miniatures à personnages : enluminure anglo-irlandaise, carolingienne, mozarabe, anglo-saxonne, ottonienne et romane, les œuvres sont replacées dans leur contexte intellectuel et économique (notons toutefois que Théophano, l'épouse d'Otton II, n'était pas une «porphyrogénète»). La progressive laïcisation et le caractère plus individuel de l'art gothique marqueront aussi le livre. Les *Manuscrits gothiques en Angleterre*, par N. J. Morgan, en rendent compte ; cette production, dont l'élégance confine à la préciosité, est de qualité moyenne par rapport aux œuvres médiévales. Au contraire, selon M. Thomas, *Le manuscrit gothique français* exerce une véritable primauté à partir du XIII^e^ siècle — époque où l'influence byzantine se fait encore sentir — et de grandes individualités, comme Jean Pucelle et Fouquet, marqueront les étapes de son évolution artistique. Les auteurs des chapitres consacrés aux manuscrits italiens insistent, non seulement sur les transformations de la société, mais sur celle de l'écriture. Pour L. Michelini Tocci, *Le manuscrit gothique italien* trouve son origine dans le passage de la minuscule caroline au gothique, qui permet une écriture plus serrée et mieux appropriée à une grande diffusion. L'autonomie de la miniature ne s'affirme qu'au XIII^e^-XIV^e^ siècle ; elle fait preuve d'une grande richesse artistique dans des centres nettement diversifiés (la bibliographie se réduit à une référence générale). Dans *La miniature italienne de la Renaissance*, J. Ruysschaert insiste sur le caractère péninsulaire du beau livre de la Renaissance

au XV^e siècle, lié à la révolution humaniste, où est utilisée la «lettera antiqua» inspirée de la minuscule caroline redécouverte. La réaction contre le livre gothique s'affirme aussi par les choix des textes et les procédés décoratifs, dans un contexte où le rôle des clientèles est bien souligné. Dans *le manuscrit gothique des Pays-Bas* (du Nord et du Sud), A. De Schrijver offre un état très actuel de la question, en faisant intervenir ses propres recherches ; il montre entre autres comment la miniature influença la grande peinture et annonce l'art des typographes et des graveurs. *Le manuscrit gothique en Allemagne* est, selon P. Pieper, une matière encore peu explorée. La miniature perd sa prépondérance à la fin du XIII^e siècle mais reste une excellente source de documentation sur la vie de l'époque. Certains enlumineurs sont aussi des peintres sur panneaux de bois (c'était peut-être le cas de Holbein l'Ancien), et la production est fort diversifiée. Quant à *La reliure au moyen âge* — traitée par O. Mazal —, elle joue, depuis l'époque romaine, un rôle important dans l'aspect matériel du livre et sa conservation. La technique en est bien étudiée, y compris pour Byzance, mais les exemples illustrées sont exclusivement choisis dans l'art occidental.

La quatrième et dernière partie (p. 347-503) concerne les livres imprimés en Occident. *Les livres xylographiques,* traités par Th. Musper, apparaissent vers 1420 : le procédé est donc antérieur à Gutenberg. L'auteur, sur un ton particulièrement polémique, insiste sur la production de l'Allemagne méridionale, moins connue que celle des Pays-Bas. C'est à H. Vervliet que sont dus les deux chapitres sur *Jean Gutenberg* et *Le livre aux XV^e et XVI^e siècles*. La personnalité et l'œuvre de Gutenberg sont rendus de manière très vivante, et sa place en tant qu'inventeur est clairement définie (l'imprimerie existait depuis longtemps en Extrême-Orient mais il l'ignorait), dans le cadre de la période de mutation que fut le XV^e siècle. Cette période d'humanisme, qui connut l'éclosion d'universités et une grande soif de savoir, fut propice à l'expansion rapide du procédé. Après l'admirable Bible de Gutenberg (1455), les impressions d'ouvrages se succédèrent en de nombreuses officines, et dans la plupart des pays d'Europe. Au XVI^e siècle, les Jésuites et les Juifs répandirent le procédé dans d'autres continents. Du point de vue de l'écriture, la gothique cèdera la place aux caractères romains. Les grands imprimeurs — notamment Plantin — utilisèrent aussi des écritures orientales. Pour l'illustration, c'est la gravure sur bois et la taille-douce qui sont adoptées, et le frontispice connaît un grand développement. De l'énorme matière que constitue *Le livre du XVII^e à la fin du XIX^e siècle en Europe occidentale,* C. Lemaire a retenu trois aspects : la typographie, le contenu intellectuel et l'illustration, qu'elle considère pour les XVII^e et XVIII^e siècles puis pour le XIX^e siècle. Le procédé de l'imprimerie étant acquis, des impératifs commerciaux vont entraîner une certaine standardisation typographique. Les avatars dus aux guerres ou à l'emprise politique (création de l'Imprimerie royale par Richelieu en 1640), l'augmentation des

tirages due à l'élargissement du public, l'existence de grands imprimeurs et même de dynasties (Elsevier) conditionnent la production. La diversification des ouvrages va croissant, de même que les éditions en langues étrangères — la littérature scientifique et politique se développe, de même qu'au XVIII^e le roman et les ouvrages pour enfants (en Angleterre). Le XIX^e siècle marque un tournant décisif : la typographie se mécanise, en raison de la croissance de la grande presse d'information et des structures capitalistes. Si la reproduction en couleur se perfectionne, si l'invention de la photographie (1839) augmente les possibilités de reproduction, la typographie s'appauvrit et les livres à vignettes français seront de mauvaise qualité. Mais c'est aussi une époque de recherches dont l'édition belge de la fin du siècle fournira d'excellents exemples. *L'art de la reliure du XVI^e au XX^e siècle,* traité par P. CULOT, suit le dévelopement du livre : il tend à se commercialiser après l'invention de l'imprimerie, bien que la production de luxe se maintienne. La dorure sur cuir, découverte en Italie dans la deuxième moitié du XV^e siècle, est un fait capital, et cette technique influencera, au XVI^e siècle, la France puis l'Allemagne et l'Angleterre. La production de luxe s'intensifie au XVIII^e tandis que le XIX^e apportera à la fois des nouveautés techniques, une originalité due à la production industrielle mais aussi un retour au passé. La fin du siècle et le XX^e sont marqués par un esprit de recherche commun aux autres arts décoratifs. Enfin, dans une *Postface : Le livre en tant qu'objet,* R. MCLEAN insiste sur la symbiose entre le livre et la vie. Le livre est destiné à être lu et sa fonction de bel objet est accessoire — le *non-book* est donc considéré sans sympathie. Les tendances actuelles de la typographie selon les techniques nouvelles paraissent irréversibles en dépit de la persistance de méthodes artisanales. Une *Liste des illustrations* clôt l'ouvrage ; il n'y a pas d'index.

Lorsqu'on referme le *Liber librorum*, on se dit qu'il porte bien son titre. Il contient une somme de connaissances vraiment extraordinaire non seulement sur le livre matériel, mais sur les milieux qui l'ont vu naître et se développer : une histoire des civilisations devra désormais en tenir compte. L'apport proprement scientifique y est aussi considérable, par les recherches personnelles de certains auteurs, par les voies nouvelles que d'autres ont indiquées. Sur le plan national, la production belge est bien mise en valeur, en particulier par l'illustration de nombreuses pièces provenant de nos collections. Enfin, en tant qu'«objet», l'ouvrage est d'une grande beauté, par la typographie — encore due aux caractères métalliques — comme par le soin apporté à l'illustration en noir et surtout en couleur. A la fois instrument de travail et beau livre, il répond parfaitement au vœu qui l'a fait naître.

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE.

Madones sculptées du pays d'Orval. Exposition organisée à l'abbaye d'Orval, été 1972. Catalogue édité par le Ministère de la Culture française, imprimé à Liège, 23 × 21,5, 48 p., 22 ill. en noir et blanc, 1 ill. en coul. Préface par A. MARCHAL ; *Le culte et l'iconographie de Marie dans l'Ordre de Cîteaux* par A. VAN ITERSON ; *L'iconographie mariale dans le rayonnement d'Orval* par G. NINANE ; *Les Madones sculptées du pays d'Orval* par M.-N. SNOY ; 51 notices.

L'Ordre de Cîteaux est-il à l'origine d'un culte particulier à la Vierge Marie ? Ce culte a-t-il suscité une nouvelle représentation à Orval et dans le pays environnant, à tel point que l'on doive parler de «Notre-Dame d'Orval» comme type iconographique ? Si la réponse à la première question plus générale est affirmative, la seconde appelle un jugement plus nuancé à la lumière des objets exposés.

Parmi les témoignages de ce culte, qui avaient pris place dans les caves voûtées du musée de l'abbaye, figuraient des manuscrits, des sceaux, des taques et des médaillons en fonte, ainsi que des statues réparties en trois groupes. Dans le premier groupe, l'iconographie mariale semble se préciser à l'époque baroque grâce aux médaillons de fonte présentant la Vierge sous le nom de «Notre-Dame d'Orval», qui trouve son expression la plus achevée dans la statue de la Vierge à l'Enfant attribuée à Scholtus ou à son atelier. Dans le second groupe, ce type iconographique se modifie sensiblement à l'époque néo-classique jusqu'à perdre toute particularité. Le troisième groupe comprend des statues d'époques différentes sans autre lien que celui de décorer les églises de la région.

A la suite de cette belle exposition, s'impose l'étude d'autres types iconographiques et, en particulier, de Notre-—Dame de Luxembourg, Consolatrice des Affligés, dont le culte s'étendait à tout l'ancien duché de Luxembourg.

Guy AMAND DE MENDIETA.

A.-M. MARIËN-DUGARDIN, *Porcelaines de Tournai*, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 1971, 230 p., 169 fig.

Ce volume est dédié à la mémoire de Madame Louis SOLVAY, dont le legs est mis en valeur ici dans une étude bien faite, où il est rappelé tout d'abord les recherches et les travaux du regretté Soil de Moriamé, qui fut président de notre Académie, «historiographe» de la Manufacture impériale et royale de Tournai, qui fut suivi par d'autres érudits et érudites, M^lle^ C. Deroubaix, M^me^ van Waefelghen, M^lle^ Jottrand, MM. Delplace et Duphénieux, dont le classement chronologique est adopté. Faut-il préciser que le travail de M^me^ Mariën a été précédé de toute une série d'études fort utiles, de sa part.

Le bref historique de la manufacture, les pages consacrées aux artistes et décors constituent des résumés qu'on consultera avec profit. Nous savons maintenant beaucoup plus sur l'apport de la collection Solvay, sur les formes, les marques, les ornements de pièces délicates et de plus en plus recherchées. Nous nous souvenons avoir assisté, il y a un demi-siècle, en préparant une exposition

intitulée «La Femme et l'Enfant», au début du succès, de plus en plus grand, d'une porcelaine dont le renom, jusque là, n'était que régional et à laquelle on préférait des céramiques étrangères : allemandes, françaises ou anglaises, époque heureuse où un amateur pouvait acquérir, sans trop de sacrifices, une statuette ou une assiette marquée du château ou des épées et croisettes, avec des décors polychromes ou en camaïeu. En feuilletant le recueil de M^me^ Mariën-Dugardin, on voit bien qu'il est exact de dire qu'on peut illustrer un chapitre de l'histoire culturelle de l'Europe au XVIII^e^ siècle, aimable et policé, en se servant de la porcelaine montrant des enfants jouant, des figures gracieuses des saisons, des éléments, des bergers et des bergères, la forge des cœurs, des paysages champêtres, des fruits et des fleurs, des oiseaux réels ou imaginaires, diverses compositions inspirées par la Chine et le Japon, ou des mouvements esthétiques menant des fantaisies de la rocaille vers le néo-classicisme et le romantisme.

C'est dire que l'ouvrage que nous présentons s'adresse en ordre principal aux conservateurs de musées, aux amateurs, mais aussi à tous ceux qui se penchent sur l'évolution du goût et des modes en Europe à une époque qui connut la douceur de vivre et qui se prolongea au XIX^e^ siècle plus par la céramique et la verrerie que par les autres arts du mobilier.

Cte Joseph DE BORCHGRAVE D'ALTENA

Rhin-Meuse. Art et civilisation, 800-1400. Catalogue de l'Exposition, Cologne et Bruxelles, 1972, éd. française, 432 p., nombr. ill., 20 pl. coul. Prix : 350 F.B.

L'exposition «Rhin-Meuse», présentée tout d'abord à Cologne, puis à Bruxelles en 1972, a eu un grand retentissement. Grâce à une propagande bien orchestrée, elle suscita la curiosité de visiteurs nombreux, érudits et amateurs, écoliers de tous âges. Il en résulta un véritable mouvement de foule, difficile à canaliser et à orienter, non sans danger pour le public et les objets exposés, dans des locaux étroits où une panique aurait pu mener très rapidement à une catastrophe. Les chercheurs n'y trouvèrent que rarement le calme nécessaire à leurs travaux. Il doivent cependant de la reconnaissance aux organisateurs de cette confrontation, qui devait mener à des observations nouvelles, notamment en ce qui concerne le copieux catalogue.

Demandons-nous tout d'abord si le titre était bien choisi et répondait à la réalité dans le domaine de la géographie. Le Rhin, qui prend sa source en Suisse et se perd dans les Pays-Bas, n'était représenté valablement que dans sa partie «évêché de Cologne», ici et là, légèrement dépassé ; la Meuse était étudiée surtout où elle coule dans nos provinces. Mais si, d'une part, l'évêché de Cologne est purement rhénan, il n'en est pas de même pour l'ancien Diocèse de Liège comportant de vastes régions relevant du bassin de l'Escaut ; le Limbourg est mosan aux approches du fleuve, qui passe à Maastricht et à Maseik, et en ce qui concerne la vallée du Geer ; la province, pour le reste, est scaldienne. Il en est de même pour l'Est brabançon. Géographiquement, nous y insistons, Nivelles, Jodoigne, Tirlemont, Léau, Saint-Trond, Diest, Louvain sont dans le bassin de

l'Escaut et l'art de bâtir n'y fut pas le même qu'en Condroz, dans l'Entre-Sambre-et-Meuse, le Pays de Herve et une bonne partie de la Hesbaye. On put y adopter des plans, des dispositions du même genre mais les maîtres d'œuvre et surtout les maçons étaient différents comme, ce qui est important, les carrières. Les tours, en silex de petit et grand format, aux facettes multiples, de la Hesbaye ne doivent pas être confondues avec celles du Brabant où l'on fit usage de grès lédien ou de pierre de Gobertange. On peut prétendre que l'architecture romane brabançonne, bien qu'influencée par l'Est rhénan et mosan, forme une école à part qui, avant 1200, se distingue déjà par un souci du détail, une élégance notable. Nous reviendrons sur cela quand il sera question du chapitre «architecture».

On aurait voulu que le volume, dans un avant-propos, marque mieux ce que «Rhin-Meuse» devait aux expositions antérieures, organisées à Liège au siècle passé puis en 1905, 1930 et surtout 1951 ; aux manifestations artistiques du même genre réalisées à Tournai, à Mons, à Louvain, dans de vastes ensembles ou d'autres, plus restreints, mis sur pied à Stavelot, Rochefort, Val-Dieu, Theux et Lexhy où parurent des œuvres inédites qui manquèrent à «Rhin-Meuse», où on se contenta le plus souvent de pièces très connues en ce qui concerne l'orfèvrerie, la toreutique et la sculpture prégothiques. Ce que nous constatons pour notre pays se vérifie pour l'Allemagne ; «Rhin-Meuse» nous apprit moins que des expositions aussi bien faites que «Werdendes Abendland» à Essen et «Karl der Grosse» à Aix-la-Chapelle en 1965.

On reconnaîtra volontiers que le recueil que nous analysons contient des chapitres plus originaux, comme celui consacré aux sceaux où l'on retrouve une figure de l'évêque Notger (p. 50), représentant un personnage vêtu d'une tunique «à l'antique» et dont les modelés adoucis sont du même genre que ceux du fameux ivoire du Musée Curtius, contemporain du grand prélat (972-1008). Plusieurs sceaux sont des plus intéressants dans le domaine de l'iconographie mariale, soit qu'ils nous montrent (p. 48) la Reine des Cieux en majesté stylisée et hiératique, soit pleine de tendresse ainsi que l'Enfant Divin (même page, Prüm, Abbaye bénédictine). Un sceau de la collégiale St-Jean à Liège (p. 55) a été rapproché de miniatures et d'émaux de l'école mosane du XII[e] siècle dans la notice, signée Jacques Stiennon, où sont rappelés les travaux fort utiles de M[me] Léonard-Etienne. On peut préciser que l'attitude du personnage, jambe droite tendue en avant, se retrouve en étudiant les figures des Fleuves du Paradis, du plat de reliure de l'évangéliaire de Notger au Musée Curtius à Liège et divers émaux champlevés du trésor de la cathédrale de Troyes.

Les p. 56 à 66 sont réservées au monnayage. On les lira avec intérêt ; elles sont dues à G. Albrecht et Hubert Frère ou encore à Ursula Hagen. Le chapitre de la dinanderie a été confié à Jean Squilbeck. Le texte a été publié, d'abord, incomplet par suite de coupures ; il a été rétabli intégralement seulement à la fin de l'exposition. Le spécialiste recourra donc à la dernière version de ce travail, que suit un exposé sur la vie littéraire, signé par Rita Lejeune, dont on connaît les travaux dans ce domaine complexe. Y sont analysés les poèmes de Sedulius, de Liège : la Séquence de sainte Eulalie, le Waltharius conservé à la Bibliothèque

royale de Bruxelles, la Vie de saint Remacle, la Vie et miracles de saint Héribert et d'autres ouvrages comme la *Chronographia* de Sigebert de Gembloux. L'auteur s'occupe de Rupert de Liège, des lettres de Wibald de Stavelot, d'Henric van Veldeke et de différents poèmes de la *Chanson du Chevalier aux Cygnes*, de la *Geste de Liège* de Jean d'Outremeuse et d'autres travaux. Ces notices bien faites compensent les lacunes flagrantes d'autres chapitres. Le même auteur traite de la musique aux p. 87 à 92.

Le chapitre VII, intitulé «Constructions à l'époque romane», ne tient pas note de ce que nous apprennent, dans l'art de bâtir, les figurations créées au Pays de Liège et notamment le dessin du retable de Wibald, conservé dans les archives de l'Etat à Liège. On sera cependant reconnaissant à G. Binding de ses commentaires et de ses relevés. Aux p. 96-97 sont reproduits divers chapiteaux étudiés par A. Verbeek. Les dates proposées devront être revisées : les chapiteaux de Saint-Nicolas-en-Glain, situés ici au milieu du XII^e^ siècle, étant plus récents comme en a fait la démonstration M. Jean-Claude Ghislain. Nous pensons qu'il est impossible qu'ils soient antérieurs au moment où l'abbé Wiric fit orner son abbatiale de Saint-Trond.

Les considérations sur l'architecture rhénane, par Ernest Adam, p. 98 à 111, préparent celles consacrées à l'architecture mosane où nous trouvons annexés à une région qui n'est pas la leur, Nivelles, Jodoigne, Orp-le-Grand et Villers, comme Tourinnes-la-Grosse et Saint-Trond, dans le bassin de l'Escaut. Le chapitre porte bien «Architecture au Pays Mosan» et non pas «Architecture dans l'ancien Diocèse de Liège» ou «Architecture mosane» ce qui, à la rigueur, pourrait être admis en prétendant qu'une esthétique peut dépasser les confins d'un Diocèse ou d'un État. Quoi qu'il en soit, Orp-le-Grand est un édifice beaucoup plus savant que les collégiales d'Amay et de Sclayn ; Jodoigne doit peu à l'art mosan et plus à des modèles français. On y fit usage de pierres régionales tirées des carrières de Huppaye puis de Gobertange ; le chevet y est beaucoup plus riche que pour des édifices du Condroz, de la Hesbaye liégeoise ou du Pays de Herve.

L'auteur de ce chapitre, Luc-Francis Génicot, croit pouvoir annexer à l'art mosan l'abbatiale cistercienne de Villers ; et pourquoi pas lui donner celle d'Alcobaca au Portugal et l'ancien sanctuaire d'Alvastra en Suède, puis d'autres édifices apparentés dans la simplicité par leurs plans et une même manière d'élever piliers et murs. Il s'agit là d'une construction monastique des disciples de saint Bernard, en pierre brabançonne et, une fois de plus, géographiquement, dans le bassin de l'Escaut. Les photographies reproduites auraient pu être mieux choisies et, par exemple, en ce qui concerne l'ancienne collégiale St-Jean-l'Evangéliste à Liège, élevée sur l'ordre de Notger à l'image du «dom» carolingien d'Aix-la-Chapelle et dont on possède des gravures anciennes plus parlantes que l'œuvre de Renoz. La cathédrale St-Lambert, évoquée ici sous son aspect gothique, aurait pu être rappelée telle qu'elle pouvait être avant l'incendie de 1185, par des schémas. Saint-Nicolas-en-Glain n'était pas un édifice du milieu du XII^e^ siècle mais une construction plus récente ; on se réfèrera à ce propos aux

travaux de Jean-Claude Ghislain. P. 118, Fosses «la romane» n'apparaît guère sur la photographie reproduite ; de même à la p. 121 pour Waha, où est mis surtout en valeur un joli plafond Louis XV. P. 123, il aurait été utile de prévenir le lecteur, en ce qui concerne Orp-le-Grand, que l'arc diaphragme actuel, à l'entrée de la nef, est dû à la restauration de cette église après les bombardements de 1940 ; restauration qui comporta la reconstruction à environ 80% d'une crypte présentée comme authentique et représentative du moyen âge dans différents ouvrages récents, les uns commerciaux, les autres à prétention scientifique.

P. 126 figure le vitrail de Châlon-sur-Marne, dont l'intérêt a été souligné, il y a plusieurs années par M. L. Grodecki qui y trouve, avec raison, des rapprochements stylistiques et iconographiques avec l'autel portatif de Stavelot.

P. 127 à 130, M. L. Fr. Génicot signe des considérations sur «Les Edifices religieux et leur fonction liturgique». Nous ne croyons pas à la pertinence des conclusions qu'on nous propose et qui sont la conséquence d'une optique que s'est forgée un auteur mêlant l'histoire de l'art à des vues de sociologue.

Le chapitre VIII, p. 131 à 133, est intitulé «Saints de la Meuse et du Rhin». Là encore, la géographie est négligée car on y passe aisément, trop souvent, dans le bassin de l'Escaut. Il y aurait eu avantage à cerner les problèmes propres aux Diocèses de Cologne et de Liège qui n'échappent pas à des règles générales à la chrétienté tout entière quand il s'agit de la Vierge, de saint Pierre, de divers apôtres ou de saints dont le culte peut être qualifié d'«universel», comme saint Martin, saint Jacques-le-Majeur, ou saint Roch. On aurait voulu plus de précisions sur les saints Lambert et Hubert ; sur l'extension chez nous du culte des trois rois mages ; sur le parallélisme qu'il y a aux honneurs rendus à sainte Pinose à Tongres et à Essen où sont vénérés également, comme à Liège, Cosme et Damien. La géographie est encore malmenée quand l'auteur situe Gheel en Flandre, alors qu'il s'agit d'une localité de l'ancien Brabant, faisant partie aujourd'hui de la province d'Anvers. On nous dit également que saint Lambert fut victime d'un assassinat en 705 *près de Liège,* tout en écrivant qu'il fut vénéré sur le lieu de son supplice, c'est-à-dire, au centre de la Cité Ardente actuelle. On est surpris de constater qu'on semble ignorer que les saints Laurent et Etienne, protomartyrs, sont honorés souvent ensemble. C'est dire que ce chapitres est particulièrement décevant ; on apprendra plus dans les pages suivantes, consacrées aux «Trésors et Chambres de reliques» (p. 134), «les centres de pèlerinage» (p. 142 sqq.), où il est question, p. 144, du pèlerinage aux reliques d'Aix-la-Chapelle, le tout se complétant par des études sur les insignes des pèlerins. Là encore, il y aura à apprendre grâce aux recherches fructueuses de MM. Franz J. Ronig, Erich Stephany et Kurt Köster. Ces écrits débordent, ici ce n'est pas un mal, le cadre «Rhin-Meuse» en étudiant, par exemple, les insignes des pèlerins reproduits par les peintres représentés par des maîtres très éloignés du Diocèse de Cologne ; on y voit en outre, p. 160, un manuscrit créé en Flandre à la fin du xv^{e} siècle pour l'empereur Maximilien.

P. 161, nous remontons dans le temps avec des «Considérations sur l'Art carolingien» et particulièrement sur la belle croix, dite des Ardennes, mise en

valeur déjà à Aix-la-Chapelle en 1965 dans l'exposition consacrée à Charlemagne. Vient ensuite, p. 163, le diptyque de Genoelselderen, qu'on croirait, selon la description, sculpté sur les deux faces. On nous y montre le Christ vainqueur «des bêtes sauvages», alors qu'il s'agit de l'aspic, du basilic, du lion et du dragon, symboles du Péché, de la Mort, de l'Enfer ou du Mal en général. L'auteur de la notice songe à une localisation «vers Liège», où il n'y avait pas, tout l'indique au VIII^e siècle, d'atelier sculptant l'ivoire. On pourrait écrire : «vers Tongres» en tenant note de l'importance du centre premier de l'Évêché, le diptyque ayant été conservé longtemps à Genoelselderen, près de cette localité. On pourrait également suggérer «vers Maastricht». En réalité, il s'agit d'une œuvre complexe où il y a des traits antiques bien marqués, surtout dans la tête nimbée de l'ange de l'Annonciation, qui fait penser à l'art constantinien ; une iconographie dont l'origine se trouve dans l'art chrétien triomphal et souvent reprise dans l'art mosan ; une graphie des premiers temps carolingiens, des entrelacs inspirés de pages de manuscrits, dont certains anglo-saxons. Pourquoi pas une œuvre importée, peut-être de Grande-Bretagne ? Quoi qu'il en soit, un témoignage de ce que pouvait être un relief «cylindré» avant la Renaissance carolingienne proprement dite et l'influence qu'exercèrent Aix-la-Chapelle et ses ateliers palatins dans la reprise des traditions antiques. En vérité, un *unicum* dont l'étude est difficile à cause du manque de points de comparaison solides et bien situés géographiquement et dans le temps.

Le catalogue «Rhin-Meuse» nous donne ensuite quelques œuvres du IX^e siècle, comme le calice de Lebuinus, le peigne de saint Héribert orné d'une Crucifixion dont les traits généraux se retrouvent dans l'œuvre des ivoiriers mosans, à la fin du X^e et au XI^e siècle. P. 166, je note un évangéliaire carolingien avec figure d'évangéliste «à l'antique» comme on en retrouve un sur la toiture de la châsse de Saint-Symphorien-lez-Mons, créée au XII^e siècle et modifiée au XIII^e.

Les p. 168-174 traitent des influences byzantines ; Joachim M. Plotzek et D. Kötzsche y parlent d'orfèvreries aussi somptueuses que la staurothèque de Limburg, de tissus conservés principalement à Aix-la-Chapelle et à Liège, d'ivoires. On regrette qu'en ce qui concerne le suaire de saint Lambert il n'ait pas été rappelé les travaux fort bien menés de Marguerite Calberg, parus dans le Bull. de la Soc. Roy. d'Archéologie de Bruxelles. Les organisateurs de l'exposition «Rhin-Meuse» négligèrent l'occasion de comparer la Vierge d'Utrecht et celle de l'Evêche de Liège, œuvre étonnante de la fin du X^e siècle étudiée dans le Bulletin de notre Académie il y a quelques années déjà.

A partir de la p. 175, il sera question de l'art ottonien. On y retrouve le pied «à l'antique», posé sur un coffret, du trésor de Trèves, daté «vers 977-993», utile à connaître quand il s'agira de préciser les origines lointaines du pied reliquaire du trésor d'Oignies, créé par Frère Hugo aux environs de 1230. P. 178 se trouve le plat de reliure du Codex Aureus d'Echternach, riche par ses émaux cloisonnés, ses reliefs très atténués et une Crucifixion exceptionnelle par son réalisme qu'on pourrait qualifier de «vulgaire» s'il n'était le fruit d'une recherche, en dehors des règles établies et «académiques», de figurer le drame du Golgotha avec ob-

jectivité ; réalisme qui marque le Christ fixé, après coup, sur la croix gemmée du trésor de St-Servais à Maastricht (p. 179), où l'image du Sauveur, écourtée accidentellement, est très éloignée des figures de l'autel portatif du trésor de St-Aubain à Namur, contrairement à ce qu'indique l'auteur de la notice consacrée à cette croix pectorale. P. 181 se trouve la plaquette d'ivoire de l'archevêque de Metz, Adalbéron, située «vers 1005» ce qui rajeunit cette œuvre de style carolingien. Il s'agit vraisemblablement d'une annexion par le prélat dont elle porte le nom.

Les pages suivantes sont relatives surtout au Diocèse de Trèves, en marge de ceux de Cologne et de Liège. P. 189 sqq., il est question d'Essen au riche trésor et de Werden ; les rapports avec les régions mosanes y sont plus marqués surtout quand il s'agit de reliefs atténués, ottoniens, qui annoncent et expliquent la venue de ceux de la châsse de saint Hadelin à Visé antérieure aux fonts de St-Barthélémy à Liège ; l'encadrement du plat de reliure de l'évangéliaire de l'abbesse Théophano, p. 191, comporte une notice qui n'est pas complète. Nous avons fait remarquer, il y a longtemps déjà, qu'il s'agit, tout l'indique, d'une œuvre qui n'a pas été créée pour la moniale précitée, son nom ayant été indiqué après coup et d'une façon technique tout-à-fait différente des inscriptions originales voisines. En outre, cet encadrement comporte des représentations des saintes Pinose et Walburge, des bienheureux Cosme et Damien, honorés particulièrement dans l'ancien Diocèse de Liège, ainsi que les saints Pierre et Paul. Si l'on ajoute à tout cela que l'ivoire, au centre de la reliure, reprend tous les sujets et dans une ordonnance semblable à celle de l'ivoire mosan des Musées royaux d'Art et d'Histoire, on peut prétendre qu'à «Rhin-Meuse» il aurait été utile, une fois de plus, de souligner ces coïncidences. Pourquoi pas penser à un travail de nos contrées, annexé par le monastère d'Essen.

P. 191 et 193, il est question du Christ de Werden qu'on vit déjà à Bruxelles, peu après guerre, au Palais des Beaux-Arts, parmi les chefs-d'œuvre du moyen âge allemand présentés là-bas, et en 1958 au Heysel dans l'ensemble dénommé «Imago Christi». On manqua l'occasion à «Rhin-Meuse» de confronter ce bronze étonnant avec le Christ du porche sud de la basilique de Tongres, qui lui est apparenté par des procédés de stylisation. Notons en passant que le psautier de Werden (p. 194-195) figure le Christ vainqueur du Mal, une illustration simplifiée du verset 13 du psaume 90, thème familier aux clercs et aux artistes de l'ancien Diocèse de Liège du début de l'époque carolingienne au XIII^{e} siècle comme le prouve l'étude de l'ivoire de Genoelselderen, de la châsse de saint Hadelin à Visé, d'un relief du porche de l'église Notre-Dame à Maastricht et de diverses orfèvreries. P. 198, figurent deux têtes en pierre conservées, l'une à Cologne, l'autre à Bonn, rapprochées par certains de la tête de Christ du trésor de Tongres, d'un maître original et supérieur à l'auteur du Christ de St-Georges à Cologne (p. 200-201).

Viennent ensuite des ivoires d'abord fort éloignés des nôtres, puis à étudier en fonction de ces derniers ; la Crucifixion du Musée de l'Hôtel de Cluny à Paris où le Christ est en tunique posant des problèmes qui concernent, entre autres, le

Christ de Tancrémont ; quant à la plaquette d'Essen (p. 206), il y a longtemps qu'on a remarqué qu'elle reprenait, avec moins d'adresse, les principaux thèmes de la Crucifixion des Musées royaux d'Art et d'Histoire (p. 222) où toutefois le Christ est en tunique.

Les p. 208 à 212 nous présentent des manuscrits de Cologne de l'époque ottonienne dont les illustrations sont d'un dessin sans grande beauté. On y trouve (p. 212) le sacramentaire de St-Vith avec un Christ stylisé dont le dessin des bras et des mains est particulièrement original. P. 213-215, nous avons la Bible de St-Castor de Coblence avec une illustration de la Genèse et un Christ en gloire de caractère monumental.

Le chapitre suivant nous ramène à Liège et à la Meuse avec, tout d'abord, la clé de saint Servais, le plat de reliure d'Oxford (p. 217), la tête étonnante du trésor de Tongres, la Vierge en majesté de Hermalle-sous-Huy, le Christ de Léau : des œuvres que nous avons tenté de faire valoir, il y a longtemps déjà (la tête du trésor de Tongres, bien que connue du regretté doyen Paquay, étant reléguée, couverte de poussière, au-dessus d'une armoire de la sacristie de la basilique). Quant au Christ de Léau, nous l'avons rapproché de celui, célèbre, de l'évêque Géro, dans l'*Art en Belgique* publié sous la direction du regretté Paul Fierens. Le catalogue de «Rhin-Meuse» fait ce rapprochement et tout ce que nous avons indiqué concernant l'iconographie et la beauté des ivoires créés pour l'ancien Diocèse de Liège ou dans les ateliers de ce dernier, la Crucifixion des Musées royaux d'Art et d'Histoire ayant été l'objet d'une longue étude concernant principalement le Christ en tunique ; l'autel portatif de St-Aubain à Namur ayant été classé parmi les œuvres les plus étonnantes du XI^e^ siècle (dans *Œuvres de nos imagiers romans et gothiques,* 1944). Il ne fut pas l'objet d'une présentation très favorable à Cologne ni à Bruxelles. En réalité, il aurait convenu de l'isoler et de permettre qu'on en voie bien les quatre faces ; il y a là des reliefs d'une tout autre qualité que ceux des Trois Résurrections du trésor de la cathédrale de Liège.

P. 224 à 237, il est question des manuscrits créés à Liège, à Lobbes, à Stavelot principalement. M. le professeur Boutemy a éclairé les membres de notre académie sur ce chapitre de «Rhin-Meuse» ; nous renvoyons à ses commentaires tous ceux qu'intéressent les problèmes posés par l'étude complexe et souvent difficile des peintures de manuscrits. P. 238 commence l'étude de «Renier de Huy et l'Orfèvrerie mosane» où l'on retrouve des œuvres aussi célèbres que les fonts de St-Barthélémy, le chef reliquaire de saint Alexandre, l'autel portatif de Stavelot, le pied de croix de Saint-Omer, le plat de reliure de l'évangéliaire de Notger ; toute la chronologie présentée est à revoir en ce qui concerne la châsse de saint Hadelin, le triptyque reliquaire de Ste-Croix à Liège, les reliquaires en forme de pignon de châsse, jadis à Maastricht, aujourd'hui aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, le retable de la Pentecôte jadis à Stavelot et aujourd'hui au musée de l'Hôtel de Cluny à Paris.

A «Rhin-Meuse» la châsse de saint Hadelin paraissait, au premier coup d'œil, comme la plus ancienne parmi toutes celles qui l'entouraient. Si on l'avait placée dans l'entourage des fonts de St-Barthélémy, on aurait mieux vu qu'elle est plus

ancienne que cette cuve fameuse. En réalité, la châsse de saint Hadelin se rattache aux arts carolingien et ottonien par ses pignons et à l'art du XI^e siècle par les reliefs de ses côtés. On n'a pas tenu note suffisamment du fait de la translation des restes du patron de Celles-lez-Dinant dans une nouvelle «fierte» en 1046, comme l'a rappelé utilement le chanoine Demaret. Nous proposons, en précisant ce que nous avons dit antérieurement, que les pignons y peuvent être antérieurs à l'an 1000 ; les reliefs des longs côtés, principalement de deux maîtres, l'un, le plus archaïque, ayant figuré la donation posthume de Guiza et les funérailles de saint Hadelin ; l'autre, de loin plus adroit, l'auteur de quatre sujets : le miracle de la source, la guérison d'une muette, saint Remacle et ses disciples et la visite que le patron de Stavelot reçut du bienheureux de Celles-lez-Dinant ; un troisième maître ayant travaillé à la châsse et modifié l'un ou l'autre détail des reliefs comme le prouve l'étude des sujets figurant le songe de saint Hadelin et sa rencontre avec Pépin de Herstal. Le triptyque reliquaire de la sainte Croix de Liège et le retable de la Pentecôte du Musée de l'Hôtel de Cluny à Paris étant antérieurs au chef reliquaire de saint Alexandre ainsi qu'en partie les reliquaires en forme de pignon de châsse, jadis à St-Servais de Maastricht et aujourd'hui aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles. Toutes ces œuvres, monochromes ou bichromes à l'origine, ayant été enrichies d'émaux champlevés vraisemblablement après 1145. Il n'y a pas lieu de tenter ici une longue démonstration basée sur le fait que l'orfèvrerie mosane ne connaît la couleur qu'au XII^e siècle et au moment où fut créé le chef reliquaire de saint Alexandre ; l'autel portatif de Stavelot (vers 1165) est un des sommets de cette esthétique.Quand il s'agit, p. 261, de présenter les quatre éléments du Musée de Munich, qui furent mis en valeur déjà en 1951 à Liège, on aurait pu souligner que la figure de l'Eau ressemble particulièrement à la petite image de la Prudence du Louvre, que nous avons rapprochée, il y a près d'un demi-siècle, des évangélistes de l'autel portatif de Stavelot. P. 262 est décrit un aquamanile auquel on aurait pu joindre une pièce du même genre du Victoria and Albert Museum à Londres. On lira avec intérêt p. 263, des considérations sur les trésors d'orfèvrerie avant Nicolas de Verdun et sur les plaques de la Couronne de Lumière d'Aix-la-Chapelle en se souvenant des ornements du même genre sur diverses orfèvreries de chez nous et surtout des couronnes qui ornaient la cathédrale de Liège et l'abbatiale de Stavelot.

P. 277-278 est évoquée la châsse de saint Héribert à Deutz, qui serait colonaise et de «vers 1160-1170». En réalité, si cette œuvre n'est pas d'un de nos ateliers, elle illustre la pénétration de l'esthétique mosane dans les centres rhénans. Marcel Laurent a exposé clairement ses vues sur ces problèmes qui concernent également la châsse de saint Maurin. La châsse de saint Héribert, c'est aussi le triomphe de la couleur ; les émaux champlevés y sont partout d'un éclat merveilleux et notamment de grandes figures de séraphins et de prophètes où l'on reconnaîtra autrechose que ce qui nous est familier en étudiant les travaux de Godefroid de Huy et du maître de l'autel portatif de Stavelot. Alors pourquoi ne pas considérer cette «fierte» comme un travail mosan par ses reliefs et la

plupart de ses ornements, par ses émaux champlevés illustrant la vie de saint Héribert et enrichie, à Cologne, de grandes figures.

P. 280 est reproduit l'ange de Nivelles rapproché, en 1926, d'orfèvreries du trésor de Maastricht. P. 281-282, la Vierge de Dom Rupert est décrite sans qu'il soit fait mention des travaux des auteurs qui ne sont pas d'accord sur la date proposée dans le catalogue «Rhin-Meuse», et par exemple : *A Propos de la Vierge de Dom Rupert,* dans *Notes pour servir à l'Histoire de l'Art en Belgique,* Bruxelles, 1969 (32 p., XII pl.), où figurent entre autres un détail du tympan de l'église de Looz, consacrée en 1130 ; le «Mystère d'Apollon» du Musée Curtius ; la figure mariale de Ravello ; la Vierge d'Epinoy et d'autres images aidant à une meilleure compréhension d'un relief fameux. P. 284 figure la pseudo sainte Gertrude de Nivelles, dont l'historique pourrait être précisé, l'œuvre ayant été beaucoup plus longtemps dans la collection Malfait qu'on ne le dit. Nous croyons qu'il s'agit d'un travail du XI^e^ siècle, beaucoup plus stylisé que celui de l'ange de la p. 280.

P. 285 à 289 sont repris divers ivoires, dont un, p. 288, un Christ en majesté, est curieusement attribué à Liège ou Saint-Omer, comme si les deux cités avaient connu un art pareil ; la première, sur la Meuse, l'autre dans le Pas-de-Calais et dans un tout autre entourage géographique et culturel. Même p. 288 : la Transfiguration, jadis à Affligem et aujourd'hui à la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris, est présentée : Liège, Renier de Huy ?, vers 1100-1120 ; rien pour moi n'évoque l'art classique et souple de Renier de Huy, surtout quand on voit aux pieds du Christ le disciple préféré dans des attitudes contournées et très conventionnelles.

P. 289, la Crucifixion de Darmstadt nous présente un schéma que connaîtra et interprètera l'auteur du Christ de Forest ; la présence de ce dernier, utile pour une meilleure compréhension de l'expansion de l'art mosan vers l'Ouest, dans le cas présent, aurait servi à nous éclairer sur la propagation, par de petits objets facilement transportables, de formules esthétiques jusque là peu connues. P. 291, figure la Crucifixion du sacramentaire de Wibald, de Stavelot, dont l'intérêt a été souligné il y a des années pour l'étude d'un autre type de Christ en croix, bras horizontaux, yeux ouverts, triomphateur du trépas plutôt que sa victime. Aux p. 290 à 299 sont commentés d'autres manuscrits mosans : la Bible de St-Hubert en Ardenne, la Bible de St-Laurent de Liège, les Dialogues de saint Grégoire de la Bibliothèque royale de Bruxelles, le Sacramentaire de la bibliothèque du «dom» à Cologne, le Lectionnaire de St-Trond et d'autres ouvrages comme la Bible et l'Évangéliaire de Forest, l'Évangéliaire d'Averbode, la Bible de St-Trond et un fragment de psautier conservé à Berlin, à mettre en relation directe, dans le domaine iconographique, avec les fonts de St-Barthélémy. On y voit, entre autres, saint Jean-Baptiste prêcher à la foule où, comme dans l'œuvre de Renier de Huy, un soldat lève le doigt et paraît demander la permission d'interroger le Précurseur tandis que la scène du Baptême des Néophytes est amplifiée ; tout indique que le peintre de l'ouvrage écrit a vu la fameuse cuve. On sait depuis longtemps, grâce surtout à Marcel Laurent, Suzanne Gevaert, MM. Masay et Boutemy, l'intérêt de ces illustrations pour l'étude des orfèvres mosans. Les Dialogues de

saint Grégoire ont fait l'objet de remarques pertinentes du regretté chanoine Croy, dont il n'est pas question dans la bibliographie p. 292.

P. 300 à 303, nous avons affaire à la Madone de Siegburg entourée des restes mutilés des symboles des évangélistes, thème rare dû, tout l'indique, aux écrits de Rupert de St-Laurent, dit de Deutz. La Vierge ici représentée a un visage qui fait penser, par sa construction, à ceux des évangélistes des fonts d'Archennes en Brabant. L'exposition «Rhin-Meuse» fut l'occasion de grouper, autour de cette image, un ange assis, la Vierge en majesté de Hoven, le crucifix de Frauenberg et deux têtes du Musée Schnütgen. La Vierge en majesté de Hoven nous intéresse plus particulièrement pour l'étude de celle de Gorsem près de Saint-Trond, dans le Limbourg, elle-même très proche de la Vierge de Viklau, aujourd'hui au Musée National de Stockholm.

P. 304 à 307 sont groupés des ivoires dont plusieurs me semblent rajeunis tant ils ont des caractères ottoniens et notamment une Crucifixion (p. 304) du Musée Diocésain de Cologne. Aux p. 307 à 312, il est question des manuscrits marquant des influences byzantines ; p. 314, nous entrons dans le domaine de Nicolas de Verdun. Il y sera précisé son rôle à Cologne et particulièrement quand il s'agit des châsses des saints Albin et Annon. P. 323, nous voilà devant la châsse de Notre-Dame de Tournai, dont la restauration fut sévère, et dont il est impossible de se servir comme témoignage authentique en bien des points, comme l'a montré en 1892 déjà, Louis Cloquet.

P. 327 la Vierge en majesté de St-Jean à Liège est datée 1235-1245, ce qui peut surprendre quand on a constaté que cette image magnifique, romane de style, ne peut être étudiée qu'en fonction des œuvres des orfèvres mosans et de Nicolas de Verdun en particulier ; son siège porte des ornements connus du créateur principal de la châsse des Trois Rois, de Cologne. P. 328 à 333 sont présentées d'autres sculptures qui nous sont familières comme la Vierge en majesté du Musée Diocésain de Namur ; la Vierge et le saint Jean de Calvaire du porche de l'église St-Jean à Liège ; le beau Christ de Huy, la Vierge de la sacristie de Léau ; le Calvaire de Wezemaal, près d'Aarschot. Robert Didier tente d'y justifier une chronologie qu'il s'est forgée et qui ne semble pas devoir s'imposer : en parlant du Christ de Huy, il en rapproche celui de Wasseiges, dont nous avons publié l'image sans prétendre qu'il s'agisse d'œuvres d'un même atelier, le Christ de Huy étant plus ancien d'une trentaine d'années que l'autre et d'un travail d'un maître moins adroit. Ces deux images du Sauveur en croix faisant partie d'un groupe dans lequel nous avons inséré le Christ de Sclayn, qu'on aurait pu présenter avec avantage à Cologne et à Bruxelles car il est beaucoup plus important pour l'histoire de l'art mosan que celui de Wezemaal en Brabant scaldien.

P. 334-335 sont commentés par Jacques Stiennon la Bible de St-Jacques à Liège, celle du Val-des-Ecoliers de Léau et le Psautier de Lambert Le Bègue, créés au XIII^e^ siècle ; les deux derniers ouvrages ayant des peintures de style français. Le XIII^e^ siècle c'est aussi, p. 336-337, des sculptures rhénanes dont un étonnant Joueur de Vielle, du Musée Schnütgen, qu'on croirait venu de la cathédrale de Chartres. P. 338-339-340 figurent des Madones à comparer à d'autres de chez nous ; les

dates proposées me semblent discutables : la Vierge en majesté du Musée Schnütgen (p. 339) étant en tout cas plus archaïque que la figure mariale de la p. 338, beaucoup plus évoluée en ce qui concerne les draperies et le sentiment maternel exprimé envers un Enfant affectueux.

On doit, p. 340 à 343, les commentaires sur des manuscrits et des vitraux, de Cologne principalement et de la première moitié du XIII^e siècle, à M. J. P. Plotzek. P. 344 à 357 il est question d'orfèvreries, de deux bras reliquaires de Cologne et prêtés par l'église St-Kunibert, auxquels on aurait dû pouvoir comparer des objets du même genre conservés à Binche, à Thuin, à Gembloux ou à Tongres, les uns plus anciens, les autres contemporains et formant un groupe nous éclairant sur le va-et-vient des modèles et des techniques. P. 346 est étudiée par M. von Euw la staurothèque de St Matthias à Trèves, une merveille par la composition du revers où figure le Christ en gloire, entre les symboles des évangélistes et différents personnages dans un entourage de feuillages stylisés dont les courbes, les contre-courbes et l'agencement font penser aux pentures des portes de Notre-Dame à Paris. P. 349 figure le reliquaire de la sainte Croix des Musées royaux d'Art et d'Histoire, exposé à Stavelot en 1968. Viennent ensuite les œuvres de Frère Hugo d'Oignies, objets de commentaires savants de Joseph Destrée et de Fernand Courtoy, représentations modestes à «Rhin-Meuse» des richesses extraordinaires du trésor des Sœurs de Notre-Dame à Namur.

P. 354, Anton Legner nous donne un aperçu du travail du cristal de roche dans l'art mosan et rhénan, sujet que nous avons traité dans une autre optique notamment au Congrès de la Fédération Archéologique et Historique de Belgique à Liège, 1968 (*De l'Usage des Cristaux dans l'Orfèvrerie Mosane*, Visé, 1972). P. 355 figure la châsse de saint Eleuthère, de 1247, créée à Tournai, sur l'Escaut, qui doit beaucoup plus, dans le domaine plastique, aux chantiers des cathédrales français qu'à ceux de chez nous. Cela est encore beaucoup plus vrai quand il s'agit de la châsse de sainte Gertrude à Nivelles, créée par Colars de Douai, d'une famille d'orfèvres d'Arras ; Jacquemon de Nivelles, selon un avant-projet de maistre Jakemez d'Anchin dans l'ancien Hainaut loin des rives mosanes. Nous avons pu préciser que les statuettes de cette œuvre fameuse, le chef-d'œuvre de l'orfèvrerie occidentale pour la fin du XIII^e siècle, étaient de deux maîtres principaux, influencés surtout par l'art rémois. Le chanoine Lestoquoy ayant montré que l'architecture figurée ici relevait, elle aussi, de celle des grands sanctuaires français, les roses étant une évocation de celles de Notre-Dame de Paris. Le catalogue «Rhin-Meuse» passe sous silence l'existence, sur la châsse de Nivelles, d'émaux cloisonnés ottoniens, beaucoup plus anciens que d'autres cloisonnés également et du genre de ceux que l'on fabriquait dans l'Ile-de-France au temps de l'orfèvre Julin (Julien).

P. 358 à 370, il sera question de sculptures en bois décrites avec soin par Anton Legner pour ce qui concerne l'art rhénan. P. 364-370 seront reproduites des statues dont plusieurs ont déjà été présentées au public dans des expositions diverses ou dans des écrits, comme la Vierge debout, jadis à Marche-les-Dames et aujourd'hui à Namur, révélée aux chercheurs par Fernand Courtoy ; les deux

anges de la collection Marchandise appartenant aujourd'hui à Jean Pincket, qu'il est bien difficile d'attribuer à deux maîtres différents comme le voudrait Robert Didier ; la Vierge debout des Musées royaux d'Art et d'Histoire, d'un gabarit cylindrique et qui doit être de la fin du XIII^e siècle (fig. p. 367) ; la Vierge de La Gleize, d'un style maniéré et qui n'est pas du même maître que le Christ conservé dans la cure locale et que nous avons présenté aux chercheurs à Stavelot en 1965 ; le groupe d'une collection privée d'Aix-la-Chapelle (fig. p. 368) est un assemblage artificiel qui demande un nouvel examen ; le saint Germain, p. 369, est contemporain du saint Laurent du Musée de Verviers : dans le catalogue «Rhin-Meuse» ils sont distants l'un de l'autre d'un demi-siècle ; on trouve cependant de part et d'autre une façon semblable de construire une tête, de représenter une chevelure ; la différence vient de la simplicité de la dalmatique des diacres, d'une part, et de la chasuble plus riche d'un évêque, d'autre part. Nous reviendrons sur tout cela comme pour les pages suivantes 371 à 385 où sont rassemblées des sculptures en pierre et en marbre d'un style très différent comme la Vierge du Musée Schnütgen (fig. p. 376) et celle de Gosnay, où toute diffère sauf des traits généraux concernant la pose : une jambe portante et une autre libre et la manière de porter l'Enfant, traits qu'on retrouve dans des douzaines et des douzaines de statues mariales créées en France dès la fin du XIII^e siècle, multipliées au XIV^e dans la pierre, le bois, le métal, les peintures de manuscrits, le vitrail, et dont le modèle fut repris bien au-delà du royaume dans nos provinces, en Allemagne, en Scandinavie, en Angleterre, en Espagne et même en Italie. Il y a un monde entre la Vierge de la cathédrale d'Anvers et celle du Béguinage de Diest quand il s'agit de la qualité des modelés, du raffinement dans l'expression, dans le traitement, subtil ici, lourd là-bas, des draperies. Toute la question des répliques, créées autrefois ou à l'époque contemporaine, de statues doit être reprise en ce qui concerne en particulier la Vierge assise (p. 385) de la collection Mayer van den Bergh à Anvers, dont une version fut conservée à Saint-Trond et une autre appartient à une collection belge.

Nous trouvons dans ce chapitre des œuvres tenues pour bourguignonnes par des historiens d'art compétents et d'autres, apparentées à des travaux d'ateliers britanniques. La Vierge de Weert (p. 384) paraît avoir une tout autre origine que ses voisines à «Rhin-Meuse».

Les p. 386 à 388 traitent des gisants de Charles IV le Bel et de la reine Jeanne d'Evreux. H. P. Hilger étudie l'orfèvrerie et la miniature au XIV^e siècle, p. 389 à 403 principalement. Dans le même chapitre, Jacques Stiennon analyse plusieurs manuscrits comme la Somme des Cas de Conscience de Raymond de Pennafor ou le Missel à l'usage du Diocèse de Liège (*M.S. 9217* de la Bibliothèque royale). Je ne pense pas que la Vierge de la trésorerie de Walcourt puisse être attribuée à Liège, même avec un point d'interrogation. On cherchera plus utilement dans l'entourage des auteurs de la châsse de sainte Gertrude de Nivelles. Nous avons lu tout autrement l'inscription que porte cette image : il s'agirait d'une allusion à la nature de la relique qu'on y trouve : le lait de Marie.

Problème du même genre pour le saint Blaise, qui n'appartient pas au Musée Diocésain, mais au trésor de la cathédrale St-Aubain à Namur.

La fin du catalogue, p. 404 à 428, concerne surtout des œuvres qui s'étalent de 1380 environ jusqu'au deuxième quart du xv^{e} siècle. On s'arrêtera plus particulièrement devant les scènes de la vie de saint Servais, jadis à Maastricht, aujourd'hui au Musée de Hambourg, auxquelles s'intéressa déjà, en 1890, Jules Helbig ; Marguerite Devigne tenta de rajeunir ces travaux à 1403. P. 411-412, nous avons le Couronnement de la Vierge de St-Jacques à Liège, qu'on aurait pu mettre mieux en valeur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire où il figura, placé trop bas, à la portée de la main des écoliers et d'autres visiteurs, presque au vestiaire, et pourtant il y a là une œuvre monumentale, dépassant, par sa qualité, le cadre d'un Diocèse et dont l'étude doit être faite en fonction des grands mouvements qui marquèrent l'art occidental vers 1400. Dans ce chapitre ont été placés, sans tenir note de la chronologie générale de l'ouvrage, la châsse de sainte Odile conservée à Colen-Kerniel dans le Limbourg et provenant, tout l'indique, de Huy, située curieusement 1292-15^{e} ou 16^{e} siècle ; les panneaux de Walcourt ; le retable de l'Homme de douleur, de la Vierge et des saints de l'ancienne collection van Beuningen, et la Vierge d'Autun, de Jean van Eyck, représentée à «Rhin-Meuse» par une médiocre photographie en couleur. Cette œuvre célèbre comporte, selon Jean Lejeune, une vue de Liège au temps du prince-évêque Jean de Bavière, qui en serait le donateur. Nous n'avons jamais admis cette interprétation, le paysage figuré étant très différent de celui du site de la Cité Ardente ; cette manière de voir est celle de M. Pierre Quarré, conservateur du Musée de Dijon et le regretté Jacques Breuer, dont les connaissances topographiques étaient étonnantes et qui se manifestèrent sur le terrain lors de très nombreuses fouilles, m'a confié l'essentiel de constatations pertinentes qu'il comptait publier et qu'on retrouverait dans ses papiers. Il est incontestable que le tableau, dit la Vierge d'Autun, montre à l'arrière-plan des chaînes de montagne aux cîmes neigeuses, qui font penser à celles des Alpes et des Pyrénées, autrement imposantes que les «plus hauts sommets» de nos Ardennes ; qu'il manque au paysage urbain la masse de l'abbaye de St-Laurent qui dominait Liège et qu'on devait voir de partout quand on était dans la ville ; qu'il n'y avait pas à Liège une tour, carrée à la base et terminée en octogone, comme il en est plusieurs aux Pays-Bas et notamment à Utrecht et à Maastricht. On cherchera en vain dans la Cité Ardente un palais comme celui où le chancelier Rolin prie Marie, dans un entourage architectural et ornemental d'une somptuosité jamais atteinte dans l'ancienne Principauté. De bons historiens vous diront que le pont figuré ne peut être celui, dit des Arches, détruit et pas encore rebâti aux temps eyckiens. Ce que nous connaissons de précis au sujet de la cathédrale St-Lambert, et notamment en ce qui concerne ses profils, ne se retrouve pas dans le tableau du Louvre. Il y aurait encore beaucoup à dire dans le domaine de la végétation qui n'est pas celle du val mosan ; sur la situation des vignobles aux abords de Liège, sur la rive gauche et non sur la rive droite ; sur l'architecture civile qui ne répond pas à ce que nous connaissons de celle de l'ancienne Principauté et sur certains détails concernant l'île fortifiée

représentée au milieu du fleuve, qui nous fait penser à un voyage au bord du Rhin plutôt qu'à un autre menant vers Huy.

En réalité, on peut affirmer que si l'énorme catalogue «Rin-Meuse» ne nous a offert que rarement des synthèses dont on admet sans peine les conclusions, il constitue le point de départ de très nombreuses recherches nouvelles, de révisions, une mine pour les professeurs soucieux d'indiquer à leurs élèves des thèses les unes de doctorat, les autres constituant des démonstrations sur des points accessoires, en attendant une nouvelle exposition qui pourrait avoir comme titre «Art mosan — Art rhénan dans l'Art Occidental».

Cte Joseph DE BORCHGRAVE D'ALTENA

II

Archéologie du village déserté, dans *Cahiers des Annales,* n° 27, École Pratique des Hautes Études VI^e^ section, et Institut d'Histoire de la Culture Matérielle de l'Académie Polonaise des Sciences. Vol. I, 28 × 22,5 cm, 205 p., 122 fig. ; vol. II, 27 plans en farde, Paris, Armand Colin, 1970.

Une heureuse évolution se dessine dans la conception de l'histoire de la civilisation médiévale : il y a peu de temps, le seul intérêt allait vers l'histoire de l'Art ou tout au plus vers les métiers d'arts à clientèle aristocratique. L'esprit d'investigation globale de tous les vestiges matériels de toutes les couches d'une société ou d'une civilisation, tel que cela se pratique obligatoirement pour l'archéologie pré- et protohistorique et pour les périodes romaine et mérovingienne, faisait encore défaut dans l'étude du Moyen Age et la recherche archéologique y était laissée comme une sorte de hors-d'œuvre aux spécialistes de la fouille d'époques plus reculées. En France, sans toutefois oublier les entreprises du professeur Michel de Bouard, créateur du Centre de Recherches d'Archéologie Médiévale de Caen, et de M^lle^ G. Démians d'Archimbaud, les recherches archéologiques furent activées par F. Braudel et R. Philippe et par les discussions du Congrès des Sciences historiques de Vienne, en août 1965, dont les résultats furent publiés dans les «Villages désertés et histoire économique, XI^e^-XVIII^e^ siècle». Dans la suite, grâce au concours de l'Institut d'Histoire de la Culture Matérielle de l'Académie Polonaise des Sciences, sous la direction de W. Hensel, les méthodes d'investigation intégrale furent appliquées à quatre sites sélectionnés dans quatre régions différentes de France : l'Albigeois, la Bourgogne, le Rouergue et les Baronies. Les quatre rapports de fouilles constituent la matière du présent *Cahier* et sont axés sur un des problèmes majeurs de l'histoire rurale en Europe, les désertions de villages dont les sources écrites sont incapables d'éclairer le processus et les causes.

Le premier site, examiné par W. Hensel, A. Abramowicz, J. Gassowski, J. Okulicz, S. Suchodolski et S. Tabaczynski, était constitué par le village et le château de Montaigut, dans l'Albigeois, dont le démantèlement fut imposé par le traité de 1229, à la suite de la croisade des Albigeois : les fouilles permirent de déterminer les différentes éléments chronologiques de l'occupation du site, la

motte du XI^e siècle au point culminant, les grands travaux de terrassement du XII^e modifiant sensiblement le paysage, enfin l'habitat ouvert antérieur au XV^e siècle.

Le second site, l'établissement de Saint-Jean-le-Froid, sur le plateau du Lévezon, entre les vallées du Viaur et du Tarn, révélèrent les différents stades de déclin du village, caractérisés par l'abandon de bâtiments utilitaires et le rétrécissement de l'église, et par sa transformation en place fortifiée à la fin du XIII^e ou au XIV^e siècle.

Le village bourguignon de Dracy, en Côte d'Or, est le troisième cas examiné par des fouilles qui révélèrent que le village à maisons de pierres sèches couvertes de laves, situé au pied d'une falaise de calcaire, remontait à peine au XIII^e siècle et connut déjà l'abandon au début du XV^e, probablement en faveur des basses pentes et des fonds de Baubigny et d'Evelle, aux sols plus profonds : les habitants ont déserté l'ancien village pour se rapprocher de leurs nouvelles exploitations.

Comme quatrième cas fut choisi le village perché de Condorcet, dans les Baronies : établi sur un versant assez rude, au pied du vieux château, le village était dépourvu d'eau et éloigné de ses champs. Il ne fut toutefois abandonné que progressivement au courant du XIX^e, et totalement au début du XX^e siècle !

Aux rapports de fouilles constituant le premier tome et comportant entre autres d'excellents dessins de la céramique et des petits objets de métal, se joint comme second tome une farde contenant une trentaine de relevés, de plans et de coupes de terrain où l'on appréciera surtout l'adjonction de feuilles transparentes avec les schémas d'interprétation des relevés, dressés à l'échelle de 1:40. Il s'agit là d'un excellent travail d'équipe et de collaboration internationale dont il convient de féliciter les initiateurs.

Marc E. Marien

Elfriede Baum, *Katalog des Museums Mittelalterlicher Österreichischer Kunst*, Vienne et Munich, Antoon Schroll et Co, 1971, 379 p., 214 ill.

L'Introduction de Hans Aurenhammer retrace l'histoire du bâtiment abritant actuellement le Musée (p. 6-8). On y trouve une évocation de la fameuse Orangerie, résidence d'été du Prince Eugène de Savoie, où il y avait un jardin des plantes, un parc pour animaux divers, des serres énormes, des fontaines, des statues d'Hercule et d'Apollon accompagnées des Neuf Muses, des peintures mythologiques et un système de chaufferie de Jean-Luc von Hildebrandt, d'une perfection technique d'une grande réputation.

Le catalogue donne un plan ancien de cet ensemble aux parterres réguliers. L'ouvrage comporte une bibliographie générale et, p. 19 à 199, le catalogue proprement dit, suivi de 214 fig., d'une table alphabétique de noms, d'une autre de lieux, et d'un index iconographique. Les notices sont précises avec indication des sources.

Parmi les œuvres exposées, à signaler en ce qui concerne la peinture, une Nativité de 1410-1420 placée sous le nom : Meister der Wiener Anbetung (Maître de la Nativité de Vienne) ; une Trinité du «Meister der St. Lambrechter Votiv-

tafel» ; une Crucifixion de l'école du Tyrol ; une Adoration des Mages, donnée à Lienhard Scherhauff, vers 1450-1460, où subsistent le fond d'or et des conventions maniéristes venues du XIV^e siècle. Parmi les œuvres les plus remarquables, la Crucifixion de Conrad Laib (1449) où figure un centurion armé de toutes pièces, monté sur un cheval blanc merveilleux. Le Musée abrite plusieurs œuvres de Michael Pacher, évoquant entr'autres le Martyre de saint Laurent, puis les Fiançailles de Marie ; de Rueland Frueauf Le Vieux, dont la palette comporte des mauve, des lie-de-vin, des vert acide et un dessin d'une minutie peu commune, un Christ au Jardin et une Assomption (vers 1490) ; du même Frueauf, le portrait d'un jeune homme présenté à la manière italienne.

Il y a, dans ce Musée, bien d'autres œuvres étonnantes, comme le Martyre du bienheureux Thiemo (pl. XIV) du Maître dit «des saints martyrs». Plusieurs tableaux sont à étudier en fonction de nos primitifs et de Roger de le Pasture en particulier. Citons, à ce propos, la Déploration du corps du Christ, du Maître de l'autel viennois, dit des Ecossais, (pl. XII), où la composition évoque la manière de faire de nos ateliers mais où la visages des personnages sont nettement germaniques. A citer, en outre, une Visitation de Marx Reichlich (vers 1505-1510) (pl. XV) et un Ecce Homo d'Urban Görtschacher, où on retrouve dans la foule des visages caricaturaux comme en dessina Leonard de Vinci, comme en interpréta Quentin Metsys. Le Musée de Vienne, bien que constitué d'œuvres, avant tout, représentatives de l'art autrichien nous apporte des points de comparaison, ici et là, avec ce que nous avons dans nos musées, de national ou d'importé.

On y trouve, à côté des peintures, nombre de sculptures de qualité, entre autres du maître de Grosslobming auquel on donne plusieurs images dont la parenté n'est pas évidente : un saint Georges (fig. 5) qu'il me semble difficile de rapprocher d'un saint évêque (fig. 4) ou d'un Christ, très différent (fig. 8). A distinguer : une sainte Marthe (fig. 16) qui pourrait être d'un maître de Salsburg ; le retable de 1440-1450, consacré à la Passion du Christ (fig. 37) («Znaimer Altar»), beaucoup plus mouvementé que ce que nous créons à ce moment et qui nous semble avoir été vieilli.

Le catalogue que nous présentons sera utile également aux iconographes qui se consacrent à l'étude des Vierges de Pitié de type allemand, comme il en est quelques-unes chez nous ; à sainte Anne, la Vierge et l'Enfant ; à la Mise au Tombeau ; au Christ attendant le Trépas ; à saint Christophe ; à saint Sébastien et d'autres bienheureux. En réalité, un instrument de travail à recommander aux conservateurs de Musées et aux chercheurs, où il est fait mentions plusieurs fois d'artistes des anciens Pays-Bas et qui servira pour d'autres investigations.

J'ai trouvé, par exemple, fig. 76, une statue de bienheureux de l'atelier de Hans Klockers ; peut être, une sainte Marguerite datée «vers 1490-1495», dont l'examen permettra de mieux situer, géographiquement, la sainte Agnès de l'Hôtel Gruuthuse à Bruges, qui fut rangée comme œuvre flamande. Je remarque également que deux anges (fig. 57-58) sont très proches d'autres de l'ancienne collection Taymans. Quand il s'agit de Christs en croix, l'épitaphe de la famille Hauser (fig. 59) (après 1478) nous présente un type de Christ qui procède de celui

au centre du triptyque des Sept Sacrements, de Roger de le Pasture (van der Weyden) au Musée d'Anvers.

Tout ceci, pour souligner l'utilité du catalogue rédigé par Elfriede Baum.

Cte J. de Borchgrave d'Altena

Eva B. Bónis, *Die spätkeltische Siedlung Gellérthegy-Tabán in Budapest*, Archaeologica Hungarica, series Nova, XLVII, 1969 (Budapest, Akademiai Kiado), 308 p., 106 ill., 56 pl.

L'ouvrage de M^me^ Bónis vient ajouter un chapitre passionnant à la longue évolution de l'habitat humain dans la zone autour du château médiéval de Buda, élevé sur la colline du Várhegy. Un peu plus au Sud, les pentes du Gellérthegy étaient déjà occupées au Néolithique et au Bronze final. Le livre de M^me^ Bónis y révèle l'habitat des Eravisques qui s'étendait, au premier siècle avant notre ère, jusque dans la dépression adjacente de Tabán. Un siècle plus tard, à plus de quatre kilomètres de cet établissement indigène, Drusus construisit sur le site d'Obuda, le premier camp d'Aquincum.

Le site de Tabán fut déjà repéré en 1935 par L. Nagy qui y exécuta quelques fouilles qui, en 1938-39, furent étendues à quelques points du Gellérthegy ; les destructions opérées par la seconde guerre mondiale permirent à M^me^ Bónis d'opérer des recherches plus étendues sur les deux sites.

Ces quatre campagnes de fouilles ont fourni un riche matériel, principalement de céramique, parmi laquelle on remarque en premier lieu une poterie peinte, à engobe rouge et blanc, ou à peinture rouge, appliquée après cuisson sur un engobe blanc, et formant des zones unies ou à motifs géométriques, croix, triangles et escaliers, appliquées sur des coupes hémisphériques et sur des vases ovoïdes à col étroit.

Quant au plan des habitations, si l'état bouleversé du terrain n'a pas permis de relever des ensembles complets, la fouille a toutefois révélé, grâce à la minutie des méthodes employées, un certain nombre de détails intéressants concernant le mode de construction des huttes, à parois de poutres, de poteaux et de clayonnages, ainsi que concernant l'aménagement intérieur, comportant un banc de terre bordant la paroi, un silo de plan circulaire et un four de plan piriforme et à structure assez élaborée. Un grand intérêt typologique et chronologique revient au contenu des fosses à détritus et surtout aux six fours de potiers qui constituent autant d'«ensembles associés».

A côté de la céramique peinte, sans doute produite dans les fours de Tabán, se remarque une céramique grise, de facture assez fine, souvent à décor lustré et comportant une série de formes, e.a. différents types de coupes, à col concave, à bord rentrant, à profil caréné, à panse cannelée, à bord surmonté d'un bouton sur tige verticale, ainsi que des vases ovoïdes et des poteries à très hautes anses coudées, d'influence illyrienne.

Une troisième classe, qui confère à l'ensemble de la céramique de Tabán-Gellérthegy son allure caractéristique, est composée de poteries en pâte ad-

ditionnée de graphite et de forme trapue, à fond large et à panse ornée de stries au peigne.

La céramique, en son ensemble d'allure La Tène D, place le début de l'occupation du site peu après les années 50 avant notre ère, et son épanouissement à l'époque augustéenne. Durant la période de Tibère à Domitien, quelques poteries sigillées padanes apparaissent dans l'inventaire de l'habitat dont les parties hautes furent peu à peu abandonnées. Vers la fin du I^er^ siècle, les établissements romains d'Aquincum et Albertfalva attirèrent la population du Gellérthegy dont le rôle resta purement cultuel : un autel, portant les initiales IOMT, prouve que Jupiter Teutanus y fut vénéré.

L'ouvrage de M^me^ Bónis apporte non seulement une contribution importante aux premiers développements de la zone de Buda, il constitue en premier lieu un apport considérable à l'étude de la céramique du La Tène final en Europe Centrale, avec plus de cent planches de dessins et de photos, donnant une image très complète du La Tène D en territoire éravisque. Par l'analyse très détaillée des origines et des connexions de chaque type de poterie, l'auteur a englobé largement le matériel de la Celtique occidentale dans son étude, ce qui implique que le livre intéresse au plus haut point tous ceux qui étudient les problèmes de la fin de l'Age du Fer en Gaule et en Belgique.

Marc E. Mariën

Alan Borg, *Architectural Sculpture in Romanesque Provence*. Oxford, Clarendon Press, 1972, in-4°, 144 p. précédées d'une liste des planches, des figures dans le texte et des abréviations (XIII p.).

Il s'agit d'un travail faisant partie d'une série éclectique dont les volumes sont groupés sous le nom d'«Oxford Studies in the History of Art and Architecture».

L'auteur subdivise son travail en plusieurs chapitres pour étudier une région qui s'étend de Bourg St-Andéol sur la rive droite du Rhône et Saint-Paul-Trois-Châteaux au Nord, aux Saintes-Marie-de-la-Mer et Marseille au Sud ; Nimes et Saint-Gilles à l'Ouest ; Apt et Simiane à l'Est.

Il présentera tout d'abord un raccourci de l'histoire de la contrée explorée pour passer à l'examen de la décoration architecturale en Provence pendant le XI^e^ siècle où, à St-Pierre de Montmajour, à Cordes, à Venasque, à Bourg St-Andéol, on trouve des ornements très archaïques qui font penser à d'autres, beaucoup plus anciens, comme on en voit dans le Nord de l'Italie et en Espagne aux temps préromans ; certaines rouelles appellent des rapprochements avec celles, pseudo-mérovingiennes, de Wezeren. On trouve également dans toute cette ornementation des arguments pour ne pas vieillir outre mesure les pierres sculptées de Hubinne. Il y a là également, et à Bourg St-Andéol en particulier, des éléments pour fixer dans le temps le chapiteau le plus ancien deu cloître de Nivelles.

Alan Borg se consacre plus spécialement à Notre-Dame-des-Doms d'Avignon, à Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence, à Arles (St-Trophime), à Cavaillon, à Car-

pentras, aux ateliers de Vaizon, de Saint-Paul-Trois-Châteaux ; il nous dira ce qu'il pense de l'origine architecturale des chapiteaux qu'on trouve dans les nefs des églises étudiées ; il fera un examen de cette production et de l'art roman en Provence où il y a, et particulièrement au XI^e siècle, des œuvres naïves comme nous en avons chez nous ; je pense ici à un tympan avec l'Agneau Divin du musée Gruuthuse à Bruges, étudié par M. Jean Squilbeck, et à la pierre que nous avons trouvée à Munsterbilzen, qui est aujourd'hui aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, sans que nous tentions d'établir des liens bien précis entre des œuvres d'ici et celles de là-bas, relevant les unes et les autres d'un art artisanal naïf et maladroit puisant à des sources diverses.

L'auteur nous fera mieux connaître les richesses décoratives des églises de Cavaillon et environs, de Carpentras, de Vaizon-la-Romaine, de Salon-de-Provence, de Saint-Paul-Trois-Château, des Saintes-Marie-de-la-Mer et bien d'autres localités, comme Arles.

En ce qui concerne l'architecture, on notera les plans terriers de Notre-Dame-des-Doms à Avignon, il s'agit d'une église à nef unique précédée à l'Occident d'une tour puissante sur plan barlong terminée à l'Est par une abside semi-circulaire, les travées étant rythmées par de puissants contreforts intérieurs et extérieurs ; l'église St-Sauveur à Aix, beaucoup plus compliquée, où la nef centrale donne sur des collatéraux ouvrant eux-mêmes sur des chapelles très diverses et dont la description pourrait être longue. A Ste-Trophime d'Arles des absidioles flanquent l'abside, la nef y est doublée de collatéraux très étroits.

Alan Borg augmente l'intérêt de son ouvrage par une bibliographie abondante, de 10 pages, où il cite les publications consacrées à des textes, puis les travaux sur la Provence en rappelant le livre déjà ancien de M. ACHARD, *Géographie de la Provence*, Aix, 1787, puis les études plus récentes comme celles de Marcel Aubert, de F. Benoît, de G. Barruol. Il mentionne l'étude de J. Balty consacrée à la Maison Carrée de Nîmes, les écrits de L. H. Labande, de V. Lassale, sans oublier tout ce qu'on doit à l'activité de la Société Française d'Archéologie et à ses Congrès. Nous trouvons dans la bibliographie des curiosités de l'édition belge, comme P. MÉRIMÉE, *Notes d'un Voyage dans le Midi de la France*, Bruxelles, 1835, recherché par les bibliophiles, et le «quatrain mystique» de Vaizon-la-Romaine, dont il est question dans le *Bulletin Monumental* en 1951, dans un travail de M. Rambaud.

En réalité, l'ouvrage d'Alan Borg, par sa lecture et par les lectures qu'il suggère, est à conseiller à tous ceux qui voudraient préparer chez nous, sérieusement, un voyage le long du Rhône inférieur en passant par les localités que nous avons citées et bien d'autres, comme Orange, Pernes-les-Fontaines, Silvacane ou Montmajour, dans un beau pays ensoleillé où l'art roman, plus qu'ailleurs, est pétri de souvenirs antiques.

Cte Joseph DE BORCHGRAVE D'ALTENA

Ch. BRICKER, *De glorie van de cartografie. Een geïllustreerd overzicht van kaarten en kaartenmakers*, Elsevier, Amsterdam-Brussel, 1969, in-4°, 240 p., ill. — Prijs : 495 fr.

Deze afgeleide uitgave van Landmarks of mapmaking (Lausanne, Sequoia, 1968), vertaald door J. G. Baggerman, is een goed werk voor de vulgarisatie van de geschiedenis der cartografie bij een gecultiveerd publiek. Daarom is het spijtig dat de bibliografie die in de Engelse versie komt, weggelaten werd.

In de Inleiding, wordt een overzicht gegeven van de geschiedenis van de cartografie vanaf de oudste tijden tot omstreeks 1800. De Griekse vorsingen en berekeningen om langs astronomisch-wiskundige weg een meridiaan te berekenen en de kaart van de bekende wereld of Oikoemene te vervaardigen (o.m. het werk van Eratosthenes en Ptolemaios) komen er aan de beurt. Er zijn enkele gegevens over Romeinse en middeleeuwse kaarten, o.m. de zeevaartkaarten, te dikwijls en ten onrechte portolanen geheten, alsook de invloed van het gebruik van het kompas. Ook het ontstaan van de Mercatorprojectie wordt geschetst en de evolutie van de zeecartografie. Zelfs de uitvinding van de chronometer voor de zeevaart door John Harrison in Engeland, die eerst in de tweede helft van de 18e eeuw de nauwkeurige bepaling van de geografische lengte mogelijk maakte, werd niet over het hoofd gezien. De moderne methoden om kaarten op te nemen met behulp van de triangulatie wordt behandeld vanaf Sebastian Münster (1528) en Gemma Frisius (1533), alsook de geodetische en cartografische activiteit van de Parijse Académie des Sciences, met de abbé Picard, met de Cassini's. Spijtig dat in dit boek voor een Nederlandstalig publiek bestemd, de beroemde berekening in 1615 van de meridiaan door de Nederlandse geleerde Willebrord Snellius, niet wordt vermeld. Zijn methode werd immers overgenomen door de Franse Académie des Sciences.

In de volgende hoofdstukken wordt de cartografie behandeld per werelddeel. Europa draagt als ondertitel : de kaartendrukkerij in opkomst. Het gaat over de bijzonderste kaarten van ons werelddeel, vooral de gedrukte, tot in de eerste decennia van de 19e eeuw. In het deel : «Azië de zeeweg naar Oost-Indië», worden de bijzonderste reizen in Azië en de pogingen om een zeeweg naar Indië te vinden behandeld met reproducties van de bijzonderste kaarten. Afrika het geheimzinnige werelddeel, wordt op dezelfde manier behandeld en geïllustreerd met een goede keus cartografische documenten. De tochten van Livingstone en Stanley besluiten dit deel.

In Amerika, een nieuwe wereld, wordt gewezen op de waan waarin Columbus verkeerde tot aan zijn dood, Azië ontdekt te hebben. De kwestie van de precolumbiaanse ontdekking van de Nieuwe Wereld door de Noormannen of Scandinaviërs en van de Vinlandkaart wordt besproken alsook de oude kaarten van deze gebieden. De naam Amerika, eerst voor Zuid-Amerika gebruikt, werd gegeven in de Cosmographiae Introductio. Dit werkje werd te St. Dié uitgegeven in 1507 door Ringmann of Philesius samen met Waldseemüller of Ilacomilus, met op het einde 4 brieven van Amerigo Vespucci. Aan deze twee humanisten dankt de Nieuwe Wereld haar naam. De auteur vermeldt niet de kleine globe die samen

met de wereldkaart van Waldseemüller werd uitgegeven in 1507 en waar eveneens «America» op voorkomt als afzonderlijk eiland of werelddeel. De verdere ontdekking en verkenning van het Amerikaans continent wordt geschetst aan de hand van een goede kaartenillustratie.

Dit is eveneens het geval met het laatste deel waar Australië, Nieuw-Holland, wordt behandeld. Het is een overzicht van de ontdekking en de verkenning van het werelddeel met de vermelding en reproductie van de bijzonderste kaarten.

Zonder hier te willen kleine fouten uitpluizen, achten wij het toch wenselijk, bij een eventuele herdruk of heruitgave, ook de grote Belgische cartograaf Philippe Vandermaelen (Brussel 1795 — St. Jans-Molenbeek, 1869) te vermelden, aan wie in 1969 te Brussel een internationaal congres over de geschiedenis der cartografie werd gewijd. Dit belet niet dat het werk van Bricker zeer welkom is in een periode waar de belangstelling voor oude kaarten een voortdurend ruimer publiek bereikt.

Antoine De Smet

Y. Christe, *Les grands portails romans. Etude sur l'iconologie des théophanies romanes*, Etudes et documents publiés par les Instituts d'histoire de la Faculté des Lettres de l'Université de Genève, n° 7, Genève, Droz, 1969, in-8°, 206 p. avec 20 fig., XXIV pl.

Dans une longue Introduction, l'auteur s'explique sur sa méthode — qui diffère de celles de Mâle et de Focillon et se rapproche de celles d'A. Grabar et de M.-Th. d'Alverny —, sur les limites de son sujet : la sculpture des grands portails, en particulier l'Apparition ou le Retour du Christ à la fin des temps, et son but, qui est à la fois d'être un «trait d'union entre les historiens de l'art roman et les spécialistes de la pensée médiévale» et de «mettre en évidence le rôle de la pensée théologique dans l'élaboration d'un style et d'une vision nouvelle de l'art sacré». L'auteur insiste ainsi fort lourdement sur les qualités d'une démarche qu'il n'est pourtant pas le seul à avoir adoptée. On veut croire que cette attitude, et d'autres défauts du livre, sont dus à sa jeunesse et qu'ils s'atténueront dans d'autres ouvrages. Il se livre aussi à des considérations sur les programmes et les conceptions esthétiques (dérivés de Byzance et des néo-platoniciens) des portails, sur la part des textes et celle du sculpteur. Dans une sorte de deuxième introduction, intitulée «Les Anges et les Hommes», il énumère les trois parties de son travail (Esthétique, Iconographie et Stylistique) et introduit sa méthode par quelques exemples, en particulier le tympan de Moissac.

Les problèmes d'esthétique et de théologie, étroitement liés, sont essentiellement rattachés à quelques grandes figures : Jean Scot Erigène (qui subit fortement les théories iconodoules byzantines), Odilon et Suger. Leurs conceptions se retrouvent dans le programme des portails, qui apparaissent comme la matérialisation d'une réalité mystique que l'esprit humain réussit à saisir à travers les théophanies.

Dans son étude proprement iconographique, l'auteur considère quatre grands thèmes : l'Ascension, la Transfiguration, la Majestas Domini et le Jugement dernier, quoique ces divisions soient arbitraires et même captieuses. En effet, si la Transfiguration est rare, les autres thèmes ont tendance à se confondre dans les images de la divinité dévoilée du Christ. Bien qu'on ne rencontre jamais deux fois la même image, du portail de Cluny à celui de St-Denis, une certaine unité de pensée y est sensible. Les différents thèmes sont, pour des raisons pratiques, étudiés séparément, en partant des représentations les plus anciennes et orientales. La matière de cette étude est intéressante mais exagérément touffue et le lecteur n'est pas aidé à surmonter cette complexité. Notons seulement, en ce qui concerne le thème même de la Vision, que l'auteur a négligé le rôle des prophètes (il aurait pu le souligner à partir de la composition absidale de San Vincenzo à Galliano, dont il ne tire pas suffisamment parti), et qu'il ignore un document important du haut moyen âge romain, la Vision de St Jean dans le temple dit de la Fortune Virile (fin du IX^e siècle).

Dans l'étude stylistique, le lien est à nouveau souligné entre de telles représentations théophaniques et l'idéal de beauté — que les hauts esprits théologiques en Occident avaient adopté des Byzantins — et les spéculations mystiques du IX^e au XII^e siècle. L'extrême richesse des solutions plastiques est liée à une grande unité de pensée, en partie déterminée par le cadre rigide du tympan : la forme est ainsi étudiée en fonction à la fois de la pensée théologique et du cadre. En conclusion, l'importance de la pensée spéculative, plus riche à l'époque romane qu'aux temps carolingiens, est soulignée, mais, au niveau de la réalisation artistique, l'originalité formelle, en dépit des modèles, est préservée et joue son rôle dans la signification des images.

Le texte est suivi d'un index et (après l'illustration) d'une bibliographie générale, d'une table des figures et d'une table des planches. Dans la bibliographie, une faute de distraction a laissé imprimer «Denys l'Aréop.», au lieu de Denys l'Aréopagite. Une négligence (ou un parti-pris ?) plus coupable se révèle dans le fait que le texte est dépourvu de renvois aux planches, et que celles-ci ne comportent qu'occasionnellement un renvoi au texte. Ainsi peut-on dire dans l'ensemble que l'étude est intéressante mais que sa réalisation imprimée n'est pas une réussite.

J. L.-D.

Otto Demus, *Byzantine Art and the West,* The Wrightsman Lectures III, New York University Press, 1970, in-4°, 274 p., 264 fig., VIII pl. en coul. Prix : $ 15,00.

Il s'agit d'une série de conférences données en 1966 au Metropolitan Museum de New York, et que l'auteur a préféré publier sous cette forme même. Toutefois, ainsi qu'il s'en explique, des notes et une bibliographie ont été

ajoutées au texte de manière à rendre l'ouvrage plus utile aux chercheurs, ainsi qu'un index : c'est certes là une addition qu'on appréciera.

Les relations entre l'art byzantin et l'art occidental sont un domaine bien connu de l'auteur et pratiqué par lui au fil de nombreux livres et articles depuis ses *Mosaics of Norman Sicily* (Londres, 1950). Il a également utilisé l'apport d'autres savants, particulièrement Ernst Kitzinger, de sorte que son livre se présente non seulement comme une somme de recherches originales, mais aussi comme une synthèse, un état de la question. A cet égard, le début du premier chapitre — intitulé *Subtilitas Graecorum* — fait l'histoire récente de la façon de considérer l'influence byzantine sur l'art occidental, avec les abus et les réticences qu'elle suscita. La découverte — ou l'étude — d'œuvres byzantines comblant, au moins partiellement, les lacunes de notre information, a permis des jugements plus fondés ; les positions ont pris aussi un aspect moins passionnel. Un ouvrage récent de l'auteur, *Romanische Wandmalereien* (Munich, 1968 ; *La peinture murale romane*, Paris, 1970) offre un remarquable exemple de l'intérêt qu'il y a à considérer un vaste ensemble d'œuvres occidentales en y introduisant la donnée byzantine. Car Byzance était «un grand réservoir d'art classique, non seulement au sens matériel du mot, ... mais aussi au sens d'une tradition vivante», et elle avait crée les images les plus propres à représenter le Sacré. Les Occidentaux apprirent les recettes techniques de Byzantins, comme le prouvent leurs traités, de la *Schedula diversarum artium* de Théophile au *Trattato* de Cennino Cennini, même si l'émail cloisonné et la mosaïque restèrent des monopoles byzantins — sauf là où des artistes occidentaux travaillèrent avec des spécialistes grecs, comme à Rome ou surtout à Venise. Ils en apprirent aussi le sens de la monumentalité, si fort dans l'art roman.

Le problème de la transmission de ces influences est primordial : les diverses modalités — circonstances historiques, œuvres byzantines introduites en Occident, appel fait aux artistes grecs par certains souverains et ecclésiastiques, circulation des «carnets de modèles» — sont exposées de façon pertinente. Le dernier point, en particulier, est étayé de nombreux exemples, à partir des documents les plus révélateurs : le feuillet de Fribourg (à propos des saints cavaliers, nous noterons toutefois que cette iconographie se rencontre dans l'art méso-byzantin dans les fresques de Cappadoce), le livre de Wolfenbüttel, l'*Hortus Deliciarum* ; l'importance du rôle qu'ont joué dans la diffusion de l'iconographie et surtout du style byzantin les mosaïques de Sicile est soulignée.

Dans le deuxième chapitre : *Les premières leçons et les premières renaissances*, la situation est considérée depuis le milieu du VIII^e^ siècle, qui coïncide avec la crise iconoclaste à Byzance et le principe de non-figuration dans l'art religieux de l'Islam. Le rôle des centres italiens — Rome, Milan, le Sud — fut alors considérable dans la continuité de la représentation des figures sacrées, et l'action des peintres grecs, bien que difficile à déterminer, y fut prépondérante. L'auteur

examine les tendance iconoclastes qui pénétrèrent l'art carolingien (ainsi qu'en témoignent les *Libri carolini* ou la mosaïque de Théodulphe à Germigny-des-Prés), ainsi que les conditions et les témoignages des influences byzantines pendant la crise et après la restauration des images. L'apport de l'art italien et surtout ravennate de l'époque paléochrétienne fut également fort important. Le premier art chrétien officiel du moyen âge occidental absorba certaines qualités artistiques byzantines — l'illusionisme, le modèle, la rapidité de l'esquisse — mais de manière en quelque sorte inconsciente, essentiellement pour leur caractère classique.

Au contraire, à l'époque ottonienne, les souverains occidentaux, principalement les empereurs saxons, attachent un prix considérable aux œuvres byzantines en tant que produits d'une civilisation et d'un art supérieurs (chap. III : *Vers le roman*). On insérait précieusement des pièces byzantines — ivoires, émaux — dans des œuvres occidentales, on faisait appel à des artistes grecs pour exécuter les miniatures les plus importantes des manuscrits. Le mouvement partait du milieu impérial, en raison de la politique de *Renovatio* de l'*Imperium* d'Otton le Grand et de son mariage avec une princesse byzantine, Théophanô. L'influence artistique byzantine, qui s'exerça principalement en Germanie, s'accompagna d'ailleurs de changements dans l'apparat impérial ou ecclésiastique. Le thème du couronnement de l'empereur par le Christ, qui se retrouvera dans les mosaïques siciliennes du XII^e^ siècle, est très révélateur à cet égard, et la comparaison entre l'ivoire de Cluny, représentant Otton et Théophanô couronnés, et celui de Romain et Eudocie est pleine d'enseignements aussi bien politiques qu'artistiques. L'art byzantin inspire la grandeur monumentale de certaines architectures et de la peinture ottoniennes, et c'est le souvenir de l'art classique qu'il redonna à l'Europe qui permit le développement de l'art roman. Les centres grecs d'Italie du Sud, notamment le Mont Cassin sous l'abbé Désidérius, renforcent alors le caractère grec endémique de cette partie de la péninsule, où se maintenait la tradition d'un art byzantin provincial (à la Cappadoce, citée par l'auteur, on peut ajouter la Grèce comme exemple d'une tradition analogue).

Le développement de deux grandes puissances dans la Méditerranée occidentale, les états de Venise et siculo-normand, entraîne une nouvelle demande, celle de la mosaïque, art impérial par excellence et monopole byzantin : c'est la période de l'*Art colonial* (chap. IV). Les XI^e^ et XII^e^ siècles marquent la plus belle floraison de la mosaïque byzantine et, techniquement, les Byzantins étaient capables de faire face aux demandes de tessères et de spécialistes. Si la campagne s'étira dans le temps à Venise, elle se développa de façon très homogène en Sicile, en deux phases distinctes, depuis le milieu du XII^e^ siècle (chapelle Palatine de Palerme) jusqu'au années 1180-90 (Monreale). Ce sont des mosaïques d'un style byzantin très pur, mais portant l'empreinte de leur caractère officiel, et d'une froide perfection. Elle influencèrent l'art occidental du Nord dans le troisième et

dans le quatrième quart du siècle depuis la coupole de la chapelle de Regensburg, pour la composition, jusqu'à la châsse de Saint-Marc à Huy. Après la fin des travaux, certains artistes essaimèrent : on retrouve leurs traces à Grottaferrata aussi bien qu'à Winchester.

Par un long processus, la redécouverte des prototypes antiques grâce à l'art byzantin entraîna la *Naissance du Gothique* (chap. V). La plupart des traits qui distinguent les œuvres des environs de 1200 de celles du XII^e^ siècle relèvent de l'art classique antique — beauté sereine des figures et simplicité des compositions par rapport aux scènes chargées et expressives et à la stylisation ; cette «renaissance» s'explique d'une part par l'influence d'œuvres antiques comme c'est le cas en Provence, de l'autre et surtout par l'assimilation des traits classiques de l'art byzantin vivant. A cet égard, la progression de la connaissance de cet art au XIII^e^ siècle permet une meilleure approche de la question, et on peut dire à présent que les phases évolutives de l'art byzantin aux XII^e^ et XIII^e^ siècles trouvent leur correspondance, parfois tardive, en Occident. La prise de Constantinople par les Croisés en 1204 y fut d'ailleurs l'occasion d'un afflux d'œuvres byzantines, contemporaines ou plus anciennes. Le classicisme est déjà perceptible dans certaines réalisations ottoniennes, comme les fonts de Régnier de Huy. A la fin du XII^e^ siècle, le grand artiste que fut Nicolas de Verdun retrouve le procédé hellénique de la draperie mouillée. Ce ne sera que dans le dernier quart du XIII^e^ siècle, lorsque le gothique s'installe en maître, que les derniers vestiges byzantins dans le Nord disparaisssent.

Le *Développement de la peinture européenne* (ch. VI) doit au moins à Byzance la formule de panneau de bois peint transportable. Des icones byzantines furent introduites en Occident depuis Charlemagne ; elles y furent parfois transposées dans la miniature. La peinture sur panneau ne prit racine ni en Germanie, ni en Angleterre, ni en France, mais bien en Italie, et seulement au début du XIII^e^ siècle, en raison à la fois des modèles importés et de l'activité des peintres grecs dans la péninsule. Le vigoureux renouveau artistique à Constantinople après la reconquête de 1261 y trouva aussi un écho. Le Duecento engendra des formes nouvelles, comme le retable d'autel. Le retable peut s'inspirer de l'antependium (la Pala d'Oro, à l'origine un antependium, fut aménagée en retable au début du XIII^e^ siècle), du décor absidal, ou encore des icones en relief posées sur les autels (le fait est attesté à Venise), et il prend des dimensions importantes. La formule du saint entouré de scènes de sa vie, celle du diptyque et du triptyque sont byzantines à l'origine. Mais la technique picturale, le style, l'humanisation de la Vierge à l'Enfant, les Christs souffrants, le thème de la Lamentation sont aussi le résultat de l'apport byzantin. La qualité plastique et la dignité des figures de Cimabue, de Cavallini, de Giotto en procèdent : on ne diminue pas leur grandeur en le reconnaissant, de même que les éléments du paysage, qui se retrouveront encore chez le Gréco — une bonne appréciation du Gréco par rapport à l'art byzantin est donnée. Parmi les autres aspects de la peinture, l'auteur développe notamment ceux de la lumière et des ombres, de l'utilisation de l'or.

Ce livre, d'une remarquable ampleur d'information et d'une grande finesse d'analyse, se clôt par un rappel du rôle historique de l'art byzantin, qui assura la survie et la transmission de l'Hellénisme, et de l'habileté des Occidentaux à percevoir le grec derrière le byzantin et à assurer la renaissance des vertus classiques.

Le texte est suivi de notes, d'une Bibliographie où sont repris tous les ouvrages cités, et d'un Index détaillé. L'illustration éclaire bien le propos de l'auteur, par la confrontation souvent impressionnante des œuvres occidentales et byzantines. Les reproductions en couleurs sont techniquement moins bonnes que celles en noir et blanc, et on déplorera que, dans cet ouvrage d'une belle qualité d'édition, la pl. VI ait été reproduite — ou brochée — la tête en bas.

J. L.-D.

Renée Dubos, *Giovanni Santi, peintre et chroniqueur d'Urbin au xv^e siècle,* Bordeaux, Samie S.A., 1971, in-8°, 187 p., 47 pl.

Sans doute le père de Raphaël n'a-t-il guère influencé son fils qui lui doit d'avoir vécu ses premières années dans un milieu familial voué à l'art et aux choses de l'esprit et surtout d'avoir pu communier à l'idéal novateur prôné par Frédéric de Montefeltre et la pléiade d'artistes et de grands esprits qui constituaient sa cour humaniste. Mais, étudié à son plan qui est modeste et dans son milieu qui reste provincial, Giovanni Santi mérite ce travail. M^lle Dubos s'y est livrée avec conscience et un sens parfait de la juste mesure. Elle situe fort bien le moment et le milieu urbinate. Pour ce faire, elle a exploité la littérature du sujet, depuis les travaux de Pungileoni, de Passavant, de Schwarsow, de Holtzinger ; mais, de plus, elle a consulté les archives de la commune et des notaires, ce qui lui a permis de préciser certains faits de la biographie de son personnage.

Santi est l'auteur d'une chronique rimée, longue de 23.000 vers, dont le texte est conservé dans le fonds Ottoboniani latin de la Bibliothèque Vaticane. L'A. a lu cette longue histoire dans laquelle on trouve surtout des notes sur la vie et les faits de Frédéric de Montefeltre, puis une théorie des arts à propos de laquelle le poète, assez ennuyeux, cite les artistes qui ont ses préférences ou tait certains noms comme celui de Giusto da Guanto, dont la vogue, à Urbin, ne dut cependant pas lui être inconnue. Il est vrai que Santi ne deviendra peintre de la cour qu'à partir de 1488, année du mariage de Guidobaldo de Montefeltre avec Elisabeth Gonzague. De l'étude de ces vers, l'A. peut conclure que la culture classique du poète le porta à unir allégories profanes aux vertus chrétiennes, ce qui était courant dans ce genre de littérature.

Mais Giovanni Santi est aussi peintre. On ignore tout de sa formation. Sa production est assez abondante, il signe quelques œuvres et en date deux en 1484 et en 1489. Il s'agit de fresques et surtout de panneaux destinés à décorer des autels d'églises paroissiales ou conventuelles à Urbin et dans sa province. Ces

images religieuses, accompagnées souvent des portraits des donateurs, se trouvent encore en place ou sont présentées dans les musées Corsini de Florence, d'Urbin, de Berlin, de Budapest, de Londres, à la Pinacothèque Vaticane. Ces tableaux, du type «Sainte conversation», se caractérisent par des rythmes calmes, de bonnes proportions, une facture appliquée, un esprit traditionnel. Il est curieux de noter que certains accords chromatiques, importés par Juste de Gand, ont été repris par Santi.

La conclusion de l'A. est plus nuancée que celle de prédécesseurs qui reconnaissaient en Santi «un homme complet». M^lle^ Dubos déclare avec vérité que Giovanni Santi est un auteur et un peintre représentatif d'une région qui ne sera pas appelée à jouer un rôle dans le mouvement de la Renaissance classique : il meurt, âgé de 55 ans, en 1494 et son fils, Raffaello Santi, avait quitté les Marches pour travailler à Pérouse avec Pietro Perugino.

Jacques LAVALLEYE

Günter P. FEHRING, *Unterregenbach, Kirchen-Herrensitz-Siedlungsbereiche. Die Untersuchungen der Jahre 1960-1963, mit einem Vorbericht über die Grabungen der Jahre 1965-1968,* mit Beiträge von B. BISCHOFF, W. CARLE, V. GIERTZ-SIEBENLIST, H. GRAF, E. T. HAEVERNICK et alii (*Forschungen und Berichte der Archäologie des Mittelalters in Baden-Württemberg,* Bd. 1), Verlag Müller und Gräff, Stuttgart, 1972. 3 volumes reliés toile 30 × 21 cm : 1 vol. texte de 312 p., 1 vol. de 117 pl., 1 vol. de 83 plans et pl. et d'un fasc. texte.

Le Landesdenkmalamt Baden-Württemberg inaugure de façon spectaculaire sa série d'études d'archéologie médiévale par la publication minutieuse des fouilles et découvertes faites dans le hameau d'Unterregenbach, dans la région de Hohenlohe, près de Langenburg sur le Jagst.

L'intérêt de la fouille réside dans le fait qu'il s'agit ici d'un complexe exceptionnel, comprenant les vestiges d'une basilique (A) dont la crypte assez vaste se trouve sous l'habitation actuelle du pasteur, ainsi que les substructions d'une église à une seule nef (B), située sous l'église actuelle de St-Veit. Au nord du mur d'enceinte entourant les deux sanctuaires, on découvrit les substructions de deux tours d'habitat (C). Précisons que la présente étude que l'on peut considérer comme exhaustive, n'envisage que la publication des éléments recueillis durant les années 1960 à 1963 sur les sites B et C.

Les fouilles ont révélé que de la petite église ou chapelle à une seule nef, ne mesurant extérieurement que 13,40 m sur 7,55, et érigée vraisemblablement au IX^e^ siècle, seuls quelques éléments des fondations sont conservés. Ce petit sanctuaire, qui peut avoir été une chapelle à reliques, se signale à l'attention par la

présence, sous le niveau de l'ancien pavement, de deux constructions très curieuses, en forme de croix qui, à la lumière de découvertes analogues faites e.a. dans l'église Saint-Georges au Hradschin de Prague, pourraient être interprétées comme des emplacements à reliques. Dans la suite, vraisemblablement dans la première moitié du XI^e siècle, la «Sallkirche» fur remplacée par une petite basilique à 5 arcades ,de mêmes dimensions que l'église actuellement existante. L'édifice à plan basilical fut remplacé à son tour à l'époque gothique par une église à nef unique dont la plupart des éléments sont conservés dans le bâtiment actuel.

C'est au cours du XI^e siècle que dut être édifiée en A une basilique à crypte, probablement en remplacement d'un édifice carolingien érigé vers les années 800 et dont pourraient provenir quelques beaux éléments d'architecture actuellement conservés.

Au nord de l'enclos entourant les deux églises — un ensemble qui peut être considéré au moyen âge comme courant au voisinage de monastères ou de résidences d'évêques —, on découvrit une série de trous de pieux appartenant à une construction d'habitat en bois dont le plan d'ensemble ne put pas être déterminé, mais qui s'accompagna dans la suite de cette période, du VII^e-VIII^e au début du XI^e siècle, de constructions à socle de pierre. Dans la première moitié du XI^e siècle, une date qui correspond à celle de l'acte de donation faite en 1033 par Conrad II (dont l'épouse Gisèle donna à l'évêque de Würzburg des possessions à Unterregenbach), les constructions de la période I furent remplacées par une construction de pierre plus considérable, de 11,50 m sur 9,00 m de côté et à murs d'une épaisseur de 1,05 m.

Chaque catégorie de trouvailles a été confiée pour étude à un spécialiste en la matière, les verres à E. T. Haevernick, les monnaies à E. Nau, les objets de métal à E. Nau et O. Spiegler, la céramique à U. Lobbedey, les carreaux à E. Landgraf, les éléments architecturaux à R. Strobel, la sculpture préromane à R. Meyer, les peintures murales à G. Fehring et E. Heye. Les vestiges humains ont été examinés par H. Preuschoft et H. Schneider, la dendrochronologie a été établie par B. Huber et V. Giertz-Siebenlist. H. Otto s'est chargé de l'examen chimique des vestiges de cloches, F. K. Naumann du fer, G. Stachel des archives.

Pour l'archéologie médiévale la monographie consacrée à Unterregenbach constitue une contribution importante dont on appréciera la méthode rigoureuse qui n'a négligé sur le terrain aucun détail, qui a dressé des découvertes un rapport minutieux et une étude exhaustive et a joint à ce texte un matériel d'illustration d'une richesse exceptionnelle, réuni en un volume de 117 planches de photographies et en un volume de 83 plans et planches de dessins au trait.

Marc E. MARIEN

Eva FRODL-KRAFT, *Corpus Vitrearum Medii Aevi. Osterreich,* Band II. *Die Mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich,* 1. Teil. *Albrechtsberg bis Klosterneuburg,* Vienne-Cologne-Graz, Verlag Hermann Böhlaus Nachf., 1972, in-4°, LIX + 240 p., 39 + 695 ill., XIII + 8 pl. en coul., 49 fig.

Deux nouveaux volumes du *Corpus Vitrearum Medii Aevi,* l'autrichien examiné ici et celui de H. Wayment sur les vitraux de King's College à Cambridge (1) viennent de s'ajouter en 1972 aux dix autres déjà parus depuis 1956 (un pour l'Allemagne, un pour l'Autriche, deux pour la Belgique, un pour l'Espagne, deux pour la France, un pour la Scandinavie, deux pour la Suisse). Dans le CVMA, toutes les verrières anciennes font l'objet d'une étude à la fois historique, chronologique, stylistique et technique qui s'appuie sur une documentation graphique et photographique aussi précise qu'abondante. Grâce aux directives générales de rédaction, tous les volumes présentent une certaine unité bien qu'ils doivent pourtant tenir compte des problèmes propres aux vitraux de leur pays.

Le second volume de Mme Frodl-Kraft, comme le précédent, est un véritable modèle par la rigueur scientifique, la précision exhaustive, la sobriété du langage et la clarté de la présentation.

Au moyen age, la province de la Basse-Autriche possède de puissants facteurs d'unité religieux, politiques et sociaux. Les vitraux se localisent surtout le long des fleuves et subsistent principalement dans les églises rurales, les chapelles de fondation noble et les filiales de grands monastères. Les vitraux du cloître de Heiligenkreuz et ceux d'Ardagger seulement sont conservés de la première moitié du XIIIe siècle. L'activité des peintres-verriers reprend ensuite, après une interruption d'un demi-siècle environ. Les œuvres de Heiligenkreuz et de Steyr appartiennent à la même tradition dont l'origine se localise sans doute à Lilienfeld ; l'art du premier groupe de Steyr se maintient encore une génération plus tard à Annaberg et dans le «Jüngeren Steyrer Gruppe». Les rapports avec les manuscrits de Lilienfeld sont grands et une nouvelle conception de la figure humaine aux lignes sinueuses se développe. Les verrières du cloître de Klosterneuburg, de 1330 environ, subissent également l'influence des manuscrits et témoignent aussi de relations avec l'école de peinture de Saint-Florian. Malgré de nombreuses variantes, l'art du vitrail en Basse-Autriche possède donc à la fin du XIIIe siècle et pendant le premier tiers du XIVe siècle, une certaine unité basée sur des sources communes et une même tradition.

(1) H. G. WAYMENT, *Corpus Vitrearum Medii Aevi. Great-Britain. Supplementary volume,* I. *The windows of King's College Chapel Cambridge,* Londres, British Academy, Oxford University Press, 1972, XXXVI + 140 p., 13 fig. et diagr. 153 pl.

Ce grand ensemble complet à date assez unitaire (1515-1547) et à riche programme iconographique fut réalisé par plusieurs ateliers comprenant de nombreux verriers étrangers dont Dirk Vellert est sans doute le plus connu. L'auteur avance pour les importants problèmes d'attribution, d'influences et de dates, des hypothèses de solutions riches et nombreuses.

Les verrières de Wiener Neustadt, de la deuxième décennie du XIV^e siècle, apparaissent bien différentes par la monumentalité de la conception, sans doute plus occidentale, et l'architecture qui devient très tôt, comme dans le Haut-Rhin à la même époque, un véritable thème. Ce phénomène neuf se note aussi vers 1340 dans les vitraux de Saint-Stéphane à Vienne, se maintient dans cette ville jusqu'à la fin du siècle et se retrouve dans l'«Herzogswerkstatt». Vienne est à ce moment un foyer important où convergent tendances et influences diverses. Le «Weiche Stil» (le «Beau Style») ne se manifeste que très rarement en Basse-Autriche dans son plein épanouissement, et les ateliers de Vienne et de Wiener-Neustadt suivent encore entre 1420 et 1430 la tradition du début du siècle. L'architecture connaît un nouveau développement préparé déjà au XIV^e siècle puis par l'atelier de Ernst des Eisernen qui représente aussi une phase de transition vers le «Weiche Stil». En outre, le problème des rapports entre le vitrail et la peinture se pose ici pour la première fois. En fait, la production de la Basse-Autriche pendant la deuxième et la troisième décennie du XV^e siècle est très riche mais peu diversifiée et elle tend à devenir plus populaire.

Après 1430, la conception même du vitrail change ; il emprunte à la peinture style et technique, mais continue plus longtemps qu'elle les traditions du «Weiche Stil». Pendant la deuxième moitié du siècle, le vitrail trouve une nouvelle forme d'expression en s'inspirant de la gravure. La question d'une séparation entre sa création et son exécution se pose également ; une intense collaboration entre le peintre créateur et le maître verrier semble peu probable, contrairement à ce qui se passe à Augsbourg et Nuremberg.

En conclusion, il est possible de déterminer dans l'histoire du vitrail de Basse-Autriche des tranches chronologiques et des groupes d'œuvres qui peuvent atteindre, même sur le plan international, un haut niveau artistique. Si des interférences existent entre les vitraux des différentes régions, ceux de la Basse-Autriche n'influencèrent jamais vraiment, même à leur moments les plus glorieux, ceux des pays limitrophes. Ce survol historique de la peinture sur verre, illustré par de nombreux exemples, se termine en 1520.

L'inventaire proprement dit de ce volume comporte les ensembles de dix-huit localités classées alphabétiquement jusqu'à la lettre K dont les plus importants sont ceux de Friedersbach, Heiligenkreuz et Klosterneuburg.

Chaque étude comporte une bibliographie complète, l'historique de l'édifice, ainsi que les donateurs, l'iconographie, la composition, les ornements, la couleur, la technique, le style, la datation, la conservation et la restauration des vitraux. L'examen détaillé par panneau reprend les mêmes rubriques. De nombreuses œuvres ont été déplacées de fenêtre à fenêtre, d'église à église. Elles subirent des restaurations surtout importantes comme partout ailleurs au XIX^e et au XX^e siècle, mais elles furent pourtant moins néfastes qu'en Belgique. L'état des panneaux subsistants est assez bon et les plombs anciens sont souvent conservés ; la corrosion à néanmoins attaqué la plupart des œuvres. Les programmes iconographiques originaux se reconstituent parfois difficilement ; ils puisent leur source dans la littérature médiévale, la *Légende Dorée,* la *Biblia Pauperum,* la large

documentation que possédaient les bibliothèques des grandes abbayes. Ils s'inspirent aussi de l'art occidental, de la miniature, du retable de Nicolas de Verdun pour Klosterneuburg ... Les verrières se composent généralement de médaillons placés sur fond décoratif ou de petites panneaux. La couleur peut suivre, comme à Ardagger, la symbolique proposée par la *Légende Dorée*. Les verres sont souvent peints sur les deux faces et le dessin met l'accent tantôt sur le contour, tantôt sur le modelé.

Des indications préliminaires classées alphabétiquement aident la lecture de ce volume. Elles concernent les différents grisés utilisés dans les croquis de restauration, les ombrages, la définition des couleurs avec référence aux planches polychromes, la liste et les croquis des motifs ornementaux des fonds dont la numérotation reprend quand il y a lieu celle du premier volume autrichien, les nombreux systèmes d'encadrements et de médaillons, les abréviations bibliographiques, une carte de la province et également un court chapitre sur l'épigraphie d'après les inscriptions des vitraux par Walter Koch et un autre sur la construction des médaillons par Manfred Wehdorn. Index et tables complètent cet ouvrage remarquable tant par la qualité des vitraux qui y sont traités que par la façon parfaite dont ils sont étudiés.

Une abondante illustration enrichit ce volume. Certaines émaillent les pages de l'introduction ; les autres, rassemblées en fin de volume, sont de manipulation plus facile que dans le permier tome où elles étaient dispersées par petits cahiers à travers le texte. Des montages photographiques reconstituent les programmes iconographiques originaux et la reproduction d'anciens dessins permet de juger de l'état initial de certaines œuvres. Huit planches en couleur rehaussent la beauté de ce livre tandis que treize planches comparatives et quarante-neuf figures complètent le texte.

Ce premier tome consacré à la Basse-Autriche, avec son enrichissante introduction, son catalogue très clair et sa belle illustration, nous a révélé de nombreuses œuvres peu connues et nous a permis d'admirer certains aspects du vitrail dont aucun exemple contemporain ne subsiste plus en Belgique, tels que les panneaux décoratifs de système cistercien, les grands ensembles à vaste programme iconographique et les fenêtres à médaillons où se suivent de nombreux épisodes. C'est avec impatience que nous attendons le second tome pour avoir une image complète des verrières de cette province autrichienne.

Yvette VANDEN BEMDEN

Marie-Madeleine GAUTHIER, *Emaux du moyen âge occidental,* Fribourg, Office du Livre, 1972, 444 p., 258 ill. pour le texte dont 50 en couleur, d'autres, moins importantes, pour le catalogue comportant 258 numéros.

Le livre comporte six chapitres. Le premier traite des origines techniques de l'émail, des oxydes colorants, des recettes, des procédés : cloisonnage, champlevage ... ; le second est consacré au Haut Moyen Age ; le troisième aux émaux romans et en particulier à ceux créés par Godefroid de Huy et ses émules ; le

chapitre IV nous mène à l'époque de Nicolas de Verdun, puis, il sera question des émailleurs de Limoges au XIII^e siècle, domaine particulier et bien connu de Madame Gauthier qui s'occupera également de la tradition rhénane et de son succès italique ; elle nous donnera ensuite des indications sur l'orfèvre parisien Guillaume Julien ; le chapitre V, c'est surtout le XIV^e s. ; le chapitre VI, la fin du Moyen Age, le gothique international, les princes mécènes et l'aube de la Renaissance.

Les planches en couleur sont souvent superbes, comme celles du reliquaire du Saint Sang de Boulogne-sur-Mer attribué à l'orfèvre parisien Guillaume Julien ; la coupe du ciboire de Warwick ; le ciboire d'Ardagh, travail irlandais au Musée de Dublin ; une plaque du Musée d'Oviedo ; la croix en émail cloisonné du Vatican ; la croix de Velletri ; l'effigie en pied de Geoffroi Plantagenêt du musée Tessé, du Mans ; la châsse de saint Dominique de Silos ; la châsse reliquaire de sainte Valérie de l'Ermitage ; un Christ du Metropolitan Museum ; le coffret de la vraie croix de St-Sernin à Toulouse ; le ciboire du maître G. Alpaïs et un plat de reliure avec la Crucifixion donnée au même orfèvre ; le pied de croix de Saint-Omer ; des plaques mosanes du Musée du Louvre, dont une figurant Alexandre explorant le ciel ; un beau détail de la châsse de saint Héribert ; le ciboire de Malmesbury ; plusieurs sujets de l'ambon de Klosterneubourg ; l'épaulière de la collection baron R. von Hirsch ; puis toute une série d'œuvres des temps gothiques avec des émaux translucides dont la reproduction présente des difficultés techniques. Parmi les réussites, la Royal Gold Cup du British Museum, qu'on croirait avoir devant soi avec ses ors, ses rouges, ses verts, ses gris aux reflets de vitraux. Il y a également des orfèvreries bourguignonnes parmi lesquelles on aurait voulu voir figurer le petit Calvaire offert par Marguerite d'York, du trésor de St-Ursmer à Binche et le reliquaire expiatoire de Charle le Téméraire, donné à la cathédrale de Liège, le petit Calvaire étant couvert d'émaux opaques du genre de ceux du collier d'apparat du château de Neuenstein, le reliquaire expiatoire présentant des émaux translucides verts, de qualité.

On voit par là l'importance d'un ouvrage qui pourrait être l'objet de longs commentaires de la part des spécialistes, qui seront reconnaissants à l'auteur d'une documentation abondante et d'aperçus ouvrant la voie à d'autres recherches. Indiquons ici qu'il y a des émaux cloisonnés préromans repris sur la châsse gothique de sainte Gertrude où se trouvent également des émaux translucides comparables à ceux attribués à Guillaume Julien. Il y a également, dans notre pays, des émaux champlevés plus nombreux que ceux mentionnés, et notamment aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, dans le trésor de Huy, à Saint-Ghislain lez-Mons, à Tongres, à Gand, à Namur. On aurait voulu également voir repris dans le catalogue les émaux translucides de Nivelles, précités, et d'autres conservés à Tournai dans le trésor, à Notre-Dame de Tongres et au Musée Curtius à Liège.

On regrettera que l'auteur ou l'éditeur ait inséré dans un si bel ouvrage des cartes imparfaites et, notamment, celle de la p. 38, où Maastricht est situé aux approches de la rive gauche du Rhin, au Nord de Cologne, et Odilienberg toujours

proche de Rhin à l'Ouest de la cité de saint Servais ; la Meuse ni l'Escaut ne figurent sur ce document étrange ; sur la carte de la p. 166, Maastricht s'est éloigné du Rhin et est dans une situation à peu près normale par rapport à Liège et Aix-la-Chapelle, mais on est stupéfait de constater que Verdun serait entre Huy et Troyes, au Sud-Ouest et non au Sud-Est ; nouvel étonnement en voyant qu'Oignies, localité sur la Sambre non loin de Charleroi, a été indiqué à l'Ouest de Tournai et devient ainsi une ville à chercher quelque part entre Ypres et Saint-Omer. En réalité, pour l'auteur de cette carte, latitude et longitude n'ont guère d'importance ; est-ce l'effet d'un enseignement rénové ou d'un recyclage abusif ... On observera qu'avec des données de ce genre il est impossible, pour un lecteur non averti de se faire une idée de ce que représente, géographiquement parlant, le noyau de l'art mosan et les ateliers d'Entre-Sambre-et-Meuse.

La bibliographie de l'ouvrage de Madame Gauthier comporte 566 références. L'auteur l'a voulue «sélective», adjectif qui implique des omissions et un choix qui, par définition, doit fatalement être injuste. Parmi les ouvrages cités, on devra rectifier parfois le prénom ou le titre d'un auteur. Ainsi Jules Destrée, homme de lettres, prend la place de son homonyme Joseph, historien d'art, auteur dont les écrits ont conservé une grande valeur car il s'agit de découvertes personnelles et de remarques objectives et pertinentes. Jules Destrée homme politique, tribun de talent, était au contraire plus brillant mais moins profond que l'ancien conservateur des Musées royaux d'Art et d'Histoire. Ceci me rappelle une remarque faite au British Museum en consultant là-bas le fichier d'une bibliothèque célèbre, où les écrits des deux Destrée étaient mélangés ; comme j'en faisais l'observation au bibliothécaire, ce dernier me dit m'être obligé de cette remarque qui lui expliquait la différence de qualité scientifique qu'il avait notée dans cette production, fortuitement bicéphale.

Dans le domaine de l'art rhénan je pense qu'il aurait été utile d'évoquer l'ouvrage monumental de Fritz Witte, *Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein,* en cinq tomes, dont deux de planches remarquables. Pour l'art mosan, on aurait voulu voir cités les travaux de Félix Rousseau, de Fernand Courtoy et de Joseph Philippe, ce dernier ayant plus d'une fois souligné l'intérêt et la qualité des émaux qu'il conserve au Musée Curtius. Pour ceux que cela pourrait intéresser, signalons l'exposition intitulée «Bibliographie de l'Art Mosan», présentée au château de Lexhy en 1973, où on trouvera la reproduction de nombreux émaux champlevés.

Cte Joseph de Borchgrave d'Altena

R. G. Goodchild, *Kyrene und Apollonia,* Zürich, Raggi Verlag, 1971, in 8°, 200 p., 25 fig. au trait dans le texte, 157 fig. sur planches, 2 cartes sur dépliant.

Cet ouvrage posthume de l'ancien directeur des antiquités de la Libye a pu paraître grâce à la collaboration de son ami et collègue M. S. Stucchi, directeur de la mission italienne à Cyrène, qui y a inséré une notice biographique concernant Goodchild, ainsi que les résultats de ses propres travaux dans le sanc-

tuaire de Zeus et le Grand temple. De plus, une contribution de Donald White, de l'expédition envoyée par l'université de Michigan, concerne quelques-uns des plus récents résultats (jusqu'en 1969) des fouilles dans le sanctuaire archaïque et hellénistique de Déméter, découverte en dehors des murs de la ville. C'est dire que l'ouvrage constitue une synthèse des plus utiles pour un site qui fut exploré par des équipes très diverses depuis 1910.

L'ouvrage se présente comme une sorte de compendium de tout ce qu'il est possible de savoir sur le site et les fouilles à Cyrène et Apollonia : situation géographique, histoire, topographie. La base de l'exposé topographique est un guide de Cyrène rédigé jadis par Goodchild, mais il en résulte un guide pourvu de notes érudites, où l'on trouve toutes les références nécessaires aux travaux dispersés dans les périodiques archéologiques et historiques. L'illustration est d'excellente qualité, tant pour les plans de détail que pour les photographies. La meilleure comparaison et le meilleur éloge que l'on puisse faire pour ce livre est de le dire comparable, au moins pour une partie, au guide de l'Agora d'Athènes ou à ceux de l'École française à Thasos et Délos. Il y manque cependant les petits exposés synthétiques sur différentes classes de monuments que l'on trouve dans les ouvrages précités. Sans doute la tâche était-elle plus difficile dans ce cas-ci : à de nombreux endroits, les fouilles ont été abandonnées pour cause d'événements belliqueux, les fouilleurs n'ont pas pu publier, d'autres doivent fouiller à nouveau, expliquer, analyser et Goodschild renvoie à de multiples reprises à des recherches en cours dont il ne peut prédire le résultat.

Qui ne voudrait avoir le privilège d'être guidé sur un site par les meilleurs fouilleurs ? Le livre de Goodchild met cette faveur à la portée de tous. On y trouve aussi les notions nécessaires sur les textes épigraphiques découverts à Cyrène. Mais n'aurait-on pas pu reproduire le texte avec une traduction pour ces trouvailles par excellence ? La donation du royaume de Cyrénaïque aux Romains, les édits de Cyrène, l'édit d'Anastase I^{er} concernant la Cyrénaïque, retrouvé à Tocra, Tolemais et Apollonia, voilà des textes que l'on aurait sans doute goûtés après l'introduction historique et une visite du site. L'illustration, pourtant abondante, ne donne aucunement l'impression d'un site important aussi par son épigraphie.

De temps en temps, une note sur les relations extérieures de cette région avec les autres régions hellénisée apparaît, mais il est peu question des trouvailles qui permettent de déceler ces relations. Les nombreux fragments de poteries archaïques de provenance diverse aussi bien à Tocra (publiés en 1966 et cités en bloc seulement p. 20) qu'à Cyrène (M. White en fournit une illustration) permettent quelques spéculations d'ordre historique. Pour l'époque archaïque encore, ne fallait-il pas citer au moins, dans cette colonie dorienne, fondation de Théra, la coupe laconienne dite d'Arcésilas, où l'on voit ce roi de Cyrène présider aux pesées de silphium ? Que dire aussi des séries numismatiques et de leur circulation en Crète par exemple après l'expédition de Thibron ? M. Le Rider a montré, en 1965, qu'il y avait là relation de cause à effet, puisque Thibron avait employé des mercenaires crétois. Pour le monnayage lui-même, les travaux de

Naville ne sont pas cités, alors que Cyrène a certainement été l'une des villes les plus remarquables par ses émissions monétaires, tant par l'art archaïque très particulier des premières séries que par le monnayage d'or au IVe siècle.

Il manque un chapitre sur la sculpture à Cyrène aux différentes époques : les découvertes récentes de sculptures archaïques par l'équipe américaine obligent de tenir compte sans doute d'une nouvelle province pour l'art des kouroi et des korai. Pour l'époque hellénistique et romaine, on peut déjà tirer parti des monographies de Paribeni, Mme Rosenbaum et G. Traversari, et pourtant, ici aussi, le livre ne fournit pas d'indications sur les relations artistiques aux diverses époques.

On souhaiterait voir dans cette synthèse historique et topographique les compléments que nous énumérons, pour qu'elle soit équivalente aux réels instruments de travail dont les Écoles américaine et française d'Athènes ont donné l'exemple. Ici, l'on nous donne plutôt une *guida* du type publié par le Ministère italien de l'Instruction publique, mais avec plus d'ampleur et une présentation qui en fait un livre plutôt qu'une plaquette. Et en ne prenant pas plus de place, on aurait pu présenter la bibliographie sous une forme beaucoup plus complète et plus systématique.

Tony HACKENS

Alfred HAFFNER, *Das keltisch-römische Gräberfeld von Wederath-Belginum, 1. Teil. Gräber 1-428* (Trierer Grabungen Ø Forschungen, Bd. VI, 1), Ph. von Zabern, Mainz, 1971. 1 vol. relié toile, 23 × 21 cm, 93 p., 105 pl. trait, 30 pl. simili., 2 pl. couleurs, 2 plans. Prix : DM 98.

En 1966 la direction du Rheinisches Landesmuseum de Trèves dressa une liste prioritaire de publication des fouilles les plus importantes dont les rapports étaient restés en souffrance. Depuis lors, malgré l'ampleur de certains de ces travaux dus à la richesse archéologique du pays de Trèves, de nombreuses publications, toutes d'allure monumentale, ont vu le jour dans la série des «Trierer Grabungen und Forschungen». Comme complément à l'ouvrage de E. Krüger et de H. Dragendorff sur les Kaiserthermen, la céramique tardive de ce site a été publiée par L. Hussong et H. Cüppers (1971) ; à la Porta Nigra une monographie fut consacrée par E. Gose (1969), à la «Römerbrücke» une autre par H. Cüppers (1969), le grand complexe religieux de l'Altbachtal fut publié par E. Gose (1972). Soulignons-le, cette quantité de publications excelle par sa qualité et par sa présentation, grâce à l'effort conjugé du staff scientifique du Landesmuseum, de son personnel scientifique, non le moins de ses dessinateurs, et de la maison d'édition Ph. von Zabern, de Mayence ; à la plupart des publications mentionnées la Fondation Fritz Thyssen apporte un soutien substantiel.

Il va de soi que le programme prioritaire comportait également la publication des résultats de campagnes de fouilles récentes, mais particulièrement importantes. C'est le cas pour les recherches exécutées en 1954 et 1955 près du

vicus de Belginum, situé près de Wederath sur l'Ausoniusstrasse et connu par la mention sur la carte de Peutinger. Il s'agit ici d'une nécropole d'environ deux mille tombes, dont l'intérêt ne réside non seulement dans la quantité de mobiliers et dans la qualité de certains objets, mais surtout dans le fait que les sépultures s'échelonnent sur une longue période, depuis le La Tène tardif jusqu'au III^e siècle de notre ère. Ce volume, le premier d'une série qui en comportera quatre, présente la catalogue des mobiliers de 428 tombes dont tous les objets ont été dessinés de façon impeccable à l'échelle commune de 1 : 4 pour la céramique et de 1 : 2 pour les objets de métal, le tout figuré par quelques 1.500 dessins groupés sur 105 planches. Parmi les mobiliers reproduits dans ce volume, il se trouve une série importante à attribuer à cette «Jüngere Latènekultur» qui succéda à la civilisation du Hunsrück Eifel récent.

On remarquera parmi ces tombes un certain nombre à mobilier comportant des armes, soit l'épée, le coutelas et la hache à douille en fer, comme le présentent les mobiliers des sépultures 301 et 312, soit l'épée et la lance, comme le mobilier 320, ou encore une accumulation de l'épée, de la hache (on peut supposer qu'il s'agit de haches de combat), des lances, du bouclier à umbo et du couteau comme la sépulture 242. Certaines tombes à armes comme les n^os 242 et 320, ainsi que d'autres sans armes, comme le n^os 235, contenaient un couteau à lame triangulaire que l'on peut considérer comme un rasoir tel qu'il apparaît aussi dans la tombe du guerrier d'Olewig. Typiques pour la phase Nauheim sont les sépultures à perles ornées d'un décor hélicoïdal, comme les n^os 118, 203 — on notera ici la présence d'une épée — et 302, ces derniers mobiliers contenant également un peigne miniature de bronze. Enfin, dans une série de tombes, les n^os 90 (à épée), 91, 94 et 245 on remarquera la présence d'une céramique trapue à décor particulier, obtenu par l'impression d'une baguette. Ce sont là des particularités au sujet desquelles le lecteur aura de plus amples informations dans le volume à chapitres de synthèse. Entretemps, cette première partie de l'ouvrage d'A. Haffner fait attendre avec d'autant plus d'impatience les volumes suivants que cette étude se révèle comme une des plus importantes concernant la fin de l'Age du Fer dans le nord-ouest de l'Europe et les débuts de la romanisation du nord de la Gaule.

Marc E. Marien

D. W. Harding, *The Iron Age in the Upper Thames Basin,* Clarendon Press, Oxford University Press, 1972, 1 vol. relié toile 24,5 × 18,5 cm, 178 p., 81 pl., 1 pl. coul. Prix : £ 10.00.

L'ouvrage de D. W. Harding se présente non seulement comme une excellente étude des matériaux relatifs à l'Age du Fer dans le bassin supérieur de la Tamise, conservés dans les musées d'Oxford et de Reading, l'Ashmolean et le

British Museum ou recueillis par l'auteur dans ses propres fouilles de Frilford, de Woodeaton et de Blewburton Hill, mais il constitue également une synthèse très précise de l'occupation du sol et des vestiges matériels de la vallée de la Tamise entre Lechlade, en amont, et Wallingford, en aval d'Oxford dont la région forme la zone centrale de l'aire étudiée.

Une première partie de l'ouvrage est consacrée à la description des différents types d'enclos dont l'interprétation est souvent difficile : ce sont les petits enclos polygonaux du type de Stanton Harcourt ou de Beard Mill, ou bien de type rectangulaire, comme Linch Hill, probablement plus tardif que les premiers et d'influence belge, et enfin les enclos de dimensions assez considérables, du type d'Allen's Pit dont le rôle défensif est évident. D'autre part, des plans d'habitations nettement identifiables ont été mis au jour, principalement dans la région au nord d'Oxford où les plans circulaires de petit diamètre, comme à Hanborough et à Lechlade, se distinguent nettement des huttes rondes, de grandes dimensions, connues dans la région au sud de l'Oxford Clay Vale et dans le Wessex (Little Woodbury). La distinction avec les constructions rectangulaires, typiques de l'Europe centrale et occidentale aux périodes des Champs d'Urnes, de Hallstatt et de La Tène, saute aux yeux, mais il faut toutefois souligner que la découverte, bien que fort fragmentaire, de Wittenham Clumps, Berks., semble bien indiquer que le type de la maison rectangulaire n'était pas inconnu dans le bassin supérieur de la Tamise, à l'Age du Fer.

Le chapitre consacré aux fortifications met en évidence l'opposition des types pré-belges avec les ouvrages établis par les peuplades belges ; des premières, situées sur les hauteurs et n'ayant pas été occupées par les envahisseurs belges, la structure primitive a été préservée et permet d'en étudier les phases de construction successives, comme à Blewburton Hill qui présente successivement un ouvrage à palissade, un rempart à structure de bois et un remblai de terre, ou comme à Rainsborough où une phase à remblai unique succède à un ouvrage à terrasses à revêtement de pierres. A ces anciens «hill-forts» s'opposent les forteresses de plaine des Belges, comme Dyke Hills et Cassington Mill. L'ensemble gigantesque de Grim's Ditch serait toutefois, selon l'auteur, une défense érigée par la population autochtone du bassin supérieur de la Tamise, selon des techniques belges, contre l'avance des Belgae eux-mêmes.

Dans le chapitre concernant les sites religieux, les sanctuaires, comme celui de Frilford, à fossé pénannulaire et à série de trous de pieux, retiennent le plus l'attention. Si pour les dépôts votifs (p. 66) l'auteur cite en parallèle les trouvailles de La Tène même, il faut souligner le fait que les découvertes récentes d'A. Schwab ont amplement démontré qu'il s'agit là des traces d'une catastrophe naturelle et non de témoignages de pratiques religieuses. La découverte de sépultures étant extrêmement rare dans le bassin supérieur de la Tamise, l'auteur suppose, sans doute avec raison, que le caractère particulier du rite funéraire doit être tenu pour responsable de cette lacune dans les vestiges archéologiques.

La seconde partie de l'ouvrage (p. 72-130), particulièrement importante, est consacrée à l'évolution de la céramique. L'auteur s'attache à démontrer qu'il est

possible d'établir, et celà particulièrement dans l'Iron Ige A à céramique anguleuse, une subdivision plus nuancée que celle proposée jusqu'à présent. On peut admettre que cette céramique ait été précédée, au Bronze Final (dans le sens continental), par une poterie assez atypique et grossière, telle qu'elle apparaît à Minnis Bay, à Farnham et à Encombe, et, dans le bassin supérieur de la Tamise, à Yarnton et à Chastleton Camp. Une date ancienne pourrait également être accordée aux «marmites» à bord évasé ou épaissi (*pottery cauldron with expanded rim/with inward flange*), telles qu'elles apparaissent à Mount Farm et à Blewburton Hill.

Avec les vases à engobe à hématite (*haematite coated bowls*), les influences continentales se font jour et fournissent une synchronisation avec la période hallstattienne : les petits vases à haut col cylindrique rappellent de façon assez frappante ceux de la nécropole belge de Saint-Vincent, tandis que les formes carénées (probablement un peu plus récentes) rappellent celles du Mont Lassois et des Jogasses qui, vers 600 av. J. C., ont amené dans le Wiltshire les prototypes pour la céramique d'All Cannings Cross.

L'auteur estime qu'à cette première vague de céramique carénée hallstattienne succèdent, déjà dans le seconde moitié du v^e^ siècle — et non vers 250 lorsque l'Iron Age B amena les Parisii dans le Yorkshire —, une série de types carénés, d'importation continentale et d'imitation autochtone, aussi bien en pâte fine qu'à surface rugueuse : parmi ces types, ceux de Chinnor sont particulièrement significatifs. Il ne reste qu'à en confirmer la datation.

Typiques de l'Iron Age B seront les vases ovoïdes (*barrel jars*), parfois avec le pied légèrement marqué, largement répandus dans tout le sud de la Grande-Bretagne, et les vases globuleux (*globular jars*) parfois pourvus d'un *bead-rim* encore rudimentaire. L'auteur propose une date de 300 av. J. C. pour l'apparition, à côté de cette céramique rugueuse, d'une céramique de forme ovoïde à engobe fin, parfois, comme à Compton Beauchamps, décorée dans sa partie supérieure.

Au cours d'une période correspondant au La Tène moyen continental, entre 250 et 100 av. J. C., se placerait ensuite l'apparition, dans le bassin supérieur de la Tamise, d'une céramique ornée, rose orangé à beige, bien cuite, de forme globuleuse, les *gold-fish bowls* que l'on retrouve à Frilford, à Cassington et à Blewburton Hill, contemporains des fibules courbées (*involuted type*) dont la mode persista jusqu'au 1^er^ siècle av. J. C. ; apparaissent également des vases tronconiques (*saucepan pots*) à décor apparenté à la série précédente, et se distinguant assez nettement du style de Glastonbury.

Durant l'Iron Age C, le bassin supérieur de la Tamise resta «para-belge» de civilisation : de tous les types belges de céramique, connus à l'est de cette zone, p. ex. à Camulodunum, ou à l'ouest, p. ex. à Bagendon, après le milieu du 1^er^ siècle avant notre ère, on n'y connut que les vases à panse piriforme et à petit col évasé souligné d'un cordon (*necked bowls*), un type largement répandu sur le Continent (e.a. Mont Eribus II, Trou de l'Ambre). La zone de la Tamise supérieure dut rester un couloir à population essentiellement non-belge entre deux puissants blocs d'envahisseurs.

Ce bref aperçu du contenu de l'ouvrage de D. W. Harding démontre qu'il s'agit là d'une étude de première importance pour notre connaissance de l'Age du Fer dans le sud de la Grande-Bretagne. Même si certaines datations proposées demandent à être confirmées, la subdivision typologique de la poterie et son regroupement en séries chronologiques sont convaincants et clarifient considérablement l'image de l'Age du Fer insulaire. L'illustration de l'ouvrage, comportant 81 planches, est abondante et permet de suivre l'évolution de la poterie, représentée par de nombreuses séries d'excellents dessins.

Marc E. Mariën

H. Hoffmann, *Ten Centuries that shaped the West. Greek and Roman Art in Texas Collections,* Institute for the Arts, Rice University, Houston, Texas, 1970, Ph. von Zabern, Mainz, 23 × 17,5 cm, 502 p., 230 pl.

Le Dr Herbert Hoffmann, conservateur du Museum für Kunst und Gewerbe à Hambourg, a signé cet imposant catalogue d'exposition d'œuvres antiques provenant de collections privées, e.a. de G. Brown, J. Josey, D. et J. de Ménil, à Houston, de G. Denman Jr. et de F. P. Herff à San Antonio, auxquelles furent ajoutées des pièces du Dallas Museum of Fine Arts, du Museum of Fine Arts et de la Ménil Foundation à Houston. Parmi les sculptures, on retiendra surtout la belle réplique romaine de l'Ariane endormie (n° 1) et le torse archaïsant de Dionysos (n° 20), parmi les bronzes, la statue d'empereur, du début du III^e siècle (n° 111), parmi la céramique, une amphore géométrique tardive (n° 152) et le beau psykter de Nikosthénès qui à eux seuls auraient justifié l'organisation de l'exposition. Le catalogue est à la hauteur de la qualité des œuvres, les notices ne se limitant pas à la description des pièces, mais comportant une discussion des attributions et identifications, basée sur les publications récentes, reprises dans les références bibliographiques. Ce magnifique catalogue étant édité par la maison Ph. von Zabern de Mayence, il est tout évident que les planches sont d'excellente qualité.

Marc E. Mariën

Marie-Luise Krüger, *Die Reliefs des Stadtgebietes von Carnuntum, I. Die figürlichen Reliefs* (Corpus Signorum Imperii Romani, Österreich Bd. I, Fasz. 3), Wien, H. Böhlau's Nachf., 1970, 28 × 22,5 cm, 80 p., 83 pl.

Ce troisième fascicule du premier volume, consacré, dans le cadre du *Corpus Signorum,* à l'Autriche, contient les reliefs figurés du territoire municipal de Carnuntum ; celui-ci s'étendait, dans le sens ouest-est, de Wolfaxing et Velm, en bordure du territoire de Vindobona, à la frontière hongroise et, dans le sens nord-sud, du cours du Danube aux confins de Scarbantia. Le matériel catalogué se subdivise en deux grands groupes : le premier comprend les reliefs à figurations de divinités, de génies et d'éléments mythologiques (on comprend mal pour quelle raison des monuments funéraires ont été englobés dans ce groupe), parmi

lesquels on notera bon nombre d'autels dédiés à Jupiter (un à Dolichenus), de nombreuses représentations de Mithra (nos 164 à 183) et — fait à souligner — deux représentations d'Epona. Le second groupe (nos 247 à 378) comprend les monuments funéraires. Les reliefs sont commentés selon un schéma uniforme, comportant la provenance exacte, le lieu de conservation, les données bibliographiques, l'indice de la photo, l'état de la pièce, sa description, l'inscription avec sa transcription, la datation. Comme il s'agit d'un corpus, aucune tentative de classification typologique n'a été faite, bien qu'il soit évident que le recueil y eût gagné en clarté : on pourra toujours se référer à la typologie des monuments funéraires, déjà établie en 1923 par A. Schober. Le recueil est accompagné de registres de *realia*, de lieux de provenances, de noms de personnes et de *cognomina*. Une série de 82 planches de bonne qualité avec la reproduction de 230 monuments complète l'ouvrage qui rendra pour l'Autriche les mêmes services aux archéologues et aux historiens des religions que le Recueil d'E. Espérandieu pour la Gaule et la Germanie romaine.

Marc E. Mariën

Libro della Bibbia (Il). Esposizione di manoscritti e di edizioni a stampa della Biblioteca Apostolica Vaticana dal secolo III al secolo XVI, Bibliothèque Vaticane, 1972, in-8°, 84 p., LIX pl. dont 14 et le frontispice en couleur.

Cette exposition a été la contribution fournie par la Bibliothèque Vaticane à l'année internationale du livre patronnée par l'Unesco. Les richesses de la bibliothèque ont suffi à assurer l'organisation d'un vaste regroupement d'exemplaires de la Bible, allant du IIIe au XVIe siècle. C'est ce que rappelle dans sa préface le préfet A. M. Stickler. L'exposition même et le catalogue sont, en ordre principal, l'œuvre du professeur L. Michelini Tocci.

Complets ou fragmentaires, cent-quarante-huit exemplaires de l'Ancien et du Nouveau Testament sont présentés, donnant une image de l'aspect matériel qu'a revêtu au cours des siècles le Livre des Livres, depuis le Papyrus Bodmer VIII (IIIe siècle) jusqu'à la Bible Sisto-Clémentine (1592). Les manuscrits — en grec, latin, syriaque, copte, géorgien, arménien, arabe, araméen, hébreu, slave et persan — se taillent la part du lion, les éditions imprimées — et c'est normal puisqu'elles n'apparaissent qu'aux XVe et XVIe siècles —, n'étant représentées que par vingt-neuf livres. Chaque exemplaire est introduit par une notice succinte mais très explicite ; les folios ou les pages présentés à l'exposition y sont indiqués, parfois avec des annotations spéciales ; la bibliographie y est mentionnée, sauf dans le cas de six ouvrages (les nos 66, 91, 98, 101, 103 et 114), qui sont donc des inédits complets. D'autres n'ont d'ailleurs fait l'objet que de mentions dans telle ou telle étude, de sorte que l'exposition et le catalogue auront contribué à les faire mieux connaître.

Les planches n'illustrent qu'un bon tiers des œuvres exposées, mais elles sont de bonne qualité et à pleine page. La plus grande partie est consacrée à la

miniature — scènes, personnages ou ornements — ainsi qu'à quelques dessins imprimés, et constitue un apport intéressant pour les historiens d'art. Mais les exemples de paléographie, souvent admirables, n'ont certes pas été négligés, et la plupart des écritures orientales sont représentées à côté du grec et du latin.

Le texte se termine par une liste des manuscrits et imprimés exposés ainsi qu'un index pratique des dénominations courantes des œuvres les plus connues (le Papyrus Bodmer n'y est toutefois par repris).

J. L.-D.

A. U. Pope, *Persian Architecture*. Library of Introductions to Persian Art, The Asia Institute, Shiraz, 1969 (3e impression en 1971 à l'occasion du 25e centenaire de la fondation de l'Empire perse), 22 × 15, 120 p., nombreuses ill. en noir et en coul., Oxford University Press (imprimé au Japon). Prix : £ 1.25.

Ce petit livre constitue une substantielle et excellente introduction à l'architecture persane, depuis les origines jusqu'à l'époque moderne (560 a.Ch.-1722), et s'étendant de la Syrie au Nord de l'Inde et du Caucase à Zanzibar. La personnalité et la compétence de l'auteur qui a, notamment, utilisé les archives de l'Asia Institute jusqu'aux explorations archéologiques de 1968, sont garantes du sérieux de l'ouvrage ; les excellentes photographies et les nombreux dessins et plans concrétisent heureusement son propos. On déplorera toutefois l'absence d'une carte.

Un chapitre introductif est consacré à de pertinentes considérations sur la permanence de certains caractères techniques, esthétiques et religieux de cette architecture. La matière est ensuite répartie en neuf chapitres : la majesté et la splendeur : les Achéménides ; de l'imitation (des Grecs) à l'affirmation : les Séleucides, les Parthes et les Sassanides ; la simplicité et la noblesse : les débuts de l'Islam ; la beauté des structures : les Seljuks ; la destruction et la grandeur : les Mongols ; le raffinement et l'opulence : les Timourides ; le sommet des Safavides ; le dernier chapitre consiste en un exposé systématique des formes architecturales.

La conclusion souligne la variété tant structurale que stylistique de cette belle architecture, et sa personnalité par rapport aux autres architectures islamiques.

J. L.-D.

Roland Sanfaçon, *L'architecture flamboyante en France*. Préface de Marcel Durliat, Québec, Les presses de l'Université Laval, 1971, in-8°, 220 p., 232 ill. dont 10 plans, bibliographie, index, 3 cartes.

Cet ouvrage se présente comme une réhabilitation de l'architecture flamboyante. Elle a toujours été définie par son décor et on a trop souvent retenu ce seul décor au mépris de sa signification ; on a cru trouver là un art confus, on l'a méconnu.

Le but de R. Sanfaçon est d'intégrer les formes de cette architecture à l'histoire de l'art, en procédant, nous explique M. Durliat, par classifications au niveau des éléments constitutifs, des origines et des filiations, enfin du point de vue géographique. Bref, une sorte du typologie ordonnée.

L'idée de départ est que, du XV^e siècle, on retient généralement l'art de Van Eyck, ou la sculpture de Sluter, se plaisant à les faire participer d'un humanisme fort proche de la Renaissance italienne. N'y aurait-il pas, ajoute l'auteur, le même esprit au travers des formes contournées du mouvement qu'il se propose d'étudier ?

Après avoir rappelé les distinctions entre roman et gothique, l'auteur signale combien des édifices comme la cathédrale de Reims, cathédrale du couronnement, ont pu figurer en tant que symbole d'unité, mais très vite, à cette unité va succéder une liberté et une liberté tout individuelle. Le lieu premier de cette évolution est situé en Angleterre, terre d'élection des libertés individuelles. Suivent alors une série d'exemples, tant anglais qu'espagnols, italiens, allemands ou français pour lesquels sont rapidement étudiées quelques solutions de problèmes techniques. Les déductions qu'on peut en tirer sont : que se marque vers le milieu du XVI^e siècle un retour aux origines, à l'ordre, aux modes de constructions de 1200 ; que ces diverses tendances, constatées au fil des exemples, ont leur synthèse dans l'art des Flandres et notamment à Notre-Dame-du-Sablon de Bruxelles — quoi de plus normal, ajoute l'auteur, puisque ces régions, contrôlées par le duc de Bourgogne, sont le centre du commerce international ; enfin que la France participera à la nouvelle orientation à partir de 1380.

Ces jalons plantés, ou nous propose, dans un premier chapitre, la Chartreuse de Champmol, la Sainte-Chapelle du duc de Berry à Riom, et le mur des cheminées de la grande salle du château de Poitiers, comme étant les exemples clef des débuts de l'architecture flamboyante ; les maîtres d'œuvre peuvent désormais rêver de s'exprimer en toute liberté. Retenons, parmi les édifices qui nous sont présentés, Saint-Aignan d'Orléans et notamment l'importance de ses surfaces murales, Saint-Pol-de-Léon considéré comme une première synthèse des libertés acquises, et un édifice civil, le palais de Jacques Cœur à Bourges, dont les éléments s'emboîtent selon le caprice du financier de Charles VII. Manifestement, l'auteur veut désormais nous convaincre que la recherche de l'individuel n'est que le fruit d'une autre recherche, celle des techniques mêmes de la construction. L'architecte du XIII^e siècle se voyait imposer des contraintes, c'est lui qui impose maintenant arbitrairement les siennes aux éléments qu'il manie. L'art flamboyant a acquis cette expression individualiste et quelque peu désinvolte qui le caractérisera jusqu'à la fin, lui donnant aussi toute son assurance.

Dans un deuxième chapitre, relatif à l'expression même de l'art flamboyant, on constate que, de Notre-Dame d'Anvers à l'église de Brou, en passant par l'abbatiale du Mont Saint-Michel, chaque constructeur peut, à son gré, accentuer l'ampleur de telle ou telle partie de son œuvre ; c'est là le simple jeu des diverses solutions techniques qui s'offrent à lui. Tandis qu'à l'extérieur de l'édifice, Saint-Wulfran d'Abbeville abandonne le contrefort monolithique pour une succession

de pinacles décoré de fleurons, on assite aux jaillissements des gables à la Trinité de Vendôme et le portail central de Saint-Maurice de Vienne s'impose avec ses multiples centres d'intérêt. Ainsi, depuis la fin du XIV^e^ siècle, à côté du jeu arbitraire des techniques de la construction, se poursuit celui du développement même de ses éléments ; du sol au faîte, chaque partie devient l'objet d'une attention toute spéciale.

C'est là, semble-t-il, le moment choisi par chaque région pour redécouvrir son authenticité propre ; mouvement qui se mêle à un retour au passé artistique local. Voilà de quoi expliquer, dans une troisième partie, certaines caractéristiques étonnantes, voire même certains traits d'archaïsme. Retenons parmi les quelques dizaines d'exemples qui nous sont proposés : l'abondance des piles cylindriques en Brabant, en Picardie ou en Normandie, Saint-Serge d'Angers comme édifice typique du retour aux conceptions du XIII^e^ siècle, la nef aveugle de Saint-Michel de Dijon, ou encore, un rappel des procédés romans dans la cathédrale de Digne en Provence.

Les pages qui suivent sont consacrées à la région parisienne au sens large. Roland Sanfaçon voit, à travers les différents édifices qu'il étudie, et ce toujours en fonction de quelques détails de leur structure interne, le message rénové de l'art flamboyant. Signalons des édifices sobres et aux éléments bien hiérarchisés comme Notre-Dame de Cléry ou Saint-Mery de Paris, mais aussi les cathédrales de Sens, de Beauvais, de Troyes ... beaucoup plus animées.

Un cinquième et dernier chapitre quadrille la France à la recherche d'édifices flamboyants, ils sont légion on s'en doute. A propos de ceux-ci, l'auteur se livre, une fois de plus et avec la même application, tantôt à l'étude des partis d'ensemble, le plus souvent de détails, pour nous proposer de temps à autre, des origines dans l'art local, des filiations de régions à régions et ce, en fonction des variations dans l'ondulation des piles, du type de mouluration des arcs, des liernes ou des tiercerons, de la qualité et de l'emplacement des culots, de la hauteur des voûtes ...

Mais si le technicien peut y trouver satisfaction, l'historien de l'art reste sur sa faim ; le raffinement, la confusion, l'ivresse où se complait le décor flamboyant, qui innerve les éléments constructifs, en n'oubliant jamais les lignes de force de l'édifice, sont pratiquement négligés, jamais étudiés, encore moins comparés. Regrettons-le.

Disons, pour terminer, que la présentation de cet ouvrage est excellente et la typographie particulièrement soignée. Une illustration abondante et judicieuse augmente encore l'intérêt de ce volume ; signalons cependant, que si plusieurs clichés ont le mérite de montrer les œuvres reproduites dans un état ancien, leur qualité laisse souvent à désirer.

Christian J. CAPELLE

Monica Stucky — Schürer, *Die Passionsteppiche von San Marco in Venedig. Ihr Verhältnis zur Bildwirkerei in Paris und Arras im 14. und 15. Jahrhundert,* Bern, Schriften der Abegg Stiftung im Verlag Stämpfli & Cie, 1972, 131 p. met 1 kleurplaat en 86 afbeeldingen.

Dit voortreffelijk werk is het tweede deel in de reeks textielstudies van de *Schriften der Abegg-Stiftung Bern,* tevoren ingezet door de belangrijke bijdrage van Brigitte Klesse over *Seidenstoffe in der italienischen Malerei des vierzehnten Jahrhunderts.* De ondertitel laat het dubbel opzet van deze studie vermoeden : enerzijds een onderzoek van de serie Passietapijten van San Marco, en anderzijds het nagaan van hun relatie tot de weefkunst in Parijs en Atrecht. De uitwerking ervan brengt een zekere onevenwichtigheid in het boek. Het eerste deel (p. 1-48) is gewijd aan de materiële studie van de reeks, aan haar ontstaansgeschiedenis en haar oorspronkelijke functie. Dan verlaat de schrijfster de Venetiaanse tapijtsuite om in een tweede deel (p. 49-112) een andere, zelfstandige studie te ondernemen betreffende de stijlverschillen tussen de Parijse en de Atrechtse productie, en tenslotte keert zij in het laatste deel (p. 113-127) terug tot de Passietapijten om de nodige besluiten te formuleren nopens de wever, de kartontekenaar en de datum.

Bij de zeer preciese beschrijving van de tien afzonderlijke beeldvlakken, oorspronkelijk geweven in twee tapijtbanden, wordt tegenover de afbeelding van iedere compositie een montage gegeven met de aanduiding van de latere restauraties, hetgeen de afbakening van de originele delen bij de bespreking duidelijk maakt. Door het gewoon naast elkaar vermelden van de desbetreffende passages uit de vier evangelieverhalen is de iconografische uitleg soms wat schematisch uitgevallen. Het ware misschien wenselijker geweest na te gaan op welke manier de meest pregnante momenten uit de verschillende passieverhalen werden weerhouden voor de uitbeelding, en in welke mate deze keuze aansloot bij de gebruikelijke liturgie. Zo lijkt het ons bvb. niet erg relevant in de schikking van de Geseling vóór het Pilatusoordeel slechts een chronologische afwijking te zien en dit te verklaren door het mogelijk ontbreken van het Pilatusoordeel in het aanvankelijk ontwerp (p. 21). Het komt ons eerder voor dat hier vooral het Johannesevangelie gevolgd werd, het Passieverhaal dat op Goede Vrijdag van oudsher bij voorkeur gelezen werd. Bij Johannes (18, 29-19, 16) vindt Pilatus aanvankelijk geen schuld in Jezus, hij laat Hem geselen, hij toont Hem aan het volk (het ostentatief tonen van Christus met doornen gekroond, op afb. 7, verwijst naar dit *Ecce Homo*) en hij veroordeelt Jezus slechts na heel wat aarzeling, hetgeen in beeld wordt gebracht door de handenwassing, een detail dat alleen bij Mattheus (27,24) wordt vermeld. De omgekeerde letter C op de banier van de soldaten bij de Judaskus (afb. 3 en 81) is waarschijnlijk de initiaal van Caiphas, eerder dan een afkorting van *cohors* of *centuria* (p. 114) : het zijn immers de dienaren van de Joodse hogepriester en niet de Romeinse soldaten die Christus gevangen nemen in Getsemani.

De beeldvelden van de reeks zijn verbonden door een boord die tegelijk dient voor twee opeenvolgende composities, een werkwijze overgenomen van de Italiaanse frescocycli. De heraldische leeuw van San Marco laat toe de Venetiaanse basiliek als eerste eigenares van de serie te beschouwen. Er werden nog geen archivalia gevonden over de bestelling zelf, doch men kan de geschiedenis van de reeks volgen vanaf het begin van de 16e eeuw en met volle zekerheid vanaf 1686, toen zij gebruikt werd ter versiering van de sacristie voor de H. Grafliturgie van de Goede Week. De schrijfster merkt terecht op dat de Passietapijten naar alle waarschijnlijkheid vanaf hun ontstaan hebben gediend voor deze liturgie, doch hierbij laat zij enkele vragen open. Wij denken dat twee problemen hier nauw verbonden zijn : de oorspronkelijke functie van de reeks, en dus haar topografische situering in San Marco, en de latere omkering van de beeldvelden. Steunend op vroegere vaststellingen van andere vorsers en op haar eigen analyse, waarbij duidelijk blijkt dat de gebaren van de personages thans spiegelverkeerd gezien worden, besluit de auteur dat de twee tapijtbanden thans met hun verso-zijde naar de toeschouwer gekeerd zijn, terwijl de recto-zijde als achterkant met een linnenvoering bedekt is (p. 41-42). Door het dichte weefsel was zulke omkering mogelijk, en dit is schijnbaar geen alleenstaand geval (1). Bij de reconstructie van de reeks volgens haar oorspronkelijk uitzicht (afb. 21) blijkt echter dat de beeldvlakken van rechts naar links moeten gelezen worden. Dit vrij ongewoon verschijnsel doet de schrijfster vermoeden dat de Passietapijten in een lokaal hingen waar de processie voor de H.-Grafliturgie in tegenwijzerzin moest verlopen. Dit besluit lijkt ons wat voorbarig, en een dieper onderzoek naar de liturgische gebruiken van de Goede Week te Venetië in het begin van de 15e eeuw zou hier wellicht meer klaarheid brengen. Men tast nog in het duister nopens de plaats waar het H. Graf in San Marco gesitueerd was, maar uit de latere meldingen van de H.-Grafprocessie kan men afleiden dat hierbij veel volk betrokken was, hetgeen een vrij grote processionele ruimte veronderstelt. Men zou zich kunnen inbeelden dat de twee tapijtwanden ieder in een zijbeuk van San Marco opgehangen waren, met hun achterzijde tegen de pijlers van het schip, zodat de processie door de zijbeuken in wijzerzin kon verlopen met de reeks aan haar rechterzijde. Voor zover wij het op een grondplan van San Marco konden nameten, schijnt de lengte van de twee tapijtbanden overeen te komen met de afstand tussen de pijlers (2). Een later gebruik van de wandtapijten in een gesloten

(1) Cf. de vaststellingen van L. von Wilckens in haar recensie in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 36 (1973), p. 214.

(2) Volgens het grondplan in Otto Demus, *The Church of San Marco in Venice*, Washington, 1960, Plaat 1, is er ca. 11 m. tussen de grote pijlers van de middenbeuk. Een degelijk grondplan op schaal met opgave van de functie der ruimten (hetgeen bij Demus ontbreekt) zou ook in deze monografie welkom zijn.

lokaal, zoals in de sacristie (gebouwd in 1486) zeker vanaf 1686, zou dan meteen de huidige inversie van het beeldvlak kunnen verklaren : de omkering voldeed dan aan de behoefte om de processie in wijzerzin te behouden, doch ditmaal met de beeldvlakken van de twee tapijtbanden naar elkaar toe gekeerd, en dit ten koste van de inversie der gebaren.

Wij kunnen hier niet in detail ingaan op het tweede en belangrijke deel van het boek waarin de schrijfster een classificatie van de stijl- en atelierverschillen tussen de Parijse en Atrechtse productie tracht op te stellen aan de hand van enkele uitgekozen behangsels. Niet alleen wordt hier een goede status quaestionis geboden van het onderzoek betreffende deze werken, maar bovendien werd herhaaldelijk een grote inspanning geleverd om nieuwe en vruchtbare perspectieven te openen, zoals bvb. met de vergelijking tussen de Apocalyps van Angers en de desbetreffende handschriftenverluchting. Bij enkele stukken zou men graag de vermelding zien van recente publicaties die nieuwe gegevens kunnen brengen voor de iconografische verklaring, zoals bvb. de laatste uitgaven van de *Geste de Jourdain de Blaye* door P. F. Dembowski(3) en de vruchtbare analyse van de *Roman de la Rose* door John V. Fleming (4). Bij gebrek aan de nodige archivalische gegevens is de vormanalyse van de landschapselementen (de zgn. *Wirkerformeln*, p. 105-112), volgens de methode ontworpen door Robert L. Wyss voor de Caesartapijten te Bern, een waardevolle benadering, doch waaruit geen al te strakke conclusies mogen gehaald worden. Na de recente confrontatie met de werken uit deze periode op de tentoonstelling te Parijs in 1973 en na de zeer genuanceerde omschrijvingen van deze problemen door Geneviève Souchal in de bijhorende catalogus, blijft een algemene voorzichtigheid geboden.

Wanneer de schrijfster tenslotte de Venetiaanse Passietapijten laat aansluiten bij het vormenrepertorium van Atrecht, dan doet zij het niet zonder te bekennen dat sommige vergelijkingen als iets geforceerd kunnen voorkomen (p. 104). In het geheel van de compositie, ontstaan en geweven tussen 1420-1430 en ontwikkeld in de artistieke omgeving van Niccolo di Pietro, overwegen inderdaad de Italiaanse elementen op de landschapsvullingen en de enkele aanpassingen door wevers (of tekenaars ?) uit het Noorden. Tussen de twee mogelijkheden voor de plaats van ontstaan — ofwel te Atrecht naar Italiaanse kartons, ofwel in Italië door een reizend Atrechts meester — verkiest de auteur de laatste, en dit hoofdzakelijk omwille van het groot aantal parallelle gevallen in Italië tijdens deze periode. Een vastere grond ter staving — of verwerping — van deze keuze had men wellicht kunnen vinden in een vergelijkende technische ontleding van deze reeks en van bvb. de Piatus en Eleutheriustapijten, onbetwistbaar Atrechts, o.m. betreffende

(3) *Jourdain de Blaye. Chanson de geste,* ed. P. F. Dembowski, Chicago, 1969.
(4) John V. Fleming, *The Roman de la Rose. A Study in Allegory and Iconography,* Princeton, 1969.

de weefdichtheid die de omkering te Venetië mogelijk maakte en betreffende de samenstelling van het textiel en van de verfstoffen (5).

Men besluit de lectuur van dit boeiend werk met dankbaarheid jegens de schrijfster die door haar grondige ontleding van een der oudste volledig bewaarde tapijtreeksen uit de 15e eeuw een belangrijke lacune in de geschiedenis van de wandtapijtkunst heeft gevuld. Mede dank zij de rijke illustratie en de zeer verzorgde uitgave is deze monografie over de Passietapijten van San Marco uitgegroeid tot een boeiende studie waar zowel technische als iconografische en stilistische problemen het vertrekpunt bieden tot beschouwingen die verder reiken dan de besproken reeks zelf.

Guy DELMARCEL.

Studies presented to George M. A. Hanfmann, éditées par D. G. MITTEN, J. G. PEDLEY, J. A. SCOTT (Fogg Art Museum-Harvard University. Monographs in Art and Archaeology II), 1 vol. relié toile 30 × 21 cm, 244 p., 63 pl. 1971, Ph. von Zabern, Mainz. Prix : DM 98.

A l'occasion du 60e anniversaire de George Hanfmann, conservateur du Fogg Art Museum et professeur à l'Université Harvard, un beau volume est sorti des presses de Ph. von Zabern à Mayence, en hommage au savant et au fouilleur d'Olynthe et de Tarse. La mention de quelques titres d'articles fera le mieux apprécier la diversité des matières traitées. On notera concernant la sculpture des contributions de C. MITCHELL HAVELOCK, *Round Sculptures of the Mausoleum of Halikarnassos* (p. 55-64), de V. W. HIESINGER, *A Julio-Claudian bronze portrait* (p. 65-68), de L. VOGEL, *The Column of Antoninus Pius : Antiche Memorie in the Eighteenth Century* (p. 189-194), de S. M. NALLY, *The Frieze of the Mausoleum at Split* (p. 101-112), de D. M. BRINKERHOFF, *Figures of Venus, Creative and Derivative* (p. 9-16). Dans le domaine de la céramologie et des terre cuites, citons de J. GRIFFITHS PEDLEY, *A black-figure Hydria in the Fogg Art Museum* (p. 121-126) et de C. H. GREENEWALT, *An Exhibitionist from Sardis* (p. 29-46) ; les bronzes sont traités par A. OLIVER, *A bronze Mirror from Sardis* (p. 113-120) et J. H. KROLL, *Three inscribed Greek bronze Weights* (p. 87-94). A l'étude de l'architecture ont contribué D. A. PREZIOSI, *Modular Design in Minoan Architecture : an Introduction* (p. 124-142) et J. R. MC CREDIE, *Hippodamos of Miletos* (p. 95-100), à celle de la numismatique M. S. BALMUTH, *Remarks on the appearance of the earliest coins* (p. 1-8) et de la technologie L. O. KEENE KONGDON, *Steel in Antiquity ; a problem in Terminology* (p. 17-28). La topographie archéologique est traitée par A. RAMAGE-N. HIRSCHLAND RAMAGE, *The siting of Lydian burial mounds* (p. pp. 143-160) et C. C. VERMEULE, *Dated Monuments of Hellenistic and Graeco-Roman*

(5) Vergelijk bvb. met L. MASSCHELEIN-KLEINER en L. MAES, *Etude technique de la tapisserie tournaisienne aux XVe et XVIe siècles. Les colorants*, in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, XII (1970), p. 269-272.

Popular Art : Pontus through Mysia (p. 169-176). Trois contributions sont consacrées à l'histoire des religions : S. WOODFORD, *Cults of Herakles in Attica* (p. 211-227), E. VERMEULE, *Kadmos and the Dragon* (p. 177-188) et A. T. KRAABEL, *Melito the Bishop and the Synagogue at Sardis : text and context* (p. 77-85). Cet éventail de sujets correspond bien à la grande diversité de domaines auxquels George Hanfmann lui-même consacre son extraordinaire activité.

Marc E. MARIËN

Styles, meubles, décors, du Moyen Âge à nos jours, t. I. *Du Moyen Âge au Louis XV*, 275 pp., t. II. *Du Louis XVI à nos jours*, 267 pp., 2 vol. sous la direction de Pierre VERLET. Collection encyclopédique in-4°, Paris, Librairie Larousse, 1972.

De kunstmarkt werd weerom verrijkt met een luxe-uitgave bestaande uit twee prachtige kijkboeken waarin men bladert omdat zij met bijzonder keurige kleurenafbeeldingen en talrijke zwart-wit cliché's (± 1.000 in totaal) zijn geïllustreerd. Doch deze tweedelige uitgave biedt veel meer dan dat. De bijschriften van de afbeeldingen leveren op zich zelf al heel wat overzichtelijke gegevens over de stijlevolutie niet enkel van het Europese meubel en de aanverwante decoratie, doch eveneens over dit van koloniaal Amerika en van Canada. Onder de leiding van de befaamde deskundige Pierre Verlet — zijn naam op een publicatie biedt bij voorbaat een waarborg van degelijkheid — hebben vijfendertig specialisten respektief een wetenschappelijk verantwoorde vlot geschreven synthese gegeven van het meest representatieve meubilair van hun land.

Uiteraard werd het leeuweaandeel aan Frankrijk toebedeeld en dit niet om chauvinistische redenen, zo schrijft P. Verlet in de inleiding van het eerste deel. In alle objectiviteit stelt hij vast dat Frankrijk, hierbij gevolgd door Engeland, de essentiele voorbeelden en modellen inzake meubilair aan de wereld heeft geschonken. Dit is ontegensprekelijk waar voor de rococo-periode, maar in het Renaissance-tijdvak, gaf Italië de toon aan. In dezelfde gedachtengang, verantwoordt P. Verlet de indeling van de uitgave in een eerste deel waarin het meubilair van de middeleeuwen tot en met de Louis XV-stijl wordt behandeld, ruim vier eeuwen dus, en een tweede deel dat met de Louis XVI-stijl aanvangt tot het hedendaagse tijdvak en slechts twee eeuwen beslaat. Niet enkel om technische redenen bracht de achttiende eeuw vernieuwing ; in het streven naar confort, verfijning en meer leefbaarheid, hebben de vorstelijke stijlen uit de eeuw van de verlichting een bijzondere betekenis verworven. De stijlen volgen elkaar sinsdien ook vlug op.

Wat de publicaties van P. Verlet steeds zo aantrekkelijk maakt is wel het belang dat de auteur steeds hecht aan de historische kontekst, het sociologisch en psychologisch tijdsschema waarin zijn onderwerp wordt behandeld. Het meubel wordt zodoende niet enkel stijlkritisch, technisch en materieel bekeken. In elk

hoofdstuk wordt het als een entiteit in het tijdsgebeuren behandeld tot betere kennis van de mens die het zal gebruiken.

België wordt in een hoofdstuk vertegenwoordigd door een keurige en leerrijke bijdrage van Pierre en Berthe Colman over het Luikse 18e-eeuwse meubilair, dat dank zij de grote economische bloei in de prinsbisschoppelijke stad en in het bekken van Verviers een autochtone ontwikkeling heeft gekend. Alhoewel de algehele karakteristiek van dit meubilair aanleunt bij de Franse 18e-eeuwse stijlen, wijzen verschillende kenmerken op de kontakten die het prinsbisdom had met de andere omliggende landen en streken. In de plaats van de verkeerdelijk aangewende term "*Régence liégeoise*", verkiezen de auteurs de benaming "*Louis XV assagi*" (bezadigde Louis XV) voor de stijl die het, hoofdzakelijk van mooi eikehout gesneden, meubilair tussen 1760 en 1780 kenmerkt.

We betreuren wel enigszins dat het 16e eeuwse Antwerpse meubel, nogal stiefmoederlijk werd behandeld in het hoofdstuk dat "*Le Baroque aux Pays-Bas*" is getiteld. Al verwijst Frits Liefkes voortdurend naar de inbreng en de invloed van de Zuidelijke Nederlanden in de evolutie van het 17e-eeuwse Noord-Nederlandse meubilair, werd de nadruk o.i. teveel op de ontwikkeling van het meubel bij onze Noorderburen gelegd. Het belang van de Antwerpse kunstkasten — die in de 17e eeuw een zulkdanige wereldfaam hadden verworven dat zij in grote getalle werden geëxporteerd en tevens in verschillende landen werden nagemaakt, is naar mijn gevoel niet voldoende onderstreept.

Het hoofdstuk over "*Le Neo-Gothique*" door P. Verlet is bijzonder boeiend omwille van de positieve manier waarop hij de stijl ontleedt. Beantwoordend aan een bepaalde geesteshouding die gevoed werd met heimwee en een oproep naar de middeleeuwen, bleef de gotiek latent doorwerken tot zelfs in de 18e eeuw. De stuwkracht voor de ontwikkeling van de neo-gotiek kwam van uit Engeland toen in 1750 het gotisch huis van Strawberry Hill (Worcestershire) voor Horace Walpole werd gebouwd. In 1796 bouwde James Wyatt de grootste Fonthill Abbey (Wiltshire) voor de zonderlinge en steenrijke lord Beckford, wat niet minder dan 250 £ heeft gekost. Hierop volgden de vorstelijke paleizen zoals b.v. Windsor Castle. In 1834 is de *Gothic revival* een werkelijkheid geworden met de bouw van het Parlement te Westminster.

Twee essentiele elementen die de neo-gotiek kenmerken zoals hij tussen 1820 en 1840 in Europa in de mode was, zijn enerzijds de aantrekkelijkheid van de middeleeuwse stijl en anderzijds de grote onafhankelijkheid waarmede de gotische stijl werd geïnterpreteerd. Men maakt geen nieuwe gotiek, maar herschept hem met grote verbeelding en fantazie tot op het ogenblik dat de archeologie ingrijpt en haar strakke droge wetten zal voorschrijven. "*Ce style aura été salutaire ; il aura habitué certains esprits à se détacher du meuble d'acajou de l'évolution de routine*". Deze rehabilitatie van de nog meestal gewraakte neo-gotiek is wel verrassend.

Op het einde van het tweede boekdeel volgt een encyclopedisch repertorium met biografische noten over de kunstenaars, de scholen en de ateliers, een bibliografie (A. Algemene werken, B. per land, C. per tijdvak) evenals een alfabetische lijst van al de in de twee delen genoemde namen, onderwerpen en voorwerpen. Uiteraard heeft deze publicatie een vulgariserend karakter. De degelijkheid van de teksten en de goed gekozen illustraties maken er echter een prestige uitgave van formaat van.

Ghislaine DERVEAUX-VAN USSEL

Éva SZMODIS-ESZLÁRY, *Zur Frage der Verbreitung der Renaissance-Wandmalerei auf dem Gebiet des mittelalterlichen Ungarns,* in :nVerlag der ungarischen Akademie der Wissenschaften (z.j.) p. 635-638, 9 afb.

Onderzoek van de Italiaanse invloed bij de muurschilderkunst vanaf het trecento in Hongarije. Naast decoratieve motieven zijn religieuse thema's en deugden allegorieën te noteren.

Éva SZMODIS-ESZLÁRY, *I problemi di due rilievi italiani,* in : Acta historiae artium, XVIII, 1972, Bucarest, p. 257-268, 15 afb.

Een *Ongeloof van Thomas* (marmeren reliëf) (ca. 1560-70) wordt aan Gian Domenico d'Auria toegeschreven, een *Apollo en Marsias* (marmeren reliëf) wordt ca. 1600 gesitueerd. Beide werken behoren tot de verzameling van het Museum voor Schone Kunsten te Budapest.

Éva SZMODIS-ESZLÁRY, *Trois petits bronzes de l'atelier de Pierre Legros I,* in : Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts, n° 40, Budapest 1973, p. 41-48 en 121-123, 9 afb.

Het Hongaars Museum voor Schone Kunsten (afdeling oude beeldhouwkunst) bezit o.a. drie bronzen beeldjes met de voorstelling van wijsgeren uit de oudheid, voorheen als Duits of Nederlands werk beschouwd, thans door stylistische vergelijking toegeschreven aan het atelier van de Franse meester Pierre Legros I.

Adolf MONBALLIEU.

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE, A.S.B.L.
KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIE, V.Z.W.
1972-1973

Bureau — Dagelijks Bestuur

Président, Voorzitter : M^lle^ Mina Martens ; Vice-Président, Ondervoorzitter : Dhr. Henry Joosen ; Secrétaire général, secretaris generaal : M. J.-P. Asselberghs puis M^me^ C. Lemoine-Isabeau ; Secrétaire de rédaction, Redactie secretaris : M^me^ J. Dosogne-Lafontaine ; Trésorier général, algemeen penningmeester : 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 Gaiffier d'Hestroy, M. Adelin De Valkeneer, Baronne Edith Greindl, M. Albert Vander Linden, M. Jean Jadot.

Administrateurs rééligibles en 1977 — Herkiesbare leden in 1977 : M^lle^ Simone Bergmans, M. Lucien Fourez, Dhr. Henry Joosen, M^me^ C. Lemoine-Isabeau, 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 (mai-mei 1973)

Frans Ganshof, professor emeritus van de Rijksuniversiteit van Gent, 1931 (1928)
lid van de Koninklijke Vlaamse Academie van België, Jacob Jordaensstraat 12, 1050. Brussel.

Chanoine Placide Lefèvre, professeur émérite à l'Université catholique 1932 (1925)
de Louvain, Bondgenotenlaan 13, 1000 Louvain.

Baudouin van de Walle, professeur émérite à l'Université de Liège, 1932 (1926)
rue Belliard 187, 1040 Bruxelles.

Jacques Lavalleye, secrétaire perpétuel de l'Académie royale de 1935 (1925)
Belgique, avenue de Broqueville 44, 1200 Bruxelles.

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, 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'École des Hautes Études de Gand, avenue de Woluwé-St-Lambert, 71, T6, 1200 Bruxelles. 1951 (1932)

Henri NOWÉ, 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, professeur 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, 7500 Tournai. 1953 (1945)

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 Brussel. 1958 (1934)

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 25, 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 honoraire à l'Université libre de Bruxelles, rue F. Merjay 101, 1060 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 Overijse. 1967 (1966)

Prosper Schittekat, conservator van het Wetenschappelijk en Kultureel 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, avenue de Broqueville 84, 1200 Bruxelles. 1967 (1966)

Paul Vanaise, docent aan de Vrije Universiteit van Brussel, Kortrijkse steenweg, 361, 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, assistant aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, chargé de cours à l'Université catholique de Louvain, avenue Armand Huysmans 87, 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)

Andrée Brunard, conservateur des Musées communaux de Bruxelles, avenue de Tervuren 250, 1150 Bruxelles. 1969 (1955)

Antoine De Schrijver, docent aan de Rijksuniversiteit te Gent, Meidoorndreef 30, 9001 Gentbrugge. 1969 (1965)

Marc E. Mariën, conservateur 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.Vrouwstraat 46, 3000 Leuven. 1969 (1955)

Emile Brouette, membre de l'Institut historique belge de Rome, rue Jennay 28, 5852 Isnes. 1969 (1966)

Pierre Colman, chargé de cours associé 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, conservator bij de Koninklijke Bibliotheek, Georges Lecointelaan 62, 1180 Brussel. 1969 (1967)

Gabriel Duphénieux, conservateur au Musée d'Histoire et d'Archéologie de Tournai, rue J. Hoyois, 7500 Tournai. 1969 (1967)

René Sneyers, directeur 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 Den Doorn 3, 1180 Bruxelles. 1970 (1969)

Franz De Ruyt, professeur à l'Université catholique de Louvain, membre de l'Académie royale de Belgique, 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)

Marie RISSELIN-STEENEBRUGEN, conservateur-adjoint honoraire des Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue Basse 127, 1180 Bruxelles. 1973 (1953)

Anne-Marie MARIËN-DUGARDIN, attachée aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue des Confédérés 21, 1040 Bruxelles. 1973 (1967)

Sophie SCHNEEBALG-PERELMAN, docteur en Philosophie et Lettres, Quellinstraat, 45, 2000 Antwerpen. 1973 (1968)

Arsène SOREIL, professeur émérite de l'Université de Liège, rue de l'Yser 316, 4300 Ans. 1973 (1968)

Ignace VANDEVIVERE, professeur à l'Université catholique de Louvain, rue Au Bois 310, 1150 Bruxelles. 1973 (1969)

William LEGRAND, docteur en Philosophie et Lettres, vice-président de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège, place Wibald 5, 4970 Stavelot. 1973 (1970)

Adolf MONBALLIEU, adjunct-conservator bij het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen, Landbouwstraat 139, 2800 Mechelen. 1973 (1970)

MEMBRES CORRESPONDANTS — BRIEFWISSELENDE LEDEN

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 Rèwe 2bis, 4000 Liège. 1941

Hans VAN WERVEKE, professor emeritus van de Rijksuniversiteit van Gent, Nieuwstraat 12, 9820 Sint-Denijs-Westrem. 1941

Comte 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, professor aan de Katholieke Universiteit van Leuven, 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

Elisabeth DHANENS, inspectrice van het Kunstpatrimonium van Oost-Vlaanderen, Boelare 97, 9900 Eeklo. 1958

Marie Mauquoy-Hendrickx, conservateur honoraire du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale de Belgique, Pachthofdreef 27, 1970 Wezembeek-Oppem. 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

Robert Wangermée, professeur à l'Université libre de Bruxelles, avenue Armand Huysmans 205, 1050 Bruxelles. 1967

René De Roo, hoofdconservator van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Zellaardreef 26, 2820 Bonheiden. 1967

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 Thiéry, docteur en Histoire de l'Art et Archéologie, docteur en Sorbonne, rue Capouillet 26, 1060 Bruxelles. 1969

Edouard de Callataÿ, avocat à la Cour d'Appel, avenue de la Floride 124, 1180 Bruxelles. 1969

Eugène 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. 1970

Madeleine Andrianne-Van De Winckel, docteur en Histoire de l'Art et Archéologie, rue de la Sablonnière 17, 1000 Bruxelles. 1971

Pierre Bonenfant, chargé de cours à l'Université libre de Bruxelles, avenue E. de Béco 102, 1050 Bruxelles. 1972

Lydia De Pauw-De Veen, docent aan de Vrije Universiteit van Brussel, Waterloolaan 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, assistant 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 16e en de 17e eeuw, Cogels-Osylei 15, 2600 Berchem. 1972

Denis COEKELBERGHS, collaborateur scientifique à l'Institut royal du Patrimoine artistique, avenue Maréchal Joffre 69, 1190 Bruxelles. 1972

Eliane DE WILDE, werkleider in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Handelsstraat 17, 1040 Brussel. 1973

Georges DOGAER, werkleider bij de Koninklijke Bibliotheek, Beekstraat 2, 2800 Mechelen. 1973

Mireille JOTTRAND, assistant au Musée de Mariemont, rue du Parc 3a, 6518 La Hestre. 1973

Françoise POPELIER, assistant aux Musées royaux des Beaux-Arts, rue Veydt 66, 1050 Bruxelles. 1973

Phil. TORRES CABREJOS-MERTENS, assistent in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Prins Leopoldlei 22, 2510 Mortsel. 1973

Nicole VÉRONÉE-VERHAEGEN, collaborateur scientifique au Centre national de Recherches «Primitifs flamands», Parc du Cinquantenaire 1, 1040 Bruxelles. 1973

SÉANCES — VERGADERINGEN
1972-1973

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU 21 OCTOBRE 1972

Présents (16) : MM. Asselberghs, secrétaire général, et de Valkeneer, trésorier général, Mme Bonenfant, MM. Brouette et Boutemy, Mme Chartrain, le Comte de Borchgrave d'Altena, le R. P. de Gaiffier d'Hestroy, MM. De Ruyt, de Sturler, Ganshof, Jadot, Joosen, Mlles Ninane et Sulzberger, M. van de Walle.

Excusés : M. Lavalleye, président, Mlle Martens, vice-présidente, Mlle Bergmans, MM. Colman, De Smet, Mme Dosogne, MM. Duphénieux, Fourez, Martiny, Vander Linden, Warzée.

La séance est ouverte à 10 h. 20 à la Fondation universitaire par A. Joosen, vice-président élu.

Le compte rendu de l'Assemblée générale du 27 mai est lu et approuvé.

Le secrétaire général fait état des lettres de remerciements adressées à l'Académie par les nouveaux membres ordinaires et correspondants.

Le secrétaire général, La présidente,

J.-P. ASSELBERGHS M. MARTENS

SÉANCE ORDINAIRE DU 21 OCTOBRE 1972

Présents (26) : les mêmes qu'à la séance précédente, plus M. de Callataÿ, Mmes De Pauw et Derveaux, Mlle Folie, MM. Gaier, Hackens, Legrand, Lorette, Monballieu et Vandevivere.

Excusés : les mêmes qu'à la séance précédente, plus MM. Bonenfant et Duchesne.

La séance est ouverte à 10h.30 par M. Joosen, vice-président élu qui salue la présence de Mmes De Pauw et Derveaux, de Mlle Folie et de MM. Gaier et Hackens, nouveaux membres correspondants.

Le procès-verbal de la séance du 27 mai est lu et approuvé. En raison de l'absence du président et de la vice-présidente, l'installation du nouveau bureau est remise à la séance suivante.

Puis la parole est donnée à Mlle Sulzberger qui fait une communication intitulée : *Memling. La Châsse de sainte Ursule et la petite histoire.*

Pendant le XIX^e siècle, Memling a joui d'une admiration générale, favorisée par l'exaltation du sentiment chrétien, l'intérêt pour les primitifs et la séduction d'un art idéal et d'une exécution parfaite.

Les témoignages de tous les amateurs concordent pour considérer la Châsse comme une œuvre précieuse et touchante. Parmi les principaux, on peut citer le Baron Keverberg, Octave Delepierre, Passavant, Hotho, Louis Viardot, Crowe et Cavalcaselle et Eugène Fromentin.

Très tôt (1831), Johanna Schopenhauer s'étonne de ne pas trouver de reproductions du chef-d'œuvre qui conviendraient fort bien pour un almanach pour dames, ou mieux, permettraient de constituer un décor de cheminée en les disposant sur un support en bois.

Deux séries de reproductions sont publiées en 1841 par Octave Delepierre : la même année, un album est édité à Bruxelles, illustré de gravures au trait d'après les dessins de Onghena, un autre ouvrage paraît à Bruges illustré celui-ci de lithographies par Manche et Ghémar. Bientôt, le célèbre photographe Edmond Fierlants obtient l'autorisation de reproduire la Châsse à grandeur (1858), tandis qu'un peu plus tard une copie peinte à l'huile est réalisée par un artiste du nom de Van den Broucke.

Le rôle de James Weale est capital pour le vestige de l'art brugeois. Grâce à lui, les documents d'archive sont découverts et les œuvres mieux étudiées par l'organisation d'expositions (1867 et 1902).

En 1902 l'engouement général consacre le triomphe de Memling qui s'oppose au réalisme excessif de Van Eyck (Adam et Eve).

Une opinion différente est exprimée par Jules Coucke dans un article de l'Humanité Nouvelle (n° 2, novembre 1902). L'auteur s'oppose aux éloges unanimes pour souligner «l'exagération du détail infime ... la conception plus étriquée ... la minutie extrême». Il s'agit d'une phase nouvelle dans l'appréciation du maître brugeois.

M. Joosen remercie M^lle Sulzberger et, en soulignant l'intérêt de ce genre de recherche, ouvre un long échange de vues auquel prennent part MM. Ganshof, Brouette, de Sturler, le comte de Borchgrave d'Altena, M^lle Ninane et M. Jadot. En raison de l'heure tardive, la communication de M^me Derveaux est remise à la séance suivante. M. Boutemy propose, pour une séance prochaine, un débat sur l'exposition «Rhin-Meuse».

Le secrétaire général, Le président,

J.-P. ASSELBERGHS J. LAVALLEYE

SÉANCE ORDINAIRE DU 18 NOVEMBRE 1972

La séance s'ouvre à 10h.30 à la Fondation Universitaire.

Présents (26) : M. Lavalleye, président, M^lle^ Martens, vice-présidente, M. Asselberghs, secrétaire général, M^me^ Dosogne, secrétaire de rédaction ; M^me^ Bonenfant, M. Boutemy, M^me^ Chartrain, le Comte J. de Borchgrave d'Altena, le R. P. de Gaiffier, M^me^ Derveaux, MM. De Smet, de Sturler, Duphénieux, Hackens, Jadot, Joosen, Legrand, M^me^ Lemoine, M. et M^me^ Mariën, M. Monballieu, M^me^ Schneebalg, MM. Vanaise, Vandevivere, van de Walle et Winders.

Excusés : M^lle^ Bergmans, M. Bonenfant, M^me^ De Pauw, MM. De Valkeneer, Duchesne, M^lle^ Folie, M. Martiny, M^lle^ Sulzberger, MM. Vander Linden et Van Molle.

Après lecture du compte rendu de la séance du 21 octobre, qui est approuvé, le président remercie tous les membres de l'Académie de leur étroite collaboration au cours de l'année écoulée et transmet avec confiance la présidence à M^lle^ Martens, M. Joosen devenant vice-président. La nouvelle présidente rend hommage à l'activité de M. Lavalleye et se propose de continuer son œuvre avec l'aide du vice-président qui prend ensuite la parole pour souhaiter que l'Académie participe à la sauvegarde des monuments menacés dans notre pays.

La présidente fait ensuite une communication intitulée : *Le trésor de la Toison d'Or fut-il conservé au XV^e^ siècle au palais des Ducs de Bourgogne à Bruxelles ?*

Malgré l'affirmation de certains historiens, aucun élément positif ne permet d'affirmer si oui ou non le trésor de la Toison d'Or fut conservé au XV^e^ siècle au palais des Ducs de Bourgogne.

Le vice-président félicite l'oratrice de la rigueur de son raisonnement et, après une intervention de M. de Sturler, il passe la parole à M^me^ Derveaux-Van Ussel à propos de : *Het Mechelse retabel in de kerk van Ödeby (Zweden)* :

Tijdens de 2^e^ wetenschappelijke zending van de studie van de Brabantse etabels in Zweden, werd een tot op heden niet gekend retabel ontdekt met Mechelse merken op de rechterstijl van de retabelbank. De skulptuur van dit Mariaretabel is merkwaardig van stijl, de metselrij bijzonder fijn, de polychromie min of meer goed bewaard. De geschilderde luiken werden in 1680 geschilderd door de Zweed Johann Hammer naar prenten van Jan Sadler en Cornelis Visscher die composities van Martin De Vos interpreteerden. De iconografie van dit retabel stelt nog meerdere problemen waarvan o.m. het in Zweden, in 1680, door een Zweed geschilderde panelen met de Onbevlekte Ontvangenis en het door de H. Maagd gezongen Magnificat.

Le vice-président félicite M^me^ Derveaux de son importante découverte et s'étonne du fait qu'aucun des groupes sculptés ne porte de marque au revers. Le

Comte de Borchgrave fait remarquer qu'il devait y avoir de fréquents échanges entre les différents centres de production puis il revient à la communication de la présidente, suivi par Mme Lemoine, Mme Schneebalg (qui rappelle le dessin de Van Orley qui montre la chapelle en question), le vice-président et M. Winders.

La séance est levée à 12h.30.

Le secrétaire général, J.-P. Asselberghs

La présidente, Mina Martens

SÉANCE ORDINAIRE DU 16 DÉCEMBRE 1972

La séance s'ouvre à 10h.30 à la Fondation Universitaire.

Présents (27) : Mlle Martens, présidente, MM. Joosen, vice-président et Asselberghs, secrétaire général, Mme Dosogne, secrétaire de rédaction ; Mlle Bergmans, MM. Boutemy et Bragard, Mme Chartrain, le comte de Borchgrave d'Altena, M. de Callataÿ, le R. P. de Gaiffier, Mlle De Keyser, Mme De Pauw, MM. De Ruyt et De Smet, MM. Duchesne, Duphénieux et Fourez, la baronne Greindl, MM. Hackens et Jadot, Mme Lemoine, M. Lorette, Mme Mariën, M. Masai, Mlle Sulzberger, M. Van de Walle.

Excusés : Mme Bonenfant, MM. De Roo, De Valkeneer, E. Duverger, Ganshof, Lavalleye, Legrand, Martiny, Monballieu, Vander Linden et Van Molle.

Après lecture et approbation du procès-verbal de la séance du 18 novembre, la tribune est occupée par deux orateurs qui donnent leurs impressions *A propos de l'exposition «Rhin-Meuse»*. Le comte de Borchgrave d'Altena parle de certaines *Orfèvreries et sculptures*.

L'exposition «Rhin-Meuse» fut un rassemblement d'œuvres d'art précieuses. On doit être reconnaissant aux organisateurs de cette manifestation artistique de leurs démarches. On regrettera cependant que, dans le domaine de l'orfèvrerie, de la sculpture et, notamment, des ivoires, les descriptions du catalogue soient si souvent inexactes.

En relisant tout ce qui concerne, par exemple, le diptyque de Genoelselderen on relève des erreurs, les plaques dont il s'agit n'étant pas sculptées au revers et le Christ n'y foule pas des bêtes sauvages, mais des symboles bien connus énumérés dans le verset 13 du psaume 90. Le diptyque de Genoelselderen fut vraisemblablement importé au Diocèse de Liège et acquis, tout l'indique, plutôt par une communauté du Limbourg que par des clercs liégeois. L'illustration du verset 13 du psaume 90 fut familière aux artistes mosans ; elle prend une forme particulière à un des pignons de la châsse de saint Hadelin où le Christ est figuré guerrier.

La châsse de saint Hadelin est une œuvre composite ; ses deux pignons se rattachant à des reliefs carolingiens et ottoniens, ses longs côtés, dont l'étude révèle trois artistes différents, se situent à mi-chemin entre le retable d'Or, dit de Bâle, du Musée de Cluny, créé avant 1015 sur l'ordre de l'empereur Henri II et les fonts de St-Barthélémy (1107-1118). Le chanoine Demaret, en 1928, a rappelé que les reliques de saint Hadelin furent transférées en 1046 dans une châsse nouvelle ; les résultats de son étude concordent avec d'autres observations concernant le style narratif des reliefs et le fait que la châsse de saint Hadelin est une œuvre monochrome (à la rigueur, bichrome) en dehors de celles, polychromes créées par Godefroid de Huy et ses émules, de 1140 environ à la fin du XII^e siècle. Les reliefs des fonts de St-Barthélémy ont un tout autre accent que ceux des longs côtés de la châsse de saint Hadelin.

En situant la Vierge en majesté de St-Jean comme elle l'a été dans le catalogue «Rhin-Meuse», on ne tient pas compte du fait qu'il s'agit d'une œuvre d'un artiste inventeur de formes et non pas d'un attardé. Il convient d'étudier cette sculpture extraordinaire en fonction des créations de Nicolas de Verdun et de la situer vers 1200.

Quant au Christ de La Gleize, il ne peut s'agir d'une découverte, comme pourrait le faire croire la lecture du catalogue «Rhin-Meuse» en deux endroits, cette sculpture ayant été exposée en 1965 à Stavelot et reproduite dans la suite. Il y a là une image d'un style réaliste, très différente de la Vierge, maniérée et raffinée, de la même paroisse.

Il faut enfin regretter l'absence d'une série de Christs aussi importants que ceux de Forest, d'Oplinter, de Sclayn et de Wasseiges, représentatifs de l'art au Diocèse de Liège, qui n'est pas entièrement mosan mais qui, au contraire, couvrait très largement les contrées scaldiennes.

M. Boutemy, de son côté, parle des *Manuscrits*.

Les manuscrits étaient nombreux dans les vitrines de l'exposition «Rhin-Meuse», mais leur contenu artistique n'était pas toujours visible, car nombre d'entre eux étaient présentés fermés, leur reliures seules ayant, sans doute, été jugées dignes d'être révélées aux visiteurs. Ce choix a eu, sans vouloir entrer dans les détails, deux conséquences graves. D'abord, que la seule illustration du style d'enluminure mosan de l'époque carolongienne qui figurait à l'exposition : les *Evangiles* qui ont été pourvus d'une reliure glorifiant Notger, était invisible, ensuite que l'un des plus prestigieux ouvrages de l'École d'Echternach : les *Evangiles*, autrefois à Gotha, aujourd'hui Nuremberg, n'a jamais été ouvert. S'agit-il là de conceptions qui trahissent les préoccupations dominantes de conservateurs de musées, qui ont prévalu sur celles de bibliothécaires ? Si la reliure est une partie importante de l'art du livre nul n'oserait cependant prétendre qu'elle en est la

totalité. Comment n'a-t-on pas usé de jeux de minoirs permettant de voir l'enveloppe d'un volume ouvert pour montrer ses beautés internes, ce qui eût concilié tous les points de vue ?

La notion d'art rhénan n'exclut pas, pense l'orateur, les produits du cours allemand et luxembourgeois de la Moselle. Or, ce sont les ateliers de Trèves et d'Echternach, fâcheusement sacrifiés dans le cas évoqué, qui surtout ont fait à l'étranger le renom de l'enluminure allemande ottonienne. Il suffit de citer cette magnifique série du *Registre* de St-Grégoire, des *Evangiles* de la Sainte-Chapelle, de Nuremberg, d'Upsal et de Madrid pour évoquer la splendeur des créations de ces écoles situées sur les affluents de gauche du grand fleuve. Nul ne contestera qu'elles surclassent celles des ateliers colonais, bien mieux mises en valeur, mais sans cette ordonnance chronologique et, partant, didactique que l'on aurait aimé observer dans une exposition de l'ampleur de celle que l'on a connue.

Le sacrifice des manuscrits carolingiens de la région de la Meuse n'était pas moins regrettable. Le regroupement d'un lot assez nombreux de ces adaptations de l'enluminure rémoise et, parfois, du style franco-saxon fut une des conséquences des expositions d'Art Mosan de 1951-1952, qui eurent le mérite d'éveiller l'attention sur des aspects peu connus de l'activité des artistes de l'ancien diocèse de Liège. Un bref rappel de ces livres aujourd'hui épars permet d'énumérer : le *Sacramentaire* de Stavelot, les *Évangiles* du même monastère, le *Psautier* et les *Évangiles* du roi Athelstan, les *Évangiles* de la collection Pierpont-Morgan, les *Évangiles* «de Liège» conservés à Manchester, les *Évangiles* de Notger et les *Petits Évangiles* de Bernward d'Hildesheim et, peut-être, ces trois volumes exécutés pour Lothaire 1er (son *Psautier*) ou dans son entourage (*Sacramentaire* de Padoue, *Évangiles* de Clèves), sortis d'un même scriptorium qui reste à identifier, mais se situe en Lotharingie.

On comprend difficilement que les fragments d'*Évangiles* franco-saxons des Musées de Cologne aient figuré à l'exposition «Rhin-Meuse», car ils sont sortis de l'atelier de Saint-Amand, comme leurs proches parents, les *Évangiles* de l'ancienne collection Chester-Beatty, actuellement dans la collection Pierpont-Morgan, à New York. Et l'on se demande pourquoi, dans cet esprit, a été omis le *Sacramentaire* franco-saxon de Vienne qui porte tout de même la mention de St-Lambert. Si la présence à Cologne des fragments précités en faisait des œuvres rhénanes, pourquoi ne pas considérer dès lors les *Évangiles* de St-Willibrord et ceux de la Sainte-Chapelle comme des chefs-d'œuvre de l'Ile-de-France ?

Une occasion unique de mettre en œuvre tous les résultats des recherches de ces vingt dernières années pour illustrer les connaissances actuelles de façon aussi exacte et complète que possible a été manquée. Cela reporte probablement à un quart de siècle au moins la satisfaction de telles aspirations. Combien d'entre nous n'auront plus le privilège de la connaître ?

Chacune de ces deux communications, dont la présidente a souligné tout l'intérêt, est suivie d'une discussion à laquelle participent MM. Boutemy, Masai, Duphénieux, Mlle Sulzberger, le Comte de Borchgrave d'Altena et Mlle Bergmans.

La séance est levée à 12h.30.

Le secrétaire général, La présidente,

J.-P. Asselberghs Mina Martens

SÉANCE ORDINAIRE DU 20 JANVIER 1973

Présents (18) : Mlle Martens, présidente, MM. Joosen, vice-président, Asselberghs, secrétaire général, De Valkeneer, trésorier général ; Mmes Andrianne et Bonenfant, le Comte de Borchgrave d'Altena, Mme Derveaux, MM. De Smet, Duverger, Lorette, Monballieu, Mlle Ninane, M. Soreil, Mlle Sulzberger, MM. Vander Linden, Vandevivere et van de Walle.

Excusés : MM. Bonenfant et Boutemy, Mme De Pauw, M. de Sturler, Mme Dosogne, MM. Duchesne, Fourez, Legrand, Martiny et Van Molle.

La présidente ouvre la séance à 10h.30 à la Fondation Universitaire en se réjouissant du rétablissement de M. Vander Linden et en déplorant le mauvais état de santé de M. Lavalleye. Après lecture et approbation du procès-verbal de la séance du 16 décembre 1972, la parole est donnée à M. Monballieu qui fait une communication sur *Een «Advokatenkabinet» van Marinus van Reymerswael.*

Het *Advokatenkabinet* van Marinus van Reymerswael, thans in het Museum of Art te New Orleans, is een eigenhandige repliek van een soortgelijk werk uit de Alte Pinakothek te München. Het is trouwens *Marinus me fecit ...45* gesigneerd en gedateerd.

Op de New Orleans-versie zijn de juiste namen te vinden van de personen betrokken in een proces dat tot voor de Grote Raad van Mechelen werd gebracht. Spreker schetst vooreerst het verloop van dit geding aan de hand van bewaard gebleven documenten en verstrekt nadere inlichtingen omtrent de betrokken personen. Aan de hand van deze informatie belicht hij vervolgens de geschreven teksten op het schilderij zelf afgebeeld. Ten slotte onderzoekt hij het de voorstelling in zijn geheel.

La présidente félicite vivement l'orateur de la minutie de ses recherches et de la méthode employée pour l'analyse du tableau. Elle participe à un débat auquel s'associent M. Vandevivere, Mme Derveaux et Mlle Sulzberger.

En raison de l'heure tardive, la communication de M. Vandevivere est remise à la séance suivante.

La séance est levée à 12 heures.

Le secrétaire général, La présidente,

J.-P. Asselberghs Mina Martens

SÉANCE ORDINAIRE DU 17 FÉVRIER 1973

Présents (23) : Mlle Martens, Présidente, M. Joosen, Vice-Président, Mme Dosogne, secrétaire de rédaction, M. De Valkeneer, Trésorier général ; Mlle Bergmans, Mmes Bonenfant et Derveaux, le Cte de Borchgrave d'Altena, Mlle Folie, MM. Duphénieux, Hackens, Monballieu, Naster, De Ruyt, De Smet, Mlle Sulzberger, MM. van de Walle et Van der Linden, Mme Van de Winckel, MM. Vanaise et Warzée.

La présidente ouvre la séance à 10h.40 à la Fondation Universaire en faisant part de l'effroyable drame qui vient de frapper et Madame Asselberghs et l'Académie en la disparition brutale, dans le courant de la nuit, de son secrétaire général tué dans un accident de voiture. Une minute de silence est observée par tous. En l'absence du procès-verbal de la séance de janvier, la parole est immédiatement donné à M. Vandervivere pour sa communication sur *Un élément de retable sculpté bruxellois exceptionnel par son iconographie*. Le calvaire du «Bois du Grand Bon Dieu» de Thuin rassemble un important groupe de sculptures populaires des XVIe et XVIIIe siècles auquel on intégra au XIXe siècle un élément de retable sculpté en chêne représentant la Résurrection de la Vierge. La marque du maillet frappée au revers de cette pièce atteste son origine bruxelloise, tandis que le style permet de la dater du dernier quart du XVe siècle. Du point de vue iconographique, il s'agit d'un exemple unique dans l'inventaire des retables produits dans nos provinces. Seule une représentation peinte de ce thème a été repérée dans ce contexte ; il s'agit d'un volet du retable de la Vierge conservé à la collégiale de Ternant, production bruxelloise du milieu du XVe siècle. De l'analyse matérielle et compositionnelle, il ressort que cet élément devait être placé en hauteur sur la paroi gauche d'une huche de grandes dimensions. Cette scène annexe à une représentation de la Dormition ou de la Glorification de la Vierge faisait donc partie d'un retable d'un type analogue à celui de la Passion du maître-autel de la cathédrale de Strängnäs, en Suède, sculpté par un atelier bruxellois au cours du dernier quart du XVe siècle. La restauration de l'œuvre à l'I.R.P.A a permis de remettre la composition plastique en valeur et d'observer les restes d'une dorure qui constituait l'essentiel de la polychromie primitive.

La Présidente donne ensuite la parole à Madame Dosogne-Lafontaine, qui étudie des *Objets d'art mosan au Musée de l'Ermitage à Leningrad*. Les riches collections médiévales du Musée de l'Ermitage comportent une dizaine de pièces mosanes, restées pratiquement inconnues jusqu'ici. Un récent ouvrage de Mme Lapkovskaja vient de les révéler (E. A. Lapkovskaja, *Prikladnoe iskusstvo srednich vekov v Gosudarstvennom Ermitaze. Izdelija iz metalla — L'art appliqué du moyen âge au Musée de l'Ermitage. Œuvres en métal,* en russe, avec résumés anglais, français et

allemand, Édit. Iskusstvo, Moscou, 1971), mais cet ouvrage ne paraît guère avoir connu de diffusion dans ce qu'il est convenu d'appeler «l'Occident». C'est pourtant un livre d'une bonne tenue scientifique et d'une remarquable qualité d'édition : après l'Introduction, chaque pièce fait l'objet d'une notice et d'une excellente reproduction en couleur en pleine page (84 notices).

Après avoir donné un état de la question bibliographique, l'auteur de l'exposé résume l'Introduction de ce livre et présente, à l'aide de diapositives en couleur et avec un bref commentaire, les pièces suivantes :

1. Autel portatif avec représentation des douze apôtres, m. XII^{e}
2. Plaque en forme de pignon avec la Crucifixion, m. XII^{e}
3. Plaque avec la Présentation de Jésus au temple, vers 1170
4. Deux plaques sur quadrilobe avec allégories de la Justice et de la Tempérance, 2^{e} m. XII^{e}
5. Plaque à quatre lobes d'un reliquaire-phylactère, 3^{e} q. XII^{e}
6. Reliquaire-phylactère quadrilobé, vers 1165
7. Plaque avec l'évangéliste Matthieu, f. XII^{e}
8. Paire de colonnes provenant d'une châsse, f. XII^{e}
9. Aquamabile au chevalier dévoré par un dragon, XIII^{e} (Dinant)
10. Chandelier au Samson, m. XIII^{e} (Dinant)

M^{me} Dosogne passe ensuite en revue quelques objets attribués à Cologne, de façon à présenter un petit Rhin-Meuse sur la Neva :

11. Disque à décor végétal, vers 1170
12. Deux plaques en forme de croissant, vers 1180
13. Croix-reliquaire, XIII
14. Statuette reliquaire de l'évêque Bruno (?), f. XIV^{e}.

Un compte rendu analytique et critique de la publication de M^{me} Lapkovskaja, du moins en ce qui concerne les pièces mosanes et rhéno-mosanes, paraîtra dans le prochain volume de la Revue.

M. I. Vandevivere traite ensuite d'*Un fragment de retable bruxellois, exceptionnel par son iconographie.*

Le Président,
Mina MARTENS.

SÉANCE EXTRAORDINAIRE DES MEMBRES TITULAIRES
17 MARS 1973

La séance s'ouvre à 10h. à la Fondation Universitaire.

Présents (15) : Mademoiselle Martens, Présidente ; M. Joosen, vice-président ; M^{elle} Bergmans, M^{me} Chartrain, MM. Duphénieux, Jadot, de Valkeneer, De Smet, Van de Walle, M^{elle} Ninane, MM. Ganshof, De Ruyt, M^{elle} Hairs, M^{me} Dosogne, M. Vander Linden.

Excusés : Mme Bonenfant, MM. Colman, de Sturler, Fourez, R. P. de Gaiffier.

La Présidente et le Vice-Président précisent les raisons qu'ils sont eu de convoquer une séance extraordinaire, rendue indispensable par la mort de M. Asselberghs et l'impérieuse nécessité de le remplacer. Deux fonctions de conseillers étant devenues vacantes, le bureau et les conseillers proposent Mme Lemoine, à qui on a songé pour le secrétariat général, et M. Vander Linden, ce dernier pour représenter les musicologues au sein du Conseil. Le vote acquis, on procède ensuite à l'élection de Mme Lemoine qui, contactée par la Présidence et le Vice-Président, préalablement à la séance, avait bien voulu les assurer de son accord ; Mme Lemoine est nommée aux fonctions de secrétaire général et chargée de terminer le mandat de M. Asselberghs.

La séance est levée à 10h.40.

La Présidente, Le Vice-Président,

Mina Martens. Henry Joosen.

SÉANCE ORDINAIRE DU 17 MARS 1973

La séance s'ouvre à 10h.50 à la Fondation Universitaire.

Présents (23) : les mêmes qu'à la séance précédente, plus MM. Duchesne et Duverger, Mademoiselle Folie, MM. Hackens, Legrand et Lorette, Mme Risselin.

Excusés : les mêmes qu'à la séance précédente, plus Mme Dervaux et M. Monballieux.

La Présidente rend hommage à Mademoiselle Calberg, conservateur honoraire aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, et à M. Asselberghs, premier assistant aux mêmes musées, dont l'Académie ressent vivement la disparition récente.

Les procès-verbaux des séances ordinaires du 20 janvier et du 17 février 1973 sont lus et approuvés.

La Présidente donne la parole à Mademoiselle S. Bergmans, qui présente une communication *A propos d'un fragment peint du Pèlerinage des épileptiques de Molenbeek-Saint-Jean, œuvre perdue de Pierre Bruegel l'Ancien*. L'œuvre était connue par trois gravures de H. Hondius (1942), étudiées par M. Lebeer, et par deux dessins conservés à Amsterdam et à l'Albertina de Vienne. Le fragment retrouvé, qui passa en vente en Angleterre en 1971, serait antérieur aux dessins. L'Institut royal du Patrimoine artistique, qui a analysé ce panneau, le date du troisième quart du XVIe siècle. L'orateur rejette l'idée qu'il s'agirait ici d'une copie ou d'une œuvre de Breughel II, de Pierre Balten ou de Martin van Cleef. Elle attire l'attention sur le côté médical de certaine œuvres de Bruegel, qui avait une connaissance remarquable de l'anatomie.

La Présidente remercie Mademoiselle S. Bergmans pour sa communication, dont elle souligne l'intérêt bruxellois, ou plus exactement brabançon M. Ganshof rappelle l'importance des collections anglaises formées à la fin de l'Ancien Régime.

La Présidente et le Vice-Président font part de différents projets : date de la prochaine séance fixée au 7 avril, proposition de tenir la réunion d'octobre à Malines, où se tiendra l'exposition du 500e anniversaire du Grand Conseil.

La séance est levée à 12h.15.

Le secrétaire général, La Présidente,

C. Lemoine-Isabeau. Mina Martens.

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES, 7 AVRIL 1973

Présents (15) : Melle Martens, Président, et M. Joosen, vice-président. Mme Bonenfant, le comte de Borchgrave d'Altena, M. Boutemy, Mme Chartrain-Hebbelinck, MM. De Valkeneer et Duphénieux, la baronne Greindl, M. Jadot, Mme Lemoine, Mlle Ninane, MM. Vander Linden, van de Walle et Warzée.

Excusés : Melle Bergmans, MM. De Smet et de Sturler ; MM. De Smet et de Sturler ; Mme Dosogne, M. Ganshof, Mlle Hairs ; MM. Lavalleye, Martiny et Vanaise.

La séance s'ouvre à 10h.45 à la Fondation Universitaire.

Le procès-verbal de la séance du 17 mars est lu et approuvé. L'assemblée examine ensuite les élections de mai, c'est-à-dire le projet de prolonger le mandat de Melle Martens, la proposition de 7 nouveaux membres titulaires (Mmes Risselin, Mariën et Schneebalg ; MM. Soreil, Vandevivere, Legrand et Monballieu) et celle de 7 nouveaux membres correspondants (Mlles De Wilde, Jottrand, Popelier, Mesdames Phil Mertens et Véronée-Verhaegen, MM. Dogaer, Coekelberghs et Van de Walle). Après lecture des curriculum vitae de ces derniers candidats, la Présidente rappelle que leur dossier peut être complété jusqu'au 22 avril et insiste sur l'importance du doctorat chez les nouveaux membres. Elle donne lecture d'un projet de circulaire qui sera adressé aux membres titulaires au sujet du recrutement de nouveaux membres.

Le bureau propose ensuite que l'assemblée de mai se termine par un déjeuner. On décide de sonder les opinions par l'envoi d'un bulletin d'inscription.

La séance est levée à 11h.45.

Le secrétaire général, La Présidente,

C. Lemoine-Isabeau. M. Martens.

SÉANCE ORDINAIRE DU 7 AVRIL 1973

Présents (16) : Melle Martens, Présidente, et M. Joosen, vice-président. Mme Bonenfant, le comte de Borchgrave d'Altena, M. Boutemy, Mme Chartrain-Hebbelinck, Melle De Keyser ; MM. Duphénieux ; la baronne Greindl, M. Jadot,

M^me^ Lemoine, M^elle^ Ninane, M^me^ Risselin ; MM. Vander Linden, van de Walle et Warzée.

Excusés : M^elle^ Bergmans, MM. De Smet, de Sturler et De Valkeneer, M^me^ Dosogne, M^elle^ Folie, MM. Ganshof et Hackens, M^elle^ Hairs, MM. Lavalleye, Legrand, Lorette, Martiny et Vanaise.

Après lecture et approbation du procès-verbal de la séance du 17 mars, la parole est donnée à Madame BONENFANT-FEYTMANS, qui présente une communication sur *L'ébéniste bruxellois Jean-Joseph Chapuis (1766-1865).*

Cet artiste constituait dans l'histoire de l'ébénisterie une énigme : à Paris existait en effet un Claude Chapuis signalé dans les ouvrages spécialisés depuis 1912. Jean-Joseph Chapuis, lui, est mentionné pour la première fois en 1951 dans le travail de D. LEDOUX-LEBARD sur *Les ébénistes parisiens de 1795 à 1820,* sans qu'aucun indice ne permette de rapporter tel ouvrage estampillé à l'un ou à l'autre des deux Chapuis. Ce sont des documents d'archives qui ont permis de débrouiller ce cas sans précédent dans l'histoire du mobilier.

La vie de l'artiste (qui fut une incontestable réussite) a pu être reconstituée dans presque tous ses détails aux points de vue familial, professionnel et social, sauf sur un point : pourquoi, seul de tous les ébénistes bruxellois et même de tous les ébénistes des Pays-Bas autrichiens, Jean-Joseph Chapuis utilise-t-il une estampille, ce qui, en fait, constitue un usage proprement parisien ? A titre d'hypothèse, mais avec base assez solide, on peut conjecturer que Chapuis se forma à Paris.

Vu les nombreuses estampilles «Chapuis» — non seulement celle de Claude, mais aussi de multiples variantes plus ou moins fausses — le problème des attributions serait resté entier si, aux archives de l'Assistance publique de Bruxelles, n'avait été découvert un plan de 1817 de l'hospice de la Sainte-Trinité qui fut acquis par J. J. Chapuis, plan sur lequel il apposa son estampille, constituant ainsi, involontairement, un enregistrement de celle-ci sur document authentique. Partant de là, fut reconstituée la longue existence de Jean-Joseph Chapuis : ses origines françaises, sa formation, l'importance de son atelier, la courbe de croissance et de décroissance de celui-ci, jusqu'à son arrêt en 1830. Plusieurs meubles ont pu être identifiés jusqu'à présent comme étant de sa fabrication : leurs estampilles, photographiées à l'échelle, ont été relevées et comparées. Elles permettent de situer avec précision cet ébéniste dans l'histoire du mobilier du Directoire, de l'Empire et de la Restauration (Royaume des Pays-Bas).

Après les interventions de MM. Boutemy, Warzée, Jadot et Duphénieux, la Présidente félicite l'orateur pour sa remarquable étude sur le seul ébéniste bruxellois renommé à cette époque, dont elle a pu regrouper l'œuvre grâce à cette estampille authentique.

La séance est levée à 12h.45.

Le Secrétaire général,
C. LEMOINE-ISABEAU,

La Présidente,
M. MARTENS,

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DES MEMBRES TITULAIRES
19 MAI 1973

Présents (19) : Mademoiselle Martens, présidente, M. Joosen, vice-président, M^lle^ Bergmans, M^me^ Bonenfant, MM. Brouette, de Sturler, De Smet, Duphénieux, De Ruyt, de Borchgrave d'Altena, De Valkeneer, De Schrijver, M^me^ Dosogne, M. Jadot, M^me^ Lemoine, M. Mariën, M^lle^ Ninane, M. Vander Linden.

Excusés (8) : M^me^ Chartrain, M. Ganshof, M^lle^ Hairs, M. Lavalleye, MM. Masai et Mariën, MM. van de Walle et Winders.

La séance s'ouvre à 10h.25, à l'Hôtel de Sociétés scientifiques.

Après lecture du procès-verbal de la séance des membres titulaires du 7 avril, qui est approuvé, le secrétaire général présente le rapport annuel pour l'exercice 1972-1973.

L'assemblée ayant marqué son accord, le trésorier général expose la situation financière actuelle de l'Académie, qui est satisfaisante, quoique l'érosion monétaire puisse inspirer des inquiétudes. Le projet de budget qu'il propose ensuite, est suivi de la lecture du rapport des commissaires aux comptes, présenté par M. Jadot, qui aboutit à des conclusions identiques à celles du trésorier-général. Ce dernier suggère la création d'une commission qui réunirait quelques membres particulièrement au courant des questions financières, et qui veillerait à une bonne gestion du patrimoine de l'Académie.

On procède ensuite aux élections, 13 membres ayant donné procuration. Mademoiselle Martens est réélue présidente à l'unanimité, par vote à main levée. Les 7 nouveaux membres titulaires proposés à la séance précédente sont tous élus, de même que les nouveaux membres correspondants, dont les dossiers étaient complets soit : M. Coekelberghs, M^lle^ De Wilde, M. Dogaer, M^lles^ Jottrand et Popelier, M^mes^ Torres et Veronee.

La séance est levée à 11h.10.

Le Secrétaire général,
C. Lemoine-Isabeau,

La Présidente,
M. Martens.

RAPPORT ANNUEL DU SECRÉTAIRE GÉNÉRAL
EXERCICE 1972-1973

C'est avec émotion que j'occupe aujourd'hui la place de Monsieur Asselberghs, qui aurait dû vous présenter le rapport annuel du secrétaire général, si ce drame ne lui était pas arrivé. Nous le regrettons tous. C'était un homme courtois et aimable qui, sous des dehors tranquilles, cachait beaucoup d'efficacité et de connaissances. Je vais, à l'aide des notes de mon prédécesseur, essayer de vous résumer brièvement l'année écoulée.

L'Académie se doit tout d'abord de rappeler la mémoire de Mademoiselle Calberg, conservateur honoraire aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, qui était membre de l'Académie depuis 1937, et de Monsieur Hoc, conservateur honoraire de la Bibliothèque royale de Belgique et administrateur de notre compagnie.

Monsieur Lavalleye, surchargé par l'organisation du bi-centenaire de l'Académie, transmit la présidence à Mademoiselle Martens, qui depuis quelques mois dirige nos travaux. Monsieur Joosen, notre vice-président, s'occupe activement de la bibliographie nationale.

Les huit séances traditionnelles connurent une fréquentation moyenne de 23 membres. Nous y avons entendu avec intérêt les communications de notre Présidente de Mademoiselle Sulzberger, de Madame Dervaux-Van Ussel ; de MM. de Borchgrave d'Altena, Boutemy, Monballieu et Vandevivere ; de Mme Dosogne, de Mademoiselle Bergmans et de Madame Bonenfant. Ce matin, nous écouterons Madame Andrianne-Van de Winkel et M. Martiny. L'année écoulée vit aussi trois réunions du Conseil et quatre séances des membres titulaires.

Quant à la Revue, le tome 39 (1970) a paru l'été dernier, et le tome 40 (1971) est attendu sous peu.

C. Lemoine-Isabeau.

SÉANCE ORDINAIRE DU 19 MAI 1973

Présents (22) : Mademoiselle Martens, Présidente, M. Joosen, Vice-président, Mme Bonenfant, MM. Brouette et Boutemy, Mlle Bergmans, MM. de Sturler, De Smet, De Schrijver, De Ruyt, Duphénieux, de Borchgrave d'Altena, De Valkeneer, Mmes De Pauw et Dosogne, Mlle Folie, M. Hackens, Mme Lemoine, Mlles Ninane et Sulzberger, M. Vander Linden.

Excusés (16) : Mme Chartrain, M. Ganshof, Mlle Hairs, MM. Lavalleye, Masai, Mariën, van de Walle et Winders, MM. Bonenfant et Duchesne, Mme Dervaux, M. De Roo, MM. Legrand, Lorette et Monballieu, Mme Mariën.

La séance s'ouvre à 11h.30, à l'Hôtel de Sociétés scientifiques.

Vu l'heure avancée, la Présidente donne immédiatement la parole à Madame Madeleine Andrianne-Van de Winckel, qui présente une communication sur *Les églises fortifiées de Transylvanie.*

Les églises fortifiées de Transylvanie forment un ensemble fort intéressant d'architecture à la fois religieuse, civile et militaire.

Des solutions différentes ont été adoptées. Aucune n'est véritablement originale.

Les églises ont été fortifiées par des maçons ruraux dès l'apparition des Turcs (1420), principalement par les «Saxons», installés comme colons depuis le XIIIe siècle.

Le climat sec, les solides traditions ont préservé cet ensemble remarquable d'églises citadelles (une centaine en Transylvanie) dans la forme qu'elles ont acquise aux xv-xvi^{e} siècles.

Cette architecture militaire rurale, partiellement de bois, est un témoin important qui permet d'approcher l'histoire des techniques de l'habitation paysanne, à partir du xv^{e} siècle, dans cette partie du Sud-Est européen.

La campagne de restauration, entreprise actuellement sous la responsabilité du Service des Monuments Historiques de Roumanie, nous laisse espérer, pour ce groupe de centres cultuels, une réputation qui dépassera les frontières du pays.

La parole est donnée ensuite à M. V. Martiny, qui traite de *La conservation des monuments historiques en Hongrie*.

Après les tâtonnements inévitables en une matière vieille à peine d'un siècle et demi, la Hongrie, depuis son accession au régime républicain, a dégagé en un corps de doctrine les principes fondamentaux qui devraient désormais présider à la conservation et à la restauration des monuments historiques : interdiction formelle de toute restitution hypothétique, respect le plus absolu du document archéologique, mais mise en œuvre des méthodes les plus récentes de l'art de construire pour consolider les édifices menaçant ruine ou compléter ceux que l'on tente d'animer au maximum, de manière à les faire participer à la vie quotidienne.

La Présidente félicite chaleureusement les orateurs et ouvre une discussion animée où MM. Vander Linden, de Sturler, Hackens, Boutemy et Mademoiselle Sulzberger font ressortir des ressemblances avec des fortifications rurales de nos régions, rappellent la présence de Belges et de Luxembourgeois à Temesvar, et comparent l'attitude hongroise en matière de restauration avec la politique belge dans ce domaine.

Plusieurs membres proposent d'adresser une motion au Conseil culturel de Bruxelles, en faveur de la préservation de certains quartiers.

La séance est levée à 13h.

Le Secrétaire général,
Cl. Lemoine-Isabeau.

La Présidente,
M. Martens.

IN MEMORIAM

I

Jean-Paul Asselberghs

Jean-Paul Asselberghs, qui était notre secrétaire général depuis 1968, a tragiquement disparu le 16 février 1973 dans un accident de la route, à l'âge de trente-sept ans. Après avoir terminé ses études à l'Institut supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art de l'Université catholique de Louvain, il mena à bien une thèse doctrale sur les tapisseries de Zamora, et se spécialisa ainsi dans la tapisserie, cet aspect de notre art national qui fut si important pendant plusieurs siècles. Il entreprit des recherches approfondies qui donnèrent lieu à des publications de grande qualité, qu'il s'agisse d'articles ou de catalogues d'expositions — car il prit l'initiative de plusieurs expositions, comme celles de la cathédrale de Tournai.

Il venait, en particulier, de publier dans le tome XXXIX de notre Revue une monographie sur *Les tapisseries tournaisiennes de la guerre de Troie*, qui déjà fait autorité. Il n'aura pu, hélas, faire aboutir d'autres travaux pleins de promesses. Lors d'un voyage aux États-Unis, il avait découvert ou sorti de l'oubli de nombreuses tapisseries dont il avait entrepris la publication. En décembre 1972, il avait organisé, aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, un colloque international sur les tapisseries bruxelloises de Cracovie, dont les *Actes* seront publiés.

Après avoir été longtemps chargé de mission aux M.R.A.H., il était entré dans le cadre de cette institution en 1969. Nous sommes plusieurs membres de l'Académie à avoir pu y apprécier non seulement sa compétence professionnelle, mais aussi sa gentillesse profonde, son esprit ouvert et généreux qui en faisaient un collaborateur et un ami.

L'aisance qui le caractérisait n'était pas chez lui une marque de facilité. C'était une sorte de don, qui rendait faciles les relations humaines et lui permettait de dépasser des cadres rigides au profit d'une appréciation plus exacte de la réalité, d'œuvrer dans un esprit d'efficace collégialité. A cet égard, son action à l'Académie, où il fut élu en 1968, fut exemplaire. Et ce n'est pas sans une peine profonde que nous rappelons ici, fidèlement, son souvenir (1).

Jacqueline Lafontaine-Dosogne.

(1) Un hommage lui a été rendu par deux de ses amis, Paul Culot et Ignace Vandevivere, dans la *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, VI, 1973, p. 283-285. On y trouvera une liste systématique de ses publications.

II

Marguerite Calberg

Marguerite Calberg (1898-1973) fit de brillantes études à l'Institut supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université de Liège, où enseignaient alors Jean Capart et Marcel Laurent. Tous deux l'orientèrent vers les Musées royaux d'Art et d'Histoire auxquels elle se dévoua sans compter, même après sa mise à la retraite pour limite d'âge en 1963.

Elle s'y spécialisa dans l'étude des textiles dont elle réorganisa d'une façon éclectique et scientifique la présentation, mettant en valeur des collections qui se classent parmi les plus importantes du monde, rivales de celles de Lyon, du Musée de l'Hôtel de Cluny à Paris et du Victoria and Albert Museum de Londres. Au décès de Marthe Crick-Kuntziger, elle fut chargée de la conservation des tapisseries, autres fleurons de nos Musées royaux.

Ses publications furent le fruit de longues recherches menées avec une conscience exemplaire, un soin particulier à citer ses sources, à rendre hommage à ses prédécesseurs et une extrême modestie dans l'exposé de ses découvertes, bases solidement établies pour d'autres travaux. J'ai pu personnellement me rendre compte de son sens élevé du devoir, de la manière dont elle entendait défendre nos richesses culturelles en tentant de les faire mieux connaître.

Elle fut élue à l'Académie dès 1937. Les membres de notre Académie l'entendirent toujours avec intérêt et pourront, longtemps encore, consulter avec profit ses écrits. Ils garderont pieusement son souvenir.

Comte J. de Borchgrave d'Altena

III

Marcel Hoc

Un tragique accident a enlevé le 10 décembre 1972 à notre admiration, à notre sympathie, à notre respectueuse affection Marcel Hoc. La veille encore, il avait assisté à l'Université catholique de Louvain à la séance académique organisée pour célébrer le 150e anniversaire du déchiffrement des hiéroglyphes égyptiens par Champollion. Sur sa table de travail se trouvait le manuscrit d'un grand ouvrage de numismatique auquel il n'avait cessé d'apporter tous ses soins

jusqu'à la fin. C'est dire qu'il nous a été arraché en pleine activité, malgré son grand âge.

Marcel René Benoît Ghislain Hoc était né à Jambes le 4 juin 1890. Au cours de ses études en philologie classique à Namur et ensuite à Louvain, il se lança dans les recherches dans le domaine de l'humanisme en Belgique. C'est à l'une des figures de ce mouvement intellectuel et artistique qu'il consacra la thèse par laquelle il fut reçu docteur en philosophie et lettres en 1919 et qui a été publiée en 1922 : *Étude sur Jean-Gaspard Gevaerts, philologue et poète (1593-1666)*. Jamais il ne se départit de son admiratif attachement à son Gevartius, humaniste numismate, qui contribua sans doute à faire de l'historien de l'humanisme également un numismate. Aussi, M. Hoc entra-t-il dès 1923 au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque royale. Il en devint le conservateur en 1936, ce qu'il est resté jusqu'en 1955, alors que de 1953 à 1955 il fut en même temps conservateur en chef de la Bibliothèque royale. Il a enseigné l'histoire des doctrines économiques à l'Institut supérieur de Commerce de Bruxelles, l'histoire de la monnaie et de la médaille à l'Institut supérieur d'histoire de l'art et d'Archéologie aux Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles, où il est resté en fonction jusqu'en 1972, et il a été le premier titulaire d'un chaire universitaire de numismatique, à savoir à l'Université catholique de Louvain, où il a occupé cette chaire de 1928 à 1960.

Dès 1923, il a contribué activement à l'épanouissement de la Société royale de Numismatique de Belgique, dont il a été longtemps secrétaire, puis président et président d'honneur, de même qu'il s'est occupé pendant près d'un demi-siècle de la *Revue belge de Numismatique et de Sigillographie* dont il fut l'un des directeurs jusqu'à sa mort.

L'Académie royale d'Archéologie de Belgique l'a accueilli dès 1926 ; il en a été administrateur pendant plusieurs années. Il y entretint ses confrères, notamment, de l'histoire de la statue de Charles de Lorraine (voir *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XXXV, 1966, p. 51-70).

Nombreuses sont les publications de M. Hoc ; elles dépassent les trois cents numéros (voir *Revue belge de Numismatique,* CXVI, 1970, p. 9-20. Son dernier ouvrage important est son *Histoire monétaire de Tournai,* 1970, (220 p., 48 pl.). Au cours de son œuvre nous relevons constamment l'harmonieuse collaboration de l'humaniste et du numismate. Dans les domaines qui relèvent de l'archéologie dans le sens large, on peut citer une activité particulière consacrée à l'histoire des monnaies, des médailles, des jetons, des sceaux, de l'imprimerie. Dans l'histoire de cette dernière également, il a pratiqué l'art de combiner les préoccupations du numismate et celles de l'humaniste, par exemple dans l'étude de placards monétaire ou d'ouvrages anciens, tels ceux de Hubert Goltzius, consacrés aux monnaies antiques. Rien d'étonnant dès lors que la publication et la direction qui lui furent les plus chères ont été celles de la *Bibliotheca Belgica*.

Historien probe, qui remontait aux sources, écrites et monumentales, autant qu'il pût, par exemple dans l'étude approfondie de nos jetons historiques au XVIII^e siècle, il a été en même temps homme de goût et surtout homme de cœur, qui laissera dans beaucoup de cœurs un souvenir pieux et ineffaçable et une profonde reconnaissance.

Paul NASTER

SOMMAIRE / INHOUDSTAFEL

Frans Van Molle, De Pax van Averbode in de Hofkirche te Innsbruck en het vorstkruis van abt Mattheus's Volders 3

Albert Schouteet, Dokumenten in verband met de brugse schilders uit de XVI^e eeuw, XXII. Joost vander Beke 21

Simone Bergmans, Un fragment peint du Pèlerinage des Épileptiques à Molenbeek-Saint-Jean, œuvre perdue de Pierre Bruegel l'Ancien 41

Yvonne Thiéry, A propos d'un paysage inédit de Frans Boels. .. 59

Placide Lefèvre, Offrandes princières faites en l'honneur d'une relique eucharistique à Bruxelles au XVII^e et au XVIII^e siècle 77

Michèle Doppée, Précisions concernant deux œuvres attribuées à Jan-Christiaen Hansche 105

Jacques Vanwittenbergh, Een Rotterdamse monstrans van 1792 te Zelk (Halen) 113

Jean-Jacques Duthoy, Un architecte néo-classique : François Verly (Lille, Anvers, Bruxelles). Contribution à l'étude de l'architecture «révolutionnaire» 119

Eugénie de Kayser, A propos de représentation d'objets dans la peinture française de la fin du XIX^e siècle 151

Comptes rendus 165

I. Bibliographie d'art national 165

Annales du XLI^e Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique : Malines 3-6-IX-1970. — Federatie van de Kringen voor Oudheidkunde en Geschiedenis van België. Handelingen van het XLI^e Congres : Mechelen 3-6-IX-1970, par J. de Sturler. — J. de Borchgrave d'Altena et J. Mambour, *La Passion dans la sculpture en Hainaut de 1400 à 1700,* par J.-M. Lequeux. — L. Fr. Génicot, *Les églises mosanes du XI^e siècle,* par le Cte J. de Borchgrave d'Altena. — A.

GEORGES, *Le pèlerinage à Compostelle en Belgique et dans le Nord de la France,* par J. LAFONTAINE-DOSOGNE. — *John G. Johnson Collection. Catalogue of Flemish and Dutch Paintings,* par J. FOLIE. — Fr. JOSIS-ROLAND, *Notre Dame de Walcourt,* par le Cte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA. — J. LAVALLEYE, *Introduction à l'Archéologie et à l'Histoire de l'Art,* par J. L.-D. — *Liber Librorum. Cinq mille ans d'art du livre,* par J. L.-D. — *Madones sculptées du pays d'Orval,* par G. AMAND DE MENDIETA. — A.-M. MARIËN-DUGARDIN, *Porcelaines de Tournai,* par le Cte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA. — *Rhin-Meuse. Art et civilisation. 800-1400,* par le Cte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA.

II. Ouvrages divers 194

Archéologie du village déserté, par M. MARIËN. — E. BAUM, *Katalog des Museums mittelalterlicher Österreichischer Kunst,* par le Cte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA. — E. B. BONIS, *Die spätkeltische Siedlung Gellérthegy-Tabán in Budapest,* par M. MARIËN. — A. BORG, *Architectural Sculpture in Romanesque Provence,* par le Cte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA. — Ch. BRICKER, *De Glorie van de Cartographie,* door A. DE SMET. — Y. CHRISTE, *Les grands portails romans. Étude sur l'iconologie des théophanies romanes,* par J.L.-D. — O. DEMUS, *Byzantine Art and the west,* par J. L.-D. — R. DUBOS, *Giovanni Santi, peintre et chroniqueur d'Urbin au XV^e siècle,* par J. LAVALLEYE. — G. P. FEHRING, *Unterregenbach, Kirchen-Herrensitz-Siedlungsbereiche,* par M. MARIËN. — E. FRODL-KRAFT, *Corpus Vitrearum Medii Aevi. Österreich,* Bd. II, par Y. VANDEN BEMDEN. — M.-M. GAUTHIER, *Emaux du moyen âge occidental,* par le Cte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA. — R. G. GOODCHILD, *Kyrene und Apollonia,* par T. HACKENS. — A. HAFFNER, *Das keltisch-römische Gräberfeld von Wederath-Belginum,* I. Teil, par M. MARIËN. — D. W. HARDING, *The Iron Age in the Upper Thames Basin,* par M. MARIËN. — H. HOFFMANN, *Ten Centuries that shaped the West. Greek and Roman Art in Texas Collections,* par M. MARIËN. — M.-L. KRÜGER, *Die Reliefs des Stadtgebietes von Carnuntum. I. Die figürlichen Reliefs,* par M. MARIËN. — *Libro della Bibbia (Il). Esposizione di manoscritti e di edizioni a stampa della Biblioteca Apostolica Vaticana dal secolo III al secolo XVI,* par J. L.-D. — A. U. POPE, *Persian Architecture,* par J. L.-D. — R. SANFAÇON, *L'architecture flamboyante en France,* par Chr. CAPELLE. — M. STUCKY-SCHÜRER, *Die Passionsteppiche von San Marco in Venedig,* door G. DELMARCEL. — *Studies presented to George M. A. Hangmann,* par M. MARIËN. — *Styles, meubles, décors, du Moyen Âge à nos jours, I. Du Moyen Âge à Louis XV, II. Du Louis XVI à nos jours,* door Gh. DERVEAUX. — E. SZMODIS-ESZLARY, *Zur Frage der Verbreitung der Renaissance-Wandmalerei auf dem Gebied des Mittelalterlichen Ungarns ;* IDEM, *I problemi di due rilievi italiani ;* IDEM, *Trois petits bronzes de l'atelier de Pierre Legros,* door Ad. MONBALLIEU.

Liste des membres de l'Académie 231

Comptes rendus des séances d'octobre 1972 à mai 1973. 239

In memoriam 255
J.-P. Asselberghs, par J. Lafontaine-Dosogne. — M. Calberg, par le Cte J. de Borchgrave d'Altena. — M. Hoc, par P. Naster.

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°.

2e série des Annales	(tome I), 12 fascicules	(1868-1877)
3e série des Annales	(tome II), 5 fascicules	(1875-1878)
3e série des Annales	2e partie, fasc. I-XX	(1879-1886)
4e série des Annales	1re partie, fasc. I-XXIV	(1885-1890)
4e série des Annales	2e partie, fasc. I-XXX	(1890-1897)
5e série des Annales	1re partie, fasc. I-X	(1898-1901)
5e série des Annales	2e 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 (2e série, fasc. 12).

Tomes XXXI à XL (1875-1886) et du BULLETIN (1875-1886) : Bulletin de 1886 (3e 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 XLI (1972). Continue.