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

XLII * 1973

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 1975

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 1973-1974 / Dienstjaar 1973-1974

Président/Voorzitter: M. Henry JOOSEN; Secrétaire/Secretaris: M^{me} Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE; Membres/Leden: M^{ile} 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:

Mme ANDRIANNE-VAN DE WINCKEL

Hôtel de Sociétés Scientifiques, rue des Champs Élysées, 43, B-1050 Bruxelles.

Les commandes des 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.

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

XLII * 1973

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 1975

ERASMUS EN DE KUNST

Wie denkt aan de Nederlandse humanist, theoloog en publicist Desiderius Erasmus Roterodamus (Rotterdam 1467/69 — Bazel 1536) met betrekking tot de kunst, zal in de eerste plaats denken aan de relaties van Erasmus met zijn drie portrettisten Quinten Metsys, Albrecht Dürer en Hans Holbein de Jonge (1). Maar dat is slechts een aspect van het artistieke bij Erasmus, zoals blijkt uit de studies die aan Erasmus en de beeldende kunsten werden gewijd (2). Wij zijn er dus verder op aangewezen het aanzienlijke œuvre (3) en de talrijke brieven van Erasmus (4) te onderzoeken om te kunnen antwoorden op de drievoudige vraag die wij ons zouden willen stellen: naar zijn visie op de kunst, naar zijn kunstgevoeligheid, naar zijn kunstvaardigheid en kunstbeoefening.

Kunst

Als wij nu het woord kunst gebruiken, doen wij dat dikwijls in de betekenis: een zaak die kunstig is gemaakt, of wij plaatsen kunst tegenover natuur; wij onderscheiden kunstwerken van ambachtelijke voortbrengselen, al zullen wij zeggen van een bekwaam ambachtsman dat hij een kunstenaar is in zijn vak en al hebben wij het ook over de boekdrukkunst. Voor ons kan kunst in een meer beperkte zin betekenen: de schone kunsten of plastische of beeldende kunsten, schilderkunst, beeldhouwkunst, bouwkunst, waarbij wij dan vooral rekening houden met het kunstgevoel dat spreekt uit het voortgebrachte kunstwerk. Ook kennen wij het gebruik van het begrip kunst met betrekking tot het woord en spreken wij derhalve van woordkunst, dichtkunst, kunstproza.

Het begrip kunst is dus voor ons meervoudig of althans meerduidig. Dat was ook de term 'ars' die Erasmus gebruikte.

⁽¹⁾ A. GERLO, Erasmus en zijn portrettisten, Metsijs, Dürer, Holbein, Antwerpen 1968.

⁽²⁾ R. Giese, Erasmus and the Fine Arts, in Journal of Modern History, 7 (1935), p. 257-273; G. Marlier, Erasme et la peinture flamande de son temps, Damme/Paris (1954); E. Panofsky, Erasmus and the Visual Arts, in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 32 (1969), p. 200-227.

⁽³⁾ Desiderii Erasmi Roterodami *Opera omnia emendatiora et auctiora*, ed. J. Clericus, 11 dln., Leiden 1703-1706; herdruk Hildesheim 1961-1962. Hierna geciteerd als LB, deel, kolom, letter.

Inderdaad, bij Erasmus treffen wij het woord kunst (ars) aan in diverse en uiteenlopende betekenissen, zoals dat gebruikelijk was in zijn tijd.

Vooreerst onderscheidt Erasmus kunst tegenover natuur. Zo laat hij de Zotheid in de *Laus Stultitiae* (1509) dit onderscheid maken : 'De natuur haat het kunstmatige, en het voorspoedigste gedijt datgene wat door geen kunst is aangetast' (5).

Zijn begrip kunst is overigens zeer ruim : het kan niet alleen slaan op de schone kunsten, maar ook op de kunst van de ambachtsman, van de smid, van de landbouwer (6).

Bovendien kan kunst betrekking hebben op een van de zeven vrije kunsten of kunden (septem artes liberales), volgens de oude Romeinse traditie (7), die ook in de christelijke tijd werd voorgehouden (8). Die zeven 'artes', kunsten of kunden, omvatten dan de grammatica, de retorica en de dialectica, als eerste drie of 'trivium', als nog de vier die tot het 'quadrivium' worden gerekend, nl. de natuurfilosofie en de exact wetenschappelijke disciplines, als daar zijn: de geometrie, de aritmetica, de muziek, de astronomie, die aan de faculteit van de vrije kunsten van in de Middeleeuwen tot het eind van het Ancien Régime werden gedoceerd. Dat neemt niet weg, dat ook de geneeskunde, die aan een van de hogere faculteiten werd onderwezen, als 'ars medicinae' of geneeskunst werd bestempeld. Trouwens Erasmus zelf publiceerde in 1518 een 'Voordracht

⁽⁴⁾ P. S. Allen e.a., Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami, 11 dln. en registerband, Oxford 1906-1958. Te citeren als Allen, deel, pagina, brief en regels.

⁽⁵⁾ Erasmus, De Lof der Zotheid, vert. A. J. Hiensch (Prisma-boeken, 1359), Utrecht/Antwerpen 1969, p. 59. De oorspronkelijke tekst: 'Odit natura fucos, multoque felicius pervenit, quod nulla sit arte violatum'; LB, IV, 435 C. Zie ook het Colloquium Pseudocei et Philetymi (1523), over het kunstwerk van een spinneweb: 'Non est igitur artis, sed naturae'; LB, I, 710 E.

⁽⁶⁾ Erasmus gebruikt het woord 'artifex' (kunstenaar) zowel voor de kunstschilder als voor de smid. In zijn Antibarbari (1520) weidt hij uit over de mechanische kunsten, die vroeg in de beschavingsgeschiedenis van de mensheid worden aangetroffen; LB, X, 1710 F-1711 C. In zijn Christiani matrimonii Institutio (1526) zegt hij, dat de landbouwkunde (ars) vroeger eerzaam (honorifica) was; LB, V, 662 A. In de Ciceronianus (1528) lezen wij: De landbouwers en handwerkslieden (specifiek: smeden) hebben eigen benamingen voor hun kunsten; 'Habent agricolae et fabri propria suarum artium vocabula'; LB, I, 996 E.

⁽⁷⁾ De 'artes', in de betekenis van wetenschappen, werden door kwade geesten uitgevonden, laat Erasmus de Zotheid spottend zeggen; Laus Stulitiae, LB, IV, 434 AB; vert. A. J. Hiensch, a.w., p. 57.

⁽⁸⁾ Erasmus verwijst in de *Antibarbari* (1520) naar de heilige Hieronymus, die als beoefenaars van de 'artes' opsomt : grammatici, retoren, filosofen, meetkundigen, dialectici, musici, astrologen, medici ; LB, X, 1730 C.

tot lof van de geneeskunst' (9). Hij sluit zelfs de rechtswetenschap niet uit van de 'artes liberales' (10), al behoorde die in de algemene opvatting niet tot die groep.

Tegenover die vrije kunsten hadden de middeleeuwers reeds de 'artes mechanicae' of mechanische kunsten of nog handwerkkundigheden geplaatst. En die worden eveneens bij Erasmus genoemd in de hiernavolgende belangrijke passage.

Er zijn in de kunsten verschillende distincties. Volgens het hoofdonderscheid worden zij verdeeld in vrije en mechanische kunsten. De vrije kunsten bestaan voornamelijk dank zij het oordeel van het verstand, en dergelijke zijn de welsprekendheid, de rekenkunde, de aardrijkskunde en de wetenschap van het recht. De mechanische kunsten vereisen handwerk, zoals de bouwkunde. Sommige kunsten liggen midden tussen die twee, zoals de beeldhouwkunst, de schilderkunst en de geneeskunde: een zeer klein gedeelte ervan wordt door de handen verricht, het meeste door het verstandelijk oordeel' (11).

Dan is daar nog de schrijfkunst, enerzijds als kunst of kundigheid van het technisch kunnen schrijven (12), anderzijds als kunst van het kunnen schrijven in letterkundig schone vorm en van het brieven kunnen schrijven, de 'ars epistolica' (13). Daaraan verwant is de 'ars poetica', poëtiek of dichtkunst, waarvan de regels reeds in de klassieke Oudheid door Horatius werden uiteengezet.

Nog moeten wij melding maken van de 'ars memorativa' of 'ars memoriae', dat is de geheugenkunst, beter gezegd : de geheugenleer, die in Erasmus' tijd druk werd beoefend (14).

⁽⁹⁾ Erasmus, Declamatio in laudem artis medicinae (1518); LB, I, 537 A—544 E. Nederlandse vertaling door L. Elaut, Een beloog over de Lof van de Geneeskunde door Desiderius Erasmus van Rotterdam, Antwerpen (1950).

⁽¹⁰⁾ ERASMUS, Christiani matrimonii Institutio (1526); LB, V, 661 D.

⁽¹¹⁾ ERASMUS, a.w.; LB, V, 661 DE.

⁽¹²⁾ Erasmus noemt deze kunst 'graphice' en zegt, dat zij haar beginselen haalt uit de wiskunde ; De recta Latini Graecique sermonis Pronuntiatione Dialogus (1528), verder geciteerd als De Pronuntiatione ; LB, I, 928 D. Hij noemt ze ook verwant aan de schilderkunst : 928 F.

⁽¹³⁾ De 'ars epistolica' wordt door Erasmus behandeld in zijn werk *De conscribendis epistolis* (1522) ; LB, I, 344 A-484 B.

⁽¹⁴⁾ Rodolphus Agricola (1444-1485), die Erasmus' voorbeeld was, deed het in zijn brief, later separaat gedrukt als 'De formando studio'; M. A. Nauwelaerts, *Rodolpus Agricola*, 's-Gravenhage 1963, p. 124-125. Over de historische ontwikkeling van de geheugenkunst, zie F. Yates, *The Art of Memory*, Londen/Chicago 1966.

Ergens heeft Erasmus het nog over 'artes curiosae', nieuwsgierigheidskunsten of nieuwsgierige wetenschappen, nl. de waarzeggerskunst, de goochelkunst (in slechte betekenis), de kunst van het magisch genezen; die veroordeelt hij scherp (15).

Bij zoveel diverse en geschakeerde betekenissen van de term kunst (ars) wordt het moeilijk om het thema 'Erasmus en de kunst' exhaustief te behandelen. Wij zullen ons moeten beperken tot de meer artistiek gerichte 'kunsten', en speciaal in verband met de beeldende kunsten; daarom ook zullen wij in hetgeen volgt systematisch in Erasmus' werk een onderzoek instellen naar kunstprincipes, kunstgevoeligheid en kunstbeoefening bij Erasmus.

Uit de geschriften van Erasmus kunnen wij vooreerst enige algemene principes in verband met de kunst samenlezen, die verspreid te vinden zijn.

Iedere kunst, zo meent Erasmus, heeft haar eigen termen of woorden (16). De kunst heeft ook haar particulier terrein of haar beperktheden: meer kan er van een kunstschilder niet worden verwacht, dan dat hij het levende aanzijn van de mens op een stomme beeltenis overbrengt zonder de dingen die het meest eigen zijn aan de mens weer te geven (17); hoewel toch een sprakeloze schilderij een welbespraakt iets is (18).

Een algemene stelling van Erasmus : gelijk de ambachtsman leeft van zijn handwerk, zo moet de kunstenaar kunnen leven van zijn kunst, met andere woorden : kunstbeoefening houdt de artiest terecht in leven, en in om het even welk land kan de kunstenaar van zijn kunst leven (19).

Ook dit geldt als een beginsel : het toppunt van de kunst is de kunst te verbergen, en dat komt uit Cicero, die het stelde met betrekking tot de 'ars rhetorica' of welsprekendheid (20).

- (15) ERASMUS, Explanatio Symboli (1533); LB, V, 1186 F.
- (16) Erasmus, Ciceronianus (1528); LB, I, 996 E: 'Nulla est ars humana, cui non concedimus ius utendi suis vocabulis'.
 - (17) ERASMUS, a.w.; LB, I, 988 DE.
- (18) Erasmus, *Christiani matrimonii Institutio* (1526); LB, V, 696 E. Zie ook de passage uit de brief van 1 februari 1523 aan Marcus Laurinus: Allen, V, p. 212, brief 1342, 339-342, waar Erasmus het heeft over de welbespraaktheid van de schilderijen in het huis van Johann Botzheim te Konstanz.
- (19) ERASMUS, Colloquium *Diversoria* (1523), geeft een voorbeeld daarvan; LB, I, 718 B. Het principe staat in *Adagium* nr. 633: 'Artem quaevis alit terra'; LB, II, 275 B: 'Proverbialis sententia, qua significatum est, certissimum viaticum esse eruditionem aut artificium aliquod'. Ook de kunst van de grammatica voe dt vele mensen: *Christiani matrimonii Intitutio* (1526); LB, V, 661 E. In *De Pronuntiatione* (1528) zegt de gesprekspersoon Leo evenwel: thans slaagt de schilderkunst er tenauwernood in de kunstenaar in leven te houden; LB, I, 928 F.

(20) Erasmus, Ecclesiastes, sive de ratione concionandi (1535), begin van het tweede boek ; LB, V, 849 B.

Nog een principe is het volgende. Kunst moet in de jeugdjaren worden geleerd, en de voorschriften (*praecepta*) van de kunst zijn alleen maar een hulp als ze door veelvuldig gebruik tot een gewoonte (*habitus*) en als het ware tot een tweede natuur zijn uitgegroeid (²¹). In principe blijve dan ook een kunstenaar bij die tak van de kunst, die hij heeft aangeleerd en waarin hij zich heeft geoefend (²²).

Ook dit telt als belangrijk: de kunst of kunde of kennis die iemand bezit, is zijn eigen bezitting geworden; zij kan niet worden ontnomen en men draagt ze zonder last overal mee (23). Maar dan moet de kunst ook een eerlijk bedrijf zijn (24).

Het voornaamste aspect van Erasmus' houding ten aanzien van de kunst, is haar waarde en betekenis, wij zouden kunnen zeggen: haar roeping.

Stellig konden en Erasmus en zijn tijdgenoten geen begrip opbrengen voor de kunst 'an sich', voor zoiets als 'l'art pour l'art', zomin inzake beeldende kunst als woordkunst. Speciaal Erasmus waardeerde de kunst in de mate waarin zij aan morele waarden dienstig kon zijn, en dat in het bijzonder voor de beeldende kunsten, zowel de religieuze als de profane. Hierop wijzen enkele passages uit Erasmus' werk : de didactische kunst had zijn voorkeur. In 1516 schrijft hij in zijn aan de latere Karel V opgedragen geschrift over de Vorming van de christenvorst : 'Met heilzame schilderwerken betaamt het de zalen van de vorsten te sieren, niet met degene die losbandigheid, trots of tirannie leren' (25). Uitvoeriger handelt Erasmus daarover in zijn werk over Het Christelijk huwelijk, dat tien jaar later verscheen :

'Zoals het niet betaamt, dat in het gezin onzedelijke taal wordt gehoord, zo betaamt het ook niet dat er zedeloze schilderijen aanwezig zijn. Want een sprakeloze schilderij is een welbespraakte zaak, en zij dringt langzamerhand door in het gemoed van de mensen. Wat voor zedeloosheid wordt er hedentendage niet uitgebeeld door schilders en beeldhouwers? En met deze wellustigheid versieren sommigen hun binnenhuis, alsof er voor de jeugd nog een tekort aan prikkels tot het kwaad is. Lichaamsdelen bedekt gij uit

⁽²¹⁾ ERASMUS, a.w.; LB, V, 849 D en 850 E.

⁽²²⁾ Erasmus, Adagium nr. 1182: 'Quam quis norit artem, in hac se exerceat'; LB, II, 477 D.

⁽²³⁾ Erasmus, Adagium nr. 633: 'Artem quaevis alit terra'; LB, II, 275 B.

⁽²⁴⁾ Erasmus, zelf de Adagium; LB, II, 275 E: 'Een zeer eerlijk levensonderhoud, op voorwaarde dat de kunst eerlijk is. Overigens lopen er wel mensen rond, die geen kunst bezitten, maar schenkingen en disputen, die gekocht en verkocht worden, als nooddruft meeslepen'.

⁽²⁵⁾ Erasmus, Institutio principis christiani (1516), caput II; LB, IV, 586 B.

welvoeglijkheid om ze niet te laten zien; waarom dan ontbloot gij ze op een schilderij? En wat gij niet veilig zoudt oordelen te tonen om de zedigheid van meisjes en jongens te behoeden, als het voorkwam, waarom laat gij dat dan nooit ontbreken voor de blik van kinderen? Bekend is het verhaal van de jongeling, die op een beeld van Venus de tekens van zijn losbandigheid achterliet ... Zoals in heilige zaken de taal moet zijn, zo ook de schilderkunst. Wordt gij door schilderkunst aangetrokken, wat betaamt er dan meer in de huizen van christenen, dan de daden van Christus en de voorbeelden van de heiligen? En wilt gij daar iets aardigs aan toevoegen, er zijn zedenkundige fabels, er zijn ontelbare vormen van bonen, kruiden, bloemen en dieren. Er zij derhalve niets in het huis, dat de inwoner zou verderven of voor de binnentredende vreemdelingen een slechte faam zou geven van de huiselijke tucht' (26).

Daarom heeft Erasmus zijn kritiek niet gespaard op schilders, die religieuze taferelen al te profaan uitbeelden. Hij hekelt b.v. de oneerbiedige details die men soms aantreft op de afbeelding van Jezus aan tafel bij Maria en Martha:

'Sommige kunstenaars voegen ook aan zedige onderwerpen de gemeenheid van het hunne toe. Inderdaad, als ze iets uit de geschiedenis van het Evangelie schilderen, verzinnen zij er ongodvruchtige onzin bij. B.v. als zij de Heer bij Martha en Maria aan tafel uitgenodigd afbeelden. Terwijl de Heer met Maria spreekt, tekenen zij de jonge Johannes in het geniep in een hoekje met Martha pratend, en Petrus die een wijnkroes ledigt. En nog bij het eetmaal (schilderen zij) Martha met de rug tegen Johannes zittend, met een hand om zijn schouder gelegd en met de andere als het ware Christus uitlachend, die er niets van merkt. Zo ook Petrus, al rood van de wijn, die nog een kruik aan de lippen brengt. Al zijn die dingen godslasterend en onvroom, toch lijken zij velen grappig toe' (27).

Eveneens wordt, in de Lof der Zotheid, de spot gedreven met de al te gefantaseerde voorstellingen van de hel (28). In dezelfde geest veroordeelt Erasmus de schilders, die God uitbeelden als Jupiter, Christus als Apollo, Maria als Diana enz. (29). Aan het eind van zijn leven komt Erasmus nog op het probleem terug, nadat hij enige jaren tevoren de beeldenstorm te

⁽²⁶⁾ Erasmus, Christiani matrimonii Institutio (1526); LB, V, 696 E en 697 A. Het ter sprake gebracht verhaal komt voor bij Plinius, Naturalis Historia, XXXVI, 20. Zie ook P. K. F. Moxley, Erasmus and the Iconography of Pieter Aertsen's Christ in the House of Martha and Mary in the Boymans-Van Beuningen Museum, in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 34 (1971), p. 335-336.

⁽²⁷⁾ Erasmus, a.w.; LB, V, 696 F; zie nog aldaar 719 C-F.

⁽²⁸⁾ Erasmus, Law Stultitiae; LB, IV, 469 C; vert. A. J. Hiensch, a.w., p. 108.

⁽²⁹⁾ ERASMUS, Ciceronianus (1528); LB, I, 991 F-992 A.

Bazel had meegemaakt. In zijn boek over de Eenheid in de Kerk wenst hij niet alleen: 'Ach mochten alle muren van alle kerken het leven van Jezus Christus op passende wijze dragen!' Dan heet het eveneens in het algemeen: 'Dwaze of obscene of opruiende schilderijen moeten niet alleen uit de kerkgebouwen, maar eveneens uit iedere stad worden weggenomen' (30).

Erasmus' standpunt in verband met de beeldenverering staat in het teken van zijn kunstbeginselen. In de 'Lof der Zotheid' constateerde hij al, dat het zotte volk beelden in plaats van heiligen vereert (31). In zijn werkje: 'Manier om tot God te bidden' erkende hij vijftien jaar later, dat de oude kerkvaders de beeldenverering hadden goedgevonden en heidense gebruiken, zoals het ronddragen van beelden, hadden verchristelijkt, maar hij blijft steeds bang voor misbruiken (32). Het beeldenstormen, zoals dat in februari 1529 te Bazel was gebeurd, kon Erasmus alleen maar afkeuren (33); hij verliet dan ook die geliefde stad om naar Freiburg, de keizerlijke stad in Breisgau, te vluchten. Uit die stad schreef hij aan een onbekende: 'Laat men het bijgeloof in de verering verwijderen, laat men de voor de kerken niet-passende en niet-welvoeglijke schilderijen wegnemen' (34). Maar de cultus van de heiligen en de gepaste verering van de beelden bleef hij als iets positiefs beschouwen (35). Erasmus was geen beeldenhater en geen beeldenstormer; voorzeker een kritisch gestemd beeldenvereerder (36).

KUNSTGEVOELIGHEID

In de tweede plaats gaat onze belangstelling uit naar de vraag, of Erasmus een gevoelig en speciaal een kunstgevoelig mens was.

⁽³⁰⁾ ERASMUS, De amabili Ecclesiae concordia liber (1522); LB, V, 501 CD.

⁽³¹⁾ Erasmus, Law Stultitiae: LB, IV, 454 C; vert. A. J. Hiensch, a.w., p. 86. Vgl. het Enchiridion militis christiani (1503); LB, V, 31 F.

⁽³²⁾ Erasmus, Modus orandi Deum (1524); LB, V, 1120 A-1121 B.

⁽³³⁾ ALLEN, VIII, p. 107, brief 2133, 64-70, Erasmus aan Joannes Vergara, Bazel 24 maart 1529; p. 162, brief 2158, 13-16, Erasmus aan Wilibald Pirckheimer, Freiburg 9 mei 1529; p. 190, brief 2175, 11-13, Erasmus aan Justus Decius, Freiburg 8 juni 1529; p. 192, brief 2176, 65-69, Erasmus aan Joannes Antoninus, Freiburg 9 juni 1529.

⁽³⁴⁾ ALLEN, X, p. 282, brief 2853, 2-5, Erasmus aan NN, Freiburg augustus 1533.

⁽³⁵⁾ Allen, IX, p. 163, brief 2443, 220-226, Erasmus aan Jacobus Sadoletus, Freiburg 7 maart 1531.

⁽³⁶⁾ E. PANOFSKY, a.w., p. 207-214.

Wij moeten de kwestie stellen, omdat men aan de vorst van de humanisten wel eens het verwijt heeft gericht, dat hij om de kunst niet veel gaf; en dan zou enig verder onderzoek zinloos worden.

Professor Johan Huizinga was in zijn oordeel over de gevoeligheid bij Erasmus zeer scherp, en schreef: 'In de grond is zijn (d.i. Erasmus') geesteswereld een kunstmatige. Het is een gedempte en beperkte zestiendeeuwse werkelijkheid, die hij weerspiegelt ... Bij al zijn ontvankelijkheid en gevoeligheid is Erasmus nooit volkomen in aanraking met het leven. Door zijn gehele werk hoort men geen vogel zingen en geen wind ruisen' (37).

Aan een dergelijke voorstelling moet zeker enige correctie worden gebracht, en wel op grond van Erasmus' eigen uitingen in zijn geschriften.

Betreffende Erasmus' gevoeligheid voor natuurschoon is er de inleiding van de bekende samenspraak 'Het godsdienstig Maal' (38), waar wij een vertolking aantreffen van het plezier, dat hij en zijn tijdgenoten, en zeker zijn geestesgenoten: de humanisten of intellectuelen, hadden in een kunstige renaissancetuin en in het leven buiten de drukte van de stad.

Erasmus laat er een van de gasten, Eusebius (dat is de gastheer zelf, de Bazelse drukker Johann Froben), zeggen: 'Daar alles nu bloeit en lacht op het land, ben ik erover verbaasd, dat er nog mensen zijn, die er genoegen in vinden, in de stad te blijven waar alles vuil is van de rook'. Een andere gast, Timotheus, antwoordt daarop: 'Iedereen laat zich niet boeien door het aanschouwen van bloemen, of van bloeiende weiden, of van bronnen, of van rivieren: of wel, al laat men zich bekoren, er zijn toch dingen die nog meer boeien; zo verdrijft het ene genot het andere, zoals men een oude spijker met een nieuwe verdrijft'. Wat verder zegt Eusebius nog: 'En nochtans meen ik dat de natuur niet stom is, maar uit duizend monden spreekt, en dat ze veel kan leren, als ze iemand vindt die weet te kijken, die opmerkzaam en leerzaam is. Wat verkondigt ze anders, deze natuur, die zo lieflijk is, in haar lenteverschijning, dan de wijsheid van de goddelijke Schepper, die gelijk is aan zijn goedheid?' (39). Daarop worden de gasten dan uitgenodigd om naar het buitentje van Froben te gaan en daar te ontbijten en van de natuur te genieten en te keuvelen.

Laten wij nog even wijzen op de beschrijving van het meer van Konstanz en de Rijnwaterval, die voorkomt in een brief van 1 februari 1523,

⁽³⁷⁾ J. HUIZINGA, Erasmus, Haarlem 1947, p. 124 (spelling gemoderniseerd).

⁽³⁸⁾ Erasmus, Colloquium Convivium religiosum (1522); LB, I, 672 C-676 B.

⁽³⁹⁾ Nederlandse vertaling (spelling gemoderniseerd) van C. Sobry, Desiderius Erasmus, Een derde twaalfial Samenspraken ingeleid en vertaald, Antwerpen 1936, p. 32-33. De Latijnse tekst: LB, I, 672 CD.

door Erasumus geschreven aan de Bruggeling Marcus Laurinus (of Lauweryn). Ziehier een uittreksel uit de brief.

'De ligging zelf van de plaats is aanlokkelijk. Konstanz is immers gelegen nabij een verwonderlijk ruim meer, dat zich zowel in de lengte als in de breedte over verschillende mijlen uitstrekt en inmiddels niet minder lieflijk is. Beboste bergen tonen zich aan alle kanten, sommige verderaf en andere meer nabij, en verhogen de bevalligheid. Want daar verkwikt zich de Rijn als het ware in een aangename pleisterplaats, na vermoeid te zijn door de brokkelige en hoge plaatsen in de Alpen; daar middenin zacht neervallend. trekt hij zich terug in zijn boezem ... Men zegt, dat het meer visrijk is en van een bijna ongelooflijke diepte, zodat ergens het bovenste watervlak op een afstand van honderd ellebogen van de diepte is. Want er wordt gezegd, dat de massa van de geweldige bergen door het water wordt bedekt ... Na ter rechter zijde het meer te hebben verlaten en een weinig de stad Konstanz te zijn voorbijgegleden, vormt de Rijn, als het ware spelend en dartel, een eiland, waarop een bekend vrouwenklooster is gelegen; en weldra plooit hij zich terug en bewerkt een klein meer, dat om onbekende reden, Untersee wordt genoemd. Van die kleine boezem stuwt hij zich voort, meestal vol draaikolken, maar toch enigszins bevaarbaar, tot aan de stad Schaffhausen ... Niet ver daarvandaan liggen de watervallen, waardoorheen de Rijn zich met groot lawaai neerstort' (40).

Een dergelijke beschrijving is in Erasmus' brieven, uit diverse landen geschreven, een uitzondering; toch wijst zij op het genoegen dat de natuur hem verschafte. Trouwens aan Zwitserland had hij zijn hart verpand, en graag verbleef hij te Bazel, het langst van 1522 tot 1529, en daar is hij ook in 1536 gestorven, weliswaar op weg naar Brabant.

De Alpen hadden voor de geleerde uit de Lage Landen bij de zee een bijzondere aantrekkelijkheid. Zo zegt hij over een voorgenomen reis van Konstanz uit naar Trente: 'De Alpen lokten, uit de verte toelachend' (*1). Bij zijn eerste overtocht van de Alpen dichtte hij zijn mooiste Latijns vers, zoals hij zelf getuigt: 'Het gedicht aan Wilhelm Cop opgedragen over de Ouderdom, heb ik geschreven in de Alpen toen ik voor het eerst naar Italië trok' (42). En zijn lachende, ironische en satirische 'Lof der Zotheid' concipieerde hij bij zijn tweede Alpentocht op weg uit Italië naar Engeland

⁽⁴⁰⁾ Allen, V, p. 213-214, brief 1342, 381-408.

⁽⁴¹⁾ Allen, V, p. 215, brief 1342, 448.

⁽⁴²⁾ ALLEN, I, Document I (brief van Erasmus aan Johann Botzheim, Bazel 29 januari 1523), p. 4, r. 8-9. De tekst van het 'carmen': C. Reedijk, *The Poems of Desiderius Erasmus with Introduction and Notes*, Leiden 1956, nr. 83, p. 280-290.

in 1509; hij schreef het werk uit, onmiddellijk na het eind van zijn reis, in het huis van Thomas More te London (43).

Toegegeven moet worden, dat Erasmus zelden dergelijke esthetische en poëtische momenten in zijn geschriften en brieven heeft weergegeven. Wij krijgen de indruk dat hij voor een dergelijke ontboezeming de noodzakelijkheid niet gevoelde en bovendien dat hem op zijn reizen en trekken vooral de mensen interesseerden. Zijn brieven gaan daarbij meestal over hem zelf en over zijn problemen en zijn werk, over zijn tijdgenoten en hun problemen.

Behalve over gevoeligheid voor de natuur kan men ook spreken over gevoeligheid voor de schoonheid van de kunst. Beide vormen van esthetisch genot zijn met elkaar verweven: 'Natura artis magistra', de natuur is de leermeesteres van de kunst, zo zeggen wij toch, en in verschillende betekenissen.

Had Erasmus belangstelling voor de plastische kunsten? Die vraag naar de waarde voor hem van de meest aangrijpende vorm van de kunst, moeten wij onderzoeken.

Erasmus moet dikwijls naar schilderijen hebben gekeken. Hij wist te vertellen, dat Spaanse schilderwerken (hoewel hij nooit in Spanje is geweest), speciaal dan portretten, de indruk gaven dat men het als een teken van bescheidenheid beschouwde als de ogen neergeslagen werden weergegeven, en dat op Duitse schilderijen (en de Duitse staten had hij herhaaldelijk bezocht) de mond, met vooruitgestrekte lippen, als tot een kus uitnodigt (44).

Hij had ook anderen naar schilderijen zien kijken, en daarbij had hij opgemerkt, dat het gewone volk — hij voelde zich een intellectueel! — wel naar een minder geslaagd werk keek en het aardig vond, maar bij een langer toeschouwen toch als minder prettig aanvoelde. En hij voegde daaraan de bemerking toe: 'Trouwens, is een schilderij door een uitstekend kunstenaar gemaakt, dan bewonder je dat steeds meer naar mate je het vaker en aandachtiger bekijkt' (45).

Erasmus had zich een idee gevormd van het typische van mooie schilderijen: 'Door zijn inzicht handelt de kunstenaar derwijze dat hij de zaken uitbeeldt, niet zoals ze zijn, maar zoals ze de toeschouwers

⁽⁴³⁾ ALLEN, I, p. 459, inleiding op brief 222.

⁽⁴⁴⁾ Erasmus, De civilitate morum puerilium (1530); LB, I, 1034 A en 1035 C.

⁽⁴⁵⁾ ALLEN, V, p. 468, brief 1451, 140-144, Erasmus aan William Warham, Bazel 1 juni 1524.

toeschijnen: dezelfde zaken verschijnen de toeschouwers toch onder verschillend voorkomen, naar gelang ze worden bekeken, van dichterbij of van verderaf, vanuit de hoogte of de diepte, van de zijkant of de achterkant of ook van de voorzijde' (46). Een dergelijke gedachte brengt Erasmus naar voren in een opdrachtbrief uit 1525: 'In sommige schilderwerken van uitstekende kunstkwaliteit wordt aan de ogen van de toeschouwers steeds iets nieuws aangeboden, dat ze kunnen bewonderen' (47).

Anderzijds vond Erasmus, dat een mooi werk van de schilderkunst kon wedijveren met het werk van de natuur. Hij laat Eusebius zeggen, in de samenspraak 'Het godsdienstig Maal': 'Wij hebben er dubbel genoegen aan, als wij een geschilderde bloem met een levende wedstrijd zien houden', want wij bewonderen 'in de ene het kunstwerk van de natuur en in de andere het genie van de schilder, in beide de goedheid van God'; hij voegt eraan toe: 'Tenslotte een tuin bloeit niet altijd, en bloemen leven niet altijd' (48).

Zijn liefde voor schilderijen, gesteund op bewondering voor kunsttaferelen, liet Erasmus blijken in de enkele epigrammen die hij omstreeks 1503 in het Latijn dichtte op schilderstukken die mythologische taferelen uitbeelden: de Giganten en hun strijd, Pentheus en Europa, en op een uitbeelding van het Gelaat van Christus (49).

Maar laten wij ons keren tot Erasmus en de portretschilderkunst. Aan zijn portretschilders stelde Erasmus blijkbaar hoge eisen, maar hij was hun dankbaar voor de portretten die ze van hem hadden gemaakt.

Van Albrecht Dürer zei Erasmus: 'Het is een kunstenaar die het verdient nooit te sterven' (50). Hij vond dat Dürer, die tweemaal in 1520 een portrettekening van hem had gemaakt, 'een zeer gelukkige hand' had (51), maar gaf dan weer toe, dat dezelfde Dürer in zijn Erasmusgravure van

⁽⁴⁶⁾ ERASMUS, Ecclesiastes (1528); LB, V, 850 E.

⁽⁴⁷⁾ ALLEN, VI, p. 18, brief 1544, 52-53, Erasmus aan Stanislas Turzo, Bazel 8 februari 1525.

⁽⁴⁸⁾ ERASMUS, Colloquium Convivium religiosum (1522); LB, I, 674 E.

⁽⁴⁹⁾ C. REEDIJK, a.w., nrs. 68-72, p. 267-268.

⁽⁵⁰⁾ ALLEN, V, p. 307, brief 1376, 1-2, Erasmus aan Wilibald Pirckheimer, Bazel 19 juli 1523.

⁽⁵¹⁾ Allen, VI, p. 16, brief 1543, 6-7, Erasmus aan dezelfde, Bazel 5 februari 1525; p. 158, brief 1603, 117, Erasmus aan dezelfde, Bazel 28 augustus 1525. Zie voor meer gegevens, A. Gerlo, a.w., hoofdstuk II: Erasmus en Dürer, p. 20-33. — Afb. II.

1526 hem niet gelijkend had afgebeeld (52). Overigens, Erasmus en Dürer hebben elkaar niet goed begrepen, zoals duidelijk wordt uit Dürers dagboeknotitie van 17 mei 1521, waar hij Erasmus oproept tot een openlijke strijd voor de Reformatie (53). Toch acht Panofsky het meer dan waarschijnlijk, dat Dürers bekende gravure 'Ridder, Dood en Duivel', uit 1513, werd geïnspireerd door Erasmus' *Enchiridion militis christiani*, uit 1503 (54). Hierbij moet men toch bedenken, dat Erasmus' boekje over de christenstrijder in de eerste jaren bijna onopgemerkt is gebleven en dat de Europese verspreiding ervan begint na de Straatsburgse uitgave van 1515 en vooral na de Bazelse editie van 1518 (55).

Een 'kunstenaar met vrij goede smaak' en 'een uitstekend kunstenaar', zo getuigde Erasmus van zijn laatste portretschilder Hans Holbein de Jonge in 1524 en 1526 (56). Maar hij waardeerde niet alleen de portretten die Holbein van hem schilderde en tekende (57); ook het gezinsportret van de More's door dezelfde Holbein gemaakt en in Erasmus' bezit, vond hij treffend van gelijkenis en sfeer: 'Het is zo gelukkig uitgedrukt, dat ik niet veel méér zou gezien hebben, als ik persoonlijk bij u aanwezig was' (58); zo schrijft hij aan More's oudste dochter Margaret.

- (52) 'Pinxit me Durerius, sed nihil simile'; Allen, VII, p. 376, brief 1985, 6-7, Erasmus aan Henricus Botteus, Bazel 29 maart 1528. Misschien wordt Dürers portretgravure van Erasmus bedoeld, wanneer de humanist schrijft: 'Er is in Konstanz een kanunnik die mijn beeltenis op papier gedrukt bewaart in zijn kamer, om geen andere reden dan om als hij er wandelt ze telkens te bespuwen als hij er voorbijgaat'; Allen, IX, p. 226, brief 2466, 88-90, Erasmus aan Nicolaus Mallarius, Freiburg 28 maart 1531. Afb. III.
 - (53) Zie de tekst in Nederlandse vertaling: A. GERLO, a.w., p. 22.
 - (54) E. PANOFSKY, a.w., p. 221.
 - (55) ALLEN, I, p. 229 en 373, inleidingen op brieven 93 en 164.
- (56) Allen, V, p. 470, brief 1452, 41, Erasmus aan Wilibald Pirckheimer, Bazel 3 juni 1524; VI, p. 392, brief 1740, 21, Erasmus aan Pieter Gillis, Bazel 29 augustus 1526. Daarmee stemt het oordeel van Thomas More overeen: 'Pictor tuus ... mirus est artifex' (uw schilder is een verbazend knappe kunstenaar); Allen, VI, p. 443, brief 1770, 71, More aan Erasmus, Greenwich 18 december 1526. Voor meer gegevens, zie A. Gerlo, a.w., hoofdstuk III: Erasmus en Holbein, p. 34-54; H. Brunin, De Erasmusportretten van en naar Holbein de Jonge, in Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 17 (1968), p. 145-160. Afb. V en VI.
- (57) Erasmus bekeek ook Holbeins randtekeningen in Oswald Myconius' exemplaar van de Bazelse uitgave (1515) van de *Laus Stultitiae*. Toen hij aan het gefantaseerde jeugdportret van hem kwam, Erasmus voorstellend bij het schrijven, riep hij, volgens Myconius, uit: 'O, o, als Erasmus nog zo flink was, zou hij zeker een vrouw huwen!'. Tekst meegedeeld door H. Plard, in *Colloquium Erasmianum. Actes du Colloque international réuni à Mons du 26 au 29 octobre 1967*, Bergen 1968, p. 269. De eerste editie met de tekeningen van Holbein verscheen in 1676. Afb. IV.
- (58) Allen, VIII, p. 274, brief 2212, 3-5, Erasmus aan Margaret Roper, Freiburg 6 september 1529. Streng is het oordeel van A. Gerlo, a.w., p. 32-33: 'Trouwens, schilders en kunstenaars interesseren Erasmus bitter weinig, en slechts in die mate waarin ze iets te doen hebben met ziyn persoon, met de weergave van ziyn trekken'.

Een woord van lof heeft Erasmus ook over voor Quinten Metsys, die niet alleen als eerste in 1517 een portretschilderij van Erasmus, in dit geval samen met Pieter Gillis, maakte, maar die nadien ook een portretmedaille van Erasmus vervaardigde. 'Een niet alledaags kunstenaar', meende Erasmus, en 'een uitstekend kunstenaar' (59). En daarom zal Erasmus zo graag zijn eerste portret aan Thomas More hebben gezonden en een paar jaar later verschillende exemplaren van de medaille aan vrienden ten geschenke hebben gegeven (60).

Was de uitbeelding van een persoon in een portret wel een juiste weergave van de ziel van de iemand? Een zelfs kunstig en kundig vervaardigd portret vond Erasmus toch maar secundair : het volmaakter portret stond in zijn boeken gegrift. Op de portretmedaille door Metsys in 1519 gemaakt stond dat ook inderdaad in het Grieks geschreven, en Dürer nam die tekst over in zijn gravure van 1526 (61). Dat zei Erasmus onomwonden : 'Een beter beeld van mij, als er in mij althans iets deugdelijks is, vindt gij in mijn boeken uitgedrukt' (62). En daar, in zijn publikaties, konden zijn lezers het Erasmusbeeld steeds aantreffen, zo dikwijls als ze maar wilden (63). Moet ons dat doen besluiten, dat Erasmus de woordkunst verhief boven de beeldende kunst, en dat het woord, volgens hem, in staat was méér uit te beelden dan het beeld zelf?

Wat de schilderkunst betreft mogen wij uit het voorgaande als vaststaande beschouwen, dat Erasmus ze waardeerde, maar in de eerste plaats voor zover ze portretschilderkunst was. Want, eens te meer, zijn belangstelling ging vooral naar de mens en naar de opvoedende en menselijke waarde van de kunst.

Over de beeldhouwkunst vinden wij weinig en slechts terloops in het werk van Erasmus (64). Heeft hij minder gegeven om beeldhouw- dan om schilderwerk, of was het omdat hij meer schilderijen aantrof?

- (60) ALLEN, III, p. 654; IV, p. 237, 260, 297, 304. Afb. I.
- (61) Zie A. Gerlo, a.w., afb. 1 en 6. Afb. III.
- (62) Allen, IV, p. 260, brief 1101, 7-8, Erasmus aan Albrecht van Brandenburg, Leuven 15 mei 1520. Soortgelijke uitdrukkingen: Allen, III, p. 407, brief 871, 20-23; p. 413, brief 875, 17-18.
 - (63) ALLEN, III, p. 608, brief 981, 20-23, Erasmus aan Gaspar Schalbe, Leuven 30 mei 1519.
- (64) Allen, I, p. 108, brief 23, 83-84, Erasmus aan Cornelius Gerardus, Steyn juni 1489; Erasmus, Law Stultitiae (1509, uitgeven in 1511); LB, IV, 454 C; vert. A. J. Hiensch, a.w., p. 86; Institutio principis christicini (1516), caput II; LB, IV, 586 B; Colloquium Peregrinatio religionis ergo (1526): LB, I, 783 A en C; Christiani matrimonii Institutio (1526); LB, V, 696 E; De amabili Ecclesiae concordia liber (1533); LB, V, 501 B.

⁽⁵⁹⁾ ALLEN, IV, p. 238, brief 1092, 3, Erasmus aan Nicolaus Everaerts, Antwerpen 17 april 1520; p. 260, brief 1101, 8, Erasmus aan kardinaal Albrecht van Brandenburg, Leuven 15 mei 1520. Zie verder: A. Gerlo, a.w., hoofdstuk I: Erasmus en Quinten Metsys, p. 5-19; L. SMOLDEREN, Quentin Metsys medailleur d'Erasme, in Scrinium Erasmianum (ed. J. Coppens), II, Leiden 1969, p. 513-535.



AFB. I. — Quinten Metsys. Portretmedaille van Erasmus, met Terminus op rugzijde (1519).



Afb. III. — Albrecht Dürer. Portretgravure van Erasmus (1526).



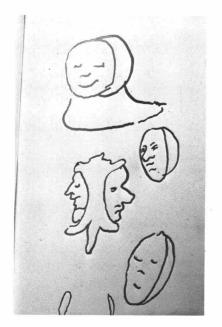
Afb. II. — Albrecht Dürer. Portrettekening van Erasmus (1520).



Afb. IV. — Hans Holbein de Jongere. Randtekening met Erasmusportret, in een exemplaar van de Lof der Zotheid (1515).



Afb. V. — Hans Holbein de Jongere. Portretschildering van Erasmus (1528).



AFB. VII. — Erasmus. Randtekeningen.



Afb. VI. — Hans Holbein de Jongere. Studietekening van Erasmus' handen (1523).

S. De Nalletadisse Nideral dossinus De Offer. Sione, omitte que à apenière. Cirus plimes deflacem y to l. Sunt que à tom adance deflace. Cominant absure. Stomarbus Can Beck. Ser resum so A. Damanis, ether adole Chris Coram. Valv. Max a prando. XI problem 1414.

Sogni opplete the out with of over yet so.

Afb. VIII. —Erasmus.
Eigenhandige brief met handtekening (1534).

Er is nog de architectuur. Als wij het meer dan een eeuw oude woord van de Zwitserse cultuurhistoricus Jacob Bruckhardt mogen geloven zal een renaissancemens daar wel hebben moeten voor voelen. Hij heeft het immers over 'De beide grote hartstochten van de Renaissance: voor boeken en voor bouwwerken' (65).

Tijdens zijn verblijf in Italië, van september 1506 tot de zomer van 1509, moet Erasmus ruimschoots de gelegenheid hebben gehad om veel moois te bewonderen inzake bouwkunst. En toch meent Huizinga: 'De schaarse fragmenten van zijn briefwisseling tijdens het verblijf in Italië gewagen van bouwkunst noch beeldhouw- of schilderkunst. Wanneer hem veel later zijn bezoek aan de kartuizerkerk van Pavia invalt, is het slechts om een voorbeeld van nutteloze verspilling en pracht. Wat hem in Italië bezighield en aantrok, waren boeken' (66). Zijnerzijds oordeelde Pierre de Nolhac, dat Erasmus, in zijn Roomse tijd in 1509, geen interesse had voor de archeologie, want wij vernemen geen woord over antieke monumenten (67).

Het zal dan toch wel goed zijn, eens in Erasmus' werken te gaan kijken om een standpunt ter zake te kunnen bepalen.

In een brief van 1525 heeft Erasmus het over oudheden (antiquitates); hij zegt daar aan zijn correspondent, dat diens geschrijf over oudheden hem wel genoegen heeft gedaan, maar dat 'hij geen tijd heeft om zijn gemoed te strelen met dergelijke genoegens' (68). Een genoegen waren die antiquiteiten blijkbaar wel voor Erasmus, maar hij had andere dingen te doen; zijn werk riep hem elders.

De vele reizen die Erasmus maakte door de Nederlanden, Engeland, Duitsland, Zwitserland, Frankrijk en Italië moeten hem nochtans de gelegenheid hebben geboden veel steden te bezoeken en er de bouwwerken, kerken en paleizen te bewonderen.

Er moet heel wat te zien zijn geweest, ook in Erasmus' tijd, in de steden en plaatsen, die hij bewoonde of die hij bezocht, en die wij vermeld vinden in zijn werken en brieven: Aken, Amiens, Amsterdam, Anderlecht, Antwerpen, Bazel, Bergen-op-Zoom, Besançon, Bologna, Bonn, Boppard, Brugge, Brussel, Calais, Cambridge, Canterbury, Chur, Colmar, Cumae,

⁽⁶⁵⁾ J. BURCKHARDT, *De cultuur der Renaissance*, vert. J. Telgersma (Prisma-boeken, 510), Utrecht/Antwerpen 1960, I, p. 120.

⁽⁶⁶⁾ J. HUIZINGA, a.w., p. 67.

⁽⁶⁷⁾ P. DE NOLHAC, Erasme en Italie, Paris 1898, p. 65.

⁽⁶⁸⁾ ALLEN, VI, p. 205, brief 1635, 54-58, Erasmus aan Benedictus Jovius, Bazel oktober 1525.

Deventer, Doornik, Dover, Ferrara, Florence, Frankfort, Freiburg-im-Breisgau, Gent, 's-Hertogenbosch, Kamerijk, Kaysersberg, Keulen, Koblenz, Konstanz, Leuven, Londen, Luik, Lyon, Maastricht, Mainz, Mechelen, Napels, Orléans, Padua, Parijs, Pavia, Porrentruy, Rochester, Rome, Saint-Omer, Schaffhausen, Schlettstadt, Siena, Sint-Truiden, Speier, Straatsburg, Tienen, Tongeren, Turijn, Venetië, Walsingham en Worms. (En allicht zijn ons nog namen ontsnapt).

Zou Erasmus daar nu werkelijk niets hebben gezien? Spreekt hij nooit en nergens over kunstwerken en alleen maar over mensen? Wij zouden even een toets willen aanleggen en de werken en brieven in dit opzicht willen napluizen. Het resultaat van ons onderzoek geven wij in het kort weer.

Van Antwerpen, waar hij zo dikwijls en langdurig verbleef en waar hij veel vrienden telde, bewonderde Erasmus de Lieve-Vrouwekerk, die hij mooier vond dan de bedevaartkerk-aan-de-zee, nl. te Walsingham (69).

Over Besançon, bezocht tijdens een uitstap in Bourgondië, luidt het na de terugkeer te Bazel: 'In april ben ik naar Besançon geweest; zowel de magistraten als de kanunniken hebben mij royaal ontvangen' (70).

Erasmus is misschien op doorreis van Parijs naar Orléans (1500) in Chartres geweest en heeft daar de mooiste kathedraal van de christenwereld bewonderd; hij heeft ons in ieder geval verteld, dat de brand van de noordwester toren van 'die waarlijk schitterende en beroemde kerk' hem zeer sterk heeft aangegrepen (71).

Tijdens een van zijn verblijven in Engeland bezocht Erasmus de stad Canterbury, en daarover heeft hij later, bij de herdruk van zijn *Colloquia* verschenen te Bazel in februari 1526, nog uitvoerig verteld hoe hij daar met zijn gezel John Colet de kerk van de Engelse martelaar Sint-Thomas bewonderde. De samenspraak over het bedevaarten beschrijft de kerk : haar majestueuze aanblik, de twee enorme torens, het wijdse gebouw met zijn massieve constructie en zijn altaren (72). Erasmus moet zeer onder de indruk van het heiligdom zijn geweest.

In 1514 deed Erasmus, op weg uit de Nederlanden naar Bazel, de stad Luik aan ; hij wilde 'genieten van de aanblik van de zo bekende stad', maar

⁽⁶⁹⁾ Erasmus, Colloquium Peregrinatio religionis ergo (1526); LB, I, 776 C.

⁽⁷⁰⁾ ALLEN, V, p. 471, brief 1452, 44-45, Erasmus aan Wilibald Pirckheimer, Bazel 3 juni 1524.

⁽⁷¹⁾ ALLEN, I, p. 431, brief 199, 19-20, Erasmus aan René d'Illiers, Parijs augustus 1506.

⁽⁷²⁾ Erasmus, Colloquium Peregrinatio religionis ergo (1526); LB, I, 783 A-D.

die viel hem zo erg tegen, dat hij 'nooit ergens met meer genoegen is uit weggegaan' (73).

Toen hij in 1506 van Parijs naar Italië reisde, zo herinnerde hij zich nog in 1531, ging hij over Lyon en bezocht een heel stuk van Savoye, en Lyon is hem in de geest gebleven als de bijzonder gastvrije stad : 'Niemand wordt in zijn eigen huis beter behandeld dan daar in de herberg', zo laat hij in zijn Samenspraken iemand zeggen (7*).

Van Pavia wist Erasmus, na elf jaar, nog dat hij er in 1506 Paulus Riccius met genoegen had ontmoet (75). De kartuizerkerk van Pavia kon wel een grootse indruk maken op de velen die ze gingen bewonderen, Erasmus zag in de eerste plaats al dat prachtwerk van witte marmer, binnen en buiten, als een geldverspilling: 'Waartoe diende het zoveel geld uit te geven om enkele eenzame monniken te laten zingen in een marmeren tempel, voor wie die kerk tot last is, niet tot gebruik, zodat ze dikwijls door bezoekers lastig worden gevallen, die zich om geen andere reden daarnaartoe begeven dan om die marmeren kerk te bezichtigen' (76).

Maar Rome! De eeuwige stad, het hart van de christenheid, heeft op Erasmus een overweldigende en onvergetelijke indruk gemaakt. Brieven uit 1509, toen hij er was, zijn ons niet meer bewaard gebleven; de indrukken van het ogenblik kennen wij dus niet. Maar er zijn die vele herinneringen. Erasmus bewaarde in zijn geheugen een bepaald beeld van Rome. Wij laten hem aan het woord met zijn herinnering en zijn heimwee.

Aan kardinaal Riario schrijft hij:

'En toch kan ik niet anders dan gefolterd worden door het verlangen naar Rome, telkens in mijn geest weer opkomt, wat voor vrijheid en vertoon, wat voor licht en wandelingen, welke bibliotheken, welke lieflijke gesprekken met zeer geleerde mannen, welke mij toegewijde aanzienlijke heren ik, bij het verlaten van Rome, heb verlaten' (77).

En aan kardinaal Grimani stuurt hij deze woorden:

Tk voelde de liefde tot de stad, die ik tenauwernood had afgeschud, opnieuw sterk worden met zwijgzame groei. Had ik mij bijgevolg niet plots aan

⁽⁷³⁾ ALLEN, II, p. 3, brief 299, 2-4, Erasmus aan Andreas van Hoogstraten, Luik augustus 1514.

⁽⁷⁴⁾ Erasmus, Colloquium *Diversoria* (1523); LB, I, 715 F. De gesprekspartner Bertulphus antwoordt daarop: 'Ik herken de hoffelijkheid (humanitas) van het Franse volk'; aldaar 716 A. Vermelding van Savoye: Allen, IX, p. 244, brief 2473, 9-10, Erasmus aan Petrus Mornyeus, Freiburg 2 april 1531.

⁽⁷⁵⁾ Allen, II, p. 502, brief 549, 42, Erasmus aan Richardus Bartholinus, Antwerpen 10 maart 1517.

⁽⁷⁶⁾ Erasmus, Colloquium Convivium religiosum (1522); LB, I, 685 A.

⁽⁷⁷⁾ ALLEN, II, p. 70, brief 333, 30-34, Erasmus aan Rafaello Riario, Londen 15 mei 1515.

Rome losgerukt, ik zou nadien nooit Rome hebben kunnen verlaten. Ik heb mij ontrukt om niet weerom aangevuurd te worden, en ik ben naar Engeland eerder weggevlogen dan vertrokken' (78).

Acht jaar na zijn vertrek uit Rome, roept Erasmus het uit in een andere brief aan kardinaal Riario, die de opdracht is van zijn 'Parafrase op Paulus' Romeinenbrief':

'Omarm, Rome, de vorst of althans zeker de voornaamste leermeester van uw godsdient (nl. Paulus). Omhels de verkondiger van uw oude roem, bemin weer hem die u beminde nog vóór hij u had gezien. O gelukkig veranderde aard van uw geluk! ... In de plaats van Jupiter Capitolinus is Christus getreden ... Als u de bogen en piramiden als sporen van vroeger bijgeloof aanspreken, waarom treffen u niet veel meer in hun (nl. der Apostelen) boeken de gedenkschriften van een aanvaarde godsdienst? Gij bewondert het standbeeld van Hadrianus of de thermen van Domitianus. Zoudt gij niet veeleer de allerheiligste brieven van Petrus en Paulus hoogschatten?' (79).

Wij zien het : zowel het antieke Rome als het Rome van de pausen heeft Erasmus' belangstelling. Hij denkt zo b.v. aan de opbouw van de Sint-Pietersbasiliek onder Leo X (80).

In 1520 had Erasmus het plan opgevat naar Rome te gaan en er de winter door te brengen, om onder andere bepaalde handschriften in de Vaticaanse bibliotheek te raadplegen (81); maar het is er niet van gekomen: na 1509 is hij niet meer in Rome geweest. Maar tot aan het eind van zijn leven draagt hij het heimwee naar Rome mee, al heeft hij geen gehoor gegeven aan de roep van Paulus III om op zijn oude dag naar Rome te verhuizen: 'Mij heeft, afgezien van de uitstekende kwaliteiten van het land, zozeer de eenvoud, soberheid, wellevendheid, rechtschapenheid, en menselijkheid van dat volk behaagd, dat ik besloten was te Rome mijn intrek te nemen en daar, als in het gemeenschappelijk vaderland, oud te worden'. Zo staat er te lezen in een brief uit Erasmus' laatste levensjaar (82).

⁽⁷⁸⁾ Allen, II, p. 74, brief 334, 25-29, Erasmus aan Domenico Grimani, dezelfde dag.

⁽⁷⁹⁾ Allen, III, p. 138-139, brief 710, 49-62, Erasmus aan Rafaello Riario, Leuven 13 november 1517.

⁽⁸⁰⁾ Allen, II, p. 185, brief 384, 32-34, Erasmus aan Leo X (inleidingsbrief tot het Novum Instrumentum), Bazel 1 februari 1516.

⁽⁸¹⁾ ALLEN, IV, p. 346, brief 1143, 79-80, Erasmus aan Leo X, Leuven 13 september 1520; p. 400, brief 1167, 1-3, Erasmus aan kardinaal Lorenzo Campeggio, Leuven 6 december 1520.

⁽⁸²⁾ Allen, II, p. 177, brief 3032, 204-207, Erasmus aan Johann Choler, Bazel augustus 1535.

Ook Siena moet indruk hebben gemaakt op Erasmus, die stad waar hij in 1509 enkele maanden had verbleven 'om zijn gezondheid te herstellen' en waar hij bevriend was geworden met de Schotse prins Alexander Stewart, van wie hij de bekende zegelring met de Terminus had ontvangen (83).

Aan Straatsburg had Erasmus enkel goede herinneringen wegens de vriendelijke ontvangst, die er hem te beurt was gevallen vanwege het letterlievend genootschap (84).

Turijn was de stad, waar Erasmus op 4 september 1506 het doctoraat in de theologie had verkregen ; hij had er enige dagen vertoefd, schreef hij later, en toen had de vriendelijkheid van de mensen hem verbaasd en behaagd (85).

Heeft de dogenstad Venetië niets voor hem betekend? Wat wij in 1529 van hem daarover te lezen krijgen is dat hij er de dood van hertog Filips van Brabant had vernomen (86). Later brengt hij in herinnering, dat hij er vriendschap aanknoopte met humanisten: Baptista Egnatius, Hieronymus Aleander en Urbanus Regius, en met de drukker Aldus Manutius (87).

Onder alle landen blijft bij Erasmus steeds het zonnige Italië de bovenhand houden, al heeft hij veel waardering voor het vriendelijke Engeland, voor de Franse gastvrijheid en voor het hem zo dierbare Brabant (88). Zo schrijft hij in 1517 aan de jonge Bruno Amerbach te Bazel, die ter studie naar Italië zou trekken: 'O jij gelukkige, die in deze allergelukkigste eeuw Italië gaat bezoeken! Heb je enige vrees voor het klimaat, te Padua is het zeer gezond, te Bologna niet zozeer en ook niet te Florence en te Rome' (89).

Over Italië raakt Erasmus niet uitgepraat in een brief vol oude herinneringen op zijn levensavond geschreven, en het slotwoord is : 'Met moeite

⁽⁸³⁾ ALLEN, III, p. 16, brief 604, 1-2; zie ook I, p. 18 en 55; VII, p. 71, brief 1824.

⁽⁸⁴⁾ Allen, II, p. 7-9, brief 302, Erasmus aan Jacob Wimpfeling, Straatsburg 1 september 1514; vgl. V, p. 208, brief 1342, 207-212, Erasmus aan Marcus Laurinus, Bazel 1 februari 1523.

⁽⁸⁵⁾ ALLEN, IX, p. 244, brief 2473, 10-11, Erasmus aan Petrus Mornyeus, Freiburg 2 april 1531.

⁽⁸⁶⁾ Allen, VIII, p. 129, brief 2143, 73, Erasmus aan Joannes Cochlaeus, Bazel 1 april 1529. Filips de Schone was gestorven op 25 september 1506.

⁽⁸⁷⁾ Allen, XI, p. 177, brief 3032, 212-213, Erasmus aan Johann Choler, Bazel augustus 1535.

⁽⁸⁸⁾ Zie M. A. NAUWELAERTS, Erasmus en Brabant, in Brabant. Tweemaandelijks tijdschrift van de Toeristische Federatie, 1969, nr. 6, p. 16-30.

⁽⁸⁹⁾ ALLEN, III, p. 15, brief 362, 1-3, Erasmus aan Bruno Amerbach; Leuven 24 augustus 1517.

en tegenzin heb ik Italië verlaten' (90). Opvallend is ook hier weer het terugdenken aan de vele vrienden, die hij er leerde kennen.

Erasmus hield van grote gebouwen en steden, waar iets moois te zien was en vooral goede vrienden te vinden waren (91). Ook de kunstzinnige huizen van zijn humanistische vrienden maakten indruk op de scherp waarnemende Erasmus. Zo beschrijft hij, in 1523, in een brief aan zijn Brugse vriend Marcus Laurinus, hoe mooi hij het huis van kanunnik Johann Botzheim te Konstanz vond:

'Hij heeft een huis, dat wel een woonplaats van de muzen mag lijken: overal is er iets fraais en elegants te zien, niets is onbespraakt, maar van alle kanten lokt het de ogen door welsprekende schilderijen en doet het de blik erop rusten. In de zomerkamer die hij, naar hij zei, voor mij had klaargemaakt, stond bij de tafel Paulus (afgebeeld) die het volk onderwijst. Op een andere muur: Christus zittend op de berg en zijn leerlingen onderrichtend. Ook nog de Apostelen, die twee aan twee vertrekken om het Evangelie te verkondigen. In een tweede rookvertrek stonden priesters, schriftgeleerden en farizeeën, mede de oudsten, samenspannend tegen het reeds groeiende Evangelie. Elders zongen de negen zusters van Apollo; elders nog de naakte Gratiën, symbool van eenvoudige welwillendheid en ongeveinsde vriendschap. Maar waarom zou ik dat hele huis in een brief afschilderen? Zijn schitteringen en genoegens zoudt gij pas in tien dagen nauwkeurig kunnen beschouwen' (92).

Herhaaldelijk heeft Erasmus een bezoek gebracht aan de patriciërswoning van Hieronymus van Busleyden te Mechelen; een beschrijving van de hand van Erasmus is niet bewaard, wel zijn nog bekend de indrukken die Thomas More opdeed en meedeelde aan Erasmus (93).

Tijdens zijn veelvuldige en grote reizen in zeven landen van het huidige Europa heeft Erasmus onnoemelijk veel indrukken opgedaan, die stuk voor stuk in zijn werken terugkeren als even zovele volkstaferelen en schetsen, vooral dan in de meer letterkundige kunstgeschriften, als 'De Lof der Zotheid' en de 'Samenspraken', die daardoor misschien ook de meest gelezen en gewaardeerde werken van Erasmus zijn gebleven (94).

⁽⁹⁰⁾ ALLEN, XI, p. 177, brief 3032, 197-218, Erasmus aan Johann Choler, Bazel augustus 1535.

⁽⁹¹⁾ ALLEN, VIII, p. 230, brief 2195, 54-61, Erasmus aan Johann Choler, Freiburg 14 juli 1529.

⁽⁹²⁾ ALLEN, V, p. 212, brief 1342, 339-351, Erasmus aan Marcus Laurinus, Bazel 1 februari 1523. (93) ALLEN, II, p. 197, brief 388, 142-146, Thomas More aan Erasmus, Londen ca. 17 februari 1516.

⁽⁹⁴⁾ J. HUIZINGA, a.w., p. 122-123.

Toch is het dan weer waar, dat Erasmus zich uiterst zelden en dan nog in karige bewoordingen over de kunst van zijn tijd heeft uitgelaten, maar ook zijn tijdgenoten voelden niet de drang om hun gevoelens bij het aanschouwen van kunstwerken tot uiting te brengen (95).

De plastische kunsten heeft Erasmus heel in het bijzonder beschouwd als een belangrijk opvoedingsmiddel, als een zwijgende poëzie of retoriek die toch welbespraakt is. Reeds in zijn beschrijving van het huis van Botzheim had hij de voorstelling gebruikt, dat schilderijen welsprekend zijn. Op zijn oude dag schrijft hij dan nog:

'Maar daar de beeldhouwkunst en de schilderkunst vroeger onder de vrije kunsten werden gerekend als zwijgende dichtkunst, soms méér uitbeeldend voor de gevoelens van mensen dan de mens zelf, hoe welbespraakt ook, met woorden zou vermogen uit te drukken, ... moest de nuttigheid ervan bewaard blijven' (96).

Vreemd evenwel, dat Erasmus in zijn vormingsjaren, toen hij onder de invloed stond van de renaissancistische en humanistische ideeën die vanuit Italië waren overgewaaid, zo afkerig stond tegenover de middeleeuwse kunst. Wij lezen in een brief van de ongeveer twintigjarige Erasmus:

'Maar nu, als je kijkt naar drijfwerk, schilderijen, beeldhouwwerken en gebouwen en tenslotte de nagelaten werken van alle handwerken uit twee- of driehonderd jaar terug, dan ga je, denk ik, verwonderd staan en lachen om de te grote onhandigheid van de kunstenaars, terwijl in onze tijd er geen kunst is die niet door de vlijt van handwerksmannen wordt vervaardigd' (97).

Verval en opbloei van woordkunst en beeldende kunsten gingen dus samen.

Nog even zouden wij willen wijzen op een van de kunsten — evenwel geen beeldende kunst — die Erasmus in zijn jeugd heeft leren kennen en waarvoor hij zeer gevoelig is gebleven zijn leven lang: de muziek. Maar daarover is al uitvoerig geschreven (98). Met zijn fijne kinderstem had

⁽⁹⁵⁾ G. MARLIER, a.w., p. 1, 19, 114.

⁽⁹⁶⁾ ERASMUS, De amabili Ecclesiae concordia liber (1533); LB, V, 501 BC.

⁽⁹⁷⁾ ALLEN, I, p. 108, brief 23, 81-86, Erasmus aan Cornelius Gerardus, Steyn juni 1489. De idee had Erasmus gevonden in de *praefatio* van het boek wat hem toen zeer interesseerde, de *Elegantiarum linguae Latinae libri sex* (1444) van de Italiaanse humanist Lorenzo Valla (1407-1457).

⁽⁹⁸⁾ J.-Cl. MARGOLIN, Erasme et la musique (De Pétrarque à Descartes, IX), Paris 1965.

Erasmus leren zingen als zangknaap van de domkerk te Utrecht (99); het gregoriaans bleef hem steeds dierbaar. Een ieder kan, volgens hem, onder de invloed komen van de muziek (100). Hij kende de macht van de muziek, 'die de gevoelens van de mensen aanwakkert en matigt, als een kunstenaar bepaalde harmonieën passend voordraagt' (101). Maar van het gedreun van het orgel of van het geschetter van trompetten in de kerk moest Erasmus niets hebben: dat klonk hem in de oren als het geluid van een artillerie (102). Muziekkunstgevoelige man, die Erasmus, die de dood van de grote zanger en componist Jan Okegem in een grafdicht bezong (103), maar tevens muziekkritische man.

KUNSTVAARDIGHEID

Tenslotte dienen wij nog een beschouwing te wijden aan de artistieke expressie bij Erasmus. De vraag dringt zich op, of de kunstgevoelige Erasmus ook zelf aan kunstbeoefening heeft gedaan.

Van natuur zal hij mogelijk wel artistiek begaafd zijn geweest, als wij eraan denken, dat een van zijn verwanten, 'maistre Guerard Gregoire Hollandois, compatriote et parent d'Erasme de Rotterdam', in 1522 als kunstschilder te Tournus werkzaam was (104). Heeft Erasmus ook tekenstift en penseel gehanteerd?

Met zekerheid weten wij, uit de mond van Erasmus zelf, dat hij in zijn studiejaren te Steyn bloemen heeft geschilderd in een boek van Sasboud (105). Te Steyn heeft hij ook een miniatuur gemaakt : 'Christus aan het Kruis', die in het bezit was van de in 1572 als martelaar gestorven

⁽⁹⁹⁾ ALLEN, I, p. 56-57, Document IV, Brief van Beatus Rhenanus aan Karel V, inleiding con Erasmus' Opera annia, Bazel 1540, r. 8-11.

⁽¹⁰⁰⁾ ERASMUS, Enarratio in Psalmum XXXVIII (1532); LB, V, 420 A: 'Het staat vast, dat geen enkele leeftijd en geen geslacht de macht van de muziek niet zou ondervinden'.

⁽¹⁰¹⁾ Allen, V, p. 108, brief 1304, 356-358, Erasmus aan Adrianus VI, Bazel 1 augustus 1522.

⁽¹⁰²⁾ Allen, VI, p. 420, brief 1756, 98-110, Erasmus aan Nicolaus Varius, Bazel 26 september 1526. Zie ook *Ecclesiastes*, LB, V, 942 B, en de passus over de veroordeling van de wulpse wereldse muziek in *Christiani matrimonii Institutio*, LB, V, 718 BC.

⁽¹⁰³⁾ С. Reedijk, a.w., nr. 32, p. 223-224. Het is het enige door Erasmus gemaakte gedicht dat, voor zover wij weten, werd getoonzet.

⁽¹⁰⁴⁾ ALLEN, IV, p. 452, noot bij brief 1192, 1.

⁽¹⁰⁵⁾ Allen, I, p. 91, brief 16, 11-12, Erasmus aan Sasboud, Steyn ca. 1488.

priester Cornelius Musius (106). Over Erasmus te Steyn zegt Marlier: 'un amateur et un connaisseur averti' (107).

Bovendien is er een bericht over een schilderij in Amerika, dat door Erasmus in 1501 zou zijn geschilderd (108); hoogstwaarschijnlijk is het geen werk van Erasmus (109).

In de Albertina te Wenen wordt een tekening bewaard, een monnik met een boek voorstellend; ze wordt ten onrechte aan Erasmus toegeschreven en zelfs beschouwd als een zelfportret (110).

Waar Erasmus in zijn Latijns gedicht Carmen Alpestre of De Senectute, in augustus 1506 geschreven bij de overtocht van de Alpen, zegt: 'Terwijl ik denk aan het uitbeelden van niet-substantiële vormen zonder lichaam' (111), gaat het niet over schilderkunst, zou men veronderstellen, maar over woord- en dichtkunst.

Typisch is wel, dat Erasmus op latere leeftijd de raad geeft om de kinderen in te wijden in het technische schrijven met behulp van de teken- en schilderkunst :

'Het zal hiertoe nuttig zijn het kind zich enigerwijs te laten oefenen in de schilderkunst, in die kunst waartoe de meeste kinderen van natuur worden aangetrokken, terwijl zij er vreugde in scheppen uit te drukken wat ze erkennen en te erkennen wat door anderen is uitgedrukt' (112).

(106) Allen, t.a.p., en P. Noordeloos, Cornelius Musius, Utrecht/Antwerpen 1955, p. 109. Vermeldingen van het werk in: P. Opmeer, Opus chronographicum orbis universi, Antwerpen 1611; D. Van Bleiswijck, Beschrijving der Stadt Delft, Delft 1667, p. 321; A. Houbraken, De Groote Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en Schilderessen, I, Amsterdam 1718, p. 19; C. Hofstede de Groot, Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte, Den Haag 1893, p. 121: A. Von Wurzbach, Niederländisches Künstler-lexikon, I, Wien/Leipzig 1906, p. 494; U. Thieme, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, X, Leipzig 1914, p. 587. Voor literatuurverwijzing ben ik Dr. A. Monballieu zeer dankbaar.

(107) G. MARLIER, a.w., p. 30.

- (108) Vermelding van het schilderij bij A. von Wurzbach, a.w., t.a.p., Het drieluik: Kruisdraging, Christus aan het Kruis, Kruisafneming, komt op naam van Erasmus voor in de verkoping van de verzameling-Despinoy te Versailles: Catalogue des tableaux de diverses écoles composant le Cabinet de feu M. le Lieutenant-Général Comte Despinoy, 1850, p. 196-198, nr. 437 (afmetingen: 116 × 84 cm). Zie nog over het schilderij, dat nadien heeft behoord tot de collectie van E. A. Faust te St-Louis (USA): Allen, IV, p. xx; G. Marlier, a.w., p. 64.
- (109) E. Panofsky, a.w., p. 202, n. 7: 'certainly the work of a professional painter'. Bovendien valt er op te merken, dat Erasmus tot in 1503 zijn naam als 'Herasmus' schreef, en dat het schilderstuk het randschrift draagt: 'Erasmus P. 1501'.
- (110) Volgens A. von Wurzbach, t.a.p., afkomstig uit de verzameling-Ploos van Amstel, verkocht in 1800.
- (111) 'Pingere dum meditor tenueis sine corpore formas': Erasmus, Carmen Alpestre, vers 95; С. Reeduk, a.w., nr 83, p. 286.
 - (112) ERASMUS, De Pronuntiatione (1528); LB, I, 928 C.

Men krijgt ook de indruk, dat Erasmus zelf in zijn jeugd lessen in de schilderkunst heeft gehad, want hij weet te zeggen, dat in de kunst 'de schets (*delineatio*) het schilderen voorafgaat' (113), en dat 'wie zich in de schilderkunst oefenen, met een passer de symmetrie van de ledematen onderzoeken, maar als ze reeds door voorschriften en gebruik de gewoonte hebben opgedaan, beter zonder behulp van een passer schilderen' (114).

De techniek van Albrecht Dürer, in wie hij voornamelijk de witzwart-kunst in etsen en gravuren blijkt te bewonderen, heeft Erasmus vergeleken met de schilderkunst van de oude Grieken, zoals zij door Plinius de Oudere in zijn werk over de 'Natuurlijke Historie' was meegedeeld (115). Erasmus vond de graveerkunst bijzonder mocilijk, maar zeer expressief, hoewel zonder gebruikmaking van kleuren: Dürer drukte er schaduwen, licht, klaarheid, verhevenheden en diepten mee uit, zoals hij er symmetrie en harmonie mee in acht nam; hij presteerde zonder kleuren wat Apelles met kleuren realiseerde (116).

Het lijkt er tevens naar, dat Erasmus was ingewijd in de techniek van de medailleerkunst. Heeft hij misschien Quinten Metsys aan het werk gezien toen deze zijn portretmedaille maakte? Erasmus kon in ieder geval een duidelijke beschrijving geven van het technisch procédé (117).

Wij mogen niet vergeten, dat Erasmus talrijke karikaturen en kanttekeningen maakte met de pen in boeken die hij bezat (118). Het zijn maar

- (113) ERASMUS, Ecclesiastes (1528); LB, V, 851 A.
- (114) Erasmus, a.w.; LB, V, 850 E. Vgl. in *De Pronuntiatione*, LB, I, 928 CD, de passus over Dürers handleiding.
- (115) PLINIUS MAIOR, Naturalis Historia, XXXV, 67, 76, 96, 98, 128, 131; vgl. E. PANOFSKY, a.w., p. 225.
- (116) ERASMUS, De Pronuntiatione; LB, I, 928 EF. De hele context vindt men in Nederlandse vertaling bij A. Gerlo, a.w., p. 30-31. Zie nog E. Panofsky, Nebulae in pariete, in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 14 (1951), p. 34-41.
- (117) ALLEN, V., p. 470, brief 1452, 29-39, Erasmus aan Wilibald Pirckheimer, Bazel 5 juni 1524: 'Sommigen denken, dat het gieten (fusionem) beter zal verlopen, als men tin mengt in het Cyprische koper, uit welke materie klokken worden gegoten. Er is een ander hulpmiddel, als men de kop van Terminus in profiel keert. Nu heeft de proportie tussen beide zijden (utriusque respondens densitas) tot gevolg, dat het gelaat minder juist wordt weergegeven. Bovendien is er ook een kunst om een beeld te verkleinen; maar dat is lang van duur en omslachtig. Als men een afdruk neemt in klei (nl. van het origineel), nadat het in een bronzen ring is gesloten, en dan laat drogen, en dat meermalen herhaalt, dan maakt men uit het kleimodel een loden afdruk. Dat zou gemakkelijker gaan, als ge een bron (fontem; dus het origineel?) hadt. Die (bron) is in lood, maar bij de kunstenaar, hoewel hij beloofd heeft mij die terug te geven. Want hij kreeg van mij meer dan dertig gulden als prijs voor zijn werk'. Het gaat hier over de medaille van Quinten Metsys (1519).
- (118) Zie enkele afbeeldingen in M. A. NAUWELAERTS, Erasmus, Bussum 1969, p. 46, 63, 109. Over Erasmus' tekeningen en handschrift, zie E. MAJOR, Handzeichnungen des Erasmus von Rotterdam, in Historisches Musäum Basel, Jahresberichte und Rechnungen, 1932, p. 35 volgg. Afb. VII en VIII.

schetjes en krabbels; het tekenen zat hem blijkbaar in de vingers. Maar toch schreef de Leuvense theoloog Maarten van Dorp vrij scherp aan Erasmus: 'Gij zoudt er spijt van hebben, dat de schilderkunst en de beeldhouwkunst wederopbloeiden, omdat gij er u niet mee bezighoudt' (119).

Niet door zijn kunstbeoefening, maar door zijn geschriften, heeft Erasmus invloed gehad op de inspiratie van de religieuze schilderkunst en op het ontstaan en de ontwikkeling van circa 1515 af van de Nederlandse genre-schilderkunst met haar religieuze en moraliserende achtergrond. Dat is de stelling, die G. Marlier verdedigde (120).

Het is duidelijk geworden: Erasmus was gevoelig voor de kunst. Hij was het echter het meest voor de kunst van het woord, voor de schone letteren. Niet alleen, en in mindere mate, was hij creatief inzake dichtkunst, maar vooral voor het scheppend proza.

Het dichtwerk van Erasmus is eerder secundair in zijn literair œuvre; het beslaat daarin slechts een geringe plaats. Als dichter was Erasmus, behalve dan in zijn jeugd, meestal gelegenheidsdichter (121). Hij stond zelf vrij kritisch tegenover zijn eigen poëtisch werk. Op zijn dertigste of tweeëndertigste verjaardag schertste Erasmus met een jeugdvriend over zijn verzen: niet veel waard, dacht hij, 'niet zonder zorg, maar helemaal zonder hartstocht neergeschreven, terwijl ik een nieuwe pen probeer'; er zit iets Attisch, dat is iets beredeneerds in: 'ze zijn karig in gevoelens, volstrekt zonder pathos, beperkt in woordgebruik, zonder valse schijn' (122). Zijn oordeel over eigen verzen bleef bij Erasmus steeds erg gematigd (123). Echte of valse nederigheid? of zelfkennis?

Met deze zelfkritiek staat evenwel in verband de theorie over de dichtkunst, die Erasmus er nog aan het eind van zijn leven, na gerijpt oordeel, op nahield:

⁽¹¹⁹⁾ ALLEN, II, p. 128, brief 347, 50-51, Martinus Dorpius aan Erasmus, Leuven 27 augustus 1515.

⁽¹²⁰⁾ G. MARLIER, a.w., p. 149-169: Chapitre VI, Evolution de la peinture religieuse sous l'influence d'Erasme; p. 217-250: Chapitre VII, Le tableau de mœurs; p. 251-301: Chapitre VIII, La satire sociale.

⁽¹²¹⁾ C. Reedijk, a.w., hoofdstuk IV, The Poet, p. 87-127.

⁽¹²²⁾ Voor de gehele context: Allen, I, p. 261-262, brief 113, 9-46, Erasmus aan Joannes Sixtinus Phrysius, Oxford 28 oktober 1499.

⁽¹²³⁾ Zie Allen, I, p. 545, brief 283, 92-103, Erasmus aan Andreas Ammonius, Cambridge 21 december 1513; Allen, VI, p. 100, brief 1581, 524-528, Erasmus aan Natalis Beda, Bazel 15 juni 1525.

'Dichtkunst noem ik: niet op welke wijze ook een vers in versvoeten afbakenen, maar een methode (*ratio*), die de taal verbindt met waardigheid, met het aangename van de ernst, met de opschik van een schildering en, om zo te zeggen, met een zekere goddelijke eigenschap en enthousiasme. In die vaardigheid slaagt echter niemand, tenzij hij zijn geest met allerlei wetenschappen (*artes*) heeft vervuld. Want waarachtige poëzie is niet anders dan een koek, die samengesteld is uit de genoegens en het beste van alle wetenschappen, of, om het beter te zeggen, een honigzoete samenstelling uit alle uitgelezen bloemen' (124).

In die geest had Erasmus de lente bezongen, in zijn jeugd, en de ouderdom, als hij in zijn rijpere jaren was (125). Wilde hij misschien geen dichter zijn, geen groot dichter, zijn vijanden bespotten hem toch in 1517 als iemand, die zich wel theoloog noemt, maar eigenlijk als dichter moet worden beschouwd (126).

Naast de dichtkunst is er nog het kunstproza. Als Latijnse prozaïst, als beheerser van de taal, had Erasmus zijns gelijke niet in de eerste decennia van de 16e eeuw. Het Latijnse taalinstrument bespeelde hij als een virtuoos.

Het moge hier volstaan tot besluit een passus uit Huizinga's Erasmusboek aan te halen, want Erasmus als letterkundige zou een afzonderlijke studie waard zijn. Het oordeel van Huizinga: 'De meer artistieke kanten van Erasmus' talent spreken het sterkst, al springen zij overal omhoog, in die beide verpozingen van ernstiger arbeid, het *Moriae Encomnum* en de *Colloquia*. Doch juist die beide zijn van ontzaglijk gewicht geweest voor zijn invloed op de tijd ... En bovendien, ook dit verhoogt nog hun betekenis, dat Erasmus zich nergens zo spontaan heeft geuit, niet alleen wat de vorm betreft' (127). Enkele voorbeelden van Erasmus' letterkundig talent hebben wij reeds elders aangehaald in vertaling (128).

Om onze beschouwingen en de resultaten van ons onderzoek in een besluit samen te vatten, moeten wij zeggen: Erasmus heeft diverse betekenissen van het begrip kunst onderscheiden; hij heeft het in talrijke schakeringen gebruikt in zijn œuvre; hij heeft enkele beginselen gefor-

⁽¹²⁴⁾ ERASMUS, Ecclesiastes, LB, V, 853 D.

⁽¹²⁵⁾ C. REEDIJK, a.w., nr. 9, p. 152-156; nr. 83, p. 280-290.

⁽¹²⁶⁾ C. Reedijk, a.w., p. 109; de tekst is getrokken uit de Epistolae obscurorum virorum (1517).

^{(127) [.} HUIZINGA, a.w., p. 122.

⁽¹²⁸⁾ M. A. NAUWELAERTS, Erasmus, p. 77-86.

muleerd in verband met de kunst in het algemeen en de beeldende kunsten in het bijzonder; hij bleek kunstgevoelig te zijn, maar de dingen bleven in zijn herinnering eerder op de achtergrond terwijl de mensen steeds op de voorgrond kwamen; op het gebied van de kunstvaardigheid heeft hij in zijn jeugd aan schilderkunst gedaan; in zijn vormingsjaren, en ook nadien, heeft hij kunstige Latijnse en Griekse verzen geschreven, maar zijn meesterwerk is en blijft het kunstproza in diverse vormen.

Kan. Prof. Dr. M. A. NAUWELAERTS.

Résumé. — ERASME ET L'ART.

Un examen de la question «Erasme et l'Art» comporte trois aspects dont on peut relever les éléments dans l'œuvre écrite de cet humaniste. Un premier aspect se rapporte à la notion même de l'art qui se révèle comme une notion large et à sens multiple, embrassant les sept arts libéraux, les sciences, les beaux-arts, les productions artisanales de valeur, la musique, les productions littéraires. En second lieu se pose la question de l'attitude d'Erasme vis-à-vis de la beauté tant de la nature que de l'expression artistique. Quoiqu'on en dise, Erasme n'était pas un homme insensible : il se plaisait dans la nature et surtout la grandeur des Alpes l'attirait, mais il aimait aussi l'architecture, la sculpture et surtout la peinture et avant tout le portrait artistique. Enfin, on peut se demander si Erasme s'est servi de l'expression artistique. Il a dit lui-même que jeune encore il a exercé la peinture ; cependant, à part quelques croquis en marge de ses livres, il ne nous reste plus rien de ses travaux : le tableau et le dessin qui lui sont attribués ne sont pas de sa main. Comme œuvre d'art Erasme nous a légué sa poésie et surtout sa prose latin inégalée.

M.A.N.

ERASME QUELLIN, DISCIPLE DE RUBENS

Dans cette revue, M. M. D. Padron a récemment attribué au peintre anversois Erasme Quellin un *Amour endormi* (toile, 81 × 98 cm), exposé au Musée du Prado, sous l'étiquette «École de Rubens» (n° 1718). Il y a pertinemment reconnu, le premier, un fragment d'une composition, *Psyché et l'Amour endormi*, exécutée pour la Torre de la Parada, d'après une esquisse de Rubens, identifiée au Musée Bonnat de Bayonne, par M. M. Faré, en 1964 (¹).

En portant ce tableau à l'actif de Quellin, M. M. D. Padron constate qu'il n'existe aucune monographie de ses œuvres et signale trois contributions importantes apportées à leur connaissance par G. Glück, K. Zoege von Manteuffel et F. C. Legrand (²). Ne faudrait-il point y ajouter, avec plusieurs autres (et, surtout, avec celle de Mme Luisa Hager (³)), la monumentale Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool de F. J. van den Branden? Les pages de ce pionnier sur Erasme Quellin restent une source d'information valable pour l'historien désireux d'aborder ce maître et son abondante production (⁴).

Avec respect, nous avons tenté cette approche et celle des peintres d'histoire de l'école rubénienne, injustement oubliés, au cours d'une étude, actuellement en manuscrit, à laquelle nous avons consacré tous nos

⁽¹⁾ M. D. Padron, Un lienzo de Erasmo Quellinus en el Museo del Prado «Psiquis y el Amor dormido», in Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, t. XXXVIII, 1969, Bruxelles, 1971, pp. 99-105. — Le même rapprochement a été fait par Svetlana Alpers, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, t. IX, The Decoration of the Torre de la Parada, Bruxelles, 1971, pp. 195-196, nº 13 et nº 13a.

⁽²⁾ M. D. PADRON, op. cit., note 3 de la p. 102.

⁽³⁾ Luisa HAGER, Die dynastichen Wirkteppiche des Hauses Thurm und Taxis, in Thurm und Taxis-Studien 3. Beitrage zur Kunst und Kulturpflege im Hause Thurm und Taxis, Kallmung, 1963, pp. 1-9. — Une liste d'apports à la connaissance de Quellin, ultérieurs à l'étude de K. Zoege von Manteuffel, parue dans Thieme-Becker (t. VIII, 1933, pp. 508-509), complète la notice que nous avons consacrée à cet artiste dans Le Siècle de Rubens, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 1965, p. 160.

⁽⁴⁾ F. J. van den Branden, Geschiedenis der Antwerpsche Schildersschool, Anvers, 1883, pp. 786-792.

soins depuis 1953 (5). Dans l'entre-temps, l'intérêt de deux tableaux signés de Quellin, conservés à Liège, nous a incitée à présenter leur auteur, luimême d'ascendance liégeoise, et ces deux toiles, lors du congrès tenu en cette ville, par la Fédération archéologique et historique de Belgique, en 1968 (6).

Qu'on nous permette d'esquisser aujourd'hui un aperçu des relations de maître à disciple, des collaborations attestées entre Rubens et Quellin, telles que nous les percevons après notre enquête. Une remarque de M. M. D. Padron nous y invite (7). Elle nous amènera, ensuite, à préciser quelque peu les caractères du style de Quellin, par rapport à son illustre devancier.

* *

Erasme Quellin appartient — chacun le sait —, à une lignée d'artistes, presque tous sculpteurs, parmi lesquels son frère Artus brille d'un feu particulier. Son père, Erasme premier du nom, abandonna la principauté de Liège pour s'établir à Anvers (8), où le futur peintre naquit en 1607, vécut, travailla sans répit et mourut en 1678.

La première manifestation picturale de Quellin précède d'une année son admission à la maîtrise. Le musée de Passau expose une *Adoration des Bergers* (toile, 59 × 82 cm), signée «E. Quellinus 1632» (9). La douceur et la tendresse baignent cette petite composition, d'une touchante simplicité. Avec une pudeur effarouchée, la Vierge, au visage enfantin, assise à terre,

⁽⁵⁾ Marie-Louise HAIRS, Dans le sillage de Rubens: les peintres d'histoire anversois au xvn' siècle, Ms. (910 pages dactylographiées), pp. 279-358. (Prix Frédéric Peny, Université de Liège, 1968).

⁽⁶⁾ ID, Le peintre anversois Erasme Quellin à Liège, in Fédération archéologique et historique de Belgique. Annales du Congrès de Liège 1968, 6-12 septembre. Quarantième session, t. I, Liège, 1969, pp. 141-157.

⁽⁷⁾ M. D. Padron (6p. cit., pp. 104-105) soulève la question des rapports entre Quellin et Rubens et dénie — partiellement, au moins — la valeur de cet avis de L. van Puyvelde : rien ne démontre une intervention notoire de collaborateurs ou d'élèves dans les tableaux de Rubens. A l'appui de son opinion, il invoque, notamment, le témoignage de deux lettres, bien connues : l'une de Balthazar Moretus à Charles Neapolis (22 novembre 1637), l'autre de don Ferdinand d'Autriche à Philippe IV (10 juin 1640). Nous nous proposons d'analyser plus loin l'apport de ces lettres relatif à Quellin.

⁽⁸⁾ Texte de Jean-Erasme Quellin in T. Levin, Handschriftliche Bemerkungen von Erasmus Quellinus, in Zeitschrift für Bildende Kunst, t. XXIII, 1888, p. 137.

⁽⁹⁾ Le catalogue du musée d'Augsbourg, où ce tableau figura longtemps, ne mentionne que la signature de l'œuvre, sans date. R. Oldenbourg l'a déclaré de 1632 (*Die Flämische Malerei des XVII Jahrhunderts*, 2^e éd., Berlin-Leipzig, 1922, p. 132). La direction des collections de l'Etat de Bavière nous a obligeamment confirmé l'existence du millésime sur la toile. Il y est visible, bien que la lecture du chiffre 2 soit un peu incertaine.

son Fils entre les bras, reçoit l'hommage des humbles. Sur sa robe carminée luisent de hauts reflets blancs, et de légers reflets bleutés sur le manteau outremer du jeune pasteur agenouillé vers la droite. La facture floue des ombres et du fond, teinté de rouge et de vert, s'accorde avec les tons du premier plan. Quoique tout autre de rythme et de sentiment, ce tableautin évoque une prédelle de Rubens : l'Adoration des Bergers du musée de Marseille, enlevée à la somptueuse Adoration des Mages de Malines et transportée en France à la Révolution. Quellin lui emprunta son rustique saint Joseph, sa manière de peindre le bœuf en coulisse sur le fond clair et la cruche de cuivre que porte une femme, détail qui reparaît dans presque toutes ses Nativités, comme dans celles de Jordaens et d'autres artistes.

Erasme Quellin s'inscrivit comme peintre dans la corporation anversoise de Saint-Luc, à l'âge de vingt-six ans (1633-1634) (10). Il avait fait auparavant des études philosophiques, relate Jean Meyssens dans ses *Images de divers hommes d'esprit sublime* (Anvers, 1649). Douze ans plus tard, Corneille de Bie a repris le texte de Meyssens et le portrait de l'artiste, gravé par Pierre de Jode le Jeune, qu'il accompagne (11). L'inventaire des biens de Quellin, dressé après sa mort, atteste ces mêmes études : sa bibliothèque contenait une *Philosophia Erasmus Quellinus scripsit* (12).

Le registre de Saint-Luc consigne l'admission du nouveau membre en qualité de fils de maître, sans désigner son instructeur. A. Michiels, P. Génard et M. Rooses ont cité Jean-Baptiste Verhaegen (13); mais van den Branden a fait judicieusement observer que Verhaegen (lui-même apprenti en 1632-1634) (14), devint maître après lui (1641-1642) (15). N'est-il

⁽¹⁰⁾ Ph. Rombouts-Th. van Lerius, De Liggeren en andere Historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde, Anvers-La Haye, 1864-1876, t. II, p. 47.

⁽¹¹⁾ C. DE BIE, Het Gulden Cabinet, Anvers, 1661, p. 261. — Voici le texte de Meyssens: «Erasmus Quellinus. Né d'Anvers l'an 1607, le 19 novembre, il a été disciple de Mons. P.P. Rubens, estant premierement devenu un maistre dedans la Philosophie, il est aussi dans la peinture devenu un maistre excellent, si bien en grand que en petit; et il se entend fort bien à la perspective, et il est un grand desseignateur et Architecte».

⁽¹²⁾ Texte in J. Denuce, De Konstkamers van Antwerpen in de 16° en 17° Eeuwen. Inventarissen van Kunstverzamelingen, Anvers, 1932, p. 292.

⁽¹³⁾ A. MICHIELS, Histoire de la peinture flamande, 2° éd., Paris, t. VIII, 1869, p. 159; P. GENARD, Les grandes familles artistiques à Anvers, in Revue d'Histoire et d'Archéologie, t. II, 1860, p. 311; M. Rooses, Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool, Gand, 1879, p. 494.

⁽¹⁴⁾ Ph. Rombouts-Th. van Lerius, op. cit., t. II, pp. 50, 54.

⁽¹⁵⁾ F. J. van den Branden, op. cit., note 2 de la p. 787. — L'admission de Verhaegen à la maîtrise est mentionnée in Ph. Rombouts-Th. van Lerius, op. cit., t. II, pp. 128, 135.

pas difficile de croire, cependant, que Michiels «inventa», de toutes pièces, ce nom de Verhaegen? On pourrait songer à un autre Verhaegen ou Verhaecht (l'un d'eux, Pierre Verhaecht, peintre, formait précisément un élève en 1631-1632) (16). Ne serait-il pas logique de supposer qu'Erasme Quellin fut d'abord l'élève de son père, en tant que dessinateur ; qu'un Verhaecht ou Verhaegen lui apprit, ensuite, à manier les pinceaux, et qu'artiste déjà formè, il trouva tout naturellement place dans l'orbite de Rubens?

Meyssens, suivi par de Bie, proclama, le premier, Quellin disciple de Rubens (17). Le neveu du grand peintre, Philippe Rubens, lui prête le même titre, dans la *Vita* rédigée pour le duc de Richelieu (1676) (18). Jean-Erasme Quellin n'y fait, au contraire, nulle allusion dans une note biographique de son père, qu'il inscrivit sur un exemplaire de *Het Gulden Cabinet* (19).

Nous n'avons rencontré aucun autre texte du xvii^e siècle qui pare Erasme Quellin de cette flatteuse qualité. M. M. D. Padron croit découvrir «un témoignage formel de la collaboration du jeune peintre avec le fameux maître flamand», dans une lettre de Balthazar Moretus à Charles Neapolis (22 novembre 1637). Le premier aurait écrit : «Rubens aida son élève (Erasme Quellin) de ses conseils ou lui fournit les motifs à traiter.» (20). Mais cette phrase n'est pas de Moretus. Elle figure dans le commentaire que Ch. Ruelens et M. Rooses ont ajouté à cet extrait du message de Moretus, cité par leurs soins : «Quant au dessin du frontispice, Rubens aussi bien que moi, ne peut se décider sur le choix d'un sujet. Je vous prie, Monsieur, de me faire savoir ce que vous préféreriez.» (21). A cette époque, l'imprimeur allait publier le *Caroti Neapolis Anaptyxis ad Fastos*

⁽¹⁶⁾ ID., op. at., t. II, p. 29.

⁽¹⁷⁾ Voir note 11.

⁽¹⁸⁾ Vita Petri Pauli Rubenii de Philippe Rubens (Bibliothèque Royale de Belgique, Ms nº 3726. — Texte in Baron de Reiffenberg, Nouvelles recherches sur Pierre-Paul Rubens contenant une vie inédite de ce grand peintre par Philippe Rubens, son neveu, in Nouveaux Mémoires de l'Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres de Bruxelles, t. X, 1837, pp. 10-11).

⁽¹⁹⁾ Voir note 8.

⁽²⁰⁾ M. D. PADRON, op. cit., p. 104 et note 1 de la même page.

⁽²¹⁾ Ch. Ruelens-M. Rooses, Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres, Anvers, t. VI, 1909, p. 187. — A la suite, probablement, d'une erreur typographique, M. D. Padron (op. cit., note 1 de la p. 104) place ce texte à la page 107 du tome V de cet ouvrage.

Ovidii Nasonis, in-folio qui sortira des presses plantiniennes en 1638. En dernier ressort, Quellin dessina non seulement le frontispice, mais ordonna lui-même sa composition. La planche est signée «E. Quellinius pinxit, J. Neefs excudit», et le dessin, «E. Quellinius inventor» (22).

M. M. D. Padron invoque ensuite le témoignage d'une lettre de Ferdinand d'Autriche à Philippe IV (10 juin 1640), où Quellin apparaîtrait comme disciple et, surtout, collaborateur assidu de Rubens (23). Qu'apporte exactement ce texte?

Rubens à peine mort, le gouverneur des Pays-Bas espagnols exprime, dans cette missive, sa perplexité au sujet des tableaux commandés par le roi et laissés inachevés par le défunt (24). Doit-il les envoyer, tels quels, à Madrid, ou les faire terminer par un autre artiste? Songeait-il à Quellin, lorsqu'il proposait de confier cette besogne, soit à Gaspard de Crayer, soit à un autre peintre, dont il ne cite pas le nom? Il écrivait : «Dos solos hay aqui se puede fiar dellos, si bien muy inferiores a Rubens. El uno su primer oficial, que hacia la mas de obra de su amo, pero como estaba siempre delante, non le dejaba errar, y solo no se lo que hara, que en fin no es mas que un oficial.» (Il n'y a ici que deux peintres auxquels on pourrait s'adresser, quoiqu'ils soient bien inférieurs à Rubens. L'un d'eux, son ancien élève, a travaillé à la plupart des œuvres de son maître, mais comme Rubens le guidait toujours, il ne lui laissa pas faire de faute, seulement je ne sais ce qu'il fera quand il travaillera seul, car, en somme, il ne travaillait qu'en sous-ordre) (25). En établissant cette traduction, Ch. Ruelens et M. Rooses proposèrent, les premiers, mais prudemment, d'identifier cet «élève» à Quellin (26). Hypothèse acceptable. Mais le mot

⁽²²⁾ M. Rooses, Catalogue du Musée Plantin-Moretus, 2º éd., Anvers, 1883, p. 96, nº 97 ; Ch. Ruelens-M. Rooses, op. cit., t. VI, p. 206.

⁽²³⁾ M. D. PADRON, op. cit., p. 104.

⁽²⁴⁾ Ces tableaux sont l'Enlèvement des Sabines, la Paix des Sabins, Andromède et Hercule, dont, sans préciser leurs thèmes, Ferdinand entretint son frère, à diverses reprises, entre le 30 juin 1638 et le 20 juillet 1641. Les derniers furent achevés par Jordaens et les deux premiers par un inconnu ; les héritiers de Rubens les cédèrent à Philippe le Roy, pour le compte de Philippe IV (Cf. L. VAN PUYVELDE, Rubens., 1º éd., Paris-Bruxelles, 1952, pp. 163-164 et notes 211-213 de la p. 216; 2º éd., 1964, p. 200 et notes 264-266 des pp. 261-262).

⁽²⁵⁾ Ch. Ruelens-M. Rooses, op. at., t. VI, pp. 304-305.

⁽²⁶⁾ ID., op. cit., t. VI, note 1 de la p. 305. Ces auteurs furent suivis par quelques autres (Cf. M. D. PADRON, op. cit., note 2 de la p. 304).

«élève», par lequel ces auteurs ont interprêté le terme espagnol «oficial» (commis, ouvrier), est-il satisfaisant? «Ouvrier» ne conviendrait guère, ici, bien que les mêmes historiens aient pu l'employer dans une traduction analogue (27). «Commis», au contraire, s'appliquerait adéquatement à Quellin. A partir de 1637, Rubens lui confia des dessins à faire pour les éditions plantiniennes, mais après en avoir conçu lui-même les projets ; il l'associa, de la même manière, aux peintures de la Torre de la Parada. Ce «commis» «a travaillé à la plupart des œuvres de son maître», poursuit Ferdinand. A notre sens, ceci se rapporterait uniquement à la participation de Quellin au décor de la Torre de la Parada, entreprise dont le gouverneur suivit personnellement la réalisation (28) et la seule, en toute logique, dont il fût bien informé. Comment faut-il juger, d'autre part, sa discrétion au sujet d'un artiste dont il tait le nom et met en doute les capacités? Ne relèverait-elle pas de quelque habile et jalouse manœuvre de son entourage?

Les travaux dûment attestés de Quellin, sous l'égide rubérienne, se limitent à ceux-ci. Il prit part, comme beaucoup d'autres, à la décoration des rues d'Anvers, imaginée par Rubens pour solenniser l'entrée de Ferdinand d'Autriche en cette ville, le 17 avril 1635. Il concourut ensuite à celle de la Torre de la Parada (1636-1638). Il fut, enfin, l'interprête de Rubens illustrateur, en dessinant ses modèles à l'usage des graveurs employés par Moretus. Ces prestations permettent de l'appeler disciple et collaborateur de Rubens, mais en nuancant l'expression; elles n'autorisent nullement à prétendre qu'il intervint dans l'exécution de ses tableaux.

* *

Ferdinand d'Autriche rejoignit Bruxelles à l'automne 1634. Anvers l'invita aussitôt et demanda à Rubens une décoration digne de son hôte :

⁽²⁷⁾ Texte in Ch. Ruelens-M. Rooses, *op. cit.*, t. VI, p. 316 (Lettre de Ferdinand d'Autriche à Philippe IV, 2 juin 1641): «Huelgo mucho que las pinturas hayan sido del gusto de V.M. Y en las que faltan se da toda la priesa possibile, que es terrible la flema destos oficiales.» (Je me réjouis beaucoup que les peintures soient du goût de Votre Majesté. Pour celles qui manquent je ferai tout mon possible. La lenteur de ces ouvriers est terrible.).

⁽²⁸⁾ Ferdinand d'Autriche commanda cette décoration à Rubens, au nom de Philippe IV. Des lettres du gouverneur au roi permettent, avec celles d'autres personnalités, de reconstituer dans ses grandes lignes, l'histoire de l'entreprise, qui débuta en 1638 ; Ferdinand se rendit même à Anvers pour examiner les travaux (Ch. Ruelens-M. Rooses, *np. cit.*, t. VI, pp. 170-173, 175-176, 183-184, 191-192, 207, 213-215. — Mme Svetlana Alpers a retracé les étapes de cette histoire in *np. cit.*, pp. 29-41).

arcs-de-triomphe et scènes monumentales érigés sur le parcours du cortège et fastueusement ornés. Chargé de faire les dessins et les esquisses de ces fabriques, sans compter ceux des œuvres d'art qui les parachèveraient, le maître trouvait là un champ à la mesure de son génie créateur. Cette éphémère apothéose d'un prince revit quelque peu dans le livre bien connu de Gaspard Gevaerts et Théodore van Thulden : *Pompa triumphalis introitus Ferdinandi austriaci* (Anvers, chez Jacques van Meurs, 1641) (29). Rubens jugeait équitablement son œuvre, lorsqu'il écrivait à son ami Peiresc qu'elle ne lui «déplairait point pour la conception et la variété des sujets, la nouveauté des compositions et leur application heureuse.» (18 décembre 1634) (30).

Le 28 novembre précédent, la ville avait mis en adjudication les travaux de peinture des arcs-de-triomphe; pour le reste, elle s'entendit avec les peintres, dont elle accepta les prix (31). Ceci montre que Rubens n'apporta point, du fait de la juridiction qu'il exerça sur l'entreprise, le concours d'un atelier, ruche bourdonnante d'élèves qu'on lui prête à cette époque. Tout ce qu'Anvers comptait alors d'artistes notoires, sans parler des autres (32), tint à honneur de participer à cette décoration. Les peintres se mirent à l'ouvrage dans les galeries de la Bourse et dans le réfectoire des Frères de Notre-Dame (33). Rubens n'exécuta de sa propre main que deux tableaux; mais il retoucha les allégories et les portraits encastrés dans les fabriques, surveilla et pressa les artistes; enfin, il remania des toiles qu'on devait offrir à Ferdinand après la fête (34). Parmi les praticiens qu'avait élus la municipalité, Quellin ne fut pas le moindre. Le rôle qu'il tint dans cette entreprise fut assez important. Les peintures du *Portique des*

⁽²⁹⁾ John Rupert Martin vient d'étudier cette entreprise de Rubens: Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, t. XVI, The Decorations for the Pompa introitus Ferdinandi, Bruxelles, 1972.

⁽³⁰⁾ Ch. Ruelens-M. Rooses, op. cit., t. VI, p. 88.

⁽³¹⁾ M. Rooses, L'Oeuvre de Pierre-Paul Rubens, Anvers, t. III, 1890, p. 293.

⁽³²⁾ Parmi ces artistes, le plus grand fut Jordaens. En tant que sculpteurs, viennent ensuite Erasme Quellin Ie et Adrien Dembri ; comme peintre verrier, Jean de la Barre. Puis, une masse de peintres : Corneille de Vos, Gérard Seghers, Gaspard van den Hoecke et son fils Jean, Théodore Rombouts, Corneille Schut, Jean Cossiers, Jean Boeckhorst, Théodore van Thulden, Erasme Quellin II ; les fils d'Henri van Balen l'Ancien, Jean et Gaspard ; David Ryckaert, Gérard Wéri, Jean van Eyck, Artus Wolfaert et Jean Borchgraeff (Cf. Id., op. cit., t. III, pp. 292-334).

⁽³³⁾ ID., op. cit., t. III, p. 293.

⁽³⁴⁾ ID., op. cit., t. III, p. 298.

Empereurs, sur le Meir, et de la Scène de Mercure, rue Haute, lui furent confiées pour une part ; le reste alla à Théodore van Thulden, à Jean et Gaspard van den Hoecke, ainsi qu'au peintre verrier Jean de la Barre (35) ; mais rien ne subsiste de ces travaux. Dûment retouchée par Rubens, l'Abondance et la Richesse de Quellin figura parmi les œuvres présentées au gouverneur, un an après sa visite. Elle ornait le palais du Coudenberg, au xvii^e siècle et parut, pour la dernière fois, sous le nom de Rubens, lors d'une vente effectuée à Paris, en 1789 (36).

Une Perspectieff van den Prins Cardinal Erasmus Quellinus, op pampier (Perspective du Prince Cardinal..., sur papier), mentionnée dans la maison mortuaire de son auteur (1678), se rapportait sans doute à ces travaux (37).

Au Musée Plantin-Moretus, d'Anvers, un grand *Portrait de Ferdinand d'Autriche*, gravé sur bois et signé «Eras Quellinus deline (avit), Christoffel Jegher f(e)c(it et excudit», fut partiellement fait devant le prince, lors de sa visite à la célèbre imprimerie (19 avril 1635). Dans cette image élégante, le jeune infant, campé de face, en armure, et coiffé d'un large feutre emplumé, se détache sur le ciel, devant un fond de bataille. Discret hommage au vainqueur de Nordlingen.

* *

A la fin de 1636, Philippe IV, par l'entremise de Ferdinand d'Autriche, chargea Rubens d'un labeur tel qu'il nécessita le concours d'assistants: la décoration de la Torre de la Parada (38). Entreprise écrasante, surtout pour un homme déjà souffrant du mal qui devait l'emporter en 1640. Le pavillon de chasse royal serait garni de tableaux si nombreux qu'un chariot, chargé de cent-douze toiles, partit d'Anvers le 11 mars 1638 et parvint à Madrid le 1^{er} mai suivant (39). Le premier in-

⁽³⁵⁾ Erasme Quellin, van Thulden, les van Balen et Jean de la Barre reçurent collectivement en partage 3500 florins pour les travaux du *Portique des Empereurs* et 1300, pour ceux de la *Scène de Mercure* (ID., op. cit., t. III, pp. 307, 319).

⁽³⁶⁾ M. de Maeyer, Albrecht en Isabella en de Schilderkunst. Bijdrage tot de Geschiedenis van de XVII^e-Eeuwse Schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden, Bruxelles, 1955, pp. 443, 455 ; J. R. Martin, op. cit., pp. 187-188, n° 48.

⁽³⁷⁾ Texte in J. Denuce, op. cit., p. 279.

⁽³⁸⁾ Voir l'étude exhaustive de Svetlana Alpers, op. cit.

⁽³⁹⁾ Ch. Ruelens-M. Rooses, *op. cit.*, t. VI, pp. 207, 213-215. — Une lettre, datée de Madrid, le 1^{er} mai 1638, nous apprend que les cent-douze toiles étaient destinées à la Torre de la Parada et au Buen Retiro (Ib., pp. 214-215).

ventaire établi à la Torre (1700), attribue à Rubens et à ses collaborateurs soixante-trois sujets mythologiques et cinquante scènes de chasse et d'animaux (40). Le Musée du Prado en conserve une partie ; le reste fut détruit ou disparut, au cours des âges.

Rubens, s'inspirant, au premier chef, des *Métamorphoses* d'Ovide, créa les esquisses des mythologies (41); les musées d'Europe, d'Amérique et des collections privées se partagent ce qui subsiste de ces premiers jets.

Le maître peignit plusieurs tableaux destinés à la Torre de la Parada ; mais il confia les esquisses de la plupart à des confrères, qui les exécutèrent sur toile, dans le format voulu (42), et signèrent fréquemment leurs productions (43).

Erasme Quellin fut de leur nombre. Il inscrivit son nom au bas de cinq de ces toiles : le Rapt d'Europe (126 × 87 cm), Bacchus et Ariane (180 × 95 cm), la Mort d'Eurydice (179 × 195 cm), Jason avec la Toison d'or (181 × 195 cm) et Cupidon naviguant sur un dauphin (98 × 98 cm), actuellement exposés au Musée du Prado (n° 1628 à 1632). Leurs esquisses respectives se trouvent à Madrid (même musée, n° 2437), Rotterdam (Musée Boymans-van Beuningen, n° St 29 et St 30) et Bruxelles (Musées Royaux des Beaux-

(40) Svetlana Alpers, op. cit., pp. 42, 53-65.

(41) L'artiste passa commande des autres thèmes à François Snyders (Ch. Ruelens-M. Rooses, op. cit., t. VI, pp. 171, 175-176).

(42) Une liste de ces peintres, malheureusement perdue, fut expédiée à Philippe IV par Ferdinand (ID., op. cit., t. VI, pp. 213-214).

(43) Les noms apposés sur les toiles connues attestent la valeur ou, tout au moins, le talent de ces artistes. Jordaens est le plus grand. Viennent ensuite Corneille de Vos, Corneille Schut, Jean Cossiers, Théodore van Thulden, Erasme Quellin, bons peintres, eux aussi; Jean van Ryn, Jean-Baptiste Borrekens, Pierre Symons, Jean van Eyck et Jean-Pierre Gouwi, dont le mérite est secondaire.

Trois inventaires, rédigés à la Torre (1700, 1747 et 1794) confirment également, peu ou prou, l'intervention de ces maîtres (Texte in Svetlana Alpers, op. cit., pp. 53-65). Le plus ancien permet d'ajouter deux noms aux précédents. L'attribution faite alors à «Languean», d'une Histoire d'Hercule nous a autorisée à reconnaître une participation, disparue, de Jean Boeckhorst, surnommé «Lange Jan» (Jean le Long) (Marie-Louise Hairs in Le Siècle de Rubens (op. cit.), p. 13; Id., Jean Boeckhorst, satellite de Rubens in Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, t. XXXV, 1966, p. 30; Id., in Biographie Nationale de Belgique, t. XXXVII, fasc. Ier, Bruxelles, 1971, p. 63, s.v. Boeckhorst).

Sur la foi du même inventaire de 1700, Mme Svetlana Alpers donne au même Boeckhorst un Hercule et Cerbère, probablement perdu, dont l'esquisse appartient au Prado (n° 2043). Elle attribue, de la même façon, à Thomas Willeboirts Bosschaert, futur peintre de Frédéric-Henri de Nassau, l'exécution de deux tableaux, présumés disparus : Aurore et Céphale, Diane et Endymion ; leurs esquisses sont à la National Gallery de Londres (n° 2598) et au Musée Bonnat de Bayonne (op. cit., pp. 183-185, n° 6 et 6a ; 202-203, n° 19 et 19a ; 218-219, n° 29 et 29a).

Arts de Belgique, nº 813 et 822) (44). La comparaison des unes avec les autres laisse voir tout ce qui sépare le génie du talent. Quellin n'a ni cette prestesse de la touche, ni cette légèreté des bruns, des gris et des roses, qu'on savoure dans les projets de Rubens. Le *Cupidon* de Bruxelles, notamment, rose, blond et gris, est peint avec une sobriété de moyens et une sûreté qui soulèvent l'enthousiasme. Celui de Quellin le transpose fidèlement, mais le travail, aux ombres fortes, est pesant. Le dauphin, nettement exécuté, s'alourdit au sein des vagues grises; la carnation, traitée sans délicatesse, est claire, teintée de rose et de jaune, par opposition avec le ciel bleu. La facture de *Bacchus et Ariane* est molle et son coloris fade. Le coup de pinceau est plus ferme dans la *Mort d'Eurydice*, expressive, mais entachée de duretés bien qu'elle évoque peut-être le mieux la manière de Rubens dans cet ensemble. La qualité de ces œuvres est honorable, sans plus, et le souvenir qu'elles laissent terne.

A ces toiles, authentifiées par leur signature, M. M.D. Padron vient d'ajouter l'Amour endormi, vestige d'un Cupidon et Psyché, dont l'attribution à Quellin repose sur l'inventaire de 1700, reprise dans celui de 1794. Le modelé et les effets de clair-obscur lui ont rappelé cet artiste. Il compare le traitement des carnations à celui de la Mort d'Eurydice et retrouve aussi, dans l'un et l'autre tableau, la même facture lisse et le même contraste des lumières et des ombres, établies sur une tonalité violâtre qu'il a notée chez Quellin (45). Mme S. Alpers rejette, au contraire, le témoignage écrit en faveur de ce peintre : impossible, estime-t-elle, de discerner dans ce fragment, qu'elle juge médiocre, la main de tel ou tel, parmi les collaborateurs les mieux connus de Rubens, et, de ce fait, le classe sous l'anonymat de l'école flamande (46). Fondé sur un patient contact avec les œuvres de Quellin, notre avis diffère et nous ne dénierons point l'apport d'un inventaire (1700) dont l'exactitude se vérifie le plus souvent. Nous avons apprécié, dans cet *Amour endormi*, le modelé habile du torse et la fraîcheur de la palette : tendre blondeur de l'éphèbe, aux chairs ombrées de tons bleutés, à l'instar de Rubens; blancheurs et rouges francs de la couche, qui s'harmonisent avec le juvénile éclat de l'adolescent. Lorsque, d'aven-

⁽⁴⁴⁾ Id., op. cit., pp. 187-188, no 8 et 8a ; 194-195, no 12 et 12a ; 206-208, no 21, 21a, 22 et 22a ; 225-226, no 34 et 34a.

⁽⁴⁵⁾ M. D. PADRON, op. cit., pp. 102-103.

⁽⁴⁶⁾ Svetlana Alpers, op. cit., no 13, pp. 195-196.

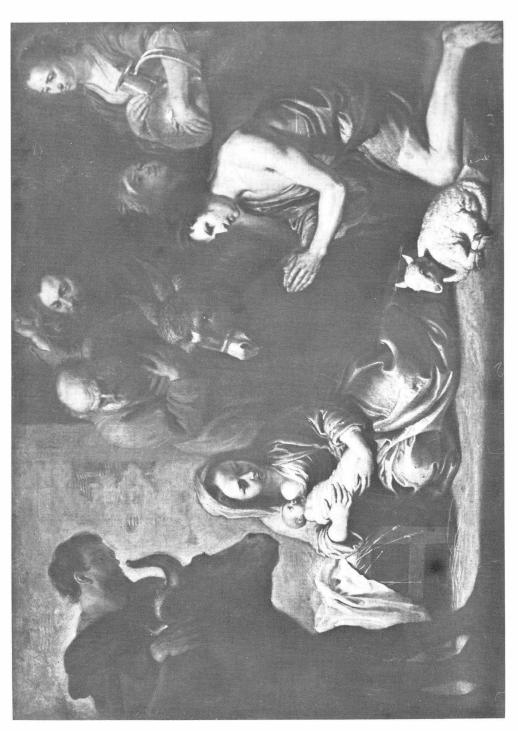


Fig. 1. — Érasme Quellin, Adoration des Bergers (163(2?). Toile, 59×82 cm). Collections de l'État de Bavière.

ture, un judicieux entretien les leur a rendus, cet éclat et cette sûreté caractérisent certains tableaux de Quellin.

Ni signature, ni texte d'archives ne corroborent l'attribution faite à notre artiste de la *Poursuite des Harpies* (98 × 98 cm), au Musée du Prado (n° 1633; esquisse dans les mêmes collections, n° 2458). Mme S. Alpers ne l'accepte pas, mais ne peut en identifier l'auteur (47). La facture plus légère de cette toile nous laisse hésitante. En 1660, toutefois, Quellin reprendra à cette *Poursuite* l'idée et les formes des monstres ailés qu'il introduira dans *La Paix et l'Hyménée chassant Mars et Bellone*, allégorie destinée au *Théâtre* dressé à Anvers, en l'honneur du mariage de Marie-Thérèse et de Louis XIV; les gravures de Richard Collin, dans l'*Hymenaeus Pacifer* de Gaspard Gevaerts en conservent, seules, la mémoire (48).

* *

Erasme Quellin a travaillé pour la Maison Plantin-Moretus depuis 1635 : nous l'avons vu dessiner un *Portrait de Ferdinand d'Autriche*, gravé par Jegher, à cette date. En 1636, les comptes de Moretus relatent que les planches des *Emblemata Hesii*, réalisées par le même Jegher, rapportèrent à Ouellin, chacune trois florins (49).

Après la mort de Rubens, Quellin assuma tout naturellement à sa suite le rôle de dessinateur habituel de la célèbre firme. Rubens lui avait mis le pied à l'étrier, en le chargeant d'exécuter, à l'usage des graveurs, ses projets de compositions pour les ouvrages à l'impression. Modeste travail, accompli sous le signe de l'estime, pendant quelques trois années. Les documents et les œuvres le confirment. Que disent-ils?

Un compte de Bathazar Moretus (24 octobre 1639) nous apprend qu'Erasme Quellin perçut 18 florins pour avoir dessiné un *Portrait du* comte-duc d'Olivarez (50). Ce texte authentifie un dessin du Musée Plantin-

⁽⁴⁷⁾ ID., op. at. no 27, p. 215.

⁽⁴⁸⁾ Faut-il ajouter foi au seul inventaire de 1794 qui donne à Quellin cinq autres peintures, dont quatre sont perdues? Nous l'estimons bien tardif pour accepter son témoignage. Mme S. Alpers remarque judicieusement que le rédacteur de ce texte invoque systématiquement, s'il y a doute, le nom d'Erasme Quellin. Elle fait valoir que Jean Cossiers était l'auteur d'un *Polyphème* cité parmi ces tableaux et qu'un autre, *Apollon et Daphné*, conservé, est l'œuvre d'un maître difficile à identifier (op. cit., pp. 57, note 101; 175, n° 1; 198, n° 16; 214, n° 26; 247, n° 47; 254, n° 51).

⁽⁴⁹⁾ M. Rooses, Catalogue (op. cit.), Ee éd., 1887, p. 86, no 10 de la 2e Salle des Bois gravés. (50) Id., op. cit., p. 23, no 37.



Fig. 2. — Érasme Quellin, La Mort d'Eurydice (1636-1638). (Toile, élargie, 179 \times 195 cm). Madrid, Musée du Prado.

Moretus, gravé par Corneille Galle le Jeune pour illustrer les œuvres de Luitprand (*Luitprandi ...Opera*, 1640, in-folio). Il reproduit, en la simplifiant quelque peu, la belle grisaille de Rubens, *Portrait du comte-duc d'Olivarez dans un médaillon orné d'attributs* (Musées Royaux de Bruxelles). C'est pourquoi l'estampe porte l'inscription «Petrus Paulus Rubens pinxit». L'ouvrage de Quellin voisine, au même Musée Plantin-Moretus, avec un autre dessin, signé «E. Quellinus delineavit», le *Frontispice* des mêmes *Luitprandi Opera*; les deux cuivres de Galle sont exposés auprès de leurs modèles. La composition de ce *Frontispice* est, à la mode du temps, symétrique; mais les figures sont pleines de mouvement, et ceci se justifie du fait que Rubens — et non Quellin— les imagina (51). La facture très soignée de celui-ci offre un modelé doux et des ombres étendues à plat, sans beaucoup de contrastes.

Ces deux dessins sont un témoignage tardif des commissions confiées à Quellin par Rubens. Des gravures, signées «Rubens invenit, E. Quellin delineavit», et des textes d'archives attestent des prestations antérieures. «Mr Rubens a conceu le frontispice et a donné la charge à un aultre maistre de le délinéer», mandait Moretus à Duverdier (3 avril 1637), à propos du livre de Mathieu de Morgues: Diverses pièces pour la Défense de la Royne Mère du roy très chrestien Louys XIII (1637. In-folio). Or, le 10 juin de la même année, Moretus paya 24 florins à Quellin, dessinateur de ce Frontispice (52).

En février 1638, le même Moretus discute avec Philippe Chifflet de l'ordonnance du frontispice du livre de Jean Boivin : Le Siège de la ville de Dole, capitale de la Franche-Comté et son heureuse délivrance (1638. In-4°). Rubens en demandait le sujet et deux lettres en précisent les détails. Le 11 février, Moretus notifie à Chifflet le plein accord du maître et ajoute : «Monsieur Rubens (...) n'ayant loisir de faire luy-mesme le dessein, donnera ordre à un autre peintre pour le faire.». Le 9 mars suivant, Erasme Quellin perçut 15 florins pour cette besogne (53).

Le 11 avril 1639, Moretus annonce à Corneille Galle l'expédition d'un

⁽⁵¹⁾ Ch. Ruelens - M. Rooses, op. cit., t. VI, p. 254.

⁽⁵²⁾ M. Rooses, Catalogue (op. cit.), p. 26, no 50; Id., L'Oeuwre (op. cit.), t. V, 1892, pp. 105-106; Ch. Ruelens - M. Rooses, op. cit., t. VI, p. 174.

⁽⁵³⁾ M. Rooses, Catalogue (op. cit.), no 40, pp. 24-25; Ch. Ruelens-M. Rooses, op. cit., t. VI, pp. 194-195.



Fig. 3. — Érasme Quellin, Allégorie pour le Frontispice de la Généalogie de la très-illustre très ancienne et autrefois souveraine Maison de la Tour par E. Flacchio, gravé par Richard Collin (Grisaille. Bois, 42×28 cm).

Paris, Galerie Marcus.

dessin fait par Quellin, mais composé par Rubens: le *Frontispice* de l'ouvrage de Barthélemy de los Rios, *De Hierarchia Mariana* (1641. In-folio). Le 18 mai, il écrit à son auteur: «J'ai envoyé ces jours derniers à Galle le dessin du frontispice que Quellin a exécuté d'après les indications de Rubens» et critique les esclaves ligotés qu'on y voit (54).

Le Musée Plantin-Moretus conserve le dessin et le cuivre du Frontispice des Icones Imperatorum Goltzii (1645, In-folio). Le premier, tracé à la plume, relevé de blanc et de noir, est signé «E. Quellinus invent.» et le second, gravé par Corneille Galle, porte la mention «Pet. Paul. Rubenius invent.» (55). Les deux inscriptions se contredisent. Quellin se serait-il approprié une idée de Rubens? Ou Moretus voulut-il rehausser d'un nom illustre un ouvrage publié cinq ans après la mort de Rubens? Peut-être. Ruelens et Rooses n'hésitent pas à le taxer de duplicité, en constatant, ici, «que l'imprimeur confondait volontiers Erasme Quellin avec son maître quand il avait intérêt à cette substitution.» (56). Sept années auparavant, une lettre de Chifflet à Moretus (15 août 1638) faisait état de portraits de papes et d'ornements à dessiner par Rubens pour son ouvrage : Sacrosanti et OEcumenici Concilii Tridentini canones et decreta (1640. In 120); mais, toujours selon Ruelens et Rooses, «Balthazar Moretus préféra un frontispice qu'il fit faire par Erasme Quellin, tout en laissant à Chifflet l'illusion que Rubens y avait eu la main.» (57).

Quoi qu'il en fût, l'habileté de Quellin s'affirmait et le salaire de ses planches augmentait sans cesse. Les frontispices qu'il exécuta sur l'ordre de Rubens et ceux qu'il inventera observent généralement une parfaite symétrie, un calme absolu de la composition; les figures symboliques sont réparties avec régularité autour du titre, dans un cadre non moins régulier, imité de l'antique. Quellin ne cherche qu'une paisible élégance. Ce calme sera celui de ses décors et de ses tableaux pour les Entrées princières à Anvers, ville dont, également à la suite de Rubens, il deviendra le

⁽⁵⁴⁾ M. Rooses, Catalogue (11). cit.), p. 25, n° 44; Ch. Ruelens - M. Rooses, 11, cit., t. VI, p. 231. — Quellin dessina cinq autres planches pour le même ouvrage: quatre Vierges et un Ave Maria, avec des anges. Deux des premières et le dernier portent sa signature («E. Quellinius delin.») et chacune lui rapporta 20 florins (Ip., 11). cit., p. 25, n° 45.).

⁽⁵⁵⁾ ID., op. at., p. 24, no 39.

⁽⁵⁶⁾ Ch. RUELENS - M. ROOSES, op. cit., t. V, p. 361.

⁽⁵⁷⁾ ID., op. cit., t. VI, p. 222.

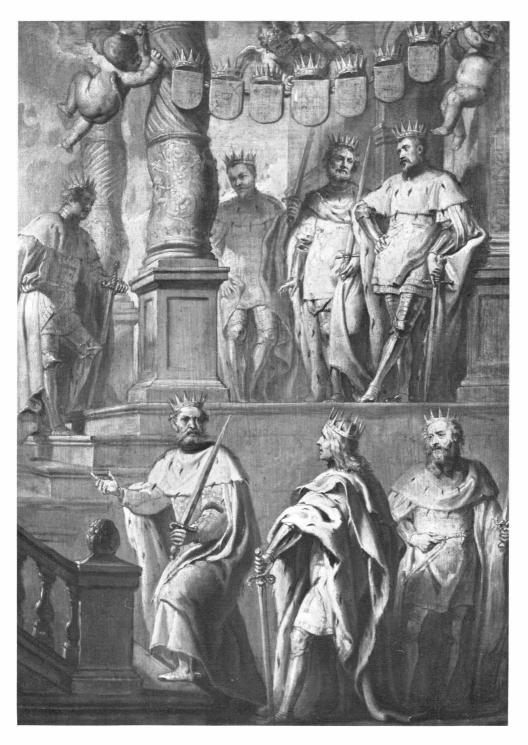


Fig. 4. — Érasme Quellin, Les Sept Princes de Milan (Grisaille. Bois, 41,5×30 cm (jour)). Bruxelles, Musée Communal.

peintre officiel et l'ordonnateur des festivités. Pareille tranquillité lasse rapidement. Le maître était cependant capable de variété. Il introduira une note plus originale dans le *Frontispice* du tome premier des *Disputationes Theologicae* de Roderigo de Arriaga (1643. In-folio), en plaçant de biais, aux mains d'une figure allégorique, un grand panneau sur lequel est inscrit le titre de cet ouvrage.

Même discrète liberté dans le Frontispice conçu pour la Généalogie de la très-illustre très ancienne et autrefois souveraine Maison de la Tour de E. Flacchio. Richard Collin (1626-1687) le grava en prenant soin de tracer sur une pierre le nom d'Erasme Quellin et le sien. Nous avons retrouvé le modèle fourni, de toute évidence, par le peintre à son interprête : une délicate grisaille, signée «E. Quellinus», exposée à Paris, sous le titre Allégorie d'une ville (bois, 42 × 28 cm; Galerie Marcus, 1969). Chaque détail concorde dans ce camaieu et l'estampe, naturellement inversée, qu'il inspira. Collin n'ajouta que le titre de la Généalogie sur le drap d'honneur que déploient des génies. Quellin a placé sur un escalier accédant à un somptueux hémicycle, une figure féminine assise, en manteau d'hermine, le chef orné d'une tour crénelée; elle s'appuie sur une couronne impériale et un bouclier aux armes des Tour et Tassis ; un dieu-fleuve repose à ses pieds. Des statues symbolisant les Vertus cardinales meublent les niches de la terrasse, derrière elle, et, tels de glorieux trophées, des armures en décorent la balustrade (58).

Une seconde grisaille, les *Sept Princes de Milan* (bois 41,5 × 30 cm (jour)), signée «E. Quellinus inv.» (Musée Communal de Bruxelles) glorifie la même maison princière : sa *Généalogie* en reproduit les personnages, que les Tour et Tassis considéraient comme leurs ancêtres (59). Peut-être, la

⁽⁵⁸⁾ Mme Luisa HAGER (0p. cit.), pp. 34-38, a mis en relation avec la gravure du Frontispice de la Généalogie une tapisserie de Bruxelles, exécutée par Jacques Coenot; la seconde reproduit la composition de la première, à cette différence près que les armoiries des Furstenberg-Heiligenberg y remplacent le titre de cette Généalogie (les deux nobles familles furent alliées par un mariage en 1678). De ce fait, Mme L. HAGER attribue à Erasme Quellin l'exécution des modèles de la suite de tapisseries, dont celle-ci fait partie. Nous avons peine à reconnaître le style de Quellin dans les personnages de ces tentures. Tout autres, par exemple, sont la figure centrale de la grisaille de Quellin, dont Collin a fidèlement recopié les traits, et celle qui trône au milieu de la tapisserie de Coenot. Justifier par le travail du lissier d'aussi sensibles différences nous paraît chose difficile. La création de Quellin dut, à notre avis, servir de point de départ à un autre dessinateur, lorsqu'il fut question de tisser cette suite.

⁽⁵⁹⁾ Ce tableautin fut légué à ce musée par J. NAERT (1912), sous le titre Les sept Lignages de



Fig. 5. — Érasme Quellin, *La Sainte Famille* (Toile, 186×140 cm). Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts. *Copyright A.C.L. Bruxelles*.

composition est-elle trop simplement organisée : un vaste perron remplit le panneau et le divise en deux registres presque d'égale hauteur. Trois des princes sont alignés au bas de ce podium ; un quatrième en gravit les marches et les derniers se dressent côte à côte sous son baldaquin. La finesse de la touche correspond au caractère paisible, statique, de cette ordonnance. Sur la préparation brun clair, dans une pâte mince et lisse où dominent les tons gris souris, chaque figure est attentivement modelée au moyen d'ombres légères et de lumières blanches. Très étrangère au brio des grisailles rubéniennes, celle-ci possède un charme : celui du travail poussé à l'extrême par un artiste capable de ne pas en alourdir la technique.

Au témoignage de ces camaïeux, on peut joindre encore celui de différents textes d'archives relatant une activité de Quellin au service du comte de la Tour et Tassis, de Bruxelles. Dans la maison mortuaire de l'artiste (1678), apparurent une Ordonnantie voor de Graeff Taxis et une Triomphante Incompste comte de Latour, attribuées au défunt (60). Sur l'exemplaire de Het Gulden Cabinet, dont nous avons déjà parlé, Jean-Erasme Quellin a noté que son père fit huit grandes compositions pour ce noble client (61). Or, Francine Claire Legrand a mis en relation avec Claude Lamoral de Tassis, huit esquisses de Combats d'Erasme Quellin, appartenant aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles. Elles forment deux séries de quatre tableautins ; la seconde série comporte deux Scènes de Batailles (bois, 42,5 × 56 cm et 42,5 × 55,7 cm), respectivement signées «E. Quellinus» et «E. Quellinus inv. et fecit 1649». L'ensemble évoque les luttes entre les Visconti et les della Torre, de Milan, dont en 1649, précisément, Claude Lamoral de Tassis se fit reconnaître comme le descendant (62). Le souffle épique de Rubens manque à ces compositions très

Bruxelles. Il doit être l'une des deux grisailles signées d'Erasme Quellin, dont M. Rooses fut le propriétaire et qu'il intitule Les sept premiers Princes de Tassis et Allégorie des attributs de la Vierge (Geschiedenis (op. cit.), pp. 495-496).

⁽⁶⁰⁾ J. DENUCE. De Konstkamers (op. cit.), pp. 284, 288.

⁽⁶¹⁾ Texte in T. Levin, op. cit., p. 137.

⁽⁶²⁾ F.-C. LEGRAND, Erasme Quellin, peintre de batailles, dans Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, t. II, 1956, pp. 61-69; ID., Les Peintres flamands de genre au XVIII siècle, Paris-Bruxelles, 1963, pp. 215-216. — Une neuvième Scène de Bataille (toile, 50,5 × 64 cm), conservée au Musée Suermondt d'Aixla-Chapelle, est une copie, en sens inverse, de la Scène de Bataille, signée et datée (1649) des Musées Royaux de Bruxelles.



Fig. 6. — Érasme Quellin, Les Quatre Docteurs de l'Eglise latine devant le Saint-Sacrement (1646. — Toile, 277 × 250 cm). Liège, cathédrale Saint-Paul.

Copyright A.C.L. Bruxelles.

soignées, où les détails sont finement analysés, dans une gamme de tons neutres. Le rapprochement fait par Luisa Hager entre ces esquisses et huit tapisseries conservées, avec leurs cartons non signés, au château des Tour et Tassis, à Ratisbonne, confirme que les premières se rapportent bien aux ouvrages signalés par Jean-Erasme Quellin. Elles sont les «petits patrons» de ces tapisseries, exécutées à Bruxelles, les unes dans l'atelier de G. van Leefdael, les autres dans celui de J. van der Borch (63).

* *

A cette date de 1649, la dépouille mortelle de Rubens reposait depuis neuf ans à Saint-Jacques d'Anvers. Le talent de son disciple allait s'épanouissant, marqué d'une certaine froideur élégante. Peintre d'histoire, portraitiste et graveur, Quellin produisit beaucoup. Nombreux sont les tableaux qui nous restent de lui, les uns signés, les autres dûment authentifiés sur document. Nous en avons repéré plus de soixante, auxquels se joint une quinzaine d'autres, exécutés en collaboration avec des confrères : spécialistes du paysage, de la nature morte ou de la fleur. La plupart portent une signature : «Erasmus Quellinus», «E. Quellinus», «E. Quellinius», ou, plus simplement, les initiales «E. Q.». L'écriture varie ; elle évolue des majuscules romaines, sans ornementation, vers une graphie courante, aux lettres inclinées, emprisonnées dans un réseau de boucles et de paraphes, telle qu'on la voit, par exemple, en-dessous d'une Sainte Famille (toile, 186 × 140 cm), au Musée Royal d'Anvers, et sur une lettre qu'Erasme Quellin écrivit à Guillaume Forchoudt, marchand de tableaux à Vienne (4 décembre 1670) (64). La majorité de ces tableaux est datée de 1632 à 1676 (par Quellin ou par des documents). Ils révèlent le développement du style de l'artiste. On peut y ajouter une dizaine de dessins authentifiés (sept sont signés), sans parler de multiples gravures, parfois exécutées par Quellin lui-même.

Peut-être nous accusera-t-on de cultiver le paradoxe, mais, parmi les satellites de Rubens, nous qualifierons Erasme Quellin le plus classique des peintres baroques. Un esprit resté classique sous des formes qui,

⁽⁶³⁾ Luisa HAGER, op. cit., p. 1-39.

⁽⁶⁴⁾ Fac-simile de cette lettre in J. Denuce, Exportation d'œuvres d'art au 17º siècle à Anvers. La Firme Forchoudt, Anvers, 1931, pl. pp. 32/33.

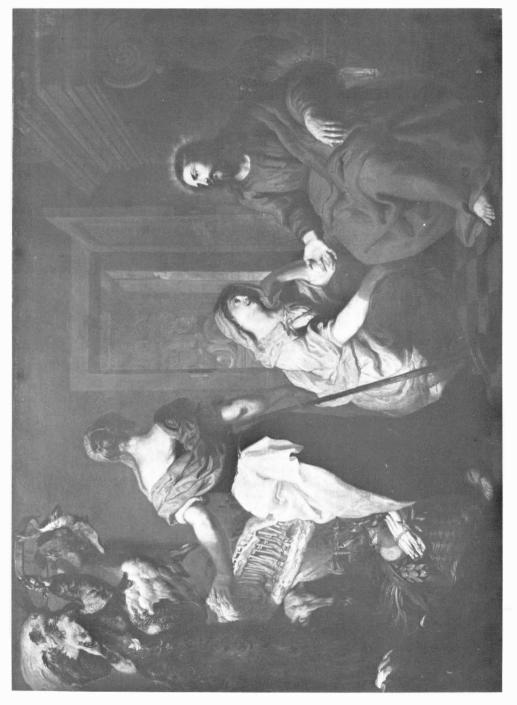


FIG. 7. — Érasme Quellin, Jésus chez Marthe et Marie (Toile, 172 × 243 cm). Valenciennes, Musée des Beaux-Arts. Copyright A.C.L. Bruxelles.

superficiellement plutôt qu'en profondeur, sacrifient au baroque ; une propension naturelle au genre pensé, à l'emblème, à l'allégorie, témoigne des études philosophiques entreprises avant la carrière de peintre et trouve son plein épanouissement au Palais Royal d'Amsterdam, dans le glorieux plafond de la Salle de Moïse, signé et daté (1656). Si on y ajoute une constante recherche de la distinction, tels sont les caractères les plus saillants de son style.

L'emprise de deux grands maîtres s'est imposée à Quellin : celle de Rubens et celle de Van Dyck, qui supplantera la première et à laquelle il sera sensible jusqu'à sa mort.

Comme la plupart de ses pairs, Quellin a subi l'ascendant rubénien. Les circonstances l'obligèrent, parfois, à copier le royal artiste défunt. On le constate dans un tableau du Musée anversois Plantin-Moretus, dont Balthazar Moretus II lui versa le prix le 18 avril 1647 (65). Ce *Portrait de Louis Nonnius* (toile, 62,5 × 46,3 cm), médecin d'origine portugaise établi à Anvers, auteur d'ouvrages issus de la célèbre imprimerie, perpétue le souvenir d'un intellectuel vieillissant, au long visage aquilin, dont un certain empâtement altère à peine la finesse. L'habit et le fond noirs mettent en relief la figure, au modelé doux, rehaussée d'un col blanc. Or, ce buste est une effigie posthume (Nonnius mourut en 1645-1646). Quellin en a trouvé le modèle chez Rubens, dans le magistral *Portrait de Louis Nonnius* (bois, 123 × 100 cm), identifié par L. Burchard en 1950 et conservé actuellement à la Galerie Nationale de Londres (66).

A Rubens, Quellin doit la qualité de maintes toiles, dûment signées, tels les Quatre Docteurs de l'Eglise latine devant le Saint-Sacrement (247 × 175 cm; 1646. - Liège, cathédrale Saint-Paul) (67) ou Jésus chez Marthe et Marie (172 × 243 cm - Valenciennes, Musée des Beaux-Arts) (68). Deux bons tableaux, parmi d'autres de la même veine, comme la Reine de Saba devant Salomon (toile, 150 × 238 cm), signée, elle aussi (Vaduz, Galerie Liechten-

⁽⁶⁵⁾ M. Rooses, Geschiedenis (op. cit.), p. 495; Id., Catalogue (op. cit.), no 3, pp. 29-30 et note 1 de la p. 30.

⁽⁶⁶⁾ L. Burchard, Works by Peter Paul Rubens. Catalogue de l'exposition de la Galerie Wildenstein et C°, Londres, 1950, p. 46, n° 36.

⁽⁶⁷⁾ M.-L. HAIRS, Le peintre anversois (op. cit.), pp. 144-149.

⁽⁶⁸⁾ Voir sur ce tableau et d'autres, de même sujet, attribués à Quellin, ID., in Le Siècle de Rubens (op. cit.), n° 175, pp. 160-161.



Fig. 8. — Érasme Quellin, Saint Ambroise (Toile, 200 × 143 cm). Knocke, église Sainte-Marguerite. Copyright A.C.L. Bruxelles.

stein) et celle du musée de Lille (toile, 133 × 164 cm), toute différente, qu'on attribue à bon droit à notre artiste (69). Dans ces compositions, il atteint à une ampleur décorative; les figures sont largement drapées et la scène a de la grandeur. Ordonnance, formes, coloris et facture y prolongent un écho rubénien, assourdi par le calme personnel à leur auteur.

Quellin transpose sur le mode mineur l'éclatante symphonie du parangon qu'il suit modestement. Tel est encore le cas de deux pendants signés (toile, chacune 200 × 143 cm), un *Saint Ambroise* et un *Saint Augustin*, peints vers 1666, pour le monastère des Augustins établis à Bruges, avant la Révolution française (70). On les attribue indûment à Jean-Erasme

(69) Ce sujet de la Reine de Saba devant Salomon répondait au goût de son temps. On trouve une ancienne copie de celle de Vaduz au musée de Cassel (toile, 95 × 137 cm). Dans la succession de Quellin figurait, parmi ses propres œuvres, une Regina Saba (J. Denuce, Les Galeries (op. cit.), p. 273). En 1669, les archives des Forchoudt mentionnent l'envoi d'Anvers à Vienne d'une copie de la Reine de Saba d'après Quellin (Id., Exportation (op. cit.), p. 112). Il est probable que la Reine de Saba, également citée par les Forchoudt, sans nom de peintre, en 1667, était une œuvre de notre artiste ou la copie d'un original de sa main, car la Bénédiction des enfants, signalée en même temps, lui était attribuée (Id., op. cit., pp. 94,95). On vendit à Delft, en 1767, avec la succession de J.A. van Kinschot, un super magnifique tableau avec 15 images repésentant la reine de Saba amenée devant le trône de Salomon, par E. Quellinus (G. Hoet-P. Terwesten, Catalogus of Naamlijst van Schilderijen, met derzelver prijzen, La Haye, 1770, p. 609, nº 40). Nous relevons ce témoignange tardif, parce que le nombre de figures est exactement celui qu'on découvre dans les œuvres conservées. — Nous signalerons, en dernier lieu, «un très beau Quellin», la Reine de Saba devant Salomon, qui appartenait à la grande-duchesse Hélène de Russie (Etudes sur les peintres des écoles hollandaise, flamande et néerlandaise qu'on trouve dans la collection Semenov et dans les autres collections publiques et privées de Saint-Pétersbourg, Saint-Pétersbourg, 1906, p. CLXXVI, note 1).

(70) Ces deux toiles sont, sans doute, le Saint Ambroise et le Saint Augustin, tous deux en vêtements épiscopaux, signalés comme œuvres de Jean-Erasme Quellin, par l'historien brugeois P. Le Doulx, au xviii siècle (Ms. Levens der konstschilders, konstenaars en konstenaressen, reproduit par J.-B. Dienberghe dans son propre Ms., rédigé au début du XIX siècle, Levens der konstschilders, konstenaars en konstenaressen. celuici fut reproduit, à son tour, par A. de Poerter. Brugsche Kunstenaars van Voorheen, Bruges, 1934-1935, pp. 23-24).

La liste de Le Doulx n'attribue pas moins d'une cinquantaine de tableaux à Jean-Erasme Quellin, dans ce couvent augustin de Bruges. Plusieurs sont, en réalité, l'œuvre de son père, qui les a revêtus de son nom. Tels deux pendants (toile, 200 × 300 cm chacun), conservés à Saint-Sauveur de Bruges: Saint Augustin méditant sur la Sainte Trinité et Saint Augustin lavant les pieds du Christ, venu à lui sous les traits d'un pèlerin. Quellin s'écarte ici nettement de la manière rubénienne. Le style dans lequel il a traité la méditation de l'évêque d'Hippone au bord de la mer, n'a rien de commun avec celui du monumental Saint Augustin (toile, 263 × 175 cm) de Rubens, à la Galerie Nationale de Prague. — L'iconographie des deux compositions de Quellin a été dûment expliquée par Jeanne et Pierre Courcelle, dans leonographie de Saint Augustin. Les cycles du XVII et du XVIII siècle, Paris, 1972, p. 118, n° 1 et n° 2.

Du même monastère augustin pourrait provenir une Annonciation (toile, 160 × 200 cm), signée «E. Quellinus 1663», qu'on voit à Saint-Gilles de Bruges. Des considérations de style permettent d'y



Fig. 9. — Érasme Quellin, Saint Augustin foulant aux pieds les Hérétiques (Toile, 200 × 143 cm). Knocke, église Sainte-Marguerite.

Copyright A.C.L. Bruxelles.

Quellin, à l'église Sainte-Marguerite de Knocke. La graphie de la signature est exactement celle qu'on trouve au bas de la lettre, déjà citée, de Quellin à Forchoudt. Monumentales figures d'évêques, en pied, devant un fond d'architecture, qui relèvent de la tradition rubénienne, mais dont l'intérêt majeur est l'iconographie du *Saint Augustin*, représenté foulant aux pieds les hérétiques (71).

Cependant, Rubens à peine défunt, Quellin se tourne vers Van Dyck, modèle de tant d'artistes méritoires, après 1640. Il lui devra l'élégance et le clair-obscur qui font l'agrément de nombre de ses tableaux.

En 1642, une étroite soumission à Van Dyck marque le *Portrait d'Aubert le Mire* (toile, 63 × 49 cm), que Balthazar Moretus II paya le 10 septembre de cette année-là (Musée Plantin-Moretus) (72). Il ne fut pas fait sur le vif, Miraeus, historien et chanoine de Notre-Dame d'Anvers, étant mort en 1640. De ce fait, son allégeance à Van Dyck ne relève probablement pas d'un libre choix de Quellin. La présentation paraît avoir été empruntée à l'*Iconographie d'Antoine Van Dyck*, où figure une effigie de ce prêtre, campé de la même façon et dans le même costume. Quellin semble avoir transposé la gravure en tableau. Sur le fond brun clair, le buste apparaît, de biais vers la droite, l'habit noir garni d'un col blanc. L'homme a les cheveux sombres, le masque énergique, les traits accusés et

ajouter quatre toiles, non signées, qui se trouvent à Saint-Sauveur de Bruges. Ce sont des bustes : un Saint Augustin et un Saint Ambroise écrivant, un Saint Grégoire attentif à la colombe du Saint-Esprit ; et, fortement retouché, un Gilles Columnus, religieux augustin et cardinal d'Anvers. Leur facture douce, enveloppée, leurs tonalités brunes, rousses et grises, qui se fondent, avec, ça et là, une note rouge, semblent incontestablement d'Erasme Quellin. Ces tableaux appartenaient sans doute à deux séries de peintures mentionnées par Le Doutx dans la bibliothéque du monastère : les Quatre Docteurs de l'Eglise et cinq Portraits de religieux augustins.

LE DOULX, dirons -nous enfin, assure que les tableaux présentés dans sa liste sous le nom de Jean-Erasme Quellin, furent exécutés pendant un séjour de cet artiste chez les Augustins de Bruges, en 1666, 1667 et 1668.

(71) J. et P. Courcelle, op. cit., p. 188, no 3 et pl. CXXXI.

(72) M. Rooses. Catalogue (op. cit.), nº 20, pp. 34-35. Le même document fait état d'un Portrait de Jean Moretus II («het contre-faictsel van Momper saligher»), payé le même jour à Quellin. Il s'agit également d'une effigie posthume : le père de Balthazar Moretus décéda en 1618. M. Rooses (op. cit., p. 129, n° 10) rapporte ce texte au Portrait de Jean Moretus II (65 × 49 cm), exposé, sous le nom d'Erasme Quellin, au Musée Plantin-Moretus. L'atonie de cette œuvre nous déconcerte au point que nous n'oserions y reconnaître la facture de Quellin. Tout y est dur et sans nuances : le modelé aux ombres lourdes, grises, et le regard vide, le fond et l'habit noirs. Seule, l'exécution de la fraise de dentelle annonce quelque habileté.

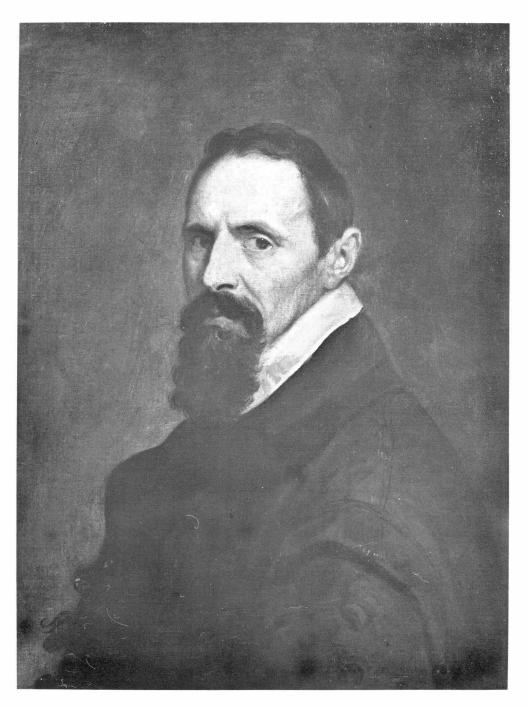


Fig. 10. — Érasme Quellin, Portrait d'Aubert le Mire (1642. Toile, 63 × 49 cm). Anvers, Musée Plantin-Moretus.

Copyright A.C.L. Bruxelles.

l'oeil vif ; le teint cireux est celui d'un intellectuel sans cesse penché sur les livres.

Le même musée anversois possède un Portrait de Balthazar Moretus Ier (bois, 23,5 × 17,7 cm), non signé mais authentifié par l'existence d'une gravure qui porte l'indication «E. Quellinus delin., Corn. Galle junior sculpsit». Cette grisaille, nuancée dans le camaïeu, rehaussée de pointes jaunes dans les lumières blanches, est soigneusement exécutée, comme toutes celles de Quellin. Malgré la simplicité de la présentation, elle constitue un tableautin complet. Le modèle, debout jusqu'aux hanches, est tourné de trois-quarts vers la gauche; son fin visage émacié se détache auprès d'une colonne et sa main droite est posée sur un livre. On attribuait jadis cette œuvre à Van Dyck. En réalité, le travail de Quellin se rattache directement à celui d'un maître dont les affinités avec l'art de Van Dyck sont reconnues. Le Musée Plantin-Moretus conserve, en effet, un autre Portrait de Balthazar Moretus I^{er} (toile, 64,4 × 50,5 cm), analogue à celui de Quellin, mais en buste, plus grand et colorié. Son auteur est Thomas Willeboirts Bosschaert (1613/14-1654): Balthazar Moretus II le lui paya le 11 octobre 1641 et le dit fait sur le vif (73). Il fut donc peint avant le décès de son ascendant, survenu en 1641. On peut supposer qu'il servit de modèle à Quellin, dont la grisaille ne figure pas dans les comptes de l'imprimeur.

Les plus anciens tableaux de grand format, connus et datés, d'Erasme Quellin remontent à 1646 : les *Quatre Docteurs de l'Eglise latine devant le Saint-Sacrement* et une seconde toile (247 × 175 cm), signée, elle aussi, qui décore l'église liégeoise de Sainte-Véronique : *Gilles Masuyr vénérant la Vierge, l'Enfant et sainte Anne.* Dans cette œuvre, l'artiste recherche déjà une ambiance brunâtre, inspirée de Van Dyck (74). Plus tard, cette tonalité d'ensemble, plus accusée, assombrira fréquemment ses tableaux. Nous en rappellerons quelques uns, dûment signés.

Voici la Vierge avec l'Enfant, sainte Anne et saint Joachim, exécutée en 1655 pour les Jésuites de Louvain (église Saint-Michel) et la Vierge avec des Saints, qui ennoblit depuis son érection (1657), le maître-autel de l'église tyrolienne Saint-Nicolas de Hall. La grandeur ne manque point à ces

⁽⁷³⁾ M. Rooses, op. cit., p. 15, nº 11.

⁽⁷⁴⁾ M.-L. HAIRS, Le peintre anversois (op. cit.), pp. 146, 149-154.



Fig. 11. — Érasme Quellin, La Vierge avec l'Enfant, sainte Anne, saint Joachim et des Anges (1655. — Toile). Louvain, église Saint-Michel.

Copyright A.C.L. Bruxelles.

compositions monumentales, dont la première, illustrant un verset de la Genèse (III, 15), est un peu confuse; des gris, des bruns et des ocres la tempèrent, avec de fortes oppositions entre les ombres et les lumières. La seconde groupe paisiblement, de part et d'autre de la Vierge en gloire, les majestueuses figures, en habits sacerdotaux, des saints Etienne, Ingenium, Laurent et Nicolas. Mais, si l'ordonnance évoque le tableau de 1646, conservé à Saint-Paul de Liège, la couleur des deux œuvres diffère. Les rouges et les ors des *Quatre Docteurs de l'Eglise* ressortissent à Rubens. Une sorte de clair-obscur, fondé sur les bruns et les roux, comme celui de Louvain, règne, au contraire, dans la toile autrichienne; il en adoucit le blanc et l'outremer, l'or, les gris bleutés et les bruns des draperies. Bien que les tons rouges soient absents, ici, comme à Louvain, l'artiste a su par le contraste des valeurs claires et sombres, faire œuvre colorée.

En parlant du recours au clair-obscur à la Van Dyck, nous mentionnerons, surtout, le *Saint Roch secouru par des Anges* (toile, 251 × 150 cm), jadis signé et daté 1660, encastré dans un autel d'Artus Quellin, à Saint-Jacques d'Anvers (75). A Van Dyck, Quellin prit également des formes, des attitudes et la langueur dont il imprégna cette composition. Il faut admettre que sa quête d'élégance aboutit à la fadeur, mais l'arabesque est souple et harmonieuse. Fondée sur l'inflexion de l'ange, incliné, à gauche, sur le malade, elle redescend avec douceur vers celui qui le panse, à genoux, du côté droit, et, d'autre part, s'élève mollement jusqu'aux trois angelots groupés dans le ciel (76). Le dessinateur témoigne de son brio dans l'attitude de saint Roch, affalé de face, en raccourci. Le visage du pestiféré serait celui de Quellin jeune. Le maître semble avoir pris pour modèle, en l'affadissant, son *Autoportrait* gravé par Pierre de Jode II et publié par Jean Meyssens (1649). Les anges aux têtes bouclées, aux gestes enveloppants,

⁽⁷⁵⁾ La signature a disparu lors d'une restauration. Avec l'autel dont il fait partie, Alexandre-Balthazar Roelants, seigneur d'Eynhout et maître des postes, offrit ce tableau à la chapelle de Saint-Roch, où on le trouve encore (Th. van Lerius, *Notice des œuvres d'art de l'église paroissiale et ci-devant insigne collégiale de St.-Jacques à Anvers*, Borgerhout, 1855, pp. 62-63).

⁽⁷⁶⁾ Détail pittoresque, à relever, peut-être, comme nous l'avons déjà fait ailleurs (*Le peintre anversois (op. cit.*), p. 143). Deux de ces angelots tiennent un pot de pharmacie revêtu de l'inscription *Theriaca caelestis*. Cet intérêt de Quellin pour l'antique remède connu sous le nom de thériaque céleste n'a rien d'étonnant. Il possèdait une *Pharmacopia Bruxellensis*, un exemplaire de la Pharmacopée de Bruxelles, signalé dans sa bibliothèque, après son décès (Texte in J. Denuce, *De Konstkamers (op. cit.)*, p. 292).



Fig. 12. — Érasme Quellin, Saint Roch secouru par des Anges. (1660.- Toile, 251 × 160 cm). Anvers, église collégiale Saint-Jacques. Copyright A.C.L. Bruxelles.

ont la grâce de ceux de Van Dyck. A l'imitation de cet artiste, les tonalités brunâtres des ombres, largement répandues, créent un clair-obscur qu'enrichit singulièrement le soleil du matin lorsque, tamisé par les vitraux, il baigne la toile. Seuls, luisent en pleine lumière, le visage du saint, habillé de noir, et ceux des anges aux ailes grises, l'un vêtu de satin rose, à la chair ambrée, aux cheveux bruns, et l'autre, plus pâle et blond, paré de voiles bleus et jaunes, tels qu'on les trouve chez Van Dyck.

En 1666, l'artiste signa un *Calvaire*, malheureusement rongé par l'humidité, que conserve l'église Saint-Nicolas de Gand (77). La composition, d'une pathétique simplicité, assemble au pied de la croix, la Vierge, saint Jean, Madeleine et Marie-Salomé. Des formes nobles et harmonieuses s'exhale cette douleur contenue qu'on voit aux poignants *Calvaires* de Van Dyck. Bien que l'agencement rappelle le *Christ en croix* de Rubens (Musée du Louvre), et le type de Jean, celui de ses *Quatre Evangélistes* (Potsdam), c'est à Van Dyck qu'Erasme Quellin a demandé son clair-obscur, son coloris et sa figuration du Sauveur. Il lui a emprunté cette façon de peindre la toile entière en tonalités sombres, d'étouffer le bleu, le rouge et l'ocre traditionnels des draperies, et de détacher, seuls, exsangues sur un fond brun, le corps du Christ et le visage de Marie.

A la même église gantoise appartient une *Pietà* (toile, 237 × 160 cm), non signée (78); mais sa conception évoque celle de la *Pietà* introduite et signée par Quellin, dans une *Guirlande de fleurs* de Daniel Seghers (toile, 133,5 × 118 cm), jadis au Palais Czernin de Vienne, à présent à Londres (collection John Solum). Toutes deux prolongent le pathétique écho des *Pietàs* de Van Dyck (79). Celle de Gand, qui décore l'autel de Notre-Dame-

⁽⁷⁷⁾ Ph. A. KERVYN DE VOLKAERSBEKE, Les édifices de Gand, Gand, 1857-1858, t. II, pp. 153-154; Elisabeth Dhaenens, Inventaris van het Kunstpatrimonium van Oostvlaanderen, III, Sint-Niklaaskerk Gent, Gand 1960, p. 104.

⁽⁷⁸⁾ ID., op. cit., p. 115, no 188.

⁽⁷⁹⁾ En 1651, Daniel Seghers peignit pour Amélie de Solms une Guirlande de fleurs avec la Pietà (toile, 146 × 114 cm), qui se trouve à Mosigkau (Cf. M.-L. Hairs, Les peintres flamands de fleurs au XVIII siècle, 2^e éd., Paris-Bruxelles, 1965, pp. 119-120, 407). La parenté de cette Pietà en grisaille et de celle de la Guirlande, jadis à Vienne, permet de l'inscrire au catalogue de Quellin. Seghers lui-même n'a pas cité le nom de son collaborateur dans une liste qu'il a dressée de ses œuvres (Texte in W. Couvreur, Daniel Seghers Inventaris van door hem geschilderde bloemstukken, in Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en de Oudheidkunde, t. XX, 1967, p. 120.).

Même pathétique à la Van Dyck dans la *Mort d'Adonis*, médaillon en camaïeu, signé, dans une *Guirlande de fleurs et de fruits* (toile, 159 × 115 cm), signée «J. van Son 1652», qui fut exposée à Norwich, en 1955. Quellin a conçu telle une *Pietà* ce sujet mythologique, dont l'existence révèle sa collaboration avec Georges van Son, émule de Jean-David de Heem.

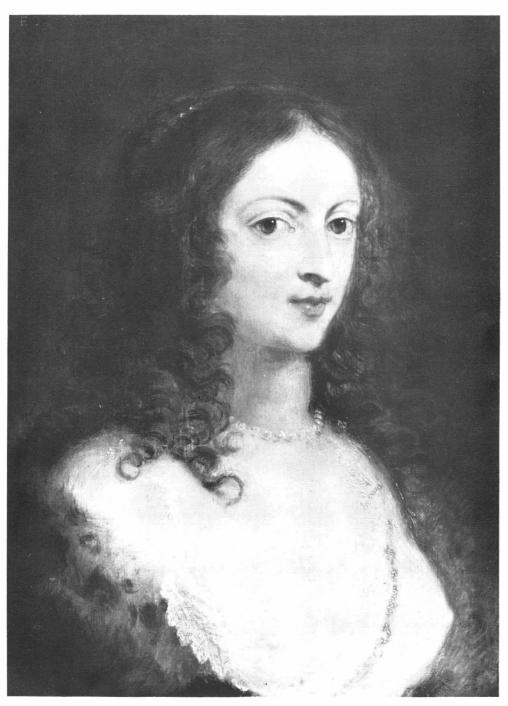


Fig. 13. — Érasme Quellin, *Portrait de femme* (Bois, 39,5 × 28,5 cm). Indianapolis, (Indiana, U.S.A.), Collection Sarkes-Tarzian.

des-Sept-Douleurs, est un nocturne brun, sur lequel se dessine le corps du Christ; la Vierge, drapée de bleu noirâtre, le soutient, assise entre deux anges. Les chairs sont modelées en gris verdâtres, et les plis du linceul fermes; les rouges d'un angelot et le cuivre du traditionnel bassin, emprunté à Rubens, sont amortis.

Nous citerons, enfin, une Apparition de la Vierge à saint François-Xavier (toile, 270 × 192 cm), signée et datée (1676), peinte lorsque l'artiste atteignait soixante-dix ans. Elle ornait jadis le maître-autel de l'ancienne église des Jésuites d'Amsterdam et se trouve maintenant au presbytère de leur actuel sanctuaire «De Krijtberg» (80). Ce tableau a le modelé doux, les oppositions de clair-obscur, les ombres fortes et la lumière dorée que nous avons si souvent notés. Les bruns et les gris du fond enveloppent les formes élégantes des personnages et les taches colorées de leurs vêtements : le bleu, le rose et le gris des voiles de la Vierge, le blanc cassé de l'aube que porte le saint missionnaire, les draperies roses et grises des anges inspirés de Van Dyck.

Le goût inné de la distinction, de l'élégance, propre à Quellin, a trouvé chez Van Dyck un idéal parangon. Tout naturellement, il le suit dans ses portraits d'artistes, connus par le recueil de Jean Meyssens et *Het Gulden Cabinet* de C. de Bie. Ce même goût imprègne un *Portrait de femme* (bois, 39,5 × 28,5 cm), signé de ses initiales (Collection Sarkes-Tarzian, Indianapolis, Indiana, U.S.A.) (81). Ce tableautin séduit par le charme du modèle et le soin de l'exécution. La délicatesse des formes, le raffinement du détail et celui de la touche relèvent encore de Van Dyck. Quellin se complut à rendre, dans une atmosphère brune et dorée, la grâce des longs traits fins, de la bouche menue et des yeux qui, sous l'effilement des sourcils, semblent dévorer le jeune visage, encadré de boucles châtain, à reflets

⁽⁸⁰⁾ Outre la signature «E. Quellinus inv. et fecit aº 1676», la toile porte les armoiries de la donatrice, Elisabeth de Geyer, veuve de Jean van Naerd, et la date de son décés (26 janvier 1675). — Comme dans l'église anversoise de Saint-Ignace (devenue Saint-Charles Borromée), plusieurs tableaux décoraient alternativement le maître-autel de l'ancien sanctuaire des Jésuites d'Amsterdam. Ils sont actuellement tous réunis au presbytère de l'église du «Krijtberg». Au temps de Noël, on plaçait une Adoration des Bergers, tableau signé par Jean Cossiers. On y substituait, au temps de la Passion, un Portement de croix de Jordaens. La toile de Quellin illustrait, entre la Pentecôte et l'Avent, le temps des saints. Plus, tard, on y ajouta, pour célèbrer la Résurrection, une Incrédulité de saint Thomas, signée par Navez. Nous tenons ces renseignements de l'obligeance du Rd. Père curé de cette église.

⁽⁸¹⁾ M.-L. HAIRS in Le Siècle (up. cit.), nº 178, pp. 162-163.



Fig. 14. — Érasme Quellin, La Sainte Famille avec des Angelots et un Agneau (Bois, 73 × 56 cm). Amsterdam, ancienne Galerie D. A. Hoogendijk (1952-1956).

roux. Visage exquis, où se fondent doucement les ombres bleutées et les glacis rosés. L'éclat laiteux d'un collier de perles répond subtilement à celui du regard brun clair, illuminé de points blancs posés à la manière de Rubens. Quelle était cette inconnue dont Quellin a prêté les traits à la Vierge, dans une jolie *Sainte Famille* (bois, 73 × 56 cm), signée, qui se trouvait à Amsterdam, entre 1952 et 1956 (ancienne Galerie D. A. Hoogendijk)?

Ascendant de Rubens, ascendant de Van Dyck... L'art de Quellin vérifie-t-il l'aphorisme d'Andrieux : «Le commun caractère est de n'en point avoir»? Non. Loin de nous l'idée de dénier au peintre, et surtout à l'homme, une personnalité valable. Malgré son talent réel, l'humaniste nous paraît, cependant, chez Ouellin, avoir surpassé l'artiste. Il fut, comme l'avait été Rubens, un parfait «honnête homme», héritier de la Renaissance, à la fois philosophe et religieux, dont la culture s'imposa sans doute à ses pairs ; sa bibliothèque, représentative des disciplines les plus variées; ses collections d'art, électiques et nombreuses, inventoriées à son décès (82), permettent de le supposer. L'esprit de Quellin nourrit son imagination créatrice; mais, au contraire de Rubens, il lui manque pour être grand, le souffle du génie et l'exceptionnelle transcendance du métier. Le génie fait défaut à ses compositions habiles, savamment équilibrées. En général, tout y est sagement distribué, statique, régi par la symétrie. Telle, par exemple, à la Fondation Terninck (Anvers), la Vierge au chardonneret (toile, 160 × 110 cm), signée «E.Q.». L'artiste l'a conçue dans un sens presque classique: entre les rideaux verts d'une niche à colonnes, trône la jeune Mère tenant son Enfant sur les genoux. Mais, parfois, l'arabesque se fait souple, comme dans le Saint Roch secouru par des Anges ou l'Adoration des Bergers de la collection W. Rozer (Wiesbaden) ou bien, encore, l'Ange gardien de l'église anversoise de Saint-André. L'Adoration des Bergers (toile, 300 × 220 cm), signée, est construite sur l'harmonieuse révolution de lignes circulaires (83). L'arabesque de l'Ange gardien, grand tableau d'autel signé

⁽⁸²⁾ Texte in J. Denuce, De Konstkamers (op. cit.), pp. 272-296.

⁽⁸³⁾ La composition de cette œuvre est presque pareille à celle de l'Adoration des Bergers (toile, 282 × 274 cm) de Saint-Rombaut de Malines, mais elle est établie en largeur et mieux étoffée. — Nous n'avons pu vérifier l'exactitude de cette déclaration de A. Michiels : le tableau malinois serait signé et daté (1669) (op. cit., t. VIII, 1869, p. 68). E. Neefs (Inventaire historique des tableaux et des sculptures se trouvant dans les édifices religieux et civils de Malines, Louvain, 1869, p. 13) et F. J. van den Branden (op. cit., p. 943)



Fig. 15. — Érasme Quellin, L'Adoration des Bergers (1669?- Toile, 282×274 cm). Malines, église collégiale Saint-Rombaut.

Copyright A.C.L. Bruxelles.

et daté (1667), vise à l'élégance et au mouvement ; elle trace une S décorative entre les figures symboliques du monde et celle de l'ange, armé des foudres et d'un bouclier, qui défend son pupille de leurs assauts. Les formes se dissolvent dans l'habituel clair-obscur brun et gris, assez lourd. Un nettoyage révèlerait la richesse de leurs nuances. Détail intéressant : à Dresde se trouve un bon dessin, l'*Ange gardien* (370 × 274 mm), exécuté d'une main légère et paisible, qui se rapporte directement à ce tableau (84).

Quellin ne chercha point, comme beaucoup, dans une vaine et superficielle agitation des formes, à s'exprimer à la mode de son époque. Une discrétion de bon aloi marque ses figures. On chercherait en vain dans son œuvre une trace de vulgarité. La Vierge, les saints et les dieux, tels qu'il les conçut, ont une distinction un peu froide. C'est à l'Italie de Raphaël que ferait songer, notamment, la juvénile Marie, fine et brune, au visage régulier, introduite dans la *Sainte Famille* du château de Wörlitz. Certaines Vierges dérivent visiblement, néanmoins, de celle que les traits d'Isabelle Brant inspirèrent à son époux, vers 1614-1615, mais elles n'ont rien de la robuste et saine vitalité du maître (85).

Cependant, l'idéal de Quellin est objectif. Van Dyck avait, épris de raffinement, allongé les formes et, sensibles à son charme, plusieurs l'ont imité, tel, surtout, Willeboirts, mais non Quellin. Les proportions des personnages restent normales dans ses nombreux tableaux empreints du sceau de Van Dyck. Dans ses peintures rubéniennes, ils ont plus d'ampleur décorative. Parfois, mais rarement, les formes deviennent trapues (86).

Qu'elle soit ou non harmonisée par une tonalité brunâtre, la couleur de Quellin est ordonnée avec le même soin tranquille que la composition et le jeu des formes, auquel il intègre les gammes de sa palette pour créer

attribuèrent cette œuvre à Jean-Erasme Quellin. A notre avis, le style n'est pas celui de ce peintre. Son coloris et sa facture sont plus secs, caractérisés par des rouges et des bleus qu'on ne voit pas ici. La seule comparaison avec une *Adoration des Bergers*, signée et datée (1682), que Jean-Erasme Quellin fit pour l'abbaye du Parc de Louvain, montre qu'il ne peut être l'auteur de celle de Malines.

⁽⁸⁴⁾ Voir sur ce tableau et ce dessin notre notice, avec bibliographie, in *Le Siècle (op. cit.)*, nº 342, p. 311.

⁽⁸⁵⁾ Cf. M.-L. Hairs, Le peintre anversois (op. cit.), p. 154.

⁽⁸⁶⁾ Ces formes trapues caractérisent, notamment, Marcus Dendatus refusant les présents des Samnites (toile, 140 × 195 cm), tableau signé et daté (1671), qui apparut, pour la dernière fois, à notre connaissance, sur le marché d'art allemand, au début de ce siècle (Berlin, Galerie Lepke, Vente Andreas Achenbach, de Dusseldorf, etc., 17 novembre 1910, n° 149).

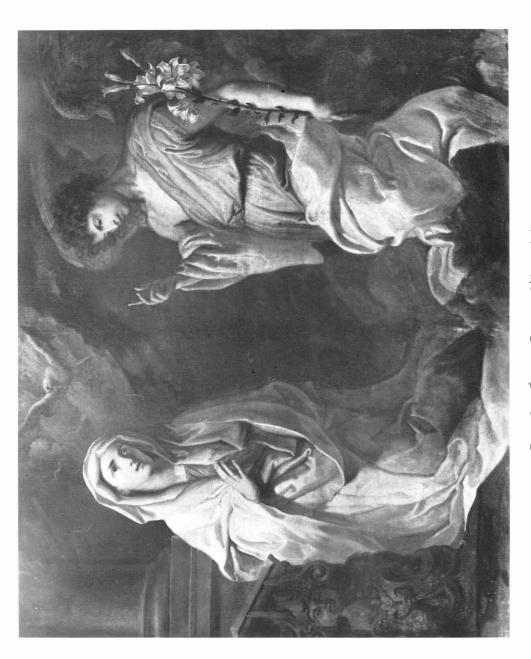


FIG. 16. —Érasme Quellin, L'Annonciation. (1663.- Toile, 160×200 cm). Bruges, église Saint-Gilles. Copyright A.C.L. Bruxelles.

un tout agréable. Il contente l'oeil par le juste rapport des tons. Des tableaux nettement rubéniens sont traités en pleine pâte, avec des rouges et des bleus francs. Mais, d'une manière générale, ni son coloris ni sa facture n'ont quoi que ce soit de lyrique. Il travaille avec une froide habileté, triomphant du raccourci, de la perspective.

Sans doute le message de Quellin n'a-t-il plus guère de résonance. Le concept de l'art, de la beauté, change. L'indifférence attend, d'aventure, les bons praticiens hyperboliquement célébrés en leur temps, comme luimème le fut par Corneille de Bie (87). Pour que le tableau d'histoire triomphe de l'ennui, né d'un autre goût que celui de l'époque dont il reflète le sentiment, la pensée, il faut qu'il soit grand, spirituellement et techniquement. L'œuvre de Quellin ne peut guère y prétendre, mais la dédaigner serait chose indigne. Loin derrière celles d'un Rubens ou d'un Van Dyck, dont elle suit les traces, elle s'impose parmi les meilleures, de qualité secondaire mais indiscutable, que nous a laissées un siècle où les talents surabondent. Elle atteste hautement l'intelligence de son auteur, la probité de son esprit et de son pinceau ; l'importance du catalogue qu'elle lui constitue témoigne qu'il ne connut pas le repos.

Marie-Louise HAIRS

Résumé. — Erasmus Quellinus, volgeling van Rubens.

De bijdrage van M. D. Padron, in dit Tijdschrift gepubliceerd (XXXVIII, 1969, p. 99-105) leidt ertoe te bemerken dat de bibliografie van Erasmus Quellinus (Antwerpen, 1607-1678) niet zo summier is als deze door schr. opgegeven. De verduidelijking van de banden tussen de meester en de leerling, hun bevestigde samenwerking, de bepaling van de stijlkarakteristieken van Quellinus tegenover Rubens zijn problemen die genoemd artikel oproept.

Een Aanbidding der Herders (1632. - Museum te Passau) verschijnt amper één jaar vòòr de inschrijving van Quellinus als schilder te Antwerpen. Zoon van de beeldhouwer Erasmus I, kreeg hij waarschijnlijk zijn tekenaarsopleiding van zijn vader en, wellicht een initiatie tot de schilderkunst van een zekere Verhaegen of Verhaecht.

In de 17^e eeuw werd Quellinus als discipel van Rubens voorgesteld door Jan Meyssens (1649), gevolgd door Cornelis de Bie (1661) en Filips Rubens (1676). In eigenhandig geschreven notities, te Bonn bewaard, zinspeelt zijn eigen zoon, Jan-

⁽⁸⁷⁾ C. DE BIE, op. cit., pp. 260-265.

Erasmus, niet het minst op deze vleiende titel. Naar M. Padron zouden twee teksten (1637 en 1640) duidelijk bewijzen dat Rubens en Quellinus nauw samenwerkten; maar het getuigenis van de eerste berust op een verwarring en dat van de tweede dient genuanceerd.

Uit betrouwbare bron weet men dat de werken door Quellinus uitgevoerd onder de hoede van Rubens zijn: een deelneming aan twee grootscheepse decoratie-ondernemingen (versieringen van de straten van Antwerpen bij het bezoek van Ferdinand van Oostenrijk - 1635- en van de Torre de la Parada - 1636/1638) en de tekening van modellen voor gravures door Rubens aan Balthazar Moretus geleverd.

Men kent het aandeel van Quellinus in de eerste onderneming. Het *Perspectieff van den Prins Cardinal Erasmus Quellinus, op pampier*, in het sterfhuis van de kunstenaar in 1678 vermeld, mag hieraan worden toegevoegd.

Het Prado Museum bewaart vijf doeken door Quellinus gesigneerd, voortkomend uit de Torre de la Parada. Zij vertolken op degelijke wijze de meesterlijke schetsen van Rubens die hem werden voorgesteld.

De *Ingeslapen Amor* uit hetzelfde museum, door M. Padron aan Quellinus toegeschreven, als zijnde een fragment van een *Psyche en ingeslapen Amor*, op naam van deze kunstenaar geplaatst in de Torre de la Parada in 1700, wordt door Mevr. S. Alpers tegengesproken (1971). Op grond van het onderzoek van het schilderij, stemt ons oordeel overeen met dat van M. Padron

Mevr. Alpers verwerpt Quellinus als auteur van de Achtervolging der Harpi jn, doek dat het laatst uit de Torre de la Parada kwam en onder zijn naam in het Prado gecatalogeerd. Zijn bewerking doet ons aarzelen. Men mag nochtans noteren dat de schilder de gevleugelde monsters van deze Achtervolging in 1660 heeft hernomen in een Allegorie gekend door de Hymenaeus Pacifer van G. Gevaerts.

Sedert 1635 werkte Quellinus voor het huis Plantin-Moretus, eerst in de schaduw van Rubens, dan, na zijn dood, als gewone tekenaar van de beroemde firma. Zijn titelplaten, al dan niet voor Moretus ontworpen, vertonen in het algemeen een perfecte symmetrie, een rustige sierlijkheid in de compositie. Deze zal zich, soms, bescheiden loswerken. Men bemerkt het in de *Titelplaat* van de *Genealogie* van de Tour et Taxis van E. Flacchio, gegraveerd door R. Collin en waarvan wij het model hebben geïdentificeerd: een delicate grisaille, gesigneerd, aan de Galerie Marcus te Parijs toebehorend. Eenkleurige werken, schetsen, kartons en wandtapijten, ook archiefstukken getuigen van de bedrijvigheid van Ouellinus ten dienste van de La Tour.

Als historienschilder, portrettist en graveur had Quellinus een omvangrijke produktie. Omtrent vijfenzeventig schilderijen en een tiental tekeningen dragen zijn handtekening of zijn door documenten gestaafd. Meestal zijn ze gedateerd (1632 tot 1675). Dit werk dat enigszins koud en elegant aandoet, karakteriseert zich door een constant streven naar voornaamheid, een smaak voor het doordachte genre, de allegorie. Oppervlakkig meer dan diepgaand offert het aan de barokke vormen. De geestesgesteldheid van Quellinus kondigt de auteur van de *Philosophia Erasmus Quellinus scripsit*, die hij bij zijn dood bezat, aan.

Een duidelijke maar getemperde naklank van Rubens leeft voort bij Quellinus (in De Vier Kerkleraars van de Lantijnse Kerk vóór het Heilig Sakrament, 1646, Luik; Jezus bij Marta en Maria, Vanlencijn; De Koningin van Saba, Vaduz en Rijsel; Sint-Augustinus en Sint Ambrosius, verkeerdelijk aan Jan-Erasmus Quellinus toegeschreven, te Knokke, b.vb.). Maar de vat van Van Dyck zal weldra frekwenter worden. De kunstenaar zal hem de sierlijkheid en het licht en schaduwspel die zijn doeken verlevendigen in de loop van zijn lange en vruchtbare loopbaan schuldig zijn (o.a. Portretten in het Museum Plantin-Moretus; Gilles Masuyr de H. Maagd, het Kind Jezus en de H. Anna vererend, 1646, Luik; De H. Maagd met het kind, de H. Anna en St. Joachim, 1655, Leuven; De H. Maagd en Heiligen, 1657, Hall, in Oostenrijk; Sint-Rochus door Engelen geholpen, 1660, Antwerpen; Calvarie, 1666 en Pieta, Gent; De verschijning van de H. Maagd aan Franciscus-Xaverius, 1676, Amsterdam; Vrouwenportret, Indianapolis). Deze invloedsspelingen veranderen geenszins de persoonlijkheid van de kunstenaar en van de mens. Hij was een intellectueel, een humanist. Zi in bibliotheek, bi i ziin dood geïnventariseerd, getuigt van de diepte en de verscheidenheid van zijn cultuur. Het ontbrak de kunstenaar aan genie, doch niet aan talent. De geest, bij hem, voedt het scheppingsvermogen. De compositie is, in het algemeen, evenwichtig, maar de arabeskeb kunnen soepel, aangenaam en kunstig zijn. Het œuvre van Quellinus staat in het teken van een oprechte bescheidenheid. Zijn ideaal blijft objectief in de interpretatie van de menselijke figuur. Zijn palet, met of zonder licht en schaduwspel, is zorgvuldig geharmonieerd. De kunstenaar beoefent met zekerheid perspectief en inkorting.

Dit werk, dat de verhevenheid en voortreffelijkheid van een Rubens of van een Van Dyck mist, komt als een der beste in de overvloedige 17^e-eeuwse Antwerpse produktie voor. De intelligentie, de helderheid van geest van Quellinus doordrenken het volledig.

M.-L. H.

LE COMMERCE DES PORCELAINES DE TOURNAI A BRUXELLES, 1761-1781

La porcelaine et la faïence de Tournai, qui illustrent avec tant de charme l'art décoratif de la seconde moitié du xviit^e siècle, firent l'objet, depuis la fin du siècle dernier, de plusieurs études importantes, qui retracent l'histoire de sa fabrication et décrivent les très nombreuses pièces conservées dans les collections publiques et privées (¹). Ces travaux sont surtout basés sur la connaissance pratique des objets, car les archives qui s'y rapportent sont rares. Celles de la manufacture n'ont jamais été retrouvées et celles de la ville de Tournai, dont Soil s'était servi autrefois, furent détruites en 1940.

C'est pourquoi il nous a semblé intéressant de signaler l'existence des papiers d'un marchand en porcelaine et faïence de Tournai, dont la comptabilité, conservée pour cause de faillite, s'étend sur une vingtaine d'années et fourmille de renseignements sur la production tournaisienne et sur sa clientèle à Bruxelles (2).

Avant d'analyser ces documents plus en détail, il convient peut-être de rappeler dans ses grandes lignes l'histoire de la fabrique. Fondée en 1751-1752 par François-Joseph Peterinck (1719-1799), la Manufacture impériale et royale de Porcelaine de Tournai prit un excellent départ grâce à l'appui efficace du comte de Cobenzl, ministre plénipotentiaire,

⁽¹⁾ E. Soil, Potiers et Faïenciers tournaisiens, Lille-Tournai, 1886; E. Soil, Céramique tournaisienne, les porcelaines de Tournay, Tournai, 1910; E. Soil de Moriame & L. Delplace de Formanoir, La Manufacture impériale et royale de porcelaine de Tournay, Tournai-Paris, 1937; C. Deroubaix, Les porcelaines de Tournai au Musée de Manemont, Bruxelles, 1958; Catalogue de l'exposition Faïences tournaisiennes, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1966; Catalogue de l'exposition Porcelaines de Tournai au xviif siècle, Mariemont, 1969; L. Delplace, Considérations sur les porcelaines de Tournai, Casterman, 1970; A.-M. Marien-Dugardin, Le legs Madame Louis Solvay, L. Porcelaines de Tournai, Bruxelles, 1972.

⁽²⁾ Factures adressées par la Manufacture de faïence et porcelaine de Tournai à Antoine Parent, 1761-1781, Archives de la Ville de Bruxelles, portefeuille 174. Compte courant de Madame Peterinck, 1761-1763, 1774-1775, 1775-1781 : ibiid., portefeuilles 174 et nº 2255. La Gazette des Pays-Bas publia le 1^{er} février 1781 un avis de l'avocat J. F. Limelette qui, en tant que curateur de la créance de Joseph Théodore Parent, invite les créanciers à se présenter à l'hôtel de ville de Bruxelles le 17 mars suivant : il s'agit vraisemblablement de notre marchand, quoiqu'on remarque une différence de prénoms.

qui lui obtint des octrois très favorables et des subsides officiels. La manufacture prit, en 1756, la forme d'une société d'actionnaires, où figuraient, à côté du fondateur, Caters d'Emsrode et un banquier bruxellois, J. B. Van Schoor. Remaniée en 1762, cette société fut dissoute en 1781, date à partir de laquelle Peterinck dirigea seul l'entreprise, jusqu'à sa mort.

Antoine Parent, dont nous allons étudier les papiers, semble avoir été lié à J. B. Van Schoor, ainsi que certaines lettres adressées à leurs deux noms nous le laissent supposer (3), mais nous ne pouvons préciser quel fut ce lien. Parent était surtout connu comme courtier de change (4) et c'est sans doute dans ce domaine qu'il était en relations étroites avec le banquier. On remarque par ailleurs que la période que couvre la comptabilité de Parent en tant que marchand en porcelaine et faïence de Tournai, coïncide avec celle de la seconde société d'actionnaires de la manufacture, où figurait Van Schoor — qui, de son côté, cumulait une activité financière et un commerce de drap.

Les relations entre Parent et la manufacture de Tournai étaient doubles. D'une part, Parent achetait en gros des faïences et des porcelaines, qu'il revendait soit directement au milieu bruxellois aisé, soit à des détaillants comme Verreyken, marchand de porcelaine et faïence au Rivage, Rops, rue Montagne de la Cour ; soit encore à des magasins (ou des succursales?) de Gand et Courtrai. D'autre part, Parent se chargeait d'exécuter à Bruxelles les commissions des Peterinck : il réalisait les lettres de change, réglait leurs dettes, faisait des emplettes tant pour eux que pour la manufacture. De telle sorte que ce que Parent devait à celle-ci pour ses achats en faïence et porcelaine, s'équilibrait plus ou moins avec ce qu'il dépensait en leur nom. Précisons que c'est Madame Peterinck, et non la manufacture, qui ouvrit un compte chez Parent. Les lettres de cette maîtresse femme, quoique brèves, nous la montrent intelligente, énergique et parfaitement au courant des affaires de la fabrique. Si le compte courant de Madame Peterinck est assez sec et n'offre pour nous qu'un

⁽³⁾ Notamment lettre du 17 avril 1761.

⁽⁴⁾ Antoine Parent n'est pas mentionné par le *Guide Fidel* parmi les marchands de faïence, mais parmi les courtiers ou facteurs en banque, à partir de 1773. C'est dans ce rôle qu'il apparaît dans un petit procès où il est chargé par un négociant parisien de récupérer une dette (Archives gén. Royaume, Tribunaux auliques 2574). Antoine Parent habitait «rue de Poldermeert» (1762), «près le marché au fromage» (1763), puis rue Marché aux Poulets. Les registres paroissiaux ne nous ont fourni aucun renseignement biographique à son sujet.

intérêt limité, par contre les factures que la manufacture adressait à Parent sont riches en renseignements.

Dans la pratique, voici comment les choses se passaient. La manufacture confiait la marchandise bien emballée à un voiturier de Tournai, Peltier, qui l'amenait à Bruxelles chez Parent. Quelques jours plus tard, Peterinck, sa femme ou un clerc lui adressait la facture, dressée probablement lors de l'emballage (5), accompagnée d'une petite lettre explicative, précise et courtoise. La fabrique conservait la copie des factures dans un régistre, malheureusement perdu.

Antoine Parent était aidé dans son commerce par sa femme, qui se rendait parfois à Tournai pour y voir les nouvelles productions, et par son fils, surtout à la fin de la période qui nous occupe. Par ailleurs, comme Madame Peterinck venait souvent à Bruxelles et son mari aussi, du moins lorsqu'il n'était pas absorbé par quelque démantèlement de fortifications et autres travaux d'envergure qui semblent avoir occupé une partie de son temps, les relations entre Bruxelles et Tournai étaient fréquentes.

Parent fut donc un des demi-grossistes qui écoulaient la production de Tournai. On sait que la manufacture en avait d'autres, notamment à Lille et en Hollande. Il ne représentait cependant qu'un débouché peu important, comme l'indiquent les chiffres suivants. En un peu moins de six ans (novembre 1774-avril 1780), il acheta à Tournai pour un montant de 8.885 florins, chiffre très faible par rapport au montant total des affaires de la fabrique. Si nous prenons par exemple l'année 1764, nous voyons que Tournai vendit pour 80.000 fl., dont 40.000 fl. dans les limites des Pays-Bas autrichiens; or cette année-là, Parent lui acheta pour 4.668 fl., soit un neuvième du chiffre d'affaires dans le pays. En 1774, le montant total des ventes de la manufacture s'éleva à 175.000 fl., dont 1430 fl. seulement furent écoulés par l'entremise de Parent (6).

Si nous envisageons les objets eux-mêmes, nous voyons que Parent en achetait de trois qualités différentes : faïence commune, faïence et porcelaine.

Nous passerons rapidement sur la faïence commune, qui consistait en pièces de ménage modestes, très bon marché, dont le décor n'est jamais précisé. On en joignait souvent de grandes quantités, comme pour compléter le chargement. Citons à titre d'exemple:

⁽⁵⁾ Etrennes tournaisiennes, 1778, p. 125: Messagerie de Bruxelles ... chez le Sr Pelletiez, v. à v. l'église abbatiale de St. Martin. Nous rencontrons comme clercs à la manufacture : De Lille (1761), J. Belain ou Bellain (1767, 1771), J. Carette (1768, 1771) et J. Sally (1781).

⁽⁶⁾ SOIL, 1886, p. 137; DEROUBAIX, p. 40 et 243.

«—111 pots de chambre moyens à 5 pat.:	fl. 27.15.0
— 1000 pièces de ménage, tasses et soutasses:	40.0.0
— 600 tasses et soutasses:	1.7.0))

En second lieu, Parent se fournissait en *faïence*, que l'on repère facilement sur les factures grâce au montant du pourcentage de la ristourne accordée aux marchands, qui différait pour la faïence et pour la porcelaine (⁷).

Les prix se situent entre ceux de la faïence commune et de la porcelaine. À titre d'exemple, une soupière, la pièce la plus coûteuse d'un service, revenait à 18 patards en faïence et de 10 à 32 florins en porcelaine (8).

On rencontre les formes courantes du xviiie siècle, sous des noms parfois très charmants: triboulette (chopine), teille (récipient tronconique pour la crème), huguenotte (marmite), bourdaloux (pot de chambre), calotte (?), à côté de bénitiers, écritoires, fontaines, pots pourris (9). Les expressions bols «à l'angloise» (1766), assiettes «à la française» (1761-1780) et «demy-françoise» (1766-1768), désignent probablement des formes en usage à l'époque, mais que nous ne pouvons préciser.

Les décors pouvaient être les mêmes qu'en porcelaine. L'exposition de 1966 était convainquante à cet égard. La faïence japonnée, qui cherchait particulièrement à imiter la porcelaine, était décorée «goût de porcelaine», «goût des Indes» (1761-1768) ou «à fleurs naturelles» (1762-1770). Par ailleurs, certains décors ne s'exécutaient qu'en faïence, comme un certain «bleu et violet à frise» (10). L'appellation «blanc sur blanc», généralement abrégée en «B.S.B.», se rapportant à des faïences de qualité non spécifiée, est fort intéressante. Elle apparaît très fréquemment entre 1761 et 1766, pour des objets en frise, en dentelle ou en broderie; on trouve aussi «à cartouche B.S.B. bouquet bleu» et «4 roses B.S.B.». Ce décor, au dessin blanc se détachant sur un fond légèrement gris, inspiré des faïences italiennes, était considéré jusqu'à présent comme

⁽⁷⁾ Jusqu'en 1773, Tournai vendit la fai ence sans ristourne et la porcelaine avec 10% de remise (platerie et pièces en creux). A partir de 1774, la manufacture accorda 3% sur la faïence et 10% sur la porcelaine (platerie uniquement); il n'y eut plus de rabais sur les pièces en creux en porcelaine.

⁽⁸⁾ Il y avait 20 patards dans 1 florin.

⁽⁹⁾ Pots pourris en faïence japonnée ornée de figures ou d'animaux en relief. Pour la définition de ces formes, voir H. HAVARD, Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration, Paris, 1887.

⁽¹⁰⁾ Lettre du 3 mai 1770.

caractéristique de Saint-Amand. L'hypothèse que Tournai l'ait adopté, avancée lors de l'exposition de 1966, se voit donc confirmée (11).

On rencontre beaucoup de décors de bouquets, éventuellement dans des cartouches : «grand bouquet», «moyen bouquet» (1761-1766), «petit bouquet» (1769). Citons encore les mentions «roses en couleurs», «fleurs en bleu», «décor aux 4 roses bleu et vert» (1761) et un décor de trèfle (1762). Curieusement, l'expression «ronda», qui est probablement plus récente, n'apparaît jamais sur nos factures. Nous n'avons trouvé aucun décor d'oiseaux ou à figures. Par contre, des «paysages à baraque» et «en bleu» (1761) nous ont surpris (12).

Parmi les appellations évoquant la production d'autres centres, nous rencontrons «fin d'Hollande» (1761-1771) et «comm. d'Hollande» (1761-1763); «façon de Bruxelles» (1761, 1773) et «façon de Bruges», éventuellement «nouveau goût» (1761-1773): expressions qui peuvent aussi bien désigner des qualités que des formes ou des décors. Nous n'avons vu, du moins sous ce nom, aucune allusion à Rouen ou Strasbourg, que Tournai imitait pourtant (13). Les mentions «façon de St. Amand» (1761-1769) retiendront sans doute l'attention des spécialistes; elles laisseraient supposer que la manufacture emprunta plusieurs décors à ce centre voisin.

Il est fréquent que les pièces soient simplement désignées par leur couleur : bleu, manganèse, vert, safran (une seule mention, en 1764), bleu de cobalt. Nous rencontrons aussi certains termes de couleurs qui peuvent en réalité spécifier des qualités de céramique : pièces «en noir» (noir d'Angleterre? 1761 à 1766), «faïence en brun» (terre à feu imitant le brun de Rouen) (14), «faïence à cul blanc», «à gros cul blanc», ou «gris cul», ainsi que «à cotte d'œuf» ou «à cocq d'œuf» (boursoufflures de la couverte) (15). L'expression «goût de mansaux», rencontrée de 1761 à 1766, pourrait se rapporter à un artisan qui travailla à la fabrique (16).

Cette brève analyse des décors permettra peut-être d'identifier de nouveaux objets en faïence de Tournai, dont le regroupement fut

⁽¹¹⁾ Cat. 1966, nº 93 : assiette du Musée de Sèvres portant une marque proche de celle de Tournai, *Ibid.*, addenda, nº 93 bis : soupière et son plateau du Musée de St-Omer, photo ci-contre.

⁽¹²⁾ Cat. 1966, p. 11 : les auteurs déclarent n'avoir jamais rencontré de peintures de paysage en faïence de Tournai.

⁽¹³⁾ SOIL, 1886, p. 137.

⁽¹⁴⁾ Ibid., p. 181-184.

⁽¹⁵⁾ Ch. de Grollier, Répertoire al phabétique et systématique de toutes les marques comues des manufactures européennes de porcelaine ..., Paris, 1914, p. xv.

⁽¹⁶⁾ Soil, 1910, p. 85 et 102, signale le champenois Philippe Mansaux, en 1775, et Jacques Mansaux, en 1788.

toujours entravé par le fait que la manufacture n'apposait que rarement sa marque sur ce type de produit.

La troisième catégorie de produits dont Parent se fournissait à Tournai, était la *porcelaine*, qui faisait la renommée de la manufacture. Comme dans le cas de la faïence, c'est la ristourne qui nous permet de la repérer sur les factures (17).

Nous savons qu'il existait un tarif, auquel on se référait, mais il n'a pas été retrouvé (18). Une lettre, adressé par le clerc à Parent le 24 septembre 1768, y fait allusion : «Madame Peterinck veut bien vous passer les derniers (plats) à l'ancien prix, mais il faut que Mr Peterinck n'en sache rien».

Voici quelques prix courants:

—grande soupière ovale n° 1 (19), plat assorti, en blanc:	42 fl.
—grande soupière ronde n° 1, plat assorti, décorée:	10 à 32 fl.
— cafetière nº 2 en blanc	21 fl.
— cafetière n° 4 en blanc	8 fl.
— théière, environ	3 fl.
- saucière et plateau	4 fl.
—boite à sucre	3 fl.
- assiette platte, pièce	14 à 18 pat.
décor beau bleu	20 pat.
décor or	49 pat.
- assiette à dessert bleu et or, environ	2 fl.

Naturellement, les prix variaient selon les décors et les formes. Les pièces en blanc, qu'on exécutait en osiers ou en rocaille, se vendaient au même prix que celles en bleu. Par contre, le décor bleu et or coûtait très cher : une soupière nº 1 en rocaille à la grec bleu et or vallait 50 florins (27 septembre 1770). Parmi les pièces exceptionnellement chères, signalons encore deux écuelles et deux assiettes «ornement en or mosaïque violet peints en oiseaux bord doré, à 8 louis : fl. 78.0.» (5 juin 1770), et une boîte à sucre décor or coûtant 33 florins (21 septembre 1776).

On ne peut que regretter le manque de renseignements concernant les décorateurs qui travaillaient à la manufacture. Un seul nom apparaît,

⁽¹⁷⁾ Voir note 7.

⁽¹⁸⁾ Soil 1910, p. 445, publie un tarif qui serait du xviii^e siècle ; voir aussi le tableau publié par Delplace (1970, p. 275), dont les prix sont proches des nôtres.

⁽¹⁹⁾ DELPLACE 1970, p. 280, donne un tableau partiel des mesures correspondant à ces numéros : un plat ovale n° 1 mesure 42,5 cm, un soupière ronde n° 1 a un diamètre de base de 21,5 cm.

celui de Duvivier, peintre formé en Angleterre, très apprécié de son temps (20) :

«un cabaret en figures chinoises dorées de Duvivier	187 fl.
un cabaret paysage en couleur de Duvivier l'anglois bord doré,	
pour	99.6.0
un cabaret en paysage de Fidel Duvivier	61.19.0
2 moutardiers à oyseaux bord dorè de Duvivier, prix unitaire :	
9. 16. 0	19.12.0
12 assiettes au dessert en ozier à oyseaux et bord doré de	
Duvivier, prix unitaire: 3.3.0.	37.16.0».

La fabrication n'était pas d'une régularité parfaite. Parmi les pièces défectueuses reprises par la manufacture, nous avons relevé : «une soupière ovale n° 1 en osiers pour remplacer une semblable cassée au chaud» (19 janvier 1769), ce qui confirme, en quelque sorte, la qualité terre à feu que Peterinck attribuait à ses produits (21). D'ailleurs, les pièces de rebut étaient laissées très bon marché et nous voyons le curé de Grand-Bigard s'en fournir pour ses pauvres (6 juillet 1761).

Les formes habituelles de la porcelaine de Tournai apparaissent au fil des factures : assiettes en osiers, en isolé, en rocaille, troué, à cottes torses ou droites, décrites autrefois par Soil (22). Relevons des «plats à wattersautte» (1779) et des compotiers à 6 ou 9 plans. En dehors des boîtes servant aux olives, au sucre, aux pâtes d'amandes, aux «paumades», on trouve peu de bijouterie telles que tabatières, plaques décoratives, qui étaient surtout vendues en Espagne (23).

La Manufacture livrait assez souvent des services entiers, en spécifiant qu'il ne fallait pas les vendre par pièces séparées. C'est pour nous l'occasion d'en apprendre la composition. Un cabaret comprenait en général 24 tasses à thé et leurs soutasses, 2 théières, 2 pots au lait, 2 boites à sucre

⁽²⁰⁾ Ses prénoms sont incertains : Henri-Joseph ou Isidore (selon Soil, 1910, p. 72-74), Michel-Joseph (selon Deroubaix, p. 66-67). La distinction que nous trouvons dans cette facture du 26 septembre 1764, entre «Duvivier l'anglois» et «Fidel Duvivier» indiquerait qu'il y eut plusieurs peintres de ce nom

⁽²¹⁾ Son. 1910, p. 141, qui n'y croyait pas trop, déconseillait vivement l'expérience.

⁽²²⁾ SOIL 1910, p. 132-134; M. JOTTRAND dans Catalogue 1969, p. 12.

⁽²³⁾ SOIL & DELPLACE 1937, p. 21. Alors que pour Soil (1910, p. 129 et 139) le mot bijouterie désignait les statuettes en biscuit, les factures analysées ici indiquent clairement que «bijouterie» à l'époque se rapportait aux tabatières et aux étuis.

et 2 jattes. Un service à dîner pour 15 personnes comportait, au plus juste, 12 douzaines d'assiettes de table et 3 douzaines d'assiettes à soupe, 3 soupières et leurs plats, 23 plats ronds et 15 ovales, 16 saladiers et compotiers, 2 saucières, 2 beurriers et 2 moutardiers (5 mai 1768).

Les décors sont parfois désignés par une lettre — A et B sont les plus fréquentes — qui suggère l'existence d'un carnet de décors. Pourtant l'organisation de la manufacture était un peu brouillonne, comme en témoigne la lettre suivante (3 mai 1770) : «Vous demandez des cabarets pareils à ceux que vous avez eut cy devant cottés des lettres N et R. Il n'est plus possible de se rappeler de quel goût ils étaient ; envoiez un échantillon de chacune pour model, on les imitera».

Le décor en bleu est fréquent, on s'y attendait. Il est très souvent exécuté en frise (24). Remarquons que le terme «beau bleu» n'apparaît pas avant 1773. Le bleu est souvent relevé d'or : guirlande d'or (1764), «à la grec bleu et or» (1764-1772). On trouve du manganèse durant toute notre période ; du brun, de 1767 à 1771 (25). Le décor à fleurs au naturel, parfois entouré d'un bord doré (1769-1777) ou d'un bord brun (1769-1773), apparaît régulièrement. Une fois, il est exécuté en camaïeu pourpre à bord dorě (1769) ; une autre fois, «bouquet en or» (1773). Le bouquet de Saxe, peint en camaïeu violet ou en couleurs, n'est pas rare (1764-1769). On trouve une fois «branches façon de Saxe en bleu ou manganèse» (1761). Il faut en rapprocher la simple mention «goût de Saxe», qui se rencontre constamment (26).

Voici enfin quelques décors rares : paysage en couleurs ou enrichi d'or (1764) ; oiseaux en violet bord doré (1770), oiseaux en beau bleu bord doré (1775) ; figures chinoises dorées (1764). Parmi les imitations d'autres manufactures, nous n'avons rencontré que deux fois «goût de Sève doré» (Sèvres) (1764, 1775) ; «goût des Indes», éventuellement en bleu (1766), ou bleu et or (1777) ; l'expression «dans le goût du chanoine David», dont nous n'avons pu percer le sens, revient très souvent entre 1766 et 1780.

Ces brèves descriptions, destinées à celui qui déballait les envois de Tournai, ne doivent pas nous faire oublier la variété des peintres décorateurs du xviii^e siècle, qui combinaient selon leur fantaisie les motifs

⁽²⁴⁾ SOIL 1910, p. 151, fig. 2 : décor s'inspirant des décors orientaux anciens.

⁽²⁵⁾ SOIL 1910, p. 152.

⁽²⁶⁾ Ibid., p. 151.

à la mode, tout en suivant pendant de nombreuses années les décors à succès.

A côté de ces objets, qui, malgré leur beauté, avaient essentiellement un but utilitaire, Parent se fournissait aussi en *figurines*. Les factures ne précisent malheureusement pas si elles sont exécutées en faïence ou en porcelaine. Il en achète d'ailleurs assez peu.

La facture du 10 juin 1775 se rapporte à des œuvres de N.J. Gauron, ce sculpteur parisien qui s'était enfui de Tournai en 1764 en emportant les moules (27):

«un groupe de 3 figures de	Goron couverte à	fl. 27.
2 dito de 2 figures idem, à	15	30.))

Gauron se trouvait-il à nouveau à Tournai en 1775, après un séjour à Liège et Chelsea-Derby, ou continuait-on à reproduire ses œuvres?

Les autres mentions sont trop brèves pour être utilisables. Signalons pourtant «quatre (figures) éléments de Stéphane» (14 octobre 1769), artiste rencontré jusqu'à présent en Angleterre, notamment à Derby (28).

On sait que, dès sa fondation, Tournai fabriqua des fleurs de porcelaine, qui servaient à décorer des lustres ou à composer des bouquets (29). La facture du 24 août 1768 se rapporte à des fleurs en japonné ou en blanc : renoncules, anémones, fleurs d'oranger, marguerites, boutons de roses. Mais on ignorait, croyons-nous, que la manufacture avait aussi réalisé des fruits (15 octobre 1771):

«Monsieur, on a remis à J. Bellain une notte des prix du fruit, dont vous avez la copie cy bas :

Le Bon Chrétien divers à	5 pt.
La poire de Colmar	2
Les belles rouge	1 1/2
La virgouleuse	2

⁽²⁷⁾ Ibid., p. 75-76. Gauron fut l'auteur du groupe de l'apothéose du prince-évêque Charles d'Oultremont

⁽²⁸⁾ Pierre Stephan. Voir notamment F. Barret & A. L. Thorpe, *Derby porcelain*, Londres, 1971, p. 39 sq. Nous tenons à remercier Mireille Jottrand, qui a eu l'amabilité d'identifier cet artiste, sur lequel elle prépare actuellement une étude.

⁽²⁹⁾ Par exemple le lustre réalisé par les frères Dubois en 1751, offert à Charles de Lorrain , puis envoyé à l'impératrice à Vienne, cf. Soil. & Delplace, 1937, p. 44.

Le	Saint Germain	21/2
La	pomme de Calvy belle à	1
Le	pepin d'or	1

Si vous souhaitiez d'en ordonner, ne tardez pas parce que les demandes pour la Hollande pouroient les enlever avant vous».



Soupière et son plateau (Musée de St. Omer) Décor de fleurs et dentelles «bianco sopra bianco» Soupière portant la marque à la tour brune.

Quant aux clients qui apparaissent dans cette correspondance, c'étaient soit des clients directs de la manufacture, à qui Parent devait simplement remettre un paquet, soit des clients de Parent dont on cite le nom à l'occasion d'une commande spéciale ou d'une réclamation.

On s'attendait évidemment à rencontrer celui du comte de Cobenzl, ministre plénipotentiaire aux Pays-Bas autrichiens, protecteur attitré des Peterinck. Sa passion bien connue pour la porcelaine lui avait valu une vigoureuse réprimande de Marie-Thérèse et sa collection, uniquement

bleu et or, était célèbre (30). Elle comprenait notamment un service en Tournai bleu et or, assez luxueux, auquel deux lettres adressées à Parent font allusion. La première (vers 1761) précise «qu'un service composé de toutes les pièces icy dessus dans le même goût que celuy de Son Excellence coûtera f. 649.12.0», soit près du double du bleu et or ordinaire. Ceci nous indique d'abord que ce service était particulièrement somptueux, ce qui n'étonne pas quand on connaît Cobenzl; ensuite que ce service fut exécuté entre 1751, date de la fondation de la fabrique, et 1761. A la mort du ministre, après la dispersion de ses collections, on envisagea de compléter le service (31):

«Quant aux soupières ovales et terrine ronde à la grec et or, pareilles au service du comte de Cobenzel,

1 terrine
$$n^0$$
 1

2 coutera fl. 56
1 plat ron 2
2 soupières n^0 2 idem à fl. 50
2 plats ovals n^0 3

coutera fl. 56
ensemble fl. 156.0.0

Si le prix paroit trop haut, faites remarquer la quantité d'or qui y entre, et l'ouvrage des ouvriers».

Il est normal que nous trouvions ensuite parmi les clients de la manufacture de Tournai et de Parent, la noblesse de la cour de Bruxelles. Le duc de St.-Alban, bâtard d'Angleterre, qui vivait à Bruxelles et s'y endettait royalement, fit deux achats de 83 florins en 1761 (32). Le comte de Spangen, qui fit construire un hôtel Place Royal, apparaît à plusieurs reprises en 1775 (8 juillet, compte courant 21 et 27 juillet); il reçoit 6 caisses de porcelaine, représentant peut-être un service entier. Le comte de Merode commanda un service à fleurs au naturel en 1770-1772, qu'il ne

(30) Vente à Bruxelles du 2 au 30 avril 1770. La correspondance de Cobenzl fait souvent allusion au fait qu'il n'achetait que des porcelaines bleu et or. Le marquis de Marigny, qui envisagea un moment d'acquérir son cabinet de porcelaine, écrit au curateur d'Aguilar (Versailles, 26 avril 1770; Archives générales du Royaume, Secrétairerie d'Etat et Guerre 2648, f° 18): «Il est vray, Monsieur, qu'en passant par Bruxelles j'ay vu avec le plus grand plaisir la collection de porcelaine bleu et or, qu'avoit formé le comte de Cobenzel et qu'elle me parut l'une des plus curieuses et des plus belles qu'on pût faire en ce genre. Mais quelque plaisir que j'eusse à en posséder des morceaux, je ne songe pour le moment à aucune acquisition de ce genre».

(31) 3 mai 1770, soit immédiatement après le vente Cobenzl. Le fait que la demande parvienne à la manufacture par l'intermédiaire de Parent semblerait indiquer que l'acquéreur était bruxellois.

(32) Vente de sa collection à Bruxelles le 12 juin 1786. Les porcelaines ne sont malheureusement pas décrites au catalogue.

faut pas confondre avec celui aux bouquets d'or ciselé commandé en 1787 par le comte de Merode-Westerloo et conservé actuellement dans la famille. Nous ignorons malheureusement tout du destin de ce service-là, auquel la manufacture accorda tous ses soins (33).

Parent fit déposer le 9 mars 1771 une boite chez le général comte Antoine d'Ayassasse, le futur gouverneur d'Ostende. Rappelons à ce propos, à titre purement documentaire, car aucun élément ne permet de reconnaître ici ce service, que ses descendants possédaient un très beau service en Tournai, aux oiseaux imaginaires, qu'on croyait avoir été commandé à l'origine par Charles de Lorraine (34). Le comte Jean Théodore Des Androuin, l'industriel de Charleroi, acheta également à la manufacture (5 février 1770), ainsi que le comte d'Harscamp, de Namur (sept. 1772), et Madame Donceel, de Liège (probablement Donckier de Donceel, 19 sept. 1772).

Une commande bien flatteuse fut celle du baron de Geltingen, ambassadeur à La Haye, qui, en vue de son passage à Bruxelles, se fit livrer chez le banquière Nettine un cabaret goût de Saxe et 12 petites assiettes en rocaille en bleu. Pourtant, comme le clerc ne connaissait pas ce baron, il conseilla prudemment à Parent de s'enquérir avant de livrer la marchandise (2 décembre 1768). Bernard Dotrange, homme d'affaires de Cobenzl et agent en cour du prince-évêque de Liège, acheta en 1776 «une boete à sucre sans couvert en or à fl. 33», probablement luxueuse. Parmi les hauts fonctionnaires bruxellois, nous trouvons Crumpipen (le secrétaire d'Etat ou le chancelier de Brabant? 7 novembre 1772); Neny, président du Conseil privé (30 avril 1776); Franck, secrétaire de Starhemberg, le successeur de Cobenzl (4 juillet 1775); les conseillers Baudier (31 octobre 1777) et Ippersiel (10 janvier 1762); L. B. Dewez, l'architecte de la cour (mars 1771); la veuve Janti, qui venait de fermer son magasin de «jolités» et faisait reprendre pour 72 fl. de marchandise (30 juin 1776); le colonel ingénieur De Vos (28 juillet 1767); le colonel Hoffmann, du régiment Charles Palfy cuirassiers (30 novembre 1768); De Bergues, substitut procureur général au Conseil de Brabant (9 mars 1771); le libraire Vasse et la marchand de vin Obremez (14 mai 1775). C'est donc tout le milieu dirigeant et aisé.

⁽³³⁾ Sur ce service de Merode, voir 10 mai 1770, 10 août et 5 octobre 1771, 16 mai et 20 juillet 1772.

⁽³⁴⁾ SOIL 1910, no 150.

Pour terminer, signalons un achat assez inattendu pour une manufacture de porcelaine : chaque année, entre 1774 et 1779, des caisses de porcelaine arrivaient d'Anvers. Peut-ètre s'agit-il de porcelaine orientale importée par l'entremise de marchands hollandais (35).

En conclusion, qu'apporte cette documentation nouvelle? Beaucoup de questions et quelques faits positifs. On sait maintenant que Peterinck décora des faïences en blanc sur blanc, à la manière de St-Amand, ce qui permettra sans doute de mieux regrouper les pièces d'origine tournaisienne. Nous avons quelques allusions à des artistes : Duvivier, Gauron, Stephan, qui précisent leur biographie et leur production. L'aperçu sur la clientèle confirme ce que le bon bon sens suggérait ; les noms fournis permettront peut-ètre de retrouver, avec infiniment d'ingéniosité et d'obstination, certaines pièces chez leurs descendants. Quant aux décors que nous avons relevé, nous souhaitons qu'ils aident à établir plus solidement la chronologie des produits de Tournai. Enfin, en raison de la rareté actuelle des archives relatives à la manufacture des Peterinck, il nous paraissait intéressant de signaler cette correspondance commerciale à ceux qui, mieux que nous, sauront en retirer tout l'enseignement.

Claire LEMOINE-ISABEAU.

Résumé. — DE HANDEL IN DOORNIKS PORSELEIN TE BRUSSEL, 1761-1781.

Het Stadsarchief te Brussel bewaart de boekhouding van een porselein- en plateelhandelaar uit Doornik (1761-1781), die talrijke gegevens over de Doornikse produktie en haar klanten te Brussel verstrekt. Voor het plateel, b.vb., wordt de hypothese bevestigd dat Doornik de wit op wit versiering, tot nu toe als typisch voor Saint-Amand beschouwd, nabootste. Men vindt ook enkele zinspelingen op kunstenaars die in de manufacture werkten, wat hun biografie verduidelijkt. De talrijke, maar spijtig genoeg zeer korte vermeldingen van versieringen op plateel en porselein, zullen misschien toelaten de chronologie van de Doornikse produkten vaster te bepalen. De klanten worden aangetroffen in de leidende kringen, bij de hofadel en de grote handelaars van onze stad.

C.L.-I.

⁽³⁵⁾ Archives de la Ville de Bruxelles, nº 2254 et 2255, par exemple 8 février 1777.



UN DETAIL DU COSTUME DU SACRE DE NAPOLEON

Ma gratitude va à Monsieur G. Hubert, conservateur en chef des Musées Nationaux Napoléoniens, et à Madame Hubert, attachée, qui m'ont invitée à examiner sur place les dentelles conservées au Château de la Malmaison. Mes remerciements vont également à Monsieur I. David, conservateur adjoint, qui, pendant mon court séjour à Rueil, me facilita notamment l'accès aux livres de références de la bibliothèque.

La collection de dentelles de la Malmaison est composée de pièces, dons et legs, de diverses provenances. Dire que toutes ont appartenu à l'Empereur, aux Impératrices et à leur Maison serait assez hasardeux, mais le doute néanmoins n'est pas permis en ce qui concerne un fort beau rabat en dentelle d'application de Bruxelles, d'une finesse exceptionnelle.

Il est orné aux angles du chiffre de l'Empereur accompagné de branches de laurier et surmonté de la couronne impériale; le fond est semé d'abeilles, la bordure se compose de trois rangs de palmes et de fleurettes, celles-ci marquant de légères dentelures; les mêmes ornements floraux se retrouvent sur les dentelles froncées en ruché autour du cou (H. 25,5 cm × 42 cm) (fig. 1). Rappelons que l'application véritable consiste à fabriquer, d'une part, le fond de mailles aux fuseaux et, d'autre part, les motifs qui sont ensuite fixés sur le réseau. Ce procédé nécessite soin et habileté, le fond étant exécuté par petites bandes de 2 cm environ, jointes après coup de façon tout à fait invisible dans les belles pièces. La maille, merveille de finesse et de précison, dessine un hexagone dont les longs côtés sont formés de quatre fils tressés, les petits côtés, de fils tordus deux à deux. Ceux-ci, en se combinant avec les deux fils de la maille voisine, reforment une tresse de quatre fils qui, une nouvelle fois, se divise, et ainsi de suite... (fig.2).

La pièce qui nous intéresse est exposée sur la tunique du Sacre ; elle a pris place dans les collections de la Malmaison à une date proche de leur création ; selon la tradition, elle provient du musée des Souverains et a été

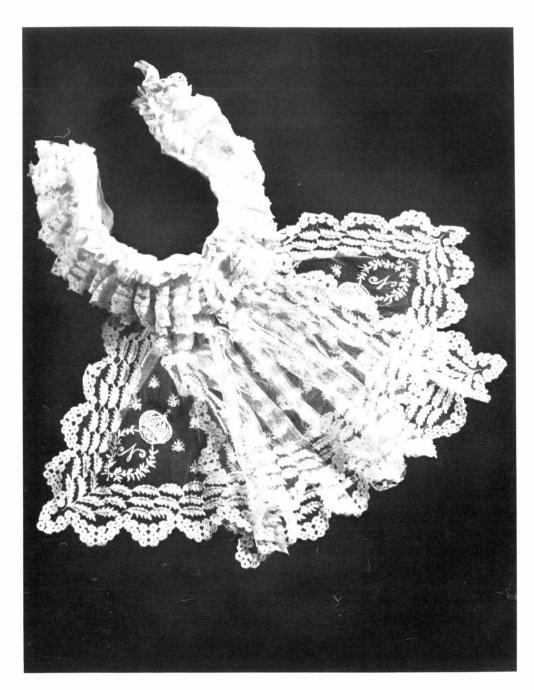


Fig. 1. — Rachat de dentelle.

Musée National de Malmaison (France)

(Cl. Laverton, Rueil-Malmaison)

portée par Napoléon le jour de son Sacre (1). Signalons, en passant, que Migeon la mentionne en 1909 parmi les collections du Musée des Arts Décoratifs à Paris en même temps qu'une fort belle pièce ayant apprtenu au cardinal Fesch, oncle de Napoléon et Grand Aumônier de l'Empire, et qu'il en donne une reproduction (2).

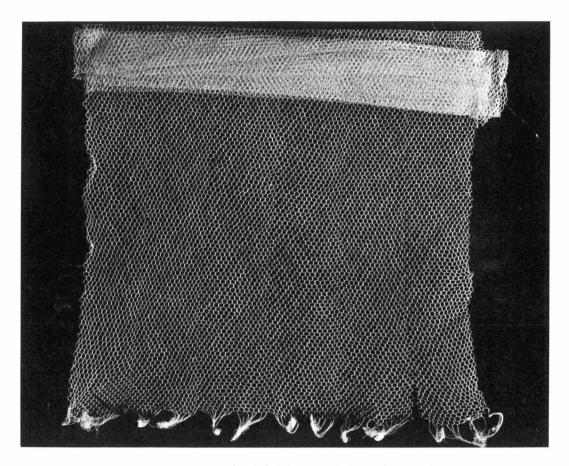


Fig. 2. — Réseau drochel (Cl. A.C.L.) (agrandissement)

⁽¹⁾ Napoléon, Catalogue, Exposition — Grand Palais, juin-décembre 1969, Ministére d'Etat — Affaires culturelles — Réunion des Musées Nationaux — nº 177.

⁽²⁾ Migeon, Les Arts du Tissu, Paris, H. Laurens, 1909, p. 390.

Faute d'annotations et de descriptions tout à fait précises dans les catalogues et les inventaires que j'ai pu consulter, il m'a été difficile de retrouver sa trace certaine et de remonter à son origine.

Elle devait figurer dans l'inventaire de la garde-robe dressé par ordre de l'Empereur en 1811 (³). On y trouve, notamment, la mention de plusieurs rabats en «point d'Angleterre», d'un «rabat» et d'un «jabot» en «point de Bruxelles» (⁴). Ces derniers sont désignés comme ayant été donnés par la ville de Bruxelles. Il faut noter que le «point d'Angleterre» et le «point de Bruxelles» sont synonymes. On réserve généralement le terme «point» à un travail à l'aiguille, celui de «dentelle» à un ouvrage aux fuseaux ; l'auteur de l'inventaire ne s'est certainement pas embarrassé de ces subtilités qui sans doute lui echappaient et auxquelles les spécialistes aux-mêmes ne s'arrêtent guère.

Les dentelles ne furent pas emportées à Ste-Hélène. En effet, «avant de quitter Paris, écrit Marchand, j'avais fait une malle d'effets désormais inutiles à l'Empereur. Elle était composée d'habits impériaux du Champ de Mai, des dentelles de Sa Majesté, etc... Conformément aux ordres de l'Empereur, je remis le tout au Comte de Turenne, grand maître de la garde-robe, qui en resta dépositaire. En conséquence, il ne se trouva pas trace de ces effets dans l'état mobilier dressé à Ste-Hélène après la mort de Napoléon; ils sont seulement indiqués sommairement en fin dans les mêmes termes où ils se trouvent désignés dans l'Etat B joint au testament intitulé: «Inventaires des effets que j'ai laissés chez Monsieur le Comte de Turenne» (5).

A Ste-Hélène, l'Empereur se souvint de ses dentelles. Il devait y attacher un certain prix puisque, dans son testament, il dit expressément : «je donne à l'Impératrice Marie-Louise mes dentelles» (6).

Cette clause, en raison des circonstances, n'a jamais pu être respectée, et c'est ainsi qu'en 1852, sous Napoléon III, le fils du Comte Turenne remit les objets gardés par son père au gouvernement français, au moment où se créait le Musée des Souverains.

Dans le catalogue de ce musée dont la collection fut dispersée après 1870, Henri Barbet de Jouy, empruntant au «Livre du Sacre» la descrip-

⁽³⁾ F. Masson, Napoléon chez lui. E. Dentu, libraire éditeur, 1894, pp. 281, 282.

⁽⁴⁾ F. Masson, op. cit., no 34 et 35.

⁽⁵⁾ F. MASSON, op. cit., p. 272.

⁽⁶⁾ A. MAZE SENCIER, Les Fournisseurs de Napoléon et les deux Impératrices, Paris, 1893, p. 363.

tion du «grand» et du «petit habillement», note, pour l'un comme pour l'autre : «la cravate et le col de la chemise sont en dentelle». Le Musée des Souverains semble n'avoir recueilli qu'un seul de ces accessoires de vêtement, avec en plus les manchettes désignées, elles aussi, comme ayant été portées par l'Empereur le jour de son Sacre (7). Les manchettes paraissent avoir disparu, mais, selon la tradition, le col et la cravate seraient eux conservés à la Malmaison.

Cette identification appelle quelques remarques et certaines réserves. La forme du rabat s'étalant en largeur et composé de deux dentelles superposées cousues au col ne correspond pas à la longue cravate nouée qui accompagnait le grand et le petit habillement portés par Napoléon le jour du Sacre et dont les longs pans flottants découvraient avec une certaine complaisance le collier de la Légion d'Honneur dans tous les portraits de l'Empereur. Les artistes qui ont, avec une précision quasi photographique, rendu tous les détails de la tunique, du manteau et des différents objets du Sacre n'ont certes pas pris plus de libertés en ce qui concerne les dentelles (8).

Celles-ci avaient été commandées à Mesdemoiselles Lolive, de Beuvry et Cie «lingères de leurs Majestés l'Empereur et l'Impératrice, de leur Palais et Maisons, rue Neuve des Petits Champs à Paris». Pour la cérémonie, elles avaient fourni «deux ajustements composés chacun de deux paires de cravates, une paire de manchettes et d'un col en point de réseau superfin à dents de loup, 4000 francs» (9).

Cette description plus que sommaire fournit cependant un renseignement précis et précieux : «les dents de loup». Elles forment une bordure

⁽⁷⁾ H. Barbet de Jouy, Conservateur du Musée des Souverains et des objets d'art du Moyen Age et de la Renaissance. *Notice des Antiquités*, etc... composant le Musée des Souverains. Imp. des Musées Impériaux, 2^e édition, Paris, 868, pp. 234-235, nº 225 à 227.

⁽⁸⁾ Voir les illustrations du Livre du Sacre, Manuscrits Malmaison, n° 6900. C'est sur les dessins et sous la direction d'Isabey, de Percier et de Fontaine que fut entrepris cet important travail. Voir aussi les nombreux portraits de Napoléon en costume du Sacre par Isabey, Girodet, etc... F. T'sas. A propos d'un don munificent d'Emile Bronwet au Musée de l'Armée: L'Empereur Napoléon I^{er} en costume du Sacre. Revue Belge d'Histoire militaire, mars 1970, vol. XVIII-5, pp. 388-414.

⁽⁹⁾ F. Masson, op. cit., p. 282, renseignement sans doute emprunté à A. Maze-Sencier. op. cit., p. 4. Ces deux ajustements étaient sans doute destinés, l'un au petit habillement, l'autre au grand habillement. Melles Lolive, de Beuvry et Cie devaient, comme la plupart des fournisseurs de la Maison impériale, consentir à d'importants rabattements de prix, voir Observation sur les relevés des sommes dues à différents fournisseurs, Manuscrits Malmaison, 67-12-2 et A. Maze-Sencier. op. cit., p. 12 et p. 18.

de pointes aiguës qui se retrouvent sur les dentelles représentées dans tous les portraits de l'Empereur en costume du Sacre.

Confirmé encore par un texte, ce détail exclut malheureusement le rabat de la Malmaison des vêtements d'apparat portés par Napoméon le jour de son Couronnement, car on ne peut vraiment pas qualifier de «dents de loup» le léger festonnage formé par les fleurettes disposées en bordure sur la pièce qui nous intéresse. Si les cravates commandées à Melles Lolive, de Beuvry et Cie avaient été décorées d'abeilles et marquées au chiffre de l'Empereur, on en aurait fait mention. Dans le costume du Sacre, le col de l'Empereur s'élargissant en éventail rigide, évoque plus la dentelle d'Alencon dont la brode était raidie par un crin de cheval, que la très souple dentelle de Bruxelles. On peut croire aussi que, malgré la préférence certaine de la Maison impériale pour la fabrique bruxelloise, manifestée par de nombreuses commandes, Napoléon a voulu faire appel à la production essentiellement française pour tout ce qui concernait le Couronnement. Enfin, G. Despierres dans sa remarquable étude sur le point d'Alençon cite M. Charles Clérambault, fabricant à Alençon qui, en 1842, lors de «la première exposition dans l'Orne», montre «des rabats en point d'Alencon faits pour le Sacre de l'Empereur» (10). On se demandera sans doute comment Charles Clérambault pouvait exposer ces dentelles si elles étaient entre les mains du Comte de Turenne. Peut-être les avait-il reçues en dépôt pour la circonstance? Cette mention pourrait confirmer la provenance alençonnaise des dentelles fournies par Melles Lolive, de Beuvry et Cie d'autant plus que Ch. Clérambault fournissait des dentelles à la Cour, soit directement (11), soit par l'intermédiaire de commerçants parisiens : c'est à lui que M. Deschaleries, marchand à Paris, avait commandé la garniture de lit destinée à Joséphine et qui n'avait pas été livrée à cause du divorce. Aussi lorsque, en 1811, le voyage de l'Empereur à Alençon fut décidé, on fit couper les initiales de Joséphine pour les remplacer par celles de Marie-Louise; ce lit plut tellement à la nouvelle Impératrice que, malgré une certaine réticence, l'Empereur en fit l'acquisition. Toujours en 1811, l'épouse de Ch. Clérambault s'était rendue à la préfecture d'Alençon avec ses ouvrières pour montrer à l'Impératrice comment se fabriquait le point d'Alençon (12). Tous ces détails, s'ils ne

⁽¹⁰⁾ G. Despierres, Histoire du Point d'Alençon, Paris, Renouard, 1886, p. 152.

⁽¹¹⁾ A. MAZE-SENCIER, op. at., p. 338.

⁽¹²⁾ G. Despierres, op. cit., p. 145, note 1.

constituent pas une preuve, pourraient confirmer une présomtion flatteuse en faveur de la firme Clérambault qui, par l'intermédiaire des lingères parisiennes, aurait fourni les dentelles du Sacre.

Ne serait-il pas permis de voir dans la pièce conservée au Musée de la Malmaison la «cravate accompagnée d'une paire de manchettes en point d'Angleterre superfin, semé d'abeilles avec le chiffre et la couronne impériale aux coins», signalée par A. Maze-Sencier et qui fut livrée «par Le Sueur et Meeus Vanderborcht pour 3.600 f» (13).

On pourrait discuter sur les termes «cravate» et «rabat», ce dernier étant d'habitude réservé à un ornement de linge rectangulaire, proche du carré et, par conséquent, plus voisin de l'objet qui nous occupe que la cravate de forme oblongue; mais, d'autre part, la description de la pièce fournie par Le Sueur et Meeus-Vanderborcht correspond à celle de la Malmaison et le fait qu'elle était marquée «aux coins» du chiffre de l'Empereur paraît impliquer une forme étalée dans sa plus grande largeur afin de rendre parfaitement visibles les insignes impériaux. Le Sueur était établi à Paris; et il entretenait, comme d'autres marchands parisiens, des relations avec des firmes bruxelloises, en l'occurence celle de Meeus-Vanderborcht (ou Vanderborght), fabrique particulièrement connue et appréciée par l'Empereur et son épouse.

L'un et l'autre, au cours de leurs séjours en Belgique, avaient manifesté un vif intérêt pour la dentelle de Bruxelles. En 1810, lors de leur voyage de noces, assorti pour l'Empereur d'une tournée d'inspection à travers la Belgique et la Hollande, où Louis n'allait pas tarder à abdiquer, Marie-Louise et sa belle-sœur Catherine avaient témoigné une agissante curiosité pour la dentelle, curiosité partagée par Napoléon qui, toujours minutieux et soucieux des détails, s'était même enquis, au cours d'un dîner offert par le maire de la ville le duc d'Ursel, de ce que gagnaient les dentellières (14).

En 1811, quelques mois après la naissance du Roi de Rome, Napoléon et Marie-Louise effectuent une nouvelle tournée dans les départements du Nord. Marie-Louise qui, lors de son séjour à Bruxelles, résidait à Laeken,

⁽¹³⁾ A. Maze-Sencier, op. cit., p. 338. A la suite d'une mauvaise lecture sans doute, l'auteur écrit «Meens-Vanderborcht».

⁽¹⁴⁾ Marquise de la Tour du Pin, Journal d'une femme de cinquante ans (1778-1815), publié par son arrière petit-fils, le comte Aymar de Liedekerke Beaufort, t. II, pp. 246-247 — cité par A. et P. Van Ypersele de Strihou, Laeken, Résidence Impériale et Royale, Arcade, Bruxelles, 1970, p. 129.

Paris 15 mai 1811 107569 Lefuent & Ment Panderbouten Une Garatto et vue paire Ja manchettet en anglatere Superfine Semi 2 abulled and le chiffe at la Couronne Imperiale aux cour Lequent & meens Du et asseté de Orésent Memoire montant à la somme de Crorl moille dia Centhe Banch Conformement an Proced Nerbal D'Expertise Du Six Olom 1811. fair & signer triple à Bariet, a 30 com 1841.

Fig. 3. — Facture de Lesueur et Meeus Vanderborcht (photocopie, Archives Nationales de France)

fit à cette occasion de folles dépenses en dentelle. Tout à la joie sans doute de sa récente paternité, Napoléon couvre l'Impératrice de largesses. En date du 25 septembre, alors qu'il voyage à bord du Charlemagne, il lui fait parvenir une lettre dans laquelle il précise : «j'ai écrit à Estève de t'envoyer 30.000 francs pour ta cassette et tu peux faire des commandes ou acheter pour 100.000 livres de dentelles, je les ferai payer». Forte de la promesse de son impérial époux, dès le lendemain, Marie-Louise court de manufacture en manufacture; elle visite, entre autres, les fabriques de M. H. J. Meeus Vanderborght «où elle a vu travailler à leurs différents ouvrages les ouvrières qui avaient été disposées pour cela». «La fille du propriétaire, écrit l'Oracle, journal du département de la Dyle, a ensuite présenté à l'auguste souveraine un petit dessin représentant le génie du commerce appuvé sur l'aigle impérial foudroyant le monstre de la discorde, cette jeune personne a adressé en même temps un compliment analogue à la circonstance. L'Impératrice a daigné accueillir avec bonté cet hommage respectueux et mis le comble aux transports de reconnaissaince de cette famille en faisant remettre à Mademoiselle Meeus une montre enrichie de perles fines avec une chaîne richement travaillée» (15).

Cette visite, ces amabilités et ces cadeaux échangés eurent certes pour la fabrique Meeus Vanderborcht valeur de brevet; A. Maze-Sencier ne donne pas la date de la facture à laquelle il fait allusion; il semble indiquer que cette commande, en même temps que d'autres faites à des firmes bruxelloises, est consécutive au voyage de 1811. Mais de récentes recherches effectuées aux Archives Nationales de France, m'ont permis de retrouver au milieu d'un grand nombre de factures provenant de dentelliers bruxellois, le document copié par A. Maze-Sencier (16) (fig. 3). Il date du 15 mai 1811, toutefois, il se rapporte à une commande faite en 1810 (17). Les pièces mentionnées, livrées par Le Sueur et Meeus Vanderborcht de Bruxelles, avaient été vendues à S. Majesté l'Impératrice et Reine. La somme de 3.600 F, montant de la facture, avait été payée, ainsi que l'indique une note en marge, sur un fonds de 150.000 F. Cette dernière somme avait été votée par l'Empereur le 19 mai 1810, lors de son voyage à

⁽¹⁵⁾ A. et P. VAN YPERSELE DE STRIHOU, op. cit., p. 152 et pp. 156-158.

⁽¹⁶⁾ Archives Nationales de France O² 1217.

⁽¹⁷⁾ ID, 0² 202. Commandes à divers fabricants. Pour divers détails à ce sujet voir mon article : Commandes impériales saites à Bruxelles en 1810, à paraître dans les Annales du XLIII Congrès de la Fédération des Cercles d'Histoire, d'Archéologie et de Folklore de Belgique.

Bruxelles, au cours duquel il avait promis à sa femme de lui laisser acheter des dentelles. Encouragée par la promesse de son mari, Marie-Louise qui était bien décidée à devenir «la personne la plus riche d'atours de notre vieille Europe» avait fait, au cours de son séjour à Bruxelles, des achats excédant même cette somme.

Il est peut-être intéressant de noter aussi que dans sa corbeille de mariage se trouvait «un schall de deux aunes 1/2 de long sur 3/4 de large avec guirlande de laurier et chiffre de S.M. aux quatre coins et réseau superfin». Cette pièce avait été fournie par Le Sueur et Meeus Vanderborcht. Certaines comparaisons entre les motifs d'un schall conservé aux Etats-Unis et le décor de la pièce de la Malmaison soulignent une origine de fabrication commune. Contente de son schall, l'Impératrice n'a-t-elle pas voulu commander une dentelle assortie pour l'habit de l'Empereur ?

M. RISSELIN-STEENEBRUGEN

Résumé. — Een Detail van het Staatsiekleed van Napoleon op de Dag van zijn Kroning

Naar aanleiding van de studie van een merkwaardig kanten rabat van Brusselse oorsprong bewaard in de verzamelingen van het kasteel La Malmaison, worden diverse gegevens onderzocht betreffende de kanten onderdelen van het staatsiekleed van Napoleon op de dag van zijn kroning.

Dit leidt tot het besluit dat de traditie naar dewelke het hier bestudeerde rabat deel uitmaakte van het kostuum van Napoleon op die dag op een vergissing moet berusten. Dit neemt niet weg dat het rabat voor de keizer werd gemaakt zoals blijkt uit de initialen en keizerlijke emblemen die erop voorkomen.

Uit diverse bronnen kan opgemaakt worden dat Napoleon en meer nog keizerin Marie Louise veel belangstelling hadden voor de Brusselse kant in het algemeen en voor het bekende huis Meeus-Vanderborght in het bijzonder. Een nauwkeurige vermelding in een oude inventaris van een kanten kravat en andere stukken die door dit Brussels huis werden voortgebracht en de analogie van het rabat van La Malmaison met een sjaal, die nu in de Verenigde Staten is bewaard en die aan de keizerin door Meeus-Vanderborght was geleverd geworden, wettigen het sterke vermoeden dat het hier bestudeerde rabat voortkomt uit een keizerlijke bestelling bij het huis Meeus-Vanderborght.

LA NOUVELLE LEGISLATION FUNERAIRE

La Belgique a été dotée d'une nouvelle législation sur «les funérailles et sépultures» par les lois du 20 juillet 1971 et du 4 juillet 1973. Elles traitent un domaine aux facettes multiples : cimetières, inhumations, incinérations, concessions. Un aspect intéresse particulièrement l'historien d'art : la sauvegarde de monuments funéraires témoins du passé artistique et historique de notre pays. Ces deux points de vue sont complémentaires ; des hommes illustres reposent sous des monuments très simples et l'inverse se présente également.

Jusqu'en 1971, les lois régissant les sépultures et les cimetières étaient, grosso modo, celles du code Napoléon modifié au fil des temps par quelques adjonctions.

Le législateur a aboli l'ensemble de ces lois pour les remplacer par une législation nouvelle dont certains aspects doivent attirer l'attention de l'historien d'art : «la suppression de la notion de concession à perpétuité, la déchéance de concession pour manque d'entretien, la latitude laissée aux conseils échevinaux quant à l'emploi des matériaux de récupération.

A première lecture, la loi de 1971 paraît logique, car les cimetières sont encombrés de tombes mal soignées, aux dalles cassées. Et l'on applaudirait volontiers au bon sens du législateur s'il avait songé qu'un cimetière n'est pas seulement un champ de repos ou un terrain susceptible d'être récupéré par les communes mais aussi un lieu qui intéresse l'histoire et peut-être encore plus l'histoire de l'art. Nombreux en effet sont les architectes et les sculpteurs des xix^e et xx^e siècles qui ont œuvré en ces endroits.

Il est nécessaire, pour saisir les implications de la loi nouvelle et mieux comprendre les notions de propriété de cimetière et de concession, de tracer un bref aperçu des législations ancienne et nouvelle.

La loi du 20 juillet 1971 dans son article 32 abroge les lois existantes, soit :

- 1º les dispositions encore en vigueur de la déclaration du Roi du 10 mars 1776 sur les inhumations ;
- 2º les dispositions encore en vigueur de l'Edit du 26 juin 1784 sur les enterrements ;
 - 3º le décret du 23 prairial an xII sur les sépultures;
- 4º le décret impérial du 4 thermidor an XIII relatif aux autorisations des officiers de l'état civil pour les inhumations;
- 5° le décret impérial du 18 mai 1806 concernant le service dans les églises et les convois funèbres :
- 6º l'arrêté royal du 30 avril 1829 concernant la clôture des cimetières; 7º l'arrêté royal du 19 juin 1829 contenant, en complément de l'arrêté du 30 avril 1829, diverses mesures concernant les murs de la clôture des cimetières:
- 8º l'arrêté royal du 30 juillet 1880 qui est relatif à l'usage des cimetières supprimés ;
- 9º la loi du 21 mars 1932 concernant l'incinération facultative des cadavres humains.

Parmi les lois supprimées, le décret du 23 prairial an XII sur les sépultures a attiré notre attention car il était l'ossature de la législation antérieure.

La loi du 23 prairial an XII spécifiait au titre III, au sujet des concessions de terrains dans les cimetières que :

- 10. Lorsque l'étendue des lieux consacrés aux inhumations le permettra, il pourra y être fait des concessions de terrains aux personnes qui désireront y posséder une place distincte et séparée pour y fonder leur sépulture et celle de leurs parents ou successeurs, et y construire des caveaux, monuments ou tombeaux.
- 11. Les concessions ne seront néanmoins accordées qu'à ceux qui offriront de faire des fondations ou donations en faveur des pauvres et des hôpitaux, indépendamment d'une somme qui sera donnée à la commune, et lorsque ces fondations ou donations auront été autorisées par le gouvernement dans les formes accoutumées, sur l'avis des conseils municipaux et la proposition des préfets.
- 12. Il n'est point dérogé, par les deux articles précédents, aux droits qu'a chaque particulier, sans besoin d'autorisation, de faire placer sur la fosse de son parent ou de son ami une pierre sépulcrale ou autre signe indicatif de sépulture, ainsi qu'il a été pratiqué jusqu'à présent.

L'article 15 de la même loi permettait de diviser un cimetière suivant les cultes professés dans la commune. Cette disposition, tombée en désuétude le plus souvent, se remarque dans des parties anciennes de cimetières. Elle témoigne que l'acuité des oppositions philosophiques sous l'ancien régime n'avait pas encore disparu au début du xix^e siècle.

La propriété de certains cimetières, c'est à dire en définitive l'autorité accordant les concessions, resta mal définie au xix^e siècle, car la loi du 23 prairial an XII ne tranchait pas le cas de ceux existant antérieurement au décret. On peut supposer que dans un but d'apaisement, les instances civiles de l'époque avaient préféré ne pas soulever cette question.

Les tribunaux au xix^e siècle eurent à trancher des conflits entre fabriques d'église et communes afin de déterminer l'autorité qui pouvait accorder les concessions. La jurisprudence évolua, donnant d'abord raison aux premières, puis aux secondes, si bien qu'actuellement un principe est définitivement acquis : «Seules les communes ont le droit de créer, d'acquérir ou de posséder des cimetières».

Le décret de l'an XII autorisait par ses articles 10 et 11 l'octroi de concessions de sépultures dans les cimetières. Elles étaient soit temporaires et le plus souvent de 10-15-20-30 ans, soit perpétuelles. Elles étaient soit personnelles, soit établies pour le concessionnaire et ses proches parents ou pour le concessionnaire et ses successeurs. Les concessions perpétuelles devaient être respectées même après l'extinction de la famille. Ce qui précède est ou modifié ou supprimé par la loi de 1971.

Les concessions ne pouvaient être accordées que dans un cimetière communal. La faculté et non l'obligation d'octroyer une concession relevait de la compétence du conseil communal qui fixait le montant à payer. L'article 6 de la loi de 1971 maintient cette disposition.

Mais qu'est-ce en fait une concession? Sa nature juridique est particulière : elle relève d'un acte administratif. Il ne s'agit pas d'un droit de propriété dans le sens propre du terme. L'obtention d'une concession transfère au bénéficiaire certains droits de nature essentiellement civile qui permettent a un concessionnaire d'aller devant les tribunaux s'il s'estime lésé par un acte posé par le pouvoir communal.

La concession est un bien inaliénable qui ne peut être ni vendu, ni échangé, ni cédé. Il s'agit essentiellement d'un droit de jouissance. La loi du 23 prairial prévoyait uniquement la faculté de transmettre la concession à «ses parents et successeurs». La jurisprudence du xix^e siècle pré-

cisa le sens de ces mots et par voie de conséquence les personnes pouvant être inhumées dans une concession dite de famille. Ceci est important pour déterminer le responsable de l'entretien d'une tombe et celui à qui les communes doivent s'adresser actuellement avant de décider la reprise d'une concession comme le prévoit la loi du 20 juillet 1971.

Les concessions nouvelles accordées après le 20 juillet 1971 auront un caractère plus familial ; l'article 6 exclut en effet les successeurs non parents (circ. du 21 octobre 1971 du Ministre de l'Intérieur, Monsieur Harmegnies).

Suivant l'ancienne législation :

La concession confère au concessionnaire le droit à un emplacement déterminé qui doit lui être réservé pendant toute la durée du terme fixé dans l'acte. Le concessionnaire peut y construire un caveau, monument ou tombeau et, en cas de translation du cimetière, un terrain équivalent au terrain concédé doit lui être réservé dans le nouveau cimetière.

Le concessionnaire a le droit de faire dans les limites des règlements et mesures de police de l'autorité communale tous les actes compatibles avec la destination du terrain concédé.

Il peut construire des monuments et caveaux, mais doit respecter les dispositions éventuelles du règlement communal concernant les dites constructions.

Mais, lorsque la concession prend fin, soit par l'expiration du temps fixé par l'acte, soit par toute autre cause, les monuments placés sur les terrains concédés font retour au concessionnaire ou à ses ayants droit. Les familles qui les ont placés disposent librement de ces objets, et l'autorité communale ne pourrait y toucher et dépouiller les familles de cette propriété mobilière. Mais il en serait autrement si l'acte de concession portait que la commune en sera propriétaire à l'expiration de la concession (*Pand. belges, vº Concessions de sépultures*, nº 156).

Enfin l'interprétation de l'article 16 du décret du 23 prairial an XII (1) autorisait la démolition d'office des monuments délabrés. L'enlèvement des matériaux pouvait être ordonné sans qu'un recours en justice soit nécessaire.

Il existait donc un moyen légal permettant le nettoyage des cimetières mais semble-t-il aux frais et dépens de la commune. C'est pourquoi il ne fut guère appliqué.

⁽¹⁾ Revue administrative, 1898, 67, p. 40, n° 208.

En effet, si l'entretien des cimetières incombe aux communes, celui des tombes et monuments de sépulture revient aux concessionnaires ou à leurs successeurs, sauf si un don avec clause d'entretien d'une tombe a été fait à une commune, une fabrique, une institution. La nouvelle loi de 1971 ne change d'ailleurs en rien cette disposition. Les obligations nées de ces libéralités demeurent impératives.

Les articles 7, 9, 11, chapitre I, section II de la loi de 1971 se rapportent aux concessions et monuments funéraires.

L'article 7 s'applique aux concessions nouvelles :

Les concessions sont accordées pour une durée maximum de cinquante ans. Sur demande introduite par toute personne intéressée avant l'expiration de la période fixée, des renouvellements successifs peuvent être accordés.

Aucun renouvellement ne peut dépasser la durée de la concession initiale.

Il est à remarquer que le législateur a utilisé les mots «peuvent être accordés» et non «doivent être accordés».

Cet article a été corrigé par une loi du 4 juillet 1973 qui prévoit :

«article 1, l'article 7 de la loi du 20 juillet 1971 est complété par un alinéa...: Toutefois une nouvelle période de même durée prend cours d'office à la date de la dernière inhumation dans une concession».

Cette dernière loi a été expliquée par une circulaire du 25 juillet 1973 (moniteur du 13 octobre 1973) du ministre de l'Intérieur Monsieur Close précisant : «Ce renouvellement d'office est soumis au payement d'une nouvelle redevance diminuée des années restant à courir... les familles peuvent y renoncer si elles ne veulent pas payer».

L'article 9 de la loi de 1971 s'applique aux concessions antérieures à cette date. Il doit attirer toute l'attention puisqu'il régit le statut des tombes anciennes :

Art. 9. Tous les cinquante ans, et sans redevance, la concession à perpétuité accordée avant l'entrée en vigueur de la présente loi en vertu du décret impérial du 23 prairial an XII peut être renouvelée, à la demande de toute personne intéressée.

La première demande de renouvellement doit être introduite dans un délai de deux ans qui prend cours :

- a) à la date d'entrée en vigueur de la présente loi, lorsque la concession a été octroyée au moins cinquante ans avant cette date;
- b) à l'expiration de la cinquantième année de la concession dans les autres cas.

A l'expiration de la première année de ce délai de deux ans, le bourgmestre ou son délégué dresse, à l'intention des personnes intéressées, un acte rappelant que le maintien de leur droit est subordonné à une demande de renouvellement qui doit lui être adressée avant la date qui y est fixée.

Cet acte est adressé à la personne qui a introduit la demande de concession ou, si elle est décédée, à ses héritiers ou ayants droit. En outre, pendant au moins un an, une copie de l'acte est affichée sur le lieu de sépulture et une autre copie à l'entrée du cimetière.

A défaut de demande de renouvellement, la concession prend fin.

Une correction est apportée à ce texte par la loi du 4 juillet 1973, article 2 : «le deuxième alinéa de l'article 9 de la même loi de 1971 est remplacé par la disposition suivante :

La première demande de renouvellement doit être introduite :

- a) avant le 31 décembre 1975 lorsque la concession a été octroyée au moins cinquante ans avant cette date;
- b) dans un délai de deux ans qui prend cours à l'expiration de la cinquantième année de la concession dans les autres cas».

Par conséquent, la destruction d'œuvres du passé est postposée jusqu'au début de 1976, donnant ainsi aux défenseurs de notre patrimoine artistique et historique quelque répit pour entreprendre une action efficace.

Mais ne soyons pas trop optimiste car un article 3 de cette même loi de 1973 est rédigé comme suit :

Les recherches en vue de retrouver les personnes intéressées se limitent à l'envoi d'un avis à leur dernière adresse connue de la commune qui a accordé la concession.

La circulaire ministérielle déjà citée de Monsieur le Ministre Close (25/7/73) se contente de souligner :

Il reste souhaitable que les recherches aillent plus loin que l'envoi de l'avis, chaque fois que les communes disposeront d'éléments pouvant leur faire retrouver la trace des ayants droit et des héritiers...

La prolongation du délai n'implique pas pour les communes l'obligation de recommencer les opérations de recherches...

Les communes peuvent se limiter à l'envoi d'un avis et même si elles disposent d'éléments permettant de retrouver les héritiers, elles n'ont

aucune obligation de faire les démarches, l'interprétation du ministre étant : «il reste souhaitable...». Nous regrettons que le législateur n'ait pas imposé l'obligation.

Il résulte de ceci que les concessions à perpétuité, même antérieures à la loi de 1971, sont abolies, à moins qu'il ne se trouve par hasard — et ce cas semble rare — un héritier parfois lointain qui songe à entreprendre des démarches administratives et par voie de conséquence qui accepte la responsabilité financière d'entretenir la tombe d'ancêtres qu'il n'a peutêtre pas connus.

Heureusement la circulaire du Ministre Harmegnies du 21 octobre 1971 énonce :

Il est à remarquer que si toute personne intéressée peut demander le renouvellement, les recherches à effectuer ne concernent que la famille ellemême.

Et si les membres connus de la famille négligent d'introduire la demande — il en irait autrement s'il s'agissait non d'une négligence mais d'un refus formel — les personnes intéressées pourraient agir. L'expression «toute personne intéressée» doit s'entendre dans un sens très large. Ainsi, il se conçoit fort bien que, pour des raisons personnelles d'amitié ou de reconnaissance, des personnes ou même des administrations et des associations soient admises à intervernir.

Ceci permet d'envisager le sauvetage de monuments mais ne résoud rien sur le plan financier.

Si le renouvellement n'est pas demandé (art. 9), si la tombe n'est pas entretenue (art. 11), le conseil communal peut, sans que ce soit une obligation pour lui, mettre fin à la concession.

Que deviennent alors les monuments funéraires, témoins des mœurs d'une époque, témoins aussi d'un patrimoine artistique et historique?

La loi de 1971 devient sybilline. Les communes doivent en cas de demande accorder une prorogation de cinquante ans pour les anciennes concessions à perpétuité.

Le cas des concessions limitées dans le temps accordées antérieurement ou postérieurement à la dite loi est plus précaire. La circulaire du 21 octobre 1971 du Ministre Harmegnies affirme nettement la non obligation de renouvellement :

Il n'y aura plus de concessions à perpétuité. Les concessions auront une durée maximum de cinquante ans. Toutefois des renouvellements successifs

peuvent être accordés. L'octroi des renouvellements n'est pas une obligation pour la commune (Article 7). Mais il ne se conçoit guère que le refus de renouvellement ne soit pas au préalable réglementé par le conseil communal afin que les mêmes règles soient appliquées à tous.

Un certain arbitraire serait donc possible de la part de municipalités engagées ou ignorantes des valeurs culturelles.

Que deviennent les concessions et les monuments pour lesquels aucun renouvellement n'a ou n'aura été sollicité ou accordé? L'article 26 prévoit :

Lorsqu'il est mis fin à une concession de sépulture ou lorsque la demande de transfert prévue à l'article 10 n'a pas été introduite, les signes indicatifs de sépulture non enlevés ainsi que les constructions souterraines qui subsisteraient deviennent propriété de la commune.

Lorsque des terrains non concédés doivent être utilisés pour de nouvelles inhumations, un avis, affiché aux accès de ces terrains et à l'entrée des cimetières, informe les intéressés du délai pendant lequel ils peuvent enlever les signes indicatifs de sépulture; à l'expiration de ce délai, ou de la prorogation décidée par le collège des bourgmestre et échevins, la commune devient propriétaire des matériaux.

Le collège des bourgmestre et échevins règle seul la destination des matériaux attribués à la commune.

Plusieurs lacunes sont à relever quant aux dispositions de ces articles. D'abord, si aucun descendant ou personne intéressée n'intervient — et l'on peut douter qu'il s'en présente beaucoup —, les concessions anciennes deviennent propriété de la commune. A ce moment, si l'autorité communale désire réutiliser le terrain, elle affiche un nouvel avis qui donne aux ayants droit un délai d'un an pour enlever le monument, après quoi ils perdent tout droit.

Ensuite, la loi de 1971 est muette quant à une éventuelle conservation de tombes de personnages célèbres; rien non plus quant aux monuments et emblèmes ayant une réelle valeur artistique. Si le conseil communal met fin à la concession (²), le collège échevinal peut légalement décider de la démolition (³), sans en référer à une administration supérieure. Bien plus, le même collège «règle seul» (4) la destination des matériaux qui, contrai-

⁽²⁾ Loi de 1971, art. 11.

⁽³⁾ Loi de 1971, art. 26.

⁽⁴⁾ Loi de 1971, art. 26.

rement à la législation française (5), ne doivent même pas être utilisés dans les cimetières. Quand on songe à l'usage qui a été fait jadis des admirables monuments funéraires qui ornaient nos églises (6), on ne peut que faire le parallèle avec ce qui arrivera en 1976. Nos ancêtres se mettront au service du présent sous forme de bordure de trottoir ou de fondation de route! Enfin, la loi n'indique rien dans le cas où un conseil communal voudrait maintenir des tombes du passé. Aucune modalité de classement ou d'intervention financière ne semble avoir été prévue, la préoccupation essentielle du législateur ayant été de supprimer et non de conserver.

Les circulaires ministérielles des 21 octobre 1971, 12 juin 1972 et 25 juillet 1973 expliquent la portée de l'article 25 de la loi de 1971 :

Sauf volonté contraire du défunt ou opposition de ses proches, toute personne a le droit de faire placer sur la tombe de son parent ou de son ami un signe indicatif de sépulture. Le conseil communal règle l'exercice de ce droit et, notamment, tout ce qui concerne la dimension des signes de sépulture et la nature des matériaux à utiliser.

Des communes ont été tentées d'interprêter cet article de manière restrictive et d'imposer des types officiels de monuments. Les circulaires citées ci-avant donnent la signification exacte et la portée de l'article 25 de la loi de 1971 où le législateur a voulu définir uniquement des normes minimales ou maximales. Ainsi sont sauvegardés l'individualisme et la liberté de création, tout en évitant les initiatives de mauvais goût.

Voilà dans les grandes lignes, la situation dans notre pays. Un constat étant insuffisant, il faut définir certains buts à atteindre.

L'étude comparative de la législation française, issue également du code Napoléon, est instructive. En effet, le «guide pratique de la législation funéraire», chapitre II, traite des conditions requises en France pour la reprise d'une concession perpétuelle ou centenaire accordée avant l'ordonnance du 5 janvier 1959, conditions qui sont plus draconniennes que celles de nos lois de 1971 et 1973, explicitées par plusieurs circulaires ministérielles.

Conditions requises [en France] pour qu'une concession perpétuelle ou centenaire puisse être reprise par la commune.

⁽⁵⁾ Guide pratique de la législation funéraire, p. 246.

⁽⁶⁾ A. DE VALKENEER, Iconographie des dalles à gisants de pierre, dans, Revue des Archéologues et Historiens d'art de Louvain, tome V, 1972, p. 34-35.

Pour qu'une concession dans un cimetière puisse être reprise par la Commune, plusieurs conditions sont nécessaires.

Il faut:

- 1º Qu'il s'agisse d'une concession centenaire (7) ou perpétuelle ;
- 2º Que cette concession ait plus de trente ans d'existence et qu'on n'y ait effectué aucune inhumation depuis dix ans;
- 3º Que son entretien n'incombe pas à la commune ou à un établissement public, en exécution soit d'une donation, soit d'une disposition testamentaire, régulièrement acceptée;
- 4º Qu'elle soit en état d'abandon et que cet état ait été constaté par un procès-verbal du Maire rédigé dans certaines conditions et après accomplissement de certaines formalités;
- 5º Que ce procès-verbal de constat ait été notifié à la famille, s'il en existe encore des représentants, et ait fait l'objet d'une publicité spéciale;
- 6º Que l'état d'abandon de la concession n'ait pas été interrompu dans les trois ans qui ont suivi l'affichage des extraits du procès-verbal constatant ledit état d'abandon;
- 7º Que trois ans après l'affichage du procès-verbal constatant l'état d'abandon de la concession, un nouveau procès-verbal, rédigé dans les mêmes conditions que le premier, et notifié aux intéressés avec indication des mesures à prendre, ait constaté que la concession est toujours en état d'abandon;
- 8º Que le Conseil municipal, saisi par le Maire de la question de savoir s'il convient de reprendre la concession, dont l'état d'abandon a été constaté dans les conditions sus-indiquées, ait décidé la reprise de la concession.

Il y a donc obligation et non souhait d'une publicité spéciale, constat d'un abandon ininterrompu pendant trois ans et obligation de réinhumation des restes des défunts dans un ossuaire en matériaux durables (8).

La municipalité peut enlever les matériaux des monuments et emblèmes funéraires des concessions reprises mais une circulaire du 7 juillet 1948 du Ministère français de l'Interieur en définit l'usage :

«la Commune ne doit employer les emblèmes et objets divers récupérés sur les concessions reprises que pour l'entretien et l'amélioration du cimetière» (9).

C'est là une différence essentielle par rapport à notre législation.

- (7) Une telle concession n'a pu être accordée qu'avant le 6 janvier 1959 du fait de l'intervention de l'ordonnance du 5 janvier 1959.
 - (8) Décret du 25 avril 1924, art. 9.
 - (9) Guide pratique de la législation funéraire, p. 246.

Le chapitre V du guide déjà mentionné est capital et doit retenir toute notre attention car son intitulé est :

Règles spéciales à la reprise des concessions dont la conservation présente un intérêt d'art ou d'histoire locale :

L'article 10 du décret du 25 avril 1924 prescrit que, dans le délai d'un an à dater de la promulgation du présent décret, il devra être dressé dans chaque département un inventaire des sépultures dont la conservation présente un intérêt d'art ou d'histoire locale. Cet inventaire doit être établi par une Commission comprenant :

Un délégué du Préfet, président ;

L'Inspecteur d'Académie;

L'architecte des monuments historiques;

L'archiviste départemental;

Un représentant, désigné par le Préfet, des sociétés d'archéologie ou d'histoire du département.

Il doit être révisé tous les dix ans, publié, ainsi que ses suppléments, au Recueil des Actes Administratifs de la Préfecture et porté, par extrait, à la connaissance des Conseils municipaux des communes intéressées.

Il ne peut être procédé à la reprise d'une concession abandonnée figurant sur l'inventaire en question sans que la Commission indiquée ci-dessus ait été appelée à émettre un avis motivé.

Cet avis ne lie pas nécessairement le Conseil municipal et le Maire, mais il doit nécessairement être pris.

Il résulte qu'en principe un inventaire des monuments funéraires est établi dans chaque préfecture et est publié dans le recueil des actes administratifs. Ceci est un exemple dont il serait souhaitable de s'inspirer pour la sauvegarde de notre patrimoine funéraire.

Vu l'urgence des problèmes posés par les lois du 20 juillet 1971 et du 4 juillet 1973 sur les sépultures et inhumations, il serait nécessaire de prendre des mesures conservatoires et d'envisager de modifier certains articles de la loi, afin de mieux protéger notre patrimoine culturel.

Il serait souhaitable que soit dressé un inventaire des œuvres funéraires intéressant l'art et l'histoire.

Des mesures de classement, tant de sites que de monuments funéraires devraient intervenir dans le plus bref délai. La protection et l'entretien de ces œuvres devraient être soumis aux règlements appliqués aux monuments et aux sites classés.

A. DE VALKENEER

De Belgische wetgeving op de teraardebestellingen en de begraafplaatsen werd grondig gewijzigd door de uitvaardiging van de wetten van 20 juli 1971 en van 14 juli 1973.

Alle wetten van vóór 1971 worden opgeheven en het begrip van de eeuwigdurende concessie is afgeschaft.

De gemeentelijke overheid heeft het recht de grafmonumenten op te ruimen die verwaarloosd worden evenals deze waarvan geen belangstellende persoon meer de zorg op zich nemen. Dit geldt voor graven die meer dan vijftig jaar oud zijn. Er werd niets voorzien in verband met de aanwending of bestemming van de aldus gerecupereerde materialen.

Voor graven die dateren van na de nieuwe wet kan de gemeente de hernieuwing van de concessie weigeren.

De wetgever heeft niets voorzien voor het behoud van grafmonumenten met een bijzonder artistieke of historische betekenis.

Het is dus wel noodzakelijk een krachtdadige aktie te voeren opdat de wetgever dit bedreigd artistiek patrimonium door doeltreffende maatregelen zou beschermen.

Het valt op te merken dat de Franse wetgeving terzake de herbruik van materielen van opgeruimde grafmonumenten slechts in en tennutte van het kerkhof toelaat en dat in elk departement een inventaris moet opgemaakt worden van grafmonumenten die een bijzondere artistieke of historische betekenis hebben.

COMPTES RENDUS

I

Biographie Nationale publiée par l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-arts de Belgique. Tome XXXVIII (Supplément t. X), fascicule 1^{er}, Bruxelles, Établissements Émile Bruylant, 1973, 224 pages sur deux colonnes.

L'historien de l'art ne sera pas déçu par la consultation de ce fascicule : une place certaine a été faite à sa discipline. Sur 76 notices, 8 peuvent s'y rattacher. Enumérons-les : col. 4-8 : Anto-Carte, peintre montois (*H. Lavachery*) ; col. 15-17 : Lodewijk van Boekel, forgeron d'art né à Lier (*A. Lens*) ; col. 198-202 : Albert Dumont, architecte originaire de Neufchâteau (*V. G. Martiny*) ; col. 253-269 : Camille Goemans, critique et courtier d'art plus connu sous le pseudonyme de Max Fraipont (*A. Blavier*) ; col. 332-337 : Jean Jacob, orfèvre décédé à Bologne en 1650 (*R. Van Nuffel*) ; col. 340-344 : Armand Jamar, peintre wallon (*L. Rolin*), et col. 379-391 : les frères Jonghelinck, Jacques, médailleur anversois, et Nicolas, amateur d'art (*L. Smolderen*).

L'Académie se devait de présenter des notices fouillées, bien rédigées, largement documentées et d'une impression claire sur bon papier. C'est le cas pour ce

fascicule comme pour les précédents volumes.

Un maître de l'Université belge a écrit il y a peu des pages qui semblent définitives sur l'intérêt et les dangers du genre auquel appartient ce fascicule, mais des esprits chagrins se poseront des questions. Comment définir objectivement et avec précision le Belge sinon illustre, du moins important? Qui fait partie de cette élite? Sans doute est-ce en raison de leur destin tragique qu'on a publié les notices du premier militaire tombé victime de l'agression allemande de 1914 et de ce jeune licencié qui, en 1945, trouva une mort affreuse en posant le pied sur une mine dissimulée dans les bois. Par contre, certains compatriotes, dont l'activité scientifique ou artistique est indubitable, attendent depuis des décennies; d'autres sont définitivement exclus par une décision qui semble sans appel. Les mêmes critiques parleront de la parenté du silence et du danger de l'exaltation du héros. Pour ma part, j'exprimerai l'avis déjà émis, d'ailleurs, par un membre de la Commission même de la Biographie Nationale, à laquelle présida jusque naguère notre regretté confrère et ancien président, Jacques Lavalleye, qu'un recueil de cette ampleur doit ouvrir largement ses colonnes aux personnages de la «classe moyenne» de l'esprit, à ceux qui n'ont pas atteint la réputation mondiale tout en honorant largement leur spécialité. Les «monstres sacrés» sont bien connus par d'autres travaux et la Biographie Nationale n'est pas la Vie des douze César ou l'Histoire Auguste. C'est avant tout un répertoire érudit, mais pratique. Certains, moins éclatants que d'autres, n'auront peut-être jamais que cette seule notice.

Émile Brouette

Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond, Jaargang 72, afleveringen 2-3, Mei 1973, 71 pp. in-8° (pp. 45-116 du tome précité) p.p. Directie Musea, Monumenten en Archieven, 362, Sir Winston Churchilllaan, Rijswijk (Zuid Holland).

Ce fascicule contient sept contributions appréciables à l'archéologie monumentale du Limbourg belge, comme aussi de la province néerlandaise homonyme (réunies momentanément sous le régime français, 1795-1814, séparées définitivement en 1839).

Sous le titre Land zonder grenzen, T. J. Gerits retrace la consistance (régions naturelles etc.) de ce qui fut en réalité l'ancien comté de Looz, sa géographie ecclésiastique et monumentale, son patrimoine artistique et les influences qu'il accuse (excellents croquis).

L'histoire de la ville de Saint-Trond et de l'abbaye qui contribua à la faire naître, les origines urbaines, la formation territoriale de l'agglomération etc., ont été traités successivement par Mgr. H. Kesters et M. G. Heynen (Sint-Truden, van abdij tot stad). Quoique illustrés d'excellentes vues de monuments caractéristiques, ces trois premiers exposés ne comportent pas d'étude particulière des édifices reproduits.

Deux études sont consacrées à la commanderie des «Vieux Joncs» (Alde Biesen ou Oude Biesen, par opposition à Nieuwe Biesen sous Maastricht). M. M. STIN-CKENS à écrit un Kort historisch overzicht des destinées de cette archicommanderie de l'Ordre Teutonique, établie en ce lieu dès 1216 et sécularisée en 1797 (1). Tous les bâtiments anciens (certains éprouvés par un incendie récent) sont encore debout et forment un ensemble imposant et pittoresque, à quelques kilomètres de Bilsen. L'Etat Belge, qui s'en est rendu acquéreur en 1971, se propose de les restaurer. Dans leur état actuel, ils datent presque tous des xvie-xviie siècles et n'ont guère subi de destructions, comme le montre une vue cavalière dessinée vers 1700 par Romain de Hooghe. Toutefois le château proprement dit, résidence des commandeurs, porte la trace de remaniements exécutés entre 1706 et 1775, conformément à un projet de reconstruction établi au début du xviiie siècle par un certain «maistre Gisle» (Gilles Doyen, de Maastricht?) mais retouché par le grand architecte viennois Jean Lucas von Hildebrandt. C'est Hildebrandt qui dirigea l'exécution des travaux pour le compte du commandeur Hugo von Schönborn (1709-1748). C'est ce qu'établissent des documents conservés à Vienne, aux archives Centrales de l'Ordre. Tout celà nous est révélé par une étude bien documentée due à M. C. G. DE DIIN (Enkele eerste beschouwingen bij een verbouwingsontwerp van 1716 voor de landcommanderij Alden Biesen). L'auteur a pu consulter une dissertation inédite consacrée à l'histoire des constructions et présentée en 1971 à l'Université d'Innsbrück par Melle M. D. SIEPMANN.

⁽¹⁾ A la bibliographie, joindre la Regestenlijst van de Landkommanderij Oude Biesen par J. Grauwels, 4 volumes p.p. les A.G.R. à Bruxelles, 1966-1969.

Dans une contribution illustrée à profusion, M. R. Meischke envisage l'évolution de Het Maastrichtse burgerhuis van de vijftiende tot de achttiende eeuw. Il ne subsiste que des vestiges ou des témoins iconographiques des maisons médiévales en pan de bois, autrefois nombreuses. C'est après la prise de la ville par Farnèse (1579) et après la paix de Westphalie (1648) que furent bâtis bon nombre d'édifices en style Renaissance régional (mosan). D'autres résidences, élevées au xviiie siècle, sont de style classique et trahissent des influences liégeoises et bruxelloises.

Sous le titre Klooster werd Museum M. István L. Szenassy décrit les bâtiments récemment restaurés (depuis 1972 «Limburgs Museum voor Geschiedenis en Oudheden»), du «Bonnefantenklooster» c.à.d. du couvent des «Dames des Bons Enfants», dénomination liégeoise désignant l'Ordre des Chanoinesses du Saint Sépulcre. La fondation de leur maison maastrichtoise remonte à 1627. Elle se compose, dans l'état actuel, de corps de logis datant de 1696-1710 et de l'église conventuelle bâtie par Gilles Doyen (1708-1710). Sous le chœur (occidental) réservé aux religieuses, on a découvert un caveau funéraire contemporain de la construction, contenant 54 niches superposées.

Dans les ruines du château de Fauquemont ont été menées récemment des fouilles dont M. J. G. M. Renaud résume les résultats (*Enige aantekeningen betref-fende de ruine van Valkenburg*). Sous les restes d'une tour polygonale du bas moyenâge on a découvert les fondations d'un donjon quadrangulaire beaucoup plus ancien, datable du début du XII^e siècle. Cette constatation remet en question ce que l'on croyait savoir des occupations successives de ce site défensif important.

Jean de Sturler

Bulletin van de Nederlandse Oudheidkundige Bond, Jaargang 72, aflevering 4, 1973.

De bescherming en de restauratie van de monumenten, die terecht een toenemende belangstelling kent, dagtekent niet van gisteren. Een voorbeeld daarvan wordt geleverd door dit Bulletin dat volledig aan het herstel van de St.-Janskerk van Den Bosch in de 19^e eeuw wordt gewijd.

Vooreerst schetst J.A.C. Tillema, Victor de Stuers en de Sint Jan van Den Bosch (p. 117-118) de rol van de Stuers als aanklager van de te grote onverschilligheid voor het behoud van de vaderlandse historische monumenten. Daarna volgt de publicatie van de tekst: De restauratie der St.-Janskerk in 's-Hertogenbosch. Nota van Victor de Stuers aan Mr. H. Vollenhoven, chef der afdeling Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen van het Ministerie van Binnenlandsche Zaken, 10 Augustus 1873 (p. 119-130). Ten slotte komt het artikel van C. Peeters, De Sint Jan van Den Bosch, een geschiedenis van goede bedoelingen (p. 131-146), met de chronologische uiteenzetting over de betwistingen omtrent de restauratie en over de eigenlijke realisaties.

Uit deze bijdragen blijkt duidelijk dat de Stuers' optreden ingevolge de verkoop van het renaissance-doksaal van de St.-Janskerk aan het South Kensington Museum (thans Victoria and Albert Museum) te Londen, doorslaggevend

was voor het Nederlands monumenten- en museumbeleid. Tevens wordt hier aangetoond dat de doorgedreven neo-gotische restauratie, die nochtans niet unaniem werd geprezen, in het licht van de toenmalige kerkelijke tijdsgeest dient te worden gezien.

Henry Joosen

Luc Devliegher, Damme, dans la série Kunst Patrimonium van West-Vlaanderen, 1971. 196 p., 179 figures au trait, 356 illustrations.

Cet ouvrage documentaire comporte un «avertissement» signé B. Platteauvan Elslande (une page), une «introduction» pages 9 à 11 et une «étude» pages 13 à 25 sur l'histoire et l'iconographie de Damme. L'inventaire suit. On y trouve 179 dessins au trait, d'une exécution remarquable, tout cela indépendamment de l'illustration proprement dite et d'un relevé de poinçons d'orfèvres p. 176 à 180, principalement de Bruges avec quelques pièces de Gand, de Dunkerque, de Middelbourg, d'Anvers, d'Ath, d'une table des noms, pages 182 à 185, d'une citation des localités pp. 186-187, des sujets traités pp. 188-189 ; de l'iconographie pp. 190 à 191 et d'une bibliographie pp. 192 à 195.

Tout cela nous éclaire sur l'ancien port de Bruges retrouvé par des fouilles, le tracé de ses rues, des ses fortifications, son environnement et plus particu-

lièrement ses installations maritimes et ses écluses.

Nous connaîtrons mieux l'Hôtel de Ville, qui a fait l'objet de restaurations excessives, trop souvent constatées au xixe siècle chez nous, comme d'ailleurs encore aujourd'hui. Malgré ces travaux arbitraires on y trouve toujours un sous-sol voûté où il v a des clés de voûtes avec motifs divers : briquets de Bourgogne ; têtes féminines et masculines; feuillages; dragons, monstres, chauves-souris, d'une exécution souvent adroite (fig. 46 à 59) où l'on peut faire des comparaisons avec différents décors de nos églises des Flandres et du Brabant aux temps bourguignons, que ce soit à St-Gomaire de Lierre, à Ste Gertrude de Louvain, dans le cloître ou à St-Michel de Bruxelles. Nous aurons une documentation sur les poutres de la salle échevinale avec motifs héraldiques, et sur les semelles de la Vierschaar (fig. 68-70) où il y a des images édifiantes tirées de la Bible et de l'Evangile et d'autres, hardies, illustrant des fabliaux ou des récits locaux. L'Hôtel de Ville de Damme abrite des lambris et des bancs-coffres gothiques qui nous font mieux connaître l'ameublement de nos intérieurs. L'auteur n'oublie pas les charpentes ; les accessoires mobiliers ; l'horloge ; les cloches. Il décrira minutieusement l'église où, dans la nef diminuée attenant à la tour, les éléments nobles sont en pierre de Tournai. Il en est de même pour une partie des trois vaisseaux du sanctuaire actuel, où l'on pourra retrouver nombre d'éléments typiques de l'architecture en brique de la Flandre maritime et en particulier comme dans les ruines de l'Abbaye des Dunes, des profils inspirés de ceux dessinés par les tailleurs de pierre ; quelques modillons (fig. 113 à 115) permettent des rapprochements avec des motifs pareils conservés à Gand à la Bijloke. L'église de Damme possède toujours des clés de voûtes gothiques représentant, entre

autre, l'Annonciation, la Visitation, le Christ ressuscité, le Christ du Jugement et la Conversion de saint Paul, puis des statues d'apôtres (fig. 147 à 154) qui, placées très haut dans la nef, semblent de ce fait avoir échappé aux fureurs iconoclastes qui ont sévi ici au xyie siècle et qui ont été suivies d'un renouvellement du mobilier où l'on distinguera le buffet des orgues Renaissance, des confessionnaux, une chaire de vérité, des autels baroques puis toute une série de tableaux, des statues mariales et des pierres tombales où il y a une inscription de la fin du xiiie siècle et des œuvres gravées, remarquables, du xve au xviie siècle. Il y avait ici des peintures murales, fort effacées d'ailleurs, dont Tulpinck fit des relevés en 1893. Parmi les tableaux, deux grandes compositions rubéniennes montrant le triomphe de la Loi nouvelle sur la Loi ancienne et celui de la religion puis toute une série de tableautins illustrant des miracles de la Sainte Croix avec des vues d'intérieurs, particulièrement intéressantes : un personnage dans un fauteuil devant un foyer ouvert, des chambrettes avec lit sur estrade et courtines relevées en sac etc... L'ouvrage que nous commentons nous apporte également une description approfondie de l'Hôpital St-Jean où l'on fit usage de la pierre de Tournai au portail et où se trouve un petit musée où l'on admire une sainte Marguerite parmi les plus fines de notre xve siècle, comme nous l'avons dit dans Le Trésor et le Mobilier de l'Eglise St-Materne à Walcourt, fig. 59 et 60 et page 73 ; un Enfant-Jésus, dit de Prague, fig. 219, situé au xviiie siècle, qui me semble bruxellois ou malinois et du xyle si on le compare à d'autres conservés à St-Léonard de Léau, aux Musées royaux d'Art et d'Histoire et dans différentes collections particulières ; une Vierge de Cambrai s'inscrivant dans une série nombreuse, étudiée par le regretté Paul Rolland et dans la suite par moi-même dans le Bulletin de notre Académie. L'Hôpital de Damme abrite en outre des monuments funéraires de qualité, fig. 223-224, du xvie siècle et notamment le mémorial en cuivre gravé de Jan Fonteyne passé de vie à trépas en 1531, un ecclésiastique tonsuré, vêtu d'une chasuble sans manches, ayant sur la poitrine un calice au profil gothique; l'entourage étant Renaissance. Il y a ici en outre, des grès, fig. 281 à 286; des faïences dignes des plus grands musées, fig. 277-278; des plats hispano-mauresques notamment; des produits hollandais, potiches et carreaux; des coffrets et nombre d'objets familiers. Nous aurons en outre des renseignements sur l'architecture civile dans la cité proprement dite et ses abords, où il y a de belles fermes et différentes maisons rurales, un moulin et parfois même des intérieurs très soignés (Noordvaartdijk, fig. 328 à 332) (belles granges, corps de logis enrichis de cheminées Louis XV en marbre, avec hotte parée de stucs). En réalité, une mine de renseignements dans une foule de domaines. On regrettera que les clichés, souvent gris, n'aient pas la qualité du texte ; ils aideront cependant à souligner l'intérêt de ce dernier, dû à un auteur qu'on félicitera pour ses travaux si utiles aux chercheurs qualifiés et aux amateurs.

Cte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA

Robert Dider, Contribution à l'étude de la sculpture gothique tardive dans le Brabant méridional, Annales de la Société d'Archéologie, d'Histoire et de Folklore de Nivelles et du Brabant wallon, XXII, 1973, p. 89-211, 18 p. d'Introduction, Catalogue, carte et annexes, 29 fig.

On regrettera que l'auteur n'arrive pas à se mettre d'accord avec lui-même quand il tente de situer dans le temps des sculptures pour lesquelles il propose des dates fort différentes souvent; de même en ce qui concerne les origines proposées: Bruxelles, Louvain, Bruxelles ou Louvain, Nivelles, Bruxelles ou Nivelles, Brabant ou Hainaut, Brabant ou Tournai, etc...etc.

Il est permis de rappeler que quelques lignes précises valent mieux que de longs commentaires confus. Une étiquette comportant quelques mots, comme en rédigent les conservateurs de Musées de métier ou les rédacteurs de catalogues ayant de l'expérience, fait plus avancer notre connaissance du Passé qu'un exposé en long et en large de ses hésitations personnelles quand il s'agit de résoudre un problème bien déterminé.

Contrairement à ce qu'écrit l'auteur, on ne peut pas considérer comme «inédites» des œuvres d'art dont il est question dans des inventaires même sommaires ou présentées au public dans des ensembles visités par des milliers de personnes dans des expositions comme celles organisées à Bruxelles au Heysel en 1935; aux Musées royaux d'Art et d'Histoire en 1954; à Louvain dans la suite ou encore à Tourinnes-la-Grosse en 1969 et à Orp-le-Grand l'an dernier; ces deux manifestations culturelles sont passées sous silence. Le Christ de pitié de Bierges, le saint Paul d'Archennes, la sainte Cathérine d'Autre-Eglise, la sainte Anne et le saint Nicolas de Grez-Doiceau furent mis en valeur avec d'autres sculptures à Tourinnes-la-Grosse : Notre-Dame de la Délivrance d'Autre-Eglise fut l'objet de remarques utiles à Orp-le-Grand; on y souligna ses caractères germaniques. Il n'y a pas de raison d'attribuer à un atelier bruxellois le saint Jean du Calvaire (fig. 4) de Braine-l'Alleud, une image très inégale du xvie siècle. De même pour la fig. 5: le saint Antoine de Genval, où se relèvent de nombreuses maladresses et qui n'est certainement pas d'un sculpteur de qualité du xve siècle. La sainte Renelde de Saintes, placée en vedette déjà par le regretté Joseph Destrée, serait de «vers 1490 ou vers 1510». Pourquoi pas tout simplement «vers 1500», date «fourre-tout» selon M. Didier qui y revient cependant souvent, consciemment ou inconsciemment. Figure 32 : le Calvaire de Nivelles, aujourd'hui au Louvre, est placé en 1480 environ; fig. 20: un ensemble du même genre, celui de Wisbecq, quarante ans plus tard sans raison apparente car on observe de part et d'autre un même sens du tragique, une même manière de traiter les draperies et les détails du costume. Nous avons plusieurs fois souligné le caractère bruxellois de ces évocations du Golgotha en précisant qu'au Louvre, petit détail qui peut avoir son importance, nous trouvons une Vierge tenant comme mouchoir un voile abbatial très semblable à celui de la sainte Gertrude d'Etterbeek marquée du maillet et provenant, tout l'indique, d'une commande d'une abbesse du monastère fondé par sainte Gertrude. La belle Vierge de la fig. 16, elle aussi du patrimoine nivellois, nous est présentée 1480-1500 ou 1510-1520, montrant, une fois de plus, les «hésitations» de l'auteur.

Cte J. de Borchgrave d'Altena

Robert Dider, Mises au tombeau de l'Entre-Sambre-et-Meuse et saints sépulcres disparus. Contribution à l'introduction du style Renaissance dans l'Entre-Sambre-et-Meuse, Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites, I, 1970-1971, p. 177-195, 9 fig., 1 carte.

La consultation de cette carte et la lecture des notes et annexes montrent

que le cadre géographique, deux fois indiqué, est largement dépassé.

On conviendra aisément que l'Entre-Sambre-et-Meuse ce n'est pas le Courtraisis, le Brabant ou le Hainaut scaldien. En réalité, tout indique que l'auteur a trouvé ici l'occasion de publier des notes au sujet d'ensembles qui n'ont, le plus souvent entre eux, qu'un lien iconographique, qu'ils aient orné des sanctuaires de Bruxelles, d'Ath, de Beaumont, de Mons, de Tournai, ou l'abbaye de Flines près de Valenciennes.

M. R. D. croit pouvoir révéler à ses lecteurs une Mise au Tombeau qu'il situe dans une collection particulière à Chimay. Il se base pour cela sur des photographies que j'ai fait prendre par les services des Musées royaux d'Art et d'Histoire, il y a près d'un demi-siècle et mises à la disposition des chercheurs depuis lors. M. R. D. n'a pu voir et étudier sur place ces sculptures car elles sont conservées depuis des années à Bruxelles. Elles seraient entrées dans nos collections nationales si le prix demandé n'avait pas été jugé excessif.

C'est un travail très inégal, sur un sujet dont je m'occupe depuis longtemps avec Madame Mambour pour nos publications en cours concernant la Passion du Christ en Hainaut, et qui fait l'objet d'une exposition qui a eu lieu à Mons l'été

1974.

Cte J. de Borchgrave d'Altena

Festschrift für Wolfgang Krönig. Aachener Kunstblätter, 41 (1971), Museumsverein Aachen, 29,5 × 21 cm, 316 p., nombr. ill.

Ce volume de l'importante revue colonaise est entièrement consacrée aux articles offerts en hommage à Wolfgang Krönig, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Cologne, à l'occasion de la fin de son enseignement.

Le champ d'activité de W. Krönig a été extrêmement étendu, comme en témoigne l'imposante liste bibliographique dressée à la fin du volume, et les collaborateurs ont eu à cœur de représenter cette variété dans les sujets, les techniques et la chronologie. Ils ont traité de l'Egypte, de l'Antiquité grecque, du haut moyen-âge, de l'art allemand, italien, espagnol, flamand, hollandais et hongrois, ainsi que d'iconologie.

Nous relèverons ici les articles concernant l'art national: E. Dhanens, Bijdrage Betreffende het Lam-Gods retabel te Gent (p. 100-108), A. Verbeek, Ein Brügger Klappaltärchen des ausgehenden 15. Jahrhunderts (p. 108-112), et J. Duverger, Jan Mostaert, Ereschilder van Margareta van Oostenrijk (p. 113-117).

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE

Pierre-Jean Foulon et Claude Haumont, Découvrir la Belgique romane. Guide Marabout. Collection dirigée par Claire Van Weyenbergh. Verviers, 1975; 192 pages illustrées de clichés en noir et blanc; d'autres en couleur.

Ce petit ouvrage est plein de bonnes intentions et dû à de bonnes volontés mais on doit faire remarquer dès l'abord que de bons propos ne mènent pas obligatoirement vers les chemins du Paradis. On se demandera tout d'abord de quelles découvertes il s'agit car, quand on prend connaissance des 5 itinéraires proposés on n'y trouve que des noms connus et, si on lit les textes, on y relève guère de renseignements nouveaux sur les édifices signalés, au contraire : on y a moins de détails et de précisions que dans nombre d'ouvrages de vulgarisation mis à la disposition du public et, par exemple, dans «Gids voor Vlaanderen» de Jozef van Overstraeten, publié par l'Automobile Club flamand en plusieurs éditions. Je pense également à «Gids voor de Kunst in België». Prisma-Boeken, Utrecht-Anvers, 1964, ou simplement aux «Guide Bleu». Les auteurs ne peuvent pas revendiquer la qualité d'«historiens». Selon eux la Belgique s'inscrit, dans les territoires explorés, vers 1700. Il aurait convenu de tenir note des tentatives d'unification de nos Princes, et en particulier de nos Ducs de Bourgogne et de songer à ce que représente pour nous 1830. On est surpris davantage d'apprendre que le jaillissement de l'art roman a eu lieu «juste avant l'an mil, au moment où Hughes Capet monte sur le trône de France et où Otton I est couronné empereur du Saint Empire de la nation germanique». Le dernier événement évoqué ayant eu lieu en 962 il y a sans doute ici confusion entre Otton I et Otton III, contemporain du premier capétien. Autrepart nos guides, en additionnant les siècles («un millénaire à l'époque romane») nous mènent dans des temps futurs. Ils situent à l'époque de Notger l'affirmation de la puissance de Liège et du Duché de Brabant ... ce dernier est alors à naître. Ils donnent, comme millésime certain dans leur chronologie comparée, des dates souvent supposées et déduites de divers raisonnements. Il y aurait eu lieu de faire usage de la formule : «Vers» ou «environ». Rien ne permet d'affirmer que la nef et les transepts de l'église St-Ursmer à Lobbes sont du xe siècle. On se contente aujourd'hui de constater qu'on y retrouve des survivances des temps carolingiens et ottoniens. Pour 957, qui serait l'année du début des travaux à la collégiale St-Vincent de Soignies, les historiens les plus récents mettent en doute ce fait, le reportant au xie siècle; pour 978, il est fort douteux que l'église Ste-Croix ait pu être bâtie en ce laps de temps fort court. De même pour d'autres monuments et notamment au xie siècle : Notre-Dame de Hastière, la collégiale de Nivelles, etc... On se demande

pourquoi le Christ de Tancrémont serait de 1086 et avant 1095 en tout cas, cette sculpture ayant été découverte dans le sol par un berger au xix siècle, sans archives. Les points de comparaison pour situer l'œuvre au xi siècle sont d'ailleurs vagues et reposent surtout sur des rapprochements avec des peintures de manuscrits créés entre 950 et 1050 et des ivoires de la même époque. On voudrait connaître les œuvres de Godefroid de Huy créées en 1145, l'année où l'artiste acheva le chef reliquaire du pape, saint Alexandre. Rien ne permet de dire que la châsse de saint Remacle à Stavelot soit exactement de 1267. On sait qu'elle était commencée en 1263 et vraisemblablement achevée en 1268. Ceci à titre d'exemple.

S'ils ne sont historiens nos auteurs ne sont pas non plus géographes quand ils écrivent qu'à l'Ouest la Flandre et Tournai font partie du royaume de France; ce qui est vrai pour les territoires s'étendant depuis la rive gauche de l'Escaut jusqu'à la mer du Nord (qualifiée d'«Océan»); ce qui est inexact en ce qui concerne la rive droite du fleuve où s'étendait la Flandre impériale jusqu'au Brabant. Il y a également une confusion constante entre les bassins de nos deux fleuves principaux et l'art qui s'y développe car, s'il est utile de rappeler l'importance de l'art mosan et son expansion, la vérité géographique exige de dire qu'un très grand nombre de sanctuaires qui en relèvent esthétiquement sont scaldiens. Que l'on pense aux églises du Limbourg, au nord de la vallée du Geer et le long du Démer; à toutes celles de l'Est brabançon comme Orp-le-Grand, St-Germain de Tirlemont; Bertem et les sanctuaires de la Voer. Même la célèbre collégiale de Nivelles est dans le bassin de l'Escaut.

Le petit ouvrage que nous analysons veut accentuer les différences entre les deux groupes. Il ira jusqu'à avancer que les cryptes mosanes sont beaucoup plus nombreuses et importantes que celles que l'on trouve à l'Ouest de la Belgique où l'on visite cependant des ensembles notables de ce genre à St-Bayon de Gand, à St-Ermes de Renaix, sans oublier ce que représente dans ce domaine St-Brice à Tournai et l'église de Messines, victime de la guerre 1914-1918. Nous n'avons certainement pas affaire à des spécialistes en orfèvrerie. On s'en rend plus particulièrement compte quand il est question de la châsse de Saint-Symphorien qui en réalité, comme cela a été abondamment démontré, est romane à l'origine et restaurée vers 1270 et non pas comme il est avancé, du xiiie siècle avec usage d'éléments du xII^e. Les émaux champlevés du plat de reliure de l'évangéliaire dit de Notger, au Musée Curtius, seraient du xie siècle alors qu'on est d'accord pour leur reconnaître des caractères qui les situent dans le troisième quart du xiie siècle. La sculpture n'est guère mieux traitée. Nos Madones en majesté seraient toutes en bois alors qu'on en connaît chez nous qui sont, comme ailleurs, en métal. Le typman dénommé «Mystère d'Apollon» du Musée Curtius, objet de nombreuses études depuis Jules Helbig jusqu'à Joseph Philippe est décrit page 190 : «tympan d'Apollon de *Pierre* Bourdon, faisant d'un matériau un personnage! Et pourtant un des auteurs sait que cette œuvre célèbre a été connue sous le nom de pierre Bourdon (un de ses possesseurs momentané). Des perles de ce genre ne sont pas les seules dans cet imprimé où l'église de Gossoncourt nous est présentée

deux fois comme étant celle de Neerheylissem et où nous apprenons que Renier de Huy a signé les fonts de St-Barthélémy. Mais le reproche majeur que l'on peut adresser à l'équipe c'est de nous mener trop souvent vers des églises restaurées à tel point qu'on ne peut être que déçu quand on y découvre la réalité en constatant la pauvreté de quelques vestiges authentiques. C'est le cas pour St-Pierre à Ypres, victime de remises en état désastreuses avant 1914, des bombardements de la Grande Guerre et des travaux à la suite de ces événements tragiques. N'y subsiste que la décoration romane du porche, que j'ai vu en 1918 presqu'intact sous les décombres d'une tour complètement abattue, à quelques éléments près. C'est vrai pour la tour de Hérent, où les arcs ornementaux qui s'y recoupent ont été renouvelés; pour le chevet de Bierbeek; pour la crypte d'Orp-le-Grand où l'on pouvait se promener à ciel ouvert et qui fut réédifiée à 80% et plus ; pour St-Pierre à Saint-Trond tant à l'extérieur qu'à l'intérieur; pour une grande partie du cloître de Tongres; pour l'église de Sluze dont les ness sont nouvelles ainsi que la partie supérieure de la tour. Il aurait été utile de préciser les remises en état effectuées à Ocquier, à Bois et Borsu, à Saint-Severin-en-Condroz où nos auteurs font admirer une fenêtre trèflée sortie de l'imagination de l'architecte responsable d'un restauration qualifiée de «respectueuse»?! Pas un mot des travaux arbitraires exécutés à Seilles, à Bonneville, à Strud, à Wierde où la nef fut reprise en sous-œuvre, à Celles, à Hastière où au siècle passé, après un abandon dû à la sécularisation révolutionnaire, il ne subsistait que la base de la tour ; à Lobbes dont toute la silhouette a été oblitérée. Silence prudent concernant la collégiale de Nivelles où un porche baroque, représentatif d'une esthétique, a été supprimé pour faire place à une abside néo-romane dont seul le plan terrier peut être complètement justifié. Un chapitre mène vers les hauts lieux de l'art scaldien. La collégiale St-Vincent à Soignies à une histoire plus complexe que ce qu'on nous en dit. Nous ne sommes pas obligés de partager l'enthousiasme de nos auteurs pour les restaurations exécutées à Tournai surtout en ce qui concerne St-Brice où les matériaux et les profils authentiques sont devenus rares. De même pour St-Quentin, victime de la guerre mais aussi des atermoiements dans la remise en état, commencée peu après les bombardements, interrompue pour des questions de personnes et reprise avec rigueur. On lira avec surprise que l'abbaye de St-Martin a été démolie en 1797 alors qu'on en cite la crypte et qu'on oublie de nous dire que le palais abbatial était encore debout en mai 1940 et restauré depuis. L'itinéraire 5 nous mène en Flandre romane. Nous craignons les déceptions multiples qui attendent les visiteurs des églises citées et particulièrement à Ichtegem et à Messines, où après la Grande Guerre tout était en ruines. La tour romane d'Harlebeke n'a aujourd'hui qu'un intérêt rétrospectif, comme Afsnée, édifice défiguré par bien autre chose que quelques tuiles rouges, où les bas-côtés ne datent que de 1905, la tour de croisée du XIIIe siècle étant représentative beaucoup plus de l'art gothique à ses débuts que de l'esthétique romane. En ce qui concerne plusieurs localités, comme Dudzele, la description est très sommaire. La dernière partie du travail s'intitule «La Belgique romane de A à Z». Y apparaissent une fois de plus les déficiences d'enquêtes incomplètes. On aurait pu y

préciser pourquoi et comment la châsse de sainte Ode et de saint Georges à Amay peut être datée entre 1225 et 1250 en écrivant que c'est par comparaison avec la châsse de saint Firmin à Amiens, jadis consacrée à Sainte Ermelinde à Meldert en Brabant et achevée en 1237 dans le même centre. A la lettre «A» pas un mot d'Aldeneik dont l'avant corps occidental a été sévèrement restauré mais dont la nef romane subsiste. À la lettre «B» pas de mention de Berg-lez-Tongres. beaucoup plus authentique que l'église proche de Sluze. D'ailleurs le Limbourg est particulièrement négligé. On ne nous dit rien par exemple du portail de Wellen, de la Vierge romane de Zolder, des fonts baptismaux de Russon etc... etc... Il v a beaucoup plus à dire de l'abbaye de Floresse aux temps romans. Les fonts baptismaux de St-Pierre à Huy, jadis à Reppe, méritent une mention en y ajoutant qu'ils ont été retaillés. Concernant Jodoigne on remarquera que l'église St-Médard, dans le bassin de l'Escaut, doit beaucoup plus à la France gothique qu'à l'art mosan roman. Si l'on passe à Liège il nous est permis d'affirmer que la partie orientale de l'église Ste-Croix est un modèle de ce qu'on ne doit pas faire en tentant de maintenir en vie un édifice ancien. Tout y a été corrigé, rectifié, renouvelé dans les parements. Si on lit ce qui concerne St-Jean l'Évangéliste on apprendra qu'il y a là un témoin de l'influence byzantine dans l'ancienne Principauté alors que l'édifice fut une copie de la chapelle palatine d'Aix-la-Chapelle qui doit beaucoup à l'Orient syrien et au Nord de l'Italie. L'exploration s'est faite parfois fort légèrement quand on nous signale, uniquement à Bossière, une tour (d'ailleurs très restaurée) et qu'on oublie de nous dire qu'il y a là-bas une Vierge romane parmi les plus importantes du pays.

L'illustration en noir et blanc est souvent grise et floue; les planches en couleur ne valent guère mieux; les tons livides n'y répondent pas aux enthousiasmes des auteurs pour la blancheur des intérieurs de certaines de nos églises romanes, due à des enduits modernes. Le choix des détails aurait pu être mieux fait, par exemple pour le cloître de Tongres dont plusieurs chapiteaux sont toujours romans. Ce n'est pas le cas pour ce qu'on nous présente. On ne voit pas ce qu'il y a de roman dans ce qui apparaît de la tour d'Hove, de même pour St-Paul à Vossem, plusieurs fois remaniée ; le massif occidental de St-Germain à Tirlemont offre aux regards deux zones tardives du xvie et plus tard; l'autel de Wezeren est en réalité roman avec réemploi de motifs de caractère mérovingien. Les tours de St-Barthélémy à Liège ont des parements refaits ; le clocher de Saint-Severin est un exemple de ce qu'on doit éviter de faire en tachant de sauver un monument ancien. Nous voudrions savoir ce qu'il v a de roman dans l'élément de la tour de Tohogne reproduit. Nous en venons à la bibliographie, qui est arbitraire et incomplète. N'y sont mentionnés que des travaux rédigés en français en faisant abstraction d'autres études parues en flamand, en allemand, en anglais principalement. Aucune mention du catalogue «Rhin-Meuse» et des compléments à cet ouvrage monumental, objet de commentaires nombreux et notamment dans les Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles, tome 52, où Joseph Philippe traita des «Aspects de la Peinture mosane de l'époque pré-romane au xve siècle» et où J. Cl. Ghislain, en étudiant SaintNicolas en Glain, nous a fourni une bibliographie très utile de l'architecture mosane, ce que nous avons tenté d'ailleurs pour l'orfèvrerie de cette école. Les lecteurs ne peuvent savoir que le regretté abbé Ronse a publié jadis une description très poussée et exemplaire des fonts de Zedelgem; que des travaux bien faits sur les pays mosans ont été publiés par des auteurs anciens qu'on lit toujours avec profit, comme Jules Helbig et Marcel Laurent; qu'il ne faut pas oublier, à Louvain surtout, les leçons du chanoine Maere, de Stan Leurs et d'autres; que les Christs de chez nous, comme celui de Tancrémont et celui du cloître de Tongres, ont été bien situés par rapport à leur contexte pré-roman et roman, comme la Vierge de pèlerinage de Walcourt et la châsse de saint Hadelin à Visé. En réalité on déplorera que des éditeurs propagent des écrits et des «à peu près», des inexactitudes et même des erreurs de dimension oblitérant des textes destinés à éclairer des lecteurs trop souvent prêts à accepter tout ce qu'on leur propose.

Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA

C. GAIER, L'industrie et le commerce des armes dans les anciennes principautés belges du XIII^e à la fin du XV^e siècle. (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, CCII), Paris, 1973, in-8°, 396 p., XVI pl. Prix: 56 FF.

Depuis longtemps l'auteur nous avait habitués à des monographies sur le passé militaire, études que caractérisaient un sens critique aigu et un souci poussé de la documentation. Tout le préparait mieux que personne à écrire cette synthèse dont les précisions techniques, les aperçus économiques et sociaux ainsi que les incursions dans les domaines culturel et politique lui assureront une place de choix parmi les classiques de l'histoire du moyen-âge.

N'en déplaise à ceux qui prétendent l'ignorer, le fait militaire est omniprésent. Un de ses aspects, l'armement, constitue un sujet d'étude privilégié parce qu'il procède toujours de l'union des connaissances techniques de pointe et du meilleur savoir-faire de l'homme. Tout l'intérêt de l'ouvrage réside dans le partipris de considérer l'arme non comme un engin de combat mais comme le fruit d'une technologie, le produit d'une industrie et l'objet d'un commerce.

Le moyen-âge évoque trop souvent une image stéréotypée : celle de la prééminence de la draperie et de la batterie du cuivre. Désormais on y inclura l'industrie et le commerce des armes que favorisèrent la tendance à l'extension des principautés féodales et la détermination des communautés urbaines à accroître leurs libertés.

A cette époque, la clientèle en matière d'armement posait des problèmes spécifiques. Il était vital de posséder des armes dans une société où la force primait le droit. Grande mais hétéroclite fut la demande individuelle. Plus homogènes, plus massives aussi, furent les commandes passées par les principautés et par les villes. Un des mérites de l'auteur consiste à déterminer les grands centres producteurs et à préciser leurs spécialités. En Flandre, Bruges occupe la première place : outre des armes, la cité importe des matières premières qu'elle transforme. En Brabant, Anvers se limite à la redistribution tandis que Bruxelles et

Malines, sièges de cours princières, brillent par leur activité armurière. Le groupe hennuyer (hormis Tournai) présente un aspect original : le travail s'y effectue en milieu rural. Dès le début du xv^e siècle, une industrie de grand avenir se développe dans le bassin mosan : la fonderie de fer. Mais cette production suffisait à peine à la demande locale et ne faisait pas l'objet du grand commerce international.

Autre aspect : l'armurerie fut toujours tributaire de l'étranger pour les matières premières. Elle utilisa d'abord et principalement des substances animales, végétales et minérales à l'état naturel. Avec les armes à feu, les métaux l'emporteront, surtout le fer jusqu'alors réservé aux armes blanches et aux armures.

L'auteur dégage ensuite les caractéristiques professionnelles et sociales des fabricants d'armes. Un réel prestige les auréole, prestige qu'ils doivent aux secrets de leur art et qu'ils partagent avec les autres travailleurs du métal. Leur polyvalence — l'arme ne constitue pas leur seule spécialité — explique le manque de structuration des métiers d'armement. Parce que souvent ils œuvrent sous la pression des événements et que des impératifs technologiques inhérents à certaines matières premières employées s'opposent à un horaire strict, ils échappent aux règlements sur la durée du travail, si astreignants dans les autres corporations.

L'industrie armurière s'exerce dans de nombreuses petites entreprises où trois ou quatre artisans travaillent sous la direction d'un maître. Dérisoire est le rendement. Aussi, en cas de commandes importantes et surtout dès l'époque bourguignonne, apparaissent des intermédiaires entre l'acheteur et la masse de ces artisans spécialisés. Enfin, cette main-d'œuvre, qui ne dispose ni d'outillage compliqué ni d'équipements permanents de production, en d'autres termes d'aucune infrastructure industrielle, se révèle très mobile ; elle se rend facilement là où l'on sollicite son art.

Souvent l'auteur élargit l'horizon de son exposé en précisant l'influence qu'exerça l'industrie armurière sur la pensée, la politique et le progrès scientifique au moyen-âge. Les premières à saisir les implications de l'arme à feu furent les villes qui crurent trouver en elle l'instrument idéal pour renforcer leur autonomie au détriment des forces féodales. Si son introduction vers le milieu du xive siècle marqua nettement le passage de l'âge du bois à l'âge du fer, assurément qu'elle affermit la tendance de nos industries à la transformation. Elle devait aussi bouleverser les méthodes de travail. A l'empirisme, qui présidait à la fabrication des autres armes, et à l'individualisme qui caractérisait l'armement défensif, se substituèrent des impératifs quantitatifs et qualitatifs qui, à leur tour, engendrèrent des essais de normalisation, tous éléments qui annoncent le machinisme. Il est remarquable que cette nouvelle tournure d'esprit soit apparue d'abord dans l'industrie armurière. Parmi les progrès technologiques qu'elle suscita, le plus marquant fut peut-être l'introduction de la fonte de fer qui en exigeant une infrastructure industrielle semi-permanente, imposa la notion d'usine.

L'apparition de la poudre à canon engendra encore la création d'arsenaux publics gérés rationnellement par un personnel administratif nombreux et spécialisé. Elle posa aussi des problèmes de mécanique élévatoire. Toutes ces réalisations, étrangères aux préoccupations habituelles d'une société agraire, contribuèrent à façonner les mentalités en stimulant l'intérêt pour les techniques et la faculté de se perfectionner qui caractérisent l'esprit occidental dès la fin du moyen-âge.

Par la qualité de son exposé, l'ampleur de ses vues, la minutie de ses nombreuses références, l'excellence de son appareil bibliographique, l'ouvrage fait honneur à son auteur. Il est doublement intéressant parce qu'il éclaire des aspects peu connus de la civilisation médiévale. Un volumineux appendice documentaire comprend, outre divers textes inédits et tableaux relatifs au coût des fournitures d'armes, une liste sélective d'inventaires privés d'équipements militaires, un catalogue d'inventaires d'arsenaux ainsi qu'un essai sur le «transport de quelques grosses bombardes dans les états bourguignons du xve siècle». Un glossaire archéologique comportant de nouveaux témoignages empruntés aux sources sur l'armement moyenâgeux hormis l'artillerie, complète ce très bel ouvrage dont un index de personnes et un index rerum facilitent la consultation.

Jean Lorette

M.-L. HAIRS, Une guirlande de fleurs d'Anne-Marie Van Thielen, peintre malinois, in Handelingen van de Kon. Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen, 77, 1, 1973, p. 156-163.

Un tableau acquis récemment par le Musée communal «Hof van Busleyden» à Malines fait l'objet d'une étude très fouillée de Melle M.-L. Hairs. Il s'agit d'une grande toile représentant un buste de Diane entouré d'une guirlande de fleurs, d'une harmonieuse composition et d'un beau coloris. Elle est due au pinceau d'une religieuse malinoise, Anne-Marie Van Thielen, dont le père, Jean-Philippe, travailla dans l'atelier du célèbre Daniel Seghers à Anvers. De ce fait l'œuvre en question prend une place honorable parmi les créations de nos peintres de fleurs du xvII^e siècle. C'est ce qui ressort clairement de l'étude de M.-L. Hairs, qui s'étend également sur la filiation des œuvres de la famille Van Thielen.

Corinne Hoex, Saint Walhère. Culte, vie, iconographie, Coll. Wallonnie, Art et Histoire, Gembloux, Duculot, 1970, 55 p., 16 fig.

Saint Walhère, honoré principalement à Onhaye, non loin de Dinant, a fait l'objet de nombreuses études et d'un ouvrage où abondent les renseignements de l'abbé Janus, intitulé *Onhaye et Saint Walhère. Vieilles histoires d'un village et d'un saint en Belgique*, Dinant, Janus Frères, 1945. Corrine Hoex reprend tout cela en y ajoutant quelques précisions.

Dans le domaine de l'histoire de l'art, on ne peut admettre que les reliefs reproduits fig. 1 proviennent d'une châsse située en 1319-1322. Il s'agit de

travaux pré-baroques dans un entourage ornemental qui se rattache incontestablement à l'esthétique d'un Jean Mone ou à celle de Corneille Floris. Pas un trait de gothique dans tout cela, pas plus qu'à la fig. 7 où il est question, une fois de plus, de la fierte précitée. Fig. 15 et 16, nous trouvons un chef-reliquaire sans date déterminée et qui mérite une étude approfondie. Il est en cuivre doré rehaussé de quatre cristaux de roche avec arête comme ceux dont faisaient un usage abondant nos orfèvres mosans aux xIIe et XIIIe siècles. A remarquer également des feuillages et des chevrons gravés faisant partie du répertoire ornemental du premier âge gothique auquel appartient le chef lui-même, bien que plusieurs fois modifié et réparé. On y décèle des influences rémoises comme pour le saint Nicaise, transformé en saint Blaise, du trésor de St-Aubain à Namur.

Je remercie M. J.-Cl. Ghislain de m'avoir signalé le travail de Madame Corinne Hoex et l'orfèvrerie dont il vient d'être question, que nous avons examinée sur place dernièrement, et qui mérite une publication plus détaillée bien que n'étant aujourd'hui que le reflet d'une création plus belle, comme tant de travaux anciens victimes d'accidents ou de restaurations maladroites.

Cte J. DE BORGHGRAVE D'ALTENA

E. De Keyser, La sculpture contemporaine en Belgique, collection «Belgique, art du temps», Bruxelles, Laconti, 1972, 23 × 20,5, 260 p., 144 pl. dont plusieurs en couleur.

L'idée directrice de ce volume est de mettre en lumière les courants les plus significatifs qui se sont manifestés dans la sculpture belge depuis 1880 et d'en dégager le sens. Ces courants et leurs mutations, de plus en plus rapides, conditionnent le plan de l'ouvrage, lequel n'a donc pas un caractère d'inventaire. On y retrouve cependant toutes les grandes personnalités, et des notices biographiques systématiques sont groupées à la fin du livre. L'auteur tient constamment compte d'une réalité complexe, où coexistent les courants neufs et les apports traditionnels, et même populaires, et éclaire avec intelligence un aspect de notre art mais aussi de notre mentalité nationale.

La période qui va de 1880 à la première guerre mondiale marque l'abandon d'une tradition millénaire qui se survivait pour la voie originale et vivante du symbolisme et de l'Art nouveau, qu'avait en quelque sorte ouverte le réalisme «optimiste» de Constantin Meunier, tandis que la plastique devient l'expression des sentiments chez un artiste comme George Minne. Rodin remettra en cause les structures de la statuaire et, parmi les sculpteurs belges qu'il inspira, Rik Wouters prônera un art basé sur la nature par opposition à l'héritage culturel. Mais la guerre marqua une coupure radicale avec les inventions de la période précédente, et l'on vit se développer l'art abstrait — accessible seulement à un petit nombre d'initiés en dépit de son caractère révolutionnaire — et l'expressionisme, plus lié aux réalités contemporaines (et même aux tendances nationalistes telles qu'elles se manifestent en Flandre). Cette époque se marque aussi par l'influence de la sculpture noire et un retour au métier par la taille

directe. Le corps humain est l'expression d'un univers chez des artistes «humanistes» comme Jespers et Leplae.

La céramique, dont l'influence avait déjà entraîné Leplae dans des recherches de polychromie, se développe après la deuxième guerre ; avec Pierre Caille, elle ouvre une liberté nouvelle à l'expression de l'imaginaire ; en même temps, les frontières traditionnelles entre les techniques s'estompent. Nombreux sont les artistes qui la pratiqueront. L'après-guerre vit aussi la révélation des écoles étrangères, surtout celle de Paris, et l'abstraction lyrique trouvera chez nous de nombreux et talentueux adeptes, d'Anthoons à Ghijsels. Un retour à la plastique pure se fera ensuite sentir, avec la rigueur des formes et la perfection de l'équilibre d'admirables réalisations techniques. Mais on utilise aussi le métal peint — la couleur dématérialise la forme — et le plexiglas revient à la mode, qui fait voir que «la sculpture est chose mentale».

La fécondité de l'art abstrait n'a pas étouffé d'autres formes, comme la statuaire figurative qui a toujours conservé une large place en Belgique. Grâce à des expositions comme celles du Middelheim, où divers courants des écoles nationale et internationales sont présentés, ou à l'ouverture du milieu bruxellois, la variété des manières est chose admise. Les deux frères d'Haese recherchent l'expression passionnée et même virulente et des rapports authentiques avec les matériaux. Venue de Dada et du surréalisme, la technique des assemblages est pratiquée de manière monumentale chez Vic Gentils, avec profondeur dans la complexité chez Hartini. La puissance expressive du disparate éclate chez Caille et chez Roulin. Les mobiles de Calder avaient ouvert la voie à un nouvel art spatial. Certains sculpteurs utilisèrent ses formules, mais Pol Bury ou Olivier Strebelle font évoluer différemment la sculpture mobile par l'utilisation de moteurs, en des œuvres où domine l'idée du spectacle.

Enfin, l'intégration de la sculpture à l'architecture dans nos villes contemporaines est un problème important de notre époque, mais plus que tout autre lié aux commandes. Elle a surtout été réalisée chez nous par les œuvres de Jacques Moeschal, dont on n'oubliera pas la flèche du Génie civil de l'exposition 58. Dans le contexte de nos villes où tout nous éloigne de la nature, ces formes dans l'espace font dire à l'auteur que «l'inerte s'est mué en signe humain».

Ce livre, qui ne se contente pas d'être bien documenté, révèle à la fois une ouverture d'esprit aux aspects les plus actuels de notre civilisation et un sens profond de l'humanisme. Il se termine par des notes, 164 notices biographiques et des index qui en font un ouvrage de consultation. L'illustration est bien choisie, abondante et très belle.

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE

Hertha Leemans, De Sint-Gummaruskerk te Lier, Anvers, Utrecht, 1972, De Nederlandsche Boekhandel. 530 p., 410 ill., 7 figures, plans et profils, ainsi que des coupes.

Préface de M. Kinsbergen, gouverneur de la province d'Anvers. — Bibliographie et citation de sources pp. 9-22. — Relevé de textes d'archives pp. 30-43. — Description des plans terriers, des tours, du portail, des nefs, du chœur, du

mobilier. Des tables concernant des personnes, pp. 485-493; des artistes et des membres de gildes pp. 494-501; architectes, sculpteurs, carilloneurs, organistes, relieurs, marchands de livres, imprimeurs, dinandiers, peintres verriers, orfèvres, graveurs, ferronniers, fondeurs de cloches, peintres restaurateurs, menuisiers, etc... Une table topographique, une concernant l'iconographie, une autre concernant les sujets traités (pp. 518-526).

On voit par là le grand intérêt que présente ce travail pour les historiens d'art dans des domaines très divers. L'auteur a le mérite d'avoir dépouillé de très nombreuses archives et d'avoir lu attentivement nombre d'écrits. Peu de textes lui ont échappé : il a fourni un effort particulièrement méritant pour préciser l'histoire d'un édifice commencé à l'Occident par une tour à la fin du xive siècle, continué vers l'Est au xve siècle, pour être achevé au xvie par le chœur. L'église était dotée d'œuvres innombrables avant le passage des iconoclastes ; elle fut remeublée richement dans la suite et victime de prélèvements par les Commissaires de la République à la fin du xviiie siècle. St-Gomaire, d'une grande beauté architecturale, témoigne du raffinement de l'école brabançonne à la fin de l'époque gothique : voyez fig. 2-6 pour les profils ; fig. A., b., c., d., e., f., pour les plans et coupes ; fig. 1-72 pour l'architecture ; fig. 73 et 76 sont représentés, malheureusement en très petit, les écoinçons du portail occidental, datés de 1425, et qu'on serait tenté de situer plus tôt (1400 environ) par comparaison avec d'autres reliefs conservés à Courtrai dans la chapelle de Louis de Male ; dans le porche Sud d'Assche en Brabant et le pourtour du chœur de la basilique de Hal. Une étude des détails s'impose également concernant les consoles, fig. 77-90, où il y a des rapprochements à faire avec des œuvres du même genre conservées dans la cathédrale St-Michel à Bruxelles; à Malines au Musée; à Louvain dans le cloître de Ste-Gertrude, en l'église St-Ouentin ou aux anciennes Halles universitaires. L'ouvrage nous fait mieux connaître toute une série de clés de voûtes des xve, xvie et xviie siècles dont on souhaite une publication en grand format. Il y a là des figures d'apôtres, de prophètes, de saint Antoine, du Père Eternel, des illustrations de la vie de la Vierge, une sainte Catherine d'Alexandrie, des symboles des Evangélistes, un Christ ressuscité, quelques blasons. Fig. 91 serait un architecte, en réalité, un saint Jacques le Majeur, désigné par la coquille de pèlerin sur son large chapeau et le bourdon qu'il tient en main. Dans tout cela des réussites, comme la très jolie Vierge en buste, fig. 112, et la sainte Catherine, fig. 102. A remarquer également la Visitation, fig. 98.

Ce sera l'occasion d'études comparatives avec des éléments du même genre de plusieurs de nos églises et, en particulier, avec les clés de voûtes, lamentablement démontées, du chœur ancien de l'église de Scheut. Le mobilier, renouvelé après le passage des iconolastes, comporte plusieurs autels pré-baroques et baroques. Parmi les plus anciens, l'autel de saint Sébastien se rattachant à une série d'œuvres antérieures à 1600 ou des premières années du xvII^e siècle comme on en trouve à Audenaerde, à Diest, à St-Vincent de Soignies. A ces autels relativement simples succèdent d'autres, plus volumineux, comme celui de St-

Gomaire, de Jan van Mildert (1619-1620) avec fortes colonnes et entablement découpé : l'ancien autel majeur, dû à Robert et Jean de Nole : l'autel de Notre-Dame-au-Lys-Blanc, par Artus Quellin le Vieux (1666-1667); l'autel de sainte Lucie et de saint Eloi, remanié au xviiie siècle. Nous aurons aussi des renseignements sur le fameux jubé en gothique fleuri, fortement restauré, complété par des autels du xviie siècle ; les clôtures du chœur ; les stalles, bien connues de ceux qui s'occupent de notre première Renaissance; la chaire de vérité, opulente, par Artus Quellin le Vieux et Pierre Verbruggen l'Ancien (1640-1642); le buffet des orgues par François Peris (1628) ; la réserve eucharistique de 1676-1677 et différentes pièces accessoires, notamment un reliquaire avec crucifix. La statuaire nous est présentée, et entre autres une Pieta par le malinois Thomas Haesaert, dont la marque présente deux triangles imbriqués, marque étudiée par le regretté Docteur van Doorselaer et que nous avons retrouvée en examinant des sculptures en Hesbaye, dans l'ancien pays de Liège et en Brabant. St-Gomaire a sa série d'apôtres des xviie siècles, accompagnés d'épitaphes; des Christs assis au Calvaire ou portant le manteau dérisoire ; des figures de saint Michel ; des Madones en belle robe et bien d'autres images.

St-Gomaire abrite de nombreux monuments funéraires riches en inscriptions et en blasons, comme l'épitaphe d'André van Bronchorst †1579; de Jean Courtois †1614; de Jean van der Cammen †1692; de Pierre d'Alcantara et de son épouse, Catherine Van der Dilft, avec motifs macabres archaïsants. St-Gomaire est riche en vitraux des xve et xvie siècles, objets de restaurations comme cela est rappelé dans les études de Jean Helbig.

L'église dont nous parlons est en outre un musée de peintures où l'on distinguera le triptyque offert par Jean-Baptiste Colibrant et attribué à Goossen van der Weyden, où l'on voit le donateur et ses fils sous l'égide du Précurseur, son épouse et sa fille, les fiançailles de Marie, une Nativité avec un clair-obscur étonnant, la Présentation au Temple. Parmi les tableaux reproduits dans le livre que nous commentons, citons le saint Sébastien de Crépin van den Broecke, monogrammé et daté 1573 : une sainte Dymphne par W. Courtois : la Dernière Cène par Martin De Vos; un triptyque avec Pentecôte, d'Otto Venius daté 1612; le triptyque, dit des Tailleurs, de l'atelier de Rubens, avec saint François et sainte Claire, qui voisinait autrefois avec le triptyque de saint Sébastien peint par Rubens en 1615 et aujourd'hui au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, comme une Crucifixion de Jordaens. Citons encore le Miracle de l'Arbre, tiré de la vie de saint Gomaire, par François Francken II (1627); la vie de saint Eloi, attribué à Adrien de Bie (1626); la Chute des Anges rebelles, par Mathieu Berckmans (1643); une Crucifixion de Pierre Franchoys, du milieu du xviie siècle. St-Gomaire a un trésor formé de très nombreuses orfèvreries des xviie et xviiie siècles principalement : d'Anvers, de Lierre, de Malines où l'on remarquera un calice Louis XV montois. Parmi toutes ces pièces, une pyxide de Limoges, du xiiie siècle, comme il en est aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, au Musée Diocésain à Namur, à Léau en Brabant, à Saint-Hubert en Ardenne : la châsse du patron de l'église, par Wierick Somers d'Anvers (1681-1682), complétée par Louis Willemsens et J.B. Verberckt qui y ajouta un arbre en argent rappelant un trait de la vie du patron de la ville ; d'autres reliquaires reprennent le même motif l'un par Jean Fallais, l'autre par Norbert Lesteens.

L'amateur de textiles trouvera à Lierre des ornements liturgiques, des antependia des xvi^e, xvii^e et xviii^e siècles ; des dentelles remarquables. Il y a la-bas, en outre, quelques très beaux étains et toute une série de dinanderies : un pupitre avec saint Bruno, des chandeliers des xviii^e et xviii^e siècles, des plats d'origine germanique ou du terroir, une cloche fondue à Lierre par Alexis Jullien en 1704 ; un carillon et même de remarquables reliures armoriées ou garnies de plaques en argent repoussé et ciselé, ces dernières du xviii^e siècle avec de belles rocailles.

En réalité, un ouvrage hors série par l'abondance et la variété de ce qu'il nous présente.

Cte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA

Mélanges de folklore et d'ethnographie dédiés à la mémoire d'Elisée Legros, 1 volume in-8º (22,5 cm sur 15 cm), Liège, Musée de la Vie wallonne, cour des Mineurs, [1973], 442 pages, un portrait hors-texte et de nombreux clichés dans le texte.

Le décès en 1970 du regretté Élisée Legros, savant dialectologue et folkloriste de l'école liégeoise, a donné lieu à la publication d'une gerbe d'études dédiées à sa mémoire. On y trouve les signatures de vingt historiens, philologues ou folkloristes, les uns chevronnés, les autres y faisant leurs premières armes ou presque. Certains traitent de thèmes qui leur sont chers depuis longtemps, les envisageant sous un angle neuf, tandis que quelques collaborateurs s'engagent résolument dans des domaines peu explorés.

Le volume s'ouvre par un hommage au disparu dû à É. Remouchamps, une esquisse biographique signée L. Remacle et un extrait d'une étude d'Élisée Legros (A l'école du dialecte). Nous ne rendrons pas compte de toutes les contributions, dont les titres seuls constitueraient une liste bien longue. Serait-ce en raison d'affinités de lieux ou de matières que nous avons lu avec un intérêt plus vif les articles de Jacques Beckman et de Françoise Ladrier (Magie, grimoires et trésors cachés à Malmédy et à Marbais, au xviiie siècle), de Jules Herbillon (Pays lointains et imaginaires dans la tradition wallonne), de Jacques Papeleux (Deux croix de schiste originales), de Félix Rousseau (Les «Légendes de la Meuse» de Henri de Nimal) et de Pierre Ruelle (Mots latins en borain)? Ce n'est pas pour autant qu'il faut laisser dans l'ombre d'excellentes contributions sur la toponymie (M. A. Arnould), la colombophilie (R. Dascotte et G. Jarbinet), le folklore de la technique et des métiers (W. Bal, L. Dewez, L. Marquet et M. Ponthir) la météorologie (J. M. Pierret), les réjouissances populaires (R. Meurant, R. Pinon, M. Piron et J. Roland), la littérature (M. C. Tenèze), l'art (A. Doppagne) et les mœurs (A. Goosse). Le livre se ferme sur la bibliographie d'Élisée Legros : 285 études et collaborations écrites en trente-six années, voilà qui témoigne du labeur considérable du disparu.

Le volume édité par le Musée de la Vie wallonne (sur le faux titre : Musée wallon) est de présentation luxueuse, sa typographie et les clichés qui l'enrichissent sont extrèmement soignés. Scientifiquement et matériellement, cette publication fait honneur à l'institution éditrice et à son imprimeur.

Émile Brouette

A. Monbaillieu, The Lawyer's Office by Marinus van Reymerswael in the New Orleans Museum of Art, in Jaarboek Kon. Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1972, p. 101-144.

Uitgaande van de vergelijkende studie van twee bijna overeenstemmende schilderijen van Marinus van Reymerswael (te New Orleans en te München), geeft dit sterk gedocumenteerd en flink opgebouwde artikel een duidelijk inzicht in de rechterlijke procedure omtrent een zoutkeet te Reimerswaal, die tussen 1535 en 1538 de twistende partijen voor de Grote Raad te Mechelen bracht. Schr. beitelt de voorstelling «Advokatenkabinet». Het stelt goed leesbare documenten voor. De personages dienen nochtans niet als portretten, maar als satirisch opgevatte typen te worden beschouwd.

Schr. bezorgde ook een Nederlandstalige bewerking van het artikel: *Een «Advokatenkabinet» van Marinus van Reymerswael en een proces voor de Grote Raad te Mechelen*, in Handel. Kon. Kring voor Oudheidk., Let. en Kunst van Mechelen, 77, 2, Colloquium «Aspecten van de Beschaving in de Bourgondische periode», 1973, p. 69-112.

Henry Joosen

Cl. Van Nerom, Les dernières fouilles de la galerie sud du grand Cloître, in De duinen, Bulletin van het Wetenschappelijk en cultureel centrum van de Duinenabdij en de Westhoek te Koksijde, 1972, no 12, pp. 70-85, ill.

L'auteur décrit tous les matériaux mis à jour : briques et éléments architecturaux, monture de plomb d'un vitrail à lancette trilobée, quelques fragments de vitrail de la seconde moitié du xive siècle et un fragment de carrelage composé de carreaux à motifs incrustés et de carreaux unis. Les dessins des carreaux sont exécutés à l'engobe jaune sur rouge, plus rarement rouge sur jaune. Il ne s'agit que d'une première mise au point ; l'auteur se proposant de compléter et d'approfondir le sujet.

A. M. D.

André Papart, Walcourt. Les Stalles de la Basilique. Walcuria, 1971. 3 pages, un plan des stalles, 5 panneaux, des accoudoirs et différents détails, 40 miséricordes.

L'auteur y rappelle des travaux antérieurs comme celui de Maeterlinck, Les Miséricordes Satiriques, Fantastiques et Religieuses de Belgique; de Jules Vandereuse: Le Pèlerinage à Notre-Dame de Walcourt. Liège, 1909. Les photographies réunies complètent une documentation déjà publiée à ce sujet (souvent en plus clair et en

plus grand, par exemple dans Notes pour Servir à l'Etude des Stalles en Belgique. 1937, fig. 64 à 69 et Le Trésor et le Mobilier de l'Eglise Saint-Materne à Walcourt, 1938, fig. 39 à 43 (Société Royale d'Archéologie de Bruxelles).

Il y a là des sujets édifiants concernant l'histoire locale comme l'apparition de la Vierge, au haut d'un arbre, aux seigneurs de Walcourt agenouillés ; la châsse de saint Hubert; saint Georges et le dragon, ou le rappel de nos premiers parents et de l'Arbre de la Science du Bien et du Mal. On y retrouve, dans les miséricordes : saint Antoine ermite ; sainte Barbe et sa tour ; saint Paul sur le chemin de Damas, puis l'illustration de proverbes déjà anciens et qu'interprètera à sa facon, plus tard, Pierre Bruegel l'Ancien. Il y est montré qu'il est bien téméraire de vouloir rester «la gueule ouverte» aussi logntemps qu'un four béant; qu'il est utile de savoir se courber pour arriver dans le monde; qu'il est vain de vouloir ferrer une autruche. On y voit le fou et sa marotte, des êtres étranges tirés d'un bestiaire ; des scènes de la vie journalière : forgeron devant son enclume, la ménagère qui sait comment décourager un galant ; parfois aussi des sujets tirés de l'antiquité. En réalité, tout un monde comparé à ce qu'on trouve dans d'autres ensembles du même genre, et parfois supérieurs, comme à St-Sulpice de Diest, sans oublier ce qu'il y a dans le genre en Hollande, en Angleterre ou en France (à la cathédrale d'Amiens ou à Bourg-en-Bresse).

Cte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA

Le patrimoine monumental de la Belgique. Volume 2. Province de Brabant. — Arrondissement de Nivelles. Ministère de la Culture française. Liège, Soledi, 1974. 624 pages, 304 illustrations, nombreux dessins et plans, une carte, bibliographie générale: 1 page.

Il v a là une documentation concernant l'architecture religieuse et civile d'une région où s'élèvent de grandes églises comme la collégiale de Nivelles, malheureusement malmenée par la dernière guerre et les restaurations qui ont suivi. L'édifice a été profondément modifié, reconstruit en partie et augmenté d'une façon qui ne plaît pas à ceux qui tiennent surtout à l'authenticité d'une construction ancienne. Reproches du même ordre quand il s'agit d'Orp-le-Grand. On est surpris de trouver, page 446 de l'ouvrage en question, fig. 215, une photographie, plaisante en soi, de la crypte de l'église Ste Adèle et St-Martin, dont tout historien sérieux sait qu'il ne restait que très peu d'éléments en place et où on se promena longtemps à ciel ouvert. Dans le texte, il est question de belle crypte-halle, restaurée et divisée en douze travées, voûtée d'arêtes, par des piliers cruciformes trapus où furent réemployées des impostes préromanes. Comme le prouvent des photographies et des témoignages nombreux, l'état actuel est le fruit, à 80% environ, de travaux contemporains. Il est inadmissible de continuer à tenter de faire croire au public et aux chercheurs naïfs qu'il en est autrement ; plusieurs publications ont déjà répandu dans les milieux cultivés des idées fausses concernant la valeur réelle de nos monuments et cela, au détriment du respect essentiel de la vérité. C'est pourquoi nous revenons sur tout cela surtout quand il s'agit d'écrits qui bénéficient de patronages officiels. Bien qu'on nous ait promis l'énumération des principales richesses de nos églises on néglige d'y signaler la plupart des orfèvreries et d'importantes sculptures, comme la sainte Renelde de Saintes, marquée du maillet bruxellois. Les descriptions ne sont pas toujours exactes La bibliographie ne fait pas mention des catalogues d'expositions organisées ces dernières années à Tourinnes-la-Grosse par les soins de M. van der Linden, à Louvain au Musée Communal, à l'initiative de l'actif conservateur de cette institution, M. J. Crab, ou l'année dernière à Orp-le-Grand. L'exposition de Tubize en 1969 est rappelée utilement, sans dire que les descriptions que nous y avons rédigées, en grande partie en collaboration avec M. J.-Cl. Ghislain, sont beaucoup plus complètes et précises en ce qui concerne Braine-le-Château, Ittre, Oisquercq, Quenast et Virginal que ce que nous donne avec parcimonie le recueil que nous commentons.

Le prospectus qui, comme tous les papiers de ce genre, a tendance à vanter sa marchandise, répète ce qu'il a déjà dit précédemment : «qu'il s'agit d'un instrument de travail pour le spécialiste de l'archéologie». Ce qui est vrai en partie pour l'architecture, qui ne l'est aucunement en ce qui concerne le mobilier. Nous avons déjà dit qu'un bibliophile ne se contente pas d'une édition sur papier couché, où de nombreux clichés sont l'œuvre d'amateur et, pour la plupart, gris. On y observe des mises au point défectueuses : fig. 4 : Château de Baisy-Thy ; fig. 10 : Beauvechain : beaucoup de noir sans signification ; de même, fig. 12, 14, 15, 16: Bonlez (il conviendrait d'apprendre au collaborateur d'éviter un cable) ; fig. 23: Bousval: des blancs qui nous aprennent peu de chose; fig. 28: des gris indistincts; fig. 38: une affiche inopportune; fig. 48: Chaumont-Gistoux, on se demande ce qu'il y a à classer dans tout cela, de même fig. 50. D'autres clichés ne valent guère mieux : fig. 53 : ferme du château de Corroy-le-Grand ; fig. 57 : chapelle de Sart-Messire-Guillaume, dont on trouve des détails plus précis dans nos Notes pour Servir... Toujours des fils téléphoniques page 139 et sans cesse des grisailles (fig. 70, 89, 90, 95, 102, tout un cliché pour un linteau en accolade, dont la date est à discuter); fig. 104 : l'église St-Pierre de Jandrain, 111, 113, 114 etc... En résumé, une documentation photographique généralement médiocre et faite à l'économie, alors que nous disposons, comme je l'ai déjà dit, des A.C.L. et de techniciens qualifiés dans le domaine privé. Ce n'est pas ainsi que l'on souligne l'intérêt de constructions à sauver, surtout à l'étranger, et en Allemagne en particulier, où les illustrations d'ouvrages du même genre sont sélectionnées avec rigueur. Il y a un contraste ici entre ces images peu soignées et la précision, et même l'élégance, des plans terriers, des coupes et dessins qui enrichissent l'ouvrage (pp. 15 à 17, 82, 83 (Braine-le-Château), p. 92 : Céroux-Mousty ; p. 96 : Notre-Dame à Mousty; p. 102: une entrée de ferme; p. 134: Dion-Valmont; p. 148 : St-Remy à Geest et bien d'autres documents du même genre comme par exemple ceux se rapportant à Nivelles, à Opheylissem, pp. 435-437; p. 547: Tubize; p. 555: Villers-la-Ville; de même p. 558-559; p. 613: Zetrud-Lumay. On ne négligera pas les planches en couleur dont plusieurs exemplaires : p. 73,

pl. I : la ferme de Goumont à Braine l'Alleud ; p. 545, pl. X : l'église d'Oisquercq ; p. 553, pl. XI : les ruines de Villers. Moins plaisante est la pl. VIII, représentant l'intérieur ratissé d'Orp-le-Grand, avec arc diaphragme et moulures renouvelés sans que cela soit précisé. Planche II, page 89 : Céroux-Mousty avec à l'arrière-plan, le donjon, c'est beaucoup plus une réclame pour engrais qu'une mise en valeur d'un monument du moyen-âge ; planche IX, page 521 : la ferme du Mont à Thorembais-les-Béguines, avec mise en valeur de jeunes peupliers et de piquets en béton d'une allée plutôt que de présenter l'aspect beaucoup plus pittoresque de cet ensemble en donnant plus d'importance au volume des bâtiments et même à un arbre centenaire.

Comme nous l'avons dit pour le volume I, l'ouvrage que nous commentons bien que relevant du Ministère de la Culture française, n'est pas toujours écrit avec clarté: on y trouve des curiosités comme le maître-hôtel (au lieu de maître-autel, de tel sanctuaire) et des qualificatifs comme tardo-gothique, des toitures à croupette(s), sans oublier des portelettes. En réalité, bien des problèmes à reprendre tant qu'il est temps, pour que le Patrimoine monumental de la Belgique devienne un ouvrage de base, alors que les deux premiers volumes n'ont été, jusqu'ici, que des essais.

Cte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA

Astrid Tanghe, Le Château-Fort de Solre-sur-Sambre. Documents et Rapports de la Société Royale d'Archéologie et de Paléontologie de Charleroi, tome LVI, 1972-1973, pp. 53 à 102. 19 figures, un plan, des annexes pp. 103 à 111.

L'article porte la date : 1974. L'auteur apporte des précisions nombreuses et souvent intéressantes sur une demeure seigneuriale du Hainaut, où l'on retrouve la famille de Barrançon vers 1100 et jusqu'au début du xve siècle. Vinrent ici Antoine de Croy, Antoine de Mortagne, Charles de Poitiers, puis les Carondelet à partir de 1486. Au xviie siècle y sont les Merode; au xixe et au xxe, les Wignancourt. Les archives Merode-Westerloo ont fourni des précisions. Astrid Tanghe, dans une introduction, le rappelle et fait allusion aux travaux de D. A. Van Bastelaer, parus en 1878 et 1889. Elle cite également d'autres chercheurs. Elle étudie le château dans son site, la forteresse médiévale jusqu'en 1486 en s'attachant à son état primitif, en décrivant l'enceinte, les constructions privées... Un chapitre est intitulé De la Forteresse au Château résidentiel. Tout cela se termine par des «conclusions» qui peuvent être l'objet de discussions et en particulier quand il s'agit de l'affirmation suivante : le château de Solre-sur-Sambre reste le témoin le plus parlant de l'architecture du moyen-âge dans la province (de Hainaut). En effet, cela est contestable si l'on songe au Burban à Ath et à ce qui subsiste des murs et tours d'Antoing. Le Burban, étudié par M. Sansen, est d'une tout autre importance dans le domaine de l'architecture militaire; c'est un monument avec donjon ceinturé à comparer à d'autres de France, d'Angleterre ou d'Allemagne tandis qu'à Solre on a l'impression d'un ensemble inachevé. Le porche fortifié qu'on y trouve

ne peut être considéré comme un donjon qui, par définition, est le réduit d'une forteresse. On ne voit pas très bien comment, dans le cas présent, un massif pourvu d'un passage très large puisse être considéré comme un refuge aussi efficace qu'une tour solide, fermée à la base : il saute aux veux que l'assaillant parvenu dans le porche qui n'était pas pourvu d'assomoirs y pouvait trouver abri et y travaillait à la sape à son aise. On peut se demander si cette entrée ne devait pas mener vers un véritable donjon. Seules des fouilles systématiques pourraient nous éclairer à ce propos. La vue aérienne, fig. 1, indique, comme le plan, que ce qui est l'essentiel aujourd'hui pouvait n'être que l'accessoire autrefois et l'on songera à des ensembles comme celui, magnifique, du château de Vincennes avec porche fortifié et donjon bien distinct. L'étude devrait être reprise en tenant note de ce que nous venons d'indiquer. Ceci pour l'essentiel. Pour les détails on peut faire remarquer qu'Astrid Tanghe a tort de considérer l'emploi de machicoulis en 1486-1487 dans les tours méridionales comme une volonté de défense plus «moderne». Au moment où nous sommes, dans le dernier quart du xve siècle, les machicoulis sont archaïques, démodés. On se demande pourquoi l'auteur emploie l'adjectif «opaque» pour une tour ou pour un mur où il n'y a pas d'ouverture; les matériaux n'étant pas transparents, par leur nature, au moyen âge où l'on faisait usage de la pierre et de la brique et non pas du verre comme souvent aujourd'hui. Il est vrai qu'à Louvain des qualificatifs de ce genre sont d'usage, magistralement parlant. Rien d'étonnant que tout cela soit repris par des élèves, qui auraient avantage à aller voir sur place ce qui reste de nos châteaux anciens en y joignant l'examen des demeures seigneuriales des pays voisins ; se rendre à Gand au Château des Comtes et, pour les Portes de la ville, à Spontin pour une porte fortifiée et les restes d'un réduit ; à Coucy-le-Château pour les vestiges d'un vrai donjon. De même à Etampes ou à Provins ou tout simplement à la Porte de Hal à Bruxelles pour apprendre comment une tour-porche peut avoir été habitée sans être un donjon.

Cte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA

Th. Thomas, Rôle des Boch dans la céramique des XVIII^e et XIX^e siècles, éd. Villeroy et Boch Keramische Werke KG, Mettlach, 1971, 310 pp., ill., marques. Thèse de doctorat soutenue par M^{me} Thomas à l'Institut supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université de Liège.

L'ouvrage englobe toutes les manufactures céramiques fondées ou dirigées par la famille Boch au xvIII^e et au xIX^e siècle. Étant donné l'ampleur du tableau, l'auteur n'a pu qu'effleurer l'ensemble de ces fabriques.

De 1748 à 1900, l'activité de cette famille s'étend de Lorraine au Luxembourg, en Sarre, Saxe, Belgique, France et Amérique. L'ouvrage se limite aux plus anciennes manufactures Audun-le-Tiche, Septfontaines, Mettlach, Wallerfangen et ce qui intéresse tout particulièrement notre pays, La Louvière et Tournai. Les subdivisions sont les suivantes :

Sources et bibliographie très complètes.

Aperçu historique de la céramique au xvIIIe siècle.

Activité des Boch depuis 1748.

Puis vient l'étude de chaque manufacture sous tous les aspects : historique,

technique, artistique, auxquels s'ajoutent les marques principales.

En annexe, un Lexique des termes techniques — La Généalogie des Familles Boch et Villeroy et un Catalogue descriptif des pièces reproduites dans l'ouvrage. Les notes et références sont en fin de volume. Elles sont extrêmement abondantes et fournissent de précieux renseignements.

L'ouvrage de M^{me} Thérèse Thomas, rédigé avec méthode, apporte du neuf à propos de nombreuses manufactures laissées dans l'ombre jusqu'à ce jour.

Personne mieux qu'elle ne pouvait développer ce sujet puisqu'elle est conservateur du musée de la manufacture de Villeroy & Boch à Mettlach. Sa connaissance parfaite de tous les documents d'archives, souvent épars dans des dépôts privés, lui a permis d'apporter d'intéressantes précisions qui seront de la plus grande utilité pour les chercheurs.

A. M. D.

Colin Thompson et Lorne Campbell, Hugo van der Goes and the Trinity Panels in Edinburgh, publication des Trustees des National Galleries of Scotland, Edimbourg, 1974, vi-114 p., 81 illustrations, £ 8.

Par la publication de cet ouvrage, M. Colin Thompson, conservateur des National Galleries, et M. Lorne Campbell, Speelman Fellow in Dutch and Flernish Art du Wolfson College à Cambridge, n'ont d'autre ambition que d'attirer l'attention des spécialistes de toutes disciplines sur deux grands volets peints, appartenant aux collections royales britanniques et déposés au musée d'Edimbourg. Ils représentent le roi d'Écosse Jacques III et son épouse Marguerite de Danemark, accompagnés de saints, et au revers, la Trinité et le prévôt Edouard Bonkil; ces volets sont traditionnellement attribués à Hugo van der Goes.

Bien que l'artiste ait été l'objet de nombreuses recherches ces dernières années, les volets d'Edimbourg, une de ses œuvres maîtresses, ont été délaissés : convaincus à tort que la participation de l'atelier y était importante, les historiens d'art se sont dispensés de venir les voir et dans les études stylistiques qu'ils ont publiées, les analyses relatives à ces volets ne sont basées que sur l'examen de photographies souvent anciennes.

Ce livre, formé au départ de deux travaux menés indépendamment, com-

prend quatre parties.

La première, rédigée par M. Campbell, est consacrée à la vie et l'œuvre d'Hugo van der Goes. Toutes les références aux sources des données biographiques et les mentions de tableaux remontant au xvie siècle et au début du xviie sont publiées avec beaucoup de précision.

La deuxième partie concerne les volets d'Edimbourg. Leur description est signée par M. Campbell ; il démontre entre autres que l'enfant est probablement Jacques IV et que c'est saint Georges plutôt que saint Canut qui présente la reine d'Écosse. Une liste d'œuvres dérivées des panneaux d'Edimbourg est fournie par le même auteur. La provenance des volets est étudiée également par celui-ci : probablement peints pour l'église du collège de la Sainte-Trinité à Edimbourg, ils sont cités pour la première fois en 1617, dans un inventaire des collections royales. Depuis 1857 ils ont figuré à différentes expositions mais toujours en Grande-Bretagne. L'état matériel des panneaux est décrit par M. Thompson, qui mentionne aussi les anciennes copies, dessinées ou gravées, et les vieilles photographies. La tête du roi, trop petite et de qualité inférieure, est un surpeint. Par contre celle du prince est excellente tandis que la reine est défigurée par des retouches. Pour le reste on observe des dégâts dans certaines draperies et des changements de couleur dans quelques plages. Au revers, l'état de conservation du panneau du prévôt est très bon mais la *Trinité* a beaucoup souffert et est actuellement largement surpeinte. Les opinions critiques émises à propos des volets sont relevées successivement par MM. Campbell et Thompson.

La troisième partie, signée par M. Campbell, traite du cadre historique des volets : l'identité des donateurs, l'emplacement primitif des panneaux, leur fonction originale (l'auteur rejette l'hypothèse des volets d'orgue et songe à un panneau central disparu, que celui du *retable d'Evora* pourrait refléter). Les circonstances possibles de l'exécution sont ensuite passées en revue et enfin la datation (la commande aurait été passée entre 1473 et 1478 mais l'exécution a pu être assez longue, surtout si les volets faisaient partie d'un triptyque).

La quatrième partie, rédigée par M. Thompson, est consacrée au développement stylistique d'Hugo van der Goes et à la place qu'y occupent les volets d'Edimbourg. L'auteur propose une nouvelle chronologie. Il situe au début de la carrière du peintre (après 1467) le retable Monforte (Berlin), qu'il loue pour la splendeur de son coloris et la beauté du rendu des matières mais dont la construction de l'espace montre une certaine faiblesse. Dans un deuxième temps, il classe le retable Portinari (Florence), du moins la Nativité (commandée vers 1473-74). car les volets lui paraissent nettement plus tardifs. Dans le panneau central, l'auteur constate un manque d'articulation entre l'espace de la scène principale et les deux échappées de paysage qui constituent l'arrière-plan. Au contraire, dans le volet droit surtout, l'espace est homogène et les grandes figures de saintes v sont intégrées comme les petits personnages (vers 1479-80). Pour M. Thompson, les volets d'Edimbourg ont été peints après le panneau central du retable Portinari et avant les volets de celui-ci, en commençant par les avers et le panneau central perdu. Ce dernier aurait peut-être représenté une Vierge, vêtue d'un ample manteau rouge, trônant dans un intérieur d'église; l'artiste aurait visé à créer l'impression d'un haut relief. À propos des revers, M. Thompson fait les remarques suivantes : l'aspect ascétique a été développé et la Trinité se présente comme une vision. L'artiste a opté délibérément pour un contraste marqué entre le réalisme du corps du Christ mort et du portrait du prévôt, réalisme frappant, et l'irréalisme du trône et de l'orgue dorés. Le petit diptyque de la Déploration (Vienne) présente des similitudes, dans la technique et dans le choix des couleurs, tant avec les volets d'Edimbourg qu'avec la Nativité de Berlin et la Mort de la Vierge de Bruges. Ces deux dernières œuvres sont datées par l'auteur de l'extrême fin de la carrière de Van der Goes (vers 1480-1482). Le solide réalisme et la gaîté des couleurs du *retable Monforte* sont absents ; le modelé est peu accentué et les éléments évocateurs d'un cadre sont réduits, surtout dans la *Mort de la Vierge*. L'auteur relève encore dans celle-ci les dissonances dans les rouges et les contradictions entre l'effet de profondeur recherché par le lit présenté en oblique et les apôtres disposés sur plusieurs plans mais tous dessinés à la même échelle.

M. Thompson est le premier à avoir pu rassembler des photographies à l'infrarouge de la plupart des tableaux qu'il analyse. Dans son commentaire, nous relevons les points suivants. Les photographies à l'infra-rouge du retable Monforte et du panneau central du retable Portinari montrent un dessin abondant dans les draperies mais parcimonieux dans les visages et l'auteur n'y observe que des reprises de forme mineures. Par contre, dans les volets du retable florentin, du dessin sous-jacent est très visible dans les carnations mais il ne correspond pas au stade pictural ; il s'agit d'une première version largement modifiée. Les trois enfants ont été exécutés au-dessus d'un tracé de draperie, comme si leur importance était négligeable dans la vision d'ensemble et certains personnages ont été déplacés. Un tel changement apparaît aussi, à Edimbourg, sur le volet du prévôt Bonkil, dont la tête a été haussée. Le dessin, invisible sous la tête du roi, est abondant sous celles du prince et de la reine et dans le corps du Christ mais assez différent de l'un à l'autre, tantôt sous forme de contours et de hachures en diagonales, tantôt de hachures en sens très variés, selon l'ossature ou la musculature du personnage. Dans la Nativité de Berlin et la Mort de la Vierge, par contre, le dessin sous-jacent se révèle contrôlé et régulier, préfigurant les zones d'ombres et seulement sujet à des reprises de contour tout à fait mineures.

La comparaison de ces différentes photographies à l'infra-rouge nous paraît infirmer partiellement la chronologie proposée par l'auteur. Du point de vue du dessin sous-jacent, il nous paraît peu probable qu'un peintre qui a dessiné les volets du retable Portinari avec tant de liberté — c'est le cas notamment des mains reproduites aux pl. 65 et 66 — puisse s'astreindre par après à dessiner la *Nativité* de Berlin et la Mort de la Vierge avec une telle minutie : tout y est prévu au stade préparatoire, même le relief des veines et des tendons dans les mains, alors qu'à la fin de sa vie, l'artiste était hanté par l'idée de ne plus disposer du temps nécessaire pour terminer son œuvre, comme le rappelle M. Thompson. La Nativité de Berlin et la Mort de la Vierge nous semblent bien appartenir à la même phase de développement mais nous les situerions au début de la carrière de l'artiste. Son dessin, d'abord soigneux, appliqué et poussé jusque dans les moindres détails, devient ensuite plus libre, plus vigoureux et moins détaillé. Nous rejoignons ainsi la chronologie proposée par M. O. Pächt (1), qui est basée sur la morphologie des types: dans ces deux tableaux, Van der Goes dessine des visages de Vierges, d'anges, de vieillards, largement inspirés de ceux de Roger van der Weyden et

⁽¹⁾ O. Pacht, Typenwandel im Werk des Hugo van der Goes, dans Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, t. XXII, 1969, p. 43-58, ill.

secondairement de ceux de Van Eyck — voir pl. 53, 74 et 79 — tandis que dans une deuxième phase, il crée des types tout à fait personnels, pour lesquels les critères de la beauté traditionnelle ne sont plus valables — voir pl. 25, 60, 80 et 81. Dans une carrière qui n'a duré que quinze ans, il est peu probable qu'à un moment donné l'artiste ait fait abstraction de tout son acquis, qu'il s'agisse de la construction logique de l'espace ou de la création de types personnels; ces arguments s'ajoutent à celui du développement du dessin sous-jacent. La datation de la *Nativité* de Berlin et de la *Mort de la Vierge* est le seul point sur lequel nous estimons devoir marquer notre désaccord avec cet ouvrage, par ailleurs excellent.

Celui-ci se termine par une bonne bibliographie sélective et une abondante illustration. S'il ne nous est pas possible de juger de la qualité des quatre planches en couleurs, n'ayant pas vu les volets d'Edimbourg, les illustrations en noir et blanc nous paraissent de très bonne qualité, et notamment les photographies à l'infra-rouge, si difficiles à reproduire, sont très lisibles. Avec cet ouvrage bien présenté, agréable à lire, qui fait honneur aux Trustées des National Galleries, les auteurs ont largement dépassé le modeste but qu'ils s'étaient assigné.

Micheline Comblen-Sonkes

Ignace Vandevivere-Catheline Perier-d'Ieteren, Belgique Renaissante, Bruxelles, Vokaer, 1973. Avant-propos d'Ignace Vandevivere. Le Contexte Politico-Religieux et ses Incidences sur l'Histoire de l'Art — Le Contexte Culturel — L'Evolution stylistique — L'Architecture — La Sculpture Monumentale y forment les cinq chapitres principaux avec des subdivisions concernant la Première Renaissance, les Edifices Civils, les Châteaux, les Eglises et leur mobilier. 65 pages. Suivent les notices des illustrations 14 pages — XVIII planches en couleur — 130 illustrations en noir et blanc le tout suivi de notes et d'une bibliographie — une page pour l'index des noms d'artistes.

Et tout d'abord le titre : Belgique Renaissante qui peut s'appliquer à toutes les périodes de l'histoire où notre pays a connu un Renouveau, nos provinces ayant participé à la Renaissance carolingienne et à celle des temps ottoniens et l'art n'y mourut pas, bien au contraire, aux temps romans et gothiques; que l'on songe à l'art mosan des xie et xiie siècles, à l'âge d'or bourguignon. On a considéré que l'époque de Rubens était un renouveau menant nos peintres jusqu'aux cîmes de l'esthétique européenne ; le meuble liégeois peut être une expression d'une Renaissance sous l'influence des styles français au xviiie siècle. Il y eut une Renaissance littéraire chez nous dans la seconde moitié du xixe siècle, une nouvelle vie après les guerres du xxe et en tout cas au xvie, une période qui peut paraître un déclin si l'on considère que nous ne sommes plus créateurs de styles mais à la suite de l'italianisme et que jamais, quoi qu'on dise et écrive, nous n'atteindrons en ce temps là au sommet des artistes de Florence, de Rome et d'autres villes de la péninsule. Il n'y a pas chez nous de Léonard de Vinci, de Michel-Ange et si quelques artistes brillent dans nos contrées, comme Jean Mone et Conrad Meyt, ils sont venus du dehors. Jacques Dubroeucq seul se détache de la masse

des artisans. Il peut être comparé à Jean Goujon; Corneille Floris est un ornemaniste de qualité et a mérité d'être estimé dans le pays et à l'étranger mais, tout compte fait, son jubé de Tournai n'est qu'une réédition d'inventions du Quatrocento italien. En architecture, les sculptures restent gothiques, à quelques exceptions près. Nous n'avons pas, à part le porche de St-Jacques à Liège, d'œuvres de qualité à présenter dans le goût nouveau. Le Palais des Princes-Evêques à Liège est pittoresque et l'on comprend que des poètes comme Victor Hugo y aient trouvé quelque chose de roman mais, en y regardant bien, c'est une œuvre hybride avec des interprétations dans la pierre de motifs connus par les illustrateurs de manuscrits ou de livres. Constatations pareilles en ce qui concerne la peinture où nos artistes sont traditionalistes et marqués par le Passé, techniquement et esthétiquement parlant comme Quentin Metsys, ou soumis aux maîtres d'au-delà des monts dans leurs compositions et leurs recherches concernant l'anatomie, le mouvement. Un seul, Pierre Bruegel l'Ancien, est de rang international par son originalité mais on ne peut le qualifier de «chef d'école» si ce n'est pour son entourage immédiat. En une seule technique les anciens Pays-Bas montrent la voie : la tapisserie. Les ateliers de Bruxelles sont alors les plus actifs du monde européen mais là encore il ne s'agissait pas de «voir renaître un art» mais simplement d'une expansion dans un genre déià brillant au xve siècle. Belgique Renaissante n'est donc pas le titre qui convenait à l'ouvrage que nous allons commenter.

On regrettera tout d'abord que, dans ce travail, il y ait des erreurs historiques incroyables : page 10 par exemple, où le lecteur pourraît croire que la venue du Duc d'Albe dans nos provinces, en 1567, a été la cause des fureurs iconolastes, particulièrement en 1566 alors que ce sont précisément les excès commis dans cette année sombre par des fanatiques furieux et égarés qui sont à l'origine de l'envoi chez nous des «tercios» espagnols. On recourra à ce propos aux ouvrages du regretté Henri Pirenne. Page 11, quelques lignes consacrées à la Principauté de Liège ne sont pas conformes à ce que chacun sait sur le rôle politique et religieux des Princes-Evêques d'un Etat qui dépendait de l'Empire et qui, depuis le x^e siècle jusqu'à la fin de l'Ancien Régime eut une histoire culturelle souvent très différente de celle des autres provinces de la Belgique actuelle. Quand il s'agit des vitraux de Sainte-Gudule la grande verrière du croisillon Sud nous montre Louis II de Hongrie et non pas Louis II de Bavière comme il est imprimé. Il n'y eut pas de collégiale St-Vincent à Nivelles mais bien à Soignies (page 24) où on nous montre des panneaux de clôture ; le monument funéraire d'Anderlecht est daté 1533 (fig. 124), 1532 dans le texte. Nous pourrions relever d'autres inexactitudes sans importance majeure mais nous sommes obligés, en conscience, de souligner que la carte pages 94 et 95 devrait être enlevée d'un ouvrage qui se veut sérieux. Elle est incomplète; y manquent entre autres Hoogstraten, Maaseik, le Val-Dieu, Stavelot, Ypres et d'autres localités marquées par la Renaissance. Léau y est situé au Sud d'Hérentals, au Nord de Louvain, au lieu d'être indiqué près de Saint-Trond ; Looz, qui est en réalité Borgloon, se présente à nous par deux points; Courtrai, traversé par la Lys, se trouve à quelques kilomètres de cette rivière; de même Audenaerde pour l'Escaut; Walcourt est beaucoup trop près de Fosses-La-Ville et trop loin de Lobbes. C'est à désespérer de nos géographes qui se sont déjà distingués dans d'autres publications comme le «Dictionnaire des Eglises Belgique-Luxembourg».

Quant aux illustrations en couleur elles montrent rarement les œuvres d'art et les monuments d'une façon heureuse ; la plupart des teintes sont fausses sutout quand il s'agit de vitraux et de tableaux ; les noir et blanc sont surtout gris, peu au point notamment fig. 57, il est impossible de distinguer ce qui fait l'originalité des voûtes de l'église St-Jacques à Liège dans une «marée noire» ; de même en partie pour le plafond de l'église de Foy-Notre-Dame, fig. 58 ; de même encore pour les boiseries, fig. 60.

Il est regrettable que nombre d'images soient consacrées à des monuments ou les éléments anciens sont rares comme c'est le cas pour l'Hôtel de Ville de Léau (fig. 1) pour celui de Hal (fig. 7) l'Hôtel Busleyden à Malines (fig. 13) la plupart des maisons de la Grand-Place à Anvers (fig. 42 et suivantes) le château d'Ooydonck (fig. 56) la chapelle du Saint-Sang à Bruges (fig. 65). La bibliographie est très incomplète. Les Annales et les Bulletins de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles, où toutes les œuvres de la Renaissance en Brabant ont été commentées et reproduites mieux parfois que dans le livre que nous étudions, sont passés sous silence.

En ce qui concerne Liège, rien sur les travaux utiles de Joseph Philippe notamment quand il s'agit des œuvres des Palardin. La bibliographie néglige systématiquement les catalogues de diverses expositions qui ont révélé au public des œuvres italianisantes et, par exemple : Trésors d'Art Religieux au Marquisat de Franchimont, 1971, page 126 où figure la théotèque de la chapelle des Mazures où s'étagent, comme à Léau, toute une série d'éléments dans le goût nouveau ; Le Temple et Malte — Trésors d'Art entre Ourthe et Meuse, 1973, où il est question, entre autres, de la poutre aux Apôtres de Clavier et du tabernacle mural de Scry, marqué par l'art anversois du xvie. Rappelons ici que le buffet des orgues de Quenast a été présenté dans Trésors d'Art du Doyenné de Tubize, 1969, page 47 : des détails y montrent des profils gothiques traditionnels dont on ne nous parle pas dans Belgique Renaissante ouvrage qui se consultera prudenment.

Cte I. DE BORCHGRAVE D'ALTENA

П

Principes d'analyse scientifique. Tapisserie, méthode et vocabulaire. Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France publié par le Ministère des Affaires culturelles, Paris, 1971, 30,5 × 22, 150 p., nombr. ill. en noir et blanc et en couleur.

Ainsi que l'indiquent dans un Avant-propos Julien Cain et André Chastel, ce volume inaugure la série des ouvrages de «Principes d'analyse scientifique» de l'Inventaire général, venant après la série topographique et la série biblio-

graphique. Le but essentiel de ce nouvel instrument de travail est de permettre l'établissement d'une documentation homogène ainsi que le recours au terme unique et précis, ce qui doit être utile autant aux chercheurs qu'aux enquêteurs de l'inventaire.

C'est donc un ouvrage de méthode, non une histoire de la tapisserie ou un recueil de reproductions (il me paraît préférable de ne pas employer le terme «recueil iconographique» dans ce cas). De même, la bibliographie donnée en tête est restreinte aux principaux ouvrages de référence et à ceux qui ont été utilisés pour l'élaboration du livre. L'ouvrage est collectif : la réalisation en revient à Nicole Vialet, sous le contrôle scientifique de Françis Salet et de Geneviève Souchal, et de nombreux spécialistes ont été consultés. Le domaine considéré est défini par un premier chapitre, qui distingue les caractères particuliers de la tapisserie sur métier et de la tapisserie au point. La tapisserie auropéenne sur métier, de haute et de basse lisse, qui est spécifique, fait l'objet essentiel de l'ouvrage; les techniques particulières (coptes, péruviennes, chinoises) sont toutefois évoquées.

La méthode d'analyse proposée (chap. II) se fonde essentiellement sur l'examen de la technique et de l'aspect matériel de l'œuvre, dans l'optique de la constitution d'un dossier d'inventaire. L'analyse descriptive comporte trois parties : la dénomination (nombre de pièces s'il s'agit d'un ensemble, fonction, titre, énumération des parties dans le cas d'une garniture, état d'achèvement et d'intégrité), la présentation matérielle (forme, dimensions totales et dans certains cas partielles, marques et plombs, mode de présentation, mode de protection, état de conservation et conditions actuelles de conservation), la description technique (technique d'exécution, principales et associées, texture, chaîne et trame pour la tapisserie sur métier, canevas et points pour la tapisserie au point, travail et procédés particuliers d'exécution, couleur). Ces subdivisions font l'objet d'une mise au point précise; elles peuvent comporter à leur tour plusieurs parties, particulièrement celles de la «description technique». Ainsi, sous la rubrique «couleur», on trouve : colorants, mordant, nombre total de tons, nombre de couleurs et de teintes, défauts de teinture, parties potomées, évolution du coloris; le «mordant» fait en outre l'objet d'une note historique.

Le chap. III fournit des instructions pratiques pour la constitution d'un dossier d'inventaire (l'ouverture d'un dossier doit tenir compte du problème des ensembles ou de celui des garnitures, avec d'éventuels renvois). Le dossier comportera l'analyse de laboratoire (les adresses de l'Institut textile de France et des centres affiliés sont données), la documentation photographique et graphique et une grille d'analyse. Cette grille, qui est introduite par une série de conseils méthodologiques, est extrêmement détaillée. Elle comporte cinq parties présentant elles-mêmes de nombreuses subdivisions. La Description reprend les trois parties de l'analyse descriptive mentionnée plus haut et y joint la description graphique (titre, sujet, thèmes, inscriptions, sources, organisation générale de la présentation et analyse, description des objets à valeur documentaire) et la description formelle (schéma de composition, traitement de l'espace, de la lumière et de la

couleur), des indications particulières étant fournies pour les ensembles. L'Historique considère la genèse (commande, conception, exécution, genre) et l'histoire de l'œuvre après sa création (titres, appartenance et lieux de conservation successifs, expositions et circonstances particulières de présentation, remaniements et restaurations), chaque subdivision comportant plusieurs sous-titres. Des Notes de synthèse, la Documentation (sources, travaux historiques, souvenirs historiques et littéraires, documentation de référence et de reproduction) et enfin les Annexes terminent cette définition du dossier idéal. Il apparaît que le caractère ultra-détaillé d'un tel dossier en fait une sorte d'«édit du maximum».

Le Vocabulaire méthodique fait l'objet du chap. IV et dernier, qui est sûrement celui qui rendra le plus service aux historiens d'art. Le choix des termes et leur définition précise constituent trop souvent des problèmes qui restent en suspens mais auxquels il importe de trouver des solutions uniques. Il est souhaitable que ce vocabulaire, élaboré de façon très sérieuse, soit utilisé systématiquement par les spécialistes et tous ceux qu'intéressent les techniques de tapisserie. Il est réparti en vocabulaire général (pièce et ensemble des pièces, décor, modèle, fil, couleur et colorant, tissage, envers, marque, dégradations et modifications), vocabulaire propre à la tapisserie sur métier (tissage, procédés particuliers, défauts de tissage et déformations) et vocabulaire propre à la tapisserie au point (canevas, point). Les deux dernières parties sont accompagnées de nombreux et précieux dessins techniques, et la plupart des termes comportent un renvoi à l'illustration.

L'Illustration est remarquable par son abondance, son intérêt pratique en fonction des problèmes spécifiques de l'ouvrage, et sa qualité. Elle est accompagnée de légendes de caractère technique, mais elle est suivie d'une liste détaillée fournissant les autres renseignements souhaitables sur les œuvres reproduites. Un Index alphabétique, limité aux termes techniques, clòt cet important ouvrage de méthodologie qui est en même temps un beau livre.

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE

Principes d'analyse scientifique. Architecture. Vocabulaire. Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France publié par le Ministère des Affaires culturelles, Paris, Imprimerie Nationale, 1972, 30,5 × 22 cm, 234 p. plus un volume de planches avec de très nombreuses reproductions.

L'ouvrage a été réalisé par Jean-Marie Pérouse de Montclos sous le contrôle scientifique de Francis Salet et de Sylvain Stym-Popper (†) après consultation de nombreux spécialistes et érudits. Il comporte 19 chapitres groupant le vocabulaire commun à tous les édifices : constructions en pierre et en terre ; en bois et en fer ; un autre vocabulaire concernant les fondations et le sol ; les murs ; les clôtures ; la stabilité ; le couvrement ; la couverture ; les décors. Dans la troisième partie il est question de l'urbanisme, de l'architecture religieuse et monastique, commémorative, publique, privée, militaire. Les derniers chapitres ont pour ob-

jet le génie civil, l'architecture des jardins et des eaux. On y trouvera, en outre, une table alphabétique; une bibliographie abondante où certains auteurs, Louis Réau entre autres, pour son «Dictionnaire illustré d'Art et d'Archéologie» 1931, sont jugés sans indulgence. La publication monumentale que nous analysons rendra service par ses textes et son illustration : cette dernière groupée chapitre par chapitre. Une seule numérotation aurait été utile pour les références. Nous ne savons si toutes les définitions, et elles sont nombreuses, emporteront une adhésion unanime et, par exemple, quand il s'agit chapitre XII, fig. 8A de «deux venelles ouvertes» (189), si étroites qu'il faudrait être fort mince pour y circuler, ce qui est le propre d'une «ruelle». Pourquoi ne pas appeler «grille en fer torgé» la «fermeture en métal» VII B 29 (101), la définition donnée pourrait convenir pour des vantaux pleins en bronze ou en fer ou autres matières métalliques. Ici il s'agit de vantaux ajourés avec, tout l'indique, fer plein et fer battu appliqué. Quand il s'agit d'assommoirs on peut faire remarquer que leur usage n'est pas limité à l'espace entre la porte et la herse ou à l'entrée mais qu'on en trouve à l'intérieur des couloirs d'accès.

Les remarques que nous venons de faire, ou d'autres du même genre, ont peu d'importance en comparaison de tout ce que nous apporte cet ouvrage à consulter dans d'innombrables occasions et dont on doit être reconnaissant à tous ceux qui y ont collaboré.

Cte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA

Ernst Berger, Das Basler Arztrelief: Studien zum griechischen Grab- und Votivrelief um 500 vor Chr. und zur vorhippokratischen Medizin (Veröffentlichungen des Antikenmuseums in Basel, Bd 1). Ph. von Zabern, Mainz/Archäol. Verlag, Basel, 1970, 1 vol. relié 22 × 29 cm., 202 pp., 167 figg. DM 98.

L'«Antikenmuseum» de Bâle inaugure sa nouvelle série de publications par une étude très fouillée du relief funéraire, d'origine inconnue, d'un médecin : le monument doit avoir été exécuté, peu avant les années 480, sur une des îles du Dodécannèse ou sur la zone côtière toute proche, entre Cnide et Halicarnasse. L'intérêt de cette étude abondamment illustrée, reproduisant pratiquement toutes les œuvres et les objets dont il est question dans le texte, réside d'une part dans le fait que l'auteur s'est attaché à replacer la stèle dans l'ensemble des sculptures apparentées ou contemporaines, d'autre part dans l'étude des instruments médicaux représentés sur le relief de Bâle, e.a. deux ventouses de métal, du même type que les trois exemplaires découverts dans la célèbre tombe de médecin de Bingen.

Marc E. Mariën

Jürgen Borchhardt, Homerische Helme, Helmformen der Aegäis in ihren Beziehungen zu orientalischen und europäischen Helmen in der Bronze- und frühen Eisenzeit. 1 vol. relié toile 21 × 27 cm., 162 pp., 45 pll., 6 tableaux. Ph. von Zabern, Mainz, 1972.

Comme le souligne le sous-titre de cet important ouvrage, édité sous les auspices du «Römisch-Germanisches Zentralmuseum» de Mayence, l'auteur s'est attaché à étudier, en plus des relations entre données philologiques et matériel archéologique, les connexions des différents types du bassin égéen (tous les exemplaires actuellement connus sont catalogués dans une série impressionante de listes de trouvailles) avec le matériel de comparaison provenant d'une part d'Egypte, de Syrie et de Palestine, de Mésopotamie, du monde hittite, d'Urartu et des Peuples de la Mer, d'autre part d'Europe Centrale, des Balkans et d'Italie, de l'Europe nordique et occidentale (e.a. le type Falaise). La période étudiée s'étale environ des années 2000 à 600 avant J.C. et comporte pour l'Europe protohistorique les périodes du Bronze récent et le début de la période hallstattienne. Si G. von Merhart avait accordé, comme région d'origine des casques protohistoriques, la priorité à la zone danubienne d'où les produits seraient parvenus dans les régions nord-alpines et même italiques, J. Borchhardt complète le tableau en émettant l'opinion selon laquelle les produits danubiens, casques et cuirasses, devraient leur origine à l'attrait exercé par les armes égéennes sur l'aristocratie de la civilisation des Champs d'Urnes.

Les matériaux archéologiques rassemblés par J. Borchhardt sont reproduits par quelques certaines d'excellentes photographies groupées sur 45 planches, les résultats philologiques et typologiques trouvents leur synthèse en six grands tableaux synoptiques. Cet excellent ouvrage ne constitue non seulement un véritable corpus de la matière envisagée, il peut aussi ouvrir, aux archéologues du monde égéen, d'utiles perspectives sur la protohistoire de l'Europe centrale et occidentale.

Marc E. Mariën

Porphyrios Dikaios, Enkomi Excavations 19.18-1958. Band II Text. Chronology, Summary and Conclusions, Catalogue, Appendices, with contributions by Edith Porada, Robert-P. Charles, L.M. Bear and Anghel. Pieridou. 1 vol. relié 23 × 31 cm, xvi + 501 pp., 28 pll. (pl. 296 à 324), Ph. von Zabern, Mainz, 1971. DM 158.

Cet imposant volume de texte, accompagné d'un complément de planches, vient parachever la publication des résultats de fouilles de P. Dikaios à Enkomi sur l'île de Chypre, en premier lieu par les études de matériel groupé dans les appendices : I. les sceaux, par E. Porada, II. les scarabées égyptiens, par R. P. Charles, V. les inscriptions chyprio-mycéniennes, par P. Dikaios, VI. les notes géologiques d'objets de pierre, par L. M. Bear.

Une des parties essentielles de l'ouvrage (pp. 441-474) est constituée par l'établissement d'une chronologie relative mettant en parallèle la strate A ou

«pre-fortress» avec le Chypriote Moyen III, la strate I avec le Chypriote Tardif I, la strate IIA avec le Chypr. Tard. IIA et IIB, la strate IIB avec le Chypr. Tard. IIC, tandis que les strates IIIA, IIIB et IIIC se synchronisent avec les phases correspondantes du Chypriote Tardif, jusqu'au moment de l'abandon de la ville.

Les pp. 473 à 496 sont consacrées à la conversion de la chronologie relative en chronologie absolue, permettant d'y rattacher les événements historiques : la fin de la strate A concorderait, vers les années 1550, avec une destruction de la ville «pre-fortress» aux derniers temps des Hyksos, tandis que la destruction de la phase I, peut-être par des causes volcaniques, se situerait vers 1425. La strate IIA, entre 1400 et 1275, pourrait témoigner de l'expansion mycénienne et de la destruction par les Lugga. A la strate IIB, entre 1275 et 1200, on constate l'influence de l'architecture mycénienne, alors que Chypre, après la bataille de Qadesh dut être liée à l'Egypte, mais fut, à la fin de la phase, ravagée par les Mycéniens fuyant la destruction de leurs propres villes. De toute facon, à la strate IIIA, entre 1200 et 1190, on peut constater l'épanouissement d'une nouvelle civilisation, due sans doute à l'arrivée des Mycéniens et à mettre en rapport avec le mythe de la fondation de Salamine par Teukros; la fin de la phase peut être attribuée à l'action des Peuples de la Mer. Enfin les strates IIIB, entre 1190 et 1125, et IIIC, entre 1125 et 1075, montrent successivement des influences religieuses provenant du continent mycénien et une poterie de la «granary class» dont le caractère prédominant est nettement mycénien: à ce sujet on consultera utilement les appendices II et IV, consacrés aux observations stylistiques de la poterie. On peut se féliciter que cette série de volumes de P. Dikaios vient compléter les publications des fouilles du British Museum en 1895, de l'expédition suédoise entre 1929 et 1931, et de Claude F.A. Schaeffer depuis 1934.

Marc E. Mariën

Lothar Eckart, Das römische Donaukastell Schlögen in Oberösterreich (Der römische Limes in Oesterreich, Heft XXV), H. Böhlau's Nachf., Wien, 1969, 1 vol. 23 × 30 cm., 72 pp., X pll.

Ce fascicule présente le résultat des fouilles effectuées entre 1957 et 1959 dans une petite fortification de 0,6356 Ha de superficie, située en bordure du Danube, entre Innstadt et Linz. Un deuxième fascicule devra apporter, comme complément indispensable, l'inventaire du matériel dont certains éléments servent déjà ici à la datation des deux périodes de construction, la première datée par l'auteur du règne de Marc Aurèle (sigillée de Réginus I), la seconde de la 2º moitié du Ivº siècle. Les deux phases étaient séparées par une couche d'incendie presque ininterrompue, composée dans sa partie inférieure de bois carbonisé, dans sa partie supérieure de torchis brûlé.

Les fouilles ont révélé la particularité assez exceptionnelle selon laquelle les deux castella furent érigés exactement sur le même plan et que le castellum du Bas Empire ne possédait ni les tours caractéristiques de cette période, ni les

bâtiments accolés, selon l'usage de l'époque, au mur d'enceinte. Durant les deux périodes de construction, la fortification était dépourvue de fossés de défense. Au centre de l'aire, l'auteur crut identifier, même pour la période II, le plan des principia avec sacellum et «basilique» transversale ; au nord de celle-ci se trouvait un bâtiment rectangulaire à murs épais, qualifié de «fabrica» que l'auteur interprète comme de halle de construction navale.

Il s'est avéré impossible d'identifier le fortin avec un des sites antiques connus.

Marc E. Mariën

F.W. GOETHERT, Chr. BORKER, E. RESCHKE, E.E. SCHMIDT, Katalog der Antikensammlung des Prinzen Carl von Preuszen im Schlosz zu Klein-Glienicke bei Potsdam. Ph. von Zabern, Mainz, 1972, un volume relié toile 22,5 × 31 cm, 83 pp., 127 pll avec 423 figg.

Sous les auspices du Deutsches Archäologisches Institut un catalogue raisonné, fort bien illustré, a été consacré aux antiquités, sculptures, fragments d'architecture, inscriptions, fragments de mosaïques, réunis, principalement entre les années 1820 et 1840, par le prince Carl Frédéric Alexandre de Prusse (1801-1883) et employées pour l'ornementation de son château de Klein-Glienicke près de Potsdam.

Marc E. Mariën

Oleg Grabar, *The Formation of Islamic Art*, New Haven and London, Yale University Press, 1973, in-8°, 234 p., 131 ill. en noir et blanc. Prix: £ 7.50 ou \$ 17.50.

Les débuts de l'art islamique, liés à la foudroyante expansion arabe des vue et vui siècles, constituent une fascinante aventure. Comme toujours, cet art ne s'explique que dans un vaste contexte politique, géographique, culturel, religieux et social. Mais il est conditionné ici par deux traits dominants: l'absence quasi totale de formes artistiques traditionnelles et l'ampleur du domaine conquis en un peu plus d'un siècle (634-751), de l'Iran à l'Espagne en passant par l'Afrique du Nord. Le processus d'évolution, en relation avec l'expansion de l'Islam, se poursuivra d'ailleurs longtemps, puisqu'au xviii siècle encore l'art islamique se développe en Inde.

La période choisie — en rapport avec les propres recherches et l'enseignement de l'auteur — est un riche moment de création artistique, qu'il convient d'examiner dans un contexte culturel général de civilisation. Ce livre, qui n'est pas un manuel car tous les monuments ni tous les problèmes n'y sont pas systématiquement abordés, veut combler un vide entre les publications hautement spécialisées et les ouvrages de vulgarisation. C'est une œuvre scientifique, avec des apports nouveaux et personnels, en même temps que la synthèse d'un sujet d'une grande complexité. La réflextion de l'auteur sur les problèmes de création artistique, de sensibilité esthétique et d'approche des œuvres (même si elle l'en-

traîne parfois à des redites et à une subtilité un peu excessive) confère aussi à son livre un caractère stimulant.

Les sept chapitres sont en fait des essais, reliés entre eux par la question longuement posée dans le premier : comment s'est formé le système original de formes qui peut être identifié comme islamique et duquel toutes les autres formes musulmanes dérivent? Ce premier chapitre est un exercice de *Problemstellung*, qui ne se contente pas de donner l'état de la question, mais approfondit les définitions de termes, les notions d'époque — temps absolu et temps relatif — et de région, et examine la valeur des hypothèses de travail et des procédés de recherche mis en œuvre. Il se livre ensuite (chap. II) à une analyse serrée de la situation territoriale et archéologique, dont il conclut que ce n'est ni en Espagne, ni en Afrique du Nord que s'est créé le premier art islamique, mais bien dans le Croissant Fertile, qui est aussi la partie la mieux connue. Il comporte des régions très différentes, tant du point de vue écologique que culturel, et réunies pour la première fois depuis les temps hellénistiques : Syrie-Palestine, Moyenne et Haute Mésopotamie, Irak. Ainsi, les Arabes urbanisèrent l'Irak, qui ne comportait pratiquement pas de villes; en Syrie-Palestine, province prospère, semi-urbaine et agricole, avec de grandes cités, ils se livrèrent à une certaine transformation de la terre en latifonds de caractère aristocratique, mais sans grande modification de l'économie : les établissements militaires se développèrent sur les frontières iraniennes. La situation était variée aussi sur les plans ethniques et religieux et ce sont surtout des parties de l'Irak et de la Mésopotamie qui furent peuplées d'Arabes. D'une manière générale, la somme d'art et de culture subsista dans les pays conquis, l'expansion arabe s'étant produite très vite et pratiquement sans destructions ni massacres.

L'appropriation symbolique du territoire, qui fait l'objet d'une des études les plus nouvelles du livre (chap. III), se marque très tôt par des symboles visuels de l'apparition de l'Islam dans l'ancien monde du Proche-Orient, à la manière des tropeia romains mais suivant d'autres formules. Le prince trônant parmi les peintures des bains de Ousayr Amrah (première moitié du viue siècle), entouré de six personnages royaux du monde connu, symbolise non seulement la vie aristocratique mais aussi l'établissement officiel d'une royauté. Le Dôme de la Roche (terminé en 691-692) répond au vœu d'Abd-el-Malik de prendre possession pour la nouvelle foi d'un des sites les plus sacrés de Jérusalem et sa localisation sur la roche s'explique par le souvenir d'Abraham, ancêtre des Ismaélites ; il symbolise aussi l'opposition à l'aristocratie de la Mecque. La construction de Bagdad, commencée en 762, obéit à un plan parfait qui est celui d'un palais plutôt que d'une ville; elle apparaît comme une tentative consciente de créer une entité symbolisant le règne absolu d'un prince musulman. Le thème de Qusayr Amra est emprunté à Byzance ; l'architecture du Dôme de la Roche est celle des grands martyria chrétiens et son décor de mosaïque est byzantin, avec certains éléments sassanides ; Bagdad n'est pas sans analogie avec le palais de Dioclétien à Split et des plans de villes circulaires se rencontrent en Asie Centrale pré-islamique. Mais

le contexte historique en fait des monuments arabes, en particulier le Dôme de la Roche qui, avec sa longue inscription développant des arguments anti-chrétiens, est une réponse à l'attirance du christianisme pour les Arabes.

Dans les monuments religieux, les figures sont évitées. Mais plutôt qu'une doctrine a priori, c'est une réponse au vocabulaire formel utilisé par les Chrétiens, assortie d'une influence juive. Le problème de l'attitude des Arabes envers les images (chap. IV) est beaucoup plus complexe qu'on le croit souvent. et l'auteur en fait une analyse très fouillée, intéressante aussi en fonction de la crise iconoclaste à Byzance et des positions de Suger et de St Benoît en Occident. Le Coran ne formule pas d'interdiction en cette matière, et l'on sait que Mahomet, s'il détruisit les idoles de la Kasba, épargna l'image de la Vierge à l'Enfant qui s'y trouvait. L'édit de Yazid II contre les représentations chrétiennes (721) semble avoir été surtout politique. Mais le caractère magique des images, d'une part, et, de l'autre, une réaction puritaine populaire contre les objets figurés de luxe, finirent par entraîner le rejet des représentations d'êtres vivants. Même sur les monnaies, un type purement arabe et aniconique s'instaura, après une période d'imitation des types byzantins, dès la fin du vue siècle. Une notation très importante sur le plan artistique : dans les mosaïques de la mosquée de Damas (705-715), les fonds d'architecture de l'art byzantin deviennent le motif principal, tandis que les arbres sont l'équivalent des personnages.

Le terme «mosquée» a, dans le Coran, le sens de «sanctuaire», sans référence à une forme architecturale spécifique. Mais le rituel créé à partir de l'obligation de la prière collective entraîna la construction d'édifices particuliers (chap. V). La mosquée s'inspire à l'origine de la maison du prophète à Medinah. Elle affecte diverses formes, symétriques et de tradition romano-byzantine (mosquée de Damas) ou plus complexes (mosquée de Cordoue, de 855 à 988), avec une utilisation prédominante du type hypostyle — l'élément le plus original — et un système souple d'expansion. Quelques parties sont bien différenciées: le minaret, le mihrab, qui est le symbole religieux le plus important (l'auteur ne pense pas qu'il indique la direction de la prière, mais qu'il rappelle la place où se tenait le prophète pour prier et prêcher), le maqsurah ou enclos princier, le trésor et les fontaines aux ablutions. L'arc pointu apparaît tôt et une grande virtuosité peut s'y exercer (Cordoue). La décoration, souvent limitée à une technique, a surout pour fonction d'accompagner l'architecture, mais elle peut être accentuée au

mihrab; l'utilisation de l'écriture en est l'aspect le plus original.

L'art profane, dont l'auteur donne une excellente définition, est très bien représenté (chap. VI). Une vingtaine de palais ommeyades, en relation avec des entreprises agricoles, sont connus pour la haute époque islamique, la plupart dans le Croissant Fertile. De Khirbat Minyah et Qusayr Amrah à Mshatta et Ukhaydir, ces palais témoignent d'une architecture aristocratique, relevant de la villa rustica romaine, et du goût pour la vie en bordure du désert. Ils forment une unité, d'agencement varié mais comportant trois bâtiments principaux : la mosquée, la résidence et les bains. Les décors de mosaïques ou de peintures sont

d'une technique traditionnelle; la sculpture en stuc, ornementale et figurée, en relief et en ronde-bosse, qui révèle l'influence de l'Iran et de l'Asie Centrale, est l'élément le plus frappant. L'auteur étudie les différentes parties de ces palais dans l'optique de leur fonction, des cérémonies qui s'y déroulaient et des mœurs des princes musulmans — ainsi, la notion du prince vivant dans un monde séparé et luxueux se retrouve dans les Mille et une Nuits. Quant aux objets précieux, ils pouvaient être fabriqués sur place ou importés de Byzance et de Chine. Les textiles, les ivoires et l'argenterie posent souvent de difficiles problèmes de provenance, d'autant plus que l'art princier du moyen âge est très international.

Les villes nouvelles créées par les Arabes, principalement en Irak et dans les régions frontalières, témoignent de leur vitalité de manière plus originale encore, bien que les formes utilisées soient souvent de tradition locale. On y a trouvé beaucoup de céramique dont les Arabes ont fait un grand art par une nouvelle technique de glaçage et une décoration élaborée, qui tend à primer la forme, ainsi que par une grande variété d'utilisation. Pour l'auteur, l'Islam à ses débuts fournit la première illustration médiévale d'un art de la bourgeoisie par ses cités nouvelles.

L'ornementation joue un rôle primordial dans l'art islamique (chap. VII) et est souvent indépendante du support, même en architecture. Il semble que les tissus et les tapis ait affecté ce goût, mais il faut y voir aussi une utilisation un peu automatique des motifs pré-existants. Contrairement au langage iconographique clair de l'art chrétien, et bien qu'au début certains symboles visuels aient été utilisés, les formes décoratives de l'Islam ne semblent plus avoir de contenu intellectuel ou culturel et ont pour seule fonction d'embellir. Mais l'abstraction ornementale de l'arabesque, à l'instar des mathématiques, a pu suggérer la méditation : cette remarque de l'auteur, je l'approuve entièrement. Je regrette toutefois qu'il n'ait pas consacré de recherche à la représentation figurée, particulièrement fréquente dans les manuscrits et la céramique.

Cette étude sur la formation de l'art musulman (chap. VIII) ne prétend d'ailleurs pas à être complète, mais bien à répondre aux questions sur la nature du phénomène. Du point de vue des techniques, il n'y a guère création. Les motifs isolés d'architecture ou de décor trouvent leurs prototypes dans les traditions artistiques du Proche Orient et de la Méditerranée, sauf pour la céramique et l'utilisation ornementale de l'écriture. Mais la distribution des formes et des techniques est nouvelle et devient signifiante de l'art islamique; le choix entre l'adoption ou le refus de formules pré-existantes est également significatif de nouvelles conditions socio-culturelles. La période de «formation» durera jusqu'au milieu du x^e siècle, époque à laquelle s'ouvre un chapitre distinct, encore très riche, de cet art.

L'auteur donne en appendice une chronologie sélective du monde musulman jusqu'à 1005. Le texte est dépourvu de notes, mais on appréciera grandement l'excellente bibliographie raisonnée qui le suit ; intelligement sélectionnée, et à jour au point de mentionner plusieurs ouvrages sous presse, elle rendra des ser-

vices à tous les médiévistes (¹). Un bon Index clôt l'ouvrage. L'illustration sert strictement son objet et avec une ampleur suffisante. On aurait toutefois apprécié une meilleure qualité des reproductions et on déplorera l'absence de la couleur, qui aurait mieux rendu l'éclat de ce premier art islamique.

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE

Roland Hampel, Sperlonga und Vergil. (Schriften zur antiken Mythologie, Bd. 1) (Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Kommission für antike Mythologie) Ph. von Zabern, Mainz, 1972, 1 vol. relié toile 21,5 × 28,5 cm., 87 pp., 40 pll.

Dès leur découverte en automne 1957, les sculptures de la grotte de Sperlonga suscitèrent un intérêt extraordinaire qui s'est aussitôt traduit en de nombreuses prises de position vis-à-vis des reconstitutions des différents groupes, exécutées par leur inventeur G. Jacopi d'abord, par le conservateur du Museo Nazionale di Sperlonga, B. Conticello et son equipe ensuite. R. Hampel se propose avant toute chose, dans le présent ouvrage, de donner un résumé des controverses et des différentes opinions émises, de préciser la date des sculptures et des inscriptions, de définir le lien devant exister entre les différents groupes sculpturaux et enfin, de déterminer la relation de l'ensemble de Sperlonga avec Virgile. Soulignons le fait que R. Hampel, en se basant sur l'épigramme de Faustinus, manifestement rédigé après la mort de Virgile, penche pour une datation des sculptures à l'époque de Domitien, de préférence à celle de Vespasien et Titus. Selon l'auteur, l'architecte qui concut le programme global, a pu être ce Severus dont parle Martial; ce serait alors ce dernier qui aurait pu confier l'exécution du groupe de Palinurus aux trois artistes de Rhodes, Agésandre, Athanodore, son fils, et Polydore; Hampel souligne avec raison qu'il est toutefois trop tôt pour établir si Agésandre et son équipe doivent être considérés également comme les auteurs des autres groupes. Quant aux thèmes qui ont servi de base à l'élaboration plastique, on peut affirmer que ceux de Polyphème et de Scylla sont empruntés davantage à Virgile qu'à Homère, tandis que celui de Palinurus n'appartient qu'à Virgile.

L'ouvrage de Hampel n'offre non seulement un solide état de la question, augmenté des suggestions personnelles de l'auteur, il présente aussi un choix d'excellentes reproductions des sculptures de Sperlonga.

Marc E. Mariën

⁽¹⁾ Il ne paraît pas inutile d'ajouter l'ouvrage de R. Ettinghausen, From Byzantium to Sasanian Art and the Islamic World. Three Modes of artistic Influence (Leiden, Brill, 1972), qui étudie l'impact de l'art classique, tel que Byzance l'avait préservé, sur la Perse sassanide et de là sur le monde islamique.

R. Hampe et alii, Neuerwerbungen 1957-1970 (Katalog der Sammlung antiker Kleinkunst des Archäologischen Instituts der Universität Heidelberg, 2^e Bd), 1 vol. relié toile 21,5×28,5 cm., 121 p., 109 pll., 1 pl. couleurs. DM 75.

Dans ce volume magnifiquement illustré sont présentées les nouvelles acquisitions du musée de l'Université de Heidelberg, depuis que, en 1957, Roland Hampe en assuma la direction. L'intérêt se concentre en premier lieu sur les acquisitions de céramique mycénienne tardive et submycénienne, attique de style géométrique, protocorinthienne (e.a. une admirable oenoché trichrome à motif d'écailles) et chalcidienne. A côté d'une amphore pontique du peintre de Paris et deux olpés étrusques, on notera parmi la céramique attique à figures rouges, des tessons du peintre de Brygos, et un lécythe à fond blanc du peintre d'Achille. Le panorama de la céramique se complète de façon heureuse par de la poterie de Calès, apulienne et falisque, sicilienne, hellénistique et néo-attique à reliefs. Une série admirable de fibules béotiennes, à grande plaque ornée, se remarque d'autant plus qu'elles sont reproduites de façon excellente, certains détails étant très agrandis. C'est par ailleurs la haute qualité des illustrations qui, jointe au commentaire approfondi des notices, fait de ce catalogue un précieux instrument de travail.

Marc E. Mariën

Helga Herdejürgen, Die tarentinischen Terrakotten des 6e bis 4e Jahrh. vor Chr. im Antikenmuseum Basel (Veröffentlichungen des Antikenmuseums in Basel, Bd. 2), Ph. von Zabern, Mainz, Archäol. Verlag, Basel, 1971, 1 vol. relié 22 × 29 cm., 78 pp., 30 pll. DM 66.

Avec l'aide de la «Ceramica-Stiftung» (le premier volume reçut une contribution de la société CIBA), l'«Antikenmuseum» de Bâle consacre ce second tome de ses «Veröffentlichungen» à un catalogue des terres cuites tarentines. Aucune de ces pièces qui proviennent e.a. des collections Bachofen, Dr. G. Züst, Dr. R. Käppeli et d'une collection privée de Rhodes, n'étant pourvue d'indications d'origine, c'est l'analyse de style qui a été déterminante pour l'attribution des pièces aux ateliers de Tarente et pour l'établissement de la chronologie. Une série de très bonnes reproductions à échelle 1:1,1:2 ou 2:3 accompagnent un catalogue très fouillé.

Marc E. Mariën

Herbert Hoffmann, Early Cretan Armorers (with the collaboration of A.E. Raubitschek), Fogg Art Museum. Monographs in Art and Archaeology, 1 vol. relié toile de 23 × 31 cm., 70 pp., 53 pll., 4 planches couleur. Ph. von Zabern, Mainz, 1972. DM 78.

Le livre de H. Hoffmann, édité pour le Fogg Art Museum (Monographs in Art and Archaeology) constitue une étude approfondie d'une série de pièces

montrées en 1967 lors de l'exposition «Master Bronzes of the Classical World» et provenant des collections Schimmel de New York et Nikos Metaxas d'Héraclion, ainsi que du musée d'Héraclion et du «Museum für Kunst und Gewerbe» de Hambourg. Toutes les pièces doivent provenir d'une seule trouvaille, probablement un butin de guerre, découvert à Afrati, dans le sud de la Crète centrale, et composé de casques, de corselets et de mitrae. Ces pièces, toutes de haute qualité technique et artistique, peuvent avoir été déposées par les vainqueurs dans le temple d'une Athéna guerrière, après avoir été pourvus d'inscriptions votives; ces inscriptions qui comptent parmi les plus anciennes composées en alphabet grec de Crète, ont été étudiées par l'épigraphiste A.E. Raubitschek.

Les casques et pièces d'armure, ornès de reliefs finement ciselés, représentant des animaux héraldiques, des monstres et des démons où se reconnaît l'influence de prototypes orientaux, ont été minutieusement étudiés par H. Hoffmann qui les replace dans le contexte de trouvailles analogues de Dreros, d'Axos et de Palaikastro en Crète, d'Olympie et de Delphes, et les date entre le troisième quart du vii^e siècle et le début du vi^e siècle avant notre ère. La technique du travail de la tôle de bronze a été examinée par H. Drescher, tandis que Cyril Stanley Smith s'est chargé de l'examen métallographique.

Ces chefs-d'œuvre de l'art archaïque grec qui dépassent largement en qualité tout ce que la Crète avait contribué jusqu'à présent pour cette période, retrouvent dans cette admirable publication toute leur splendeur : grâce à la qualité des photos et des grandes planches en couleurs, le lecteur pourra apprécier le modelé des reliefs et la grande finesse de la gravure.

Marc E. Mariën

Chr. Hollis et R. Brownrigg, Les Lieux Saints de Jérusalem. Monuments juifs, chrétiens et musulmans de la Terre Sainte, trad. Cl. Poole, Hachette, 1971, in-4°, 222 p., nombr. ill. en noir et blanc et en couleur, cartes et plans.

La seconde partie du titre n'explicite pas la première, mais indique un complément, d'ailleurs traité de façon plus succinte. La majeure partie de l'ouvrage est en effet consacrée à la Ville sainte par excellence qu'est Jérusalem, pour ses habitants juifs, chrétiens et musulmans — à ce propos, on aurait dû souligner davantage que beaucoup d'Arabes sont des chrétiens — comme pour les nombreux pèlerins et visiteurs qui s'y rendent.

Suivant la chronologie de l'apparition des religions, ce sont les lieux saints juifs qui sont d'abord considérés. La Palestine est pour les juifs *la* terre sainte, depuis l'alliance que Dieu conclut avec Abraham. Mais Abraham est l'ancêtre à la fois des Israélites et des Ismaélites et les implications historico-religieuses apparaissent dès le premier site mentionné, celui de Mkpéla, tombeau de la famille d'Abraham, qui est vénéré à la fois par les juifs et les musulmans — la mosquée remonte d'ailleurs aux Byzantins et aux Croisés : c'est là un aspect concret et vivant de la réalité palestinienne. Les auteurs remarquent avec raison que pour

les juifs c'est le pays qui est saint, plutôt que les lieux qui s'y trouvent, bien qu'une liste de ces lieux ait été déposée aux Nations Unies. Et souvent, à vrai dire, ces lieux ne sont signifiants que par les événements qui s'y rattachent. C'est le temple, comme il se doit, qui fait l'objet du plus long développement, et aussi le problème de la synagogue. On s'étonnera cependant de ce que la fameuse synagogue de Capharnaüm, en tant que monument archéologique, ait été traitée dans le contexte chrétien du lac de Tibériade, et que des mosaïques de pavement aussi spécifiques et célèbres que celles de Beth-Alpha soient passées sous silence.

La partie consacrée aux lieux saints chrétiens est la plus importante ; elle est introduite par un exposé sur l'approche chrétienne, et ses nombreux liens avec le Judaïsme. Les sites qui conservent le souvenir de la vie de Jésus — Bethléem et Nazareth, la Galilée et le lac de Tibériade, Jérusalem enfin, y sont considérés du double point de vue de la tradition et des monuments qui subsistent. Ceux-ci vont des vestiges les plus anciens jusqu'aux constructions actuelles, telle la basilique de l'Annonciation à Nazareth, œuvre de l'architecte italien Muzio (fin des années cinquante). Ce monument est révélateur de la continuité chrétienne puisqu'il enclot les vestiges successifs des églises édifiées sur le site aux époques paléochrétienne et byzantine et par les Croisés ; c'est aussi une sorte de modèle d'église de pèlerinage. Le parcours du chemin de croix à Jérusalem est suivi d'une évocation de Saint-Sépulcre, avec ses vicissitudes passées et présentes, et son caractère de microcosme de la chrétienté tout entière.

La troisième partie, consacrée aux lieux saints musulmans, ne comporte qu'un chapitre, intitulé: «Le Prophète au pays de la Bible». Les principaux monuments sont ceux de l'Haram à Jérusalem (mais on dira: mosquée El Aksa, et non d'Aksa, et Dôme et non Coupole du Rocher, le mot dôme ayant un sens plus large que celui de coupole; en outre, il n'y a pas de raison de s'extasier sur la «rénovation» de la mosquée El Aksa effectuée de 1938 à 1943...). Certains sanctuaires secondaires sont fort intéressants et on notera l'abondance de petits sanctuaires dans les villages, souvent des tombeaux de saints, de même que de nombreux sites de culte, non marqués par un monument.

Cet ouvrage, que l'on peut considérer comme une introduction au voyage, est souvent bien documenté, du moins dans l'optique des cultes encore rendus aujourd'hui, et les cérémonies de ces cultes en sont un apport positif. On retire toutefois de l'ensemble une impression de confusion qui n'est pas seulement due à la réelle complexité des choses mais aussi à la façon d'aborder successivement des problèmes de nature très différente, sans véritable fil conducteur. L'illustration est riche et souvent neuve ; il a été fait appel à des gravures anciennes et à des documents extérieurs à la Palestine, comme ceux de Doura-Europos ; les plans sont limités à quelques sanctuaires chrétiens. Le livre se clôt par des remerciements (où sont indiquées les sources des illustrations) et par un Index bien venu.

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE

Hedwig Kenner, Das Phänomen der verkehrten Welt in der griechisch-römische Antike (Aus Forschung und Kunst, Bd 8), Geschichtsverein für Kärnten, R. Habelt, Bonn, 1970, 1 vol., 20,5 × 27,5 cm., 196 pp., 48 fig.

C'est la découverte d'un petit relief de terre cuite, en 1960 au Magdalensberg, représentant un âne attaquant un lion, qui fut pour l'auteur le départ d'un passionnant périple à travers le monde des représentations et des textes antiques, relatifs au «monde à l'envers». Dans ce panorama complexe, des chapitres sont consacrés successivement aux scènes d'animaux faibles triomphant des animaux forts et autres scènes paradisiaques où animaux forts et animaux faibles se côtoient en paix. Dans le domaine littéraire l'auteur passe en revue la fable antique à critique sociale, les dictons, les allusions à l'absurde et au pays de Cocagne. Sont enfin examinées les fêtes comportant un bouleversement de la situation sociale, comme les Saturnales, les conceptions concernant un changement total dans l'au-delà et enfin, les rites et les coutumes se caractérisant par un changement de vêtements ou même de sexe. Marc E. Mariën

Alfred Mutz, Die Kunst des Metalldrehens bei den Römern. Birkhäuser Verlag, Basel und Stuttgart, 1972, 1 vol. relié 30 × 23 cm., 180 pp., 528 figg.

L'archéologue, lors de l'étude typologique d'objets, se trouve souvent confronté avec des particularités techniques qui lui posent des questions difficiles sinon impossibles à résoudre, car les solutions relèvent d'un domaine où seul l'artisan spécialisé est capable de déceler les procédés utilisés, grâce à certains détails techniques qui lui permettent de reconstituer les différentes phases de la fabrication et d'identifier les outils employés.

Alfred Mutz, professeur à l'école technique de métallurgie à Bâle, a le mérite exceptionnel de joindre à ses connaissances approfondies des techniques actuelles, un sens aigu pour la détection des procédés anciens, et d'avoir mis en pratique les techniques anciennes ainsi redécouvertes.

Dans un chapitre préliminaire l'auteur décrit très utilement les différentes techniques, utilisées dans la fabrication de vaisselle de bronze, le coulage (das Giessen), et le tournage (das Drehen), le repoussage (das Drücken), l'emboutissage au marteau (das Blechaustreiben), les assemblages mécaniques et thermiques. Comme l'indique le titre de l'ouvrage, c'est sur le tournage du métal, une technique employée autant après le coulage que durant le repoussage, que l'auteur a mis l'accent.

En observant minutieusement les caractéristiques des pièces de fouilles et en tenant compte de quelques renseignements assez vagues, fournis par les auteurs anciens, comme Vitruve, Pline et Oribase, l'auteur a pu conclure à l'existence d'un tour de nature assez perfectionnée, utilisé par les romains. Les deux caractéristiques essentielles de ce tour devaient être d'une part le mouvement continu, d'autre part la grande puissance d'action. En tenant compte de différentes données, comme la résistance et la dureté du métal, la largeur des copeaux enlevés, la dimension des pièces travaillées, l'efficience des outils opérant la taille,

l'auteur, en se basant sur des formules mathématiques, est arrivé à la conclusion que le tour romain à rotation continue nécessitait une source d'énergie, dépassant la puissance d'un homme et même d'un cheval, et que par conséquent il fallait admettre la mise en œuvre de plusieurs animaux de trait ou l'énergie hydraulique. La plupart des ateliers de fabricants de vaisselle de bronze, faite au tour, pourraient dès lors se situer sur les *fundi*, à proximité de cours d'eau.

En vue de le guider dans ses expériences pratiques de fabrication, au tour «à la romaine», de différents types de vaisselle antique, l'auteur a examiné des centaines de pièces de fouilles dans les musées européens, de la Suisse à la Hollande, en passant par Mariemont, Liège et Tongres (les très riches collections des Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles furent hélas oubliées ou ignorées!), pour y relever toutes les traces de façonnage pouvant livrer autant d'indices pour la reconstitution des différentes phases de fabrication. Ce catalogue, très bien illustré, des objets examinés, poêlons profonds, poêlons de bain, patères, plats, assiettes, bassins godronnés et à anses latérales, bols à collerette, gobelets, oenochoés à panse ovoïde ou à épaule marquée, cruches à bec, miroirs, simpula, chandeliers, lampes, socles, objets à pas de vis, forment autant de catégories d'objets examinés, représentés en photographie avec agrandissement des détails caractéristiques, ou souvent dessinés, en profil selon deux axes perpendiculaires, avec la plus grande minutie. Grâce à des instruments de mensuration, spécialement conçus et exécutés par l'auteur, ces profils sont cotés à 0,1 mm près, permettant au lecteur de se rendre compte avec quelle précision s'effectuait le coulage des récipients, avant que les parois ne fussent retravaillées sur le tour. Il en fut de même pour les casseroles et passoires en bronze embouti, à paroi extrêmement mince. Les parties les plus spectaculaires cependant sont ces fonds de patères, de casseroles et d'oenochoés, coulés d'abord en forme de disque épais et évidés ensuite, à grande profondeur, au tour qui a laissé, comme témoignage de son utilisation, ces séries extraordinairement complexes d'anneaux concentriques en fort relief.

L'auteur démontre aussi avec des exemples photographiques frappants que c'est par repoussage et enroulement du métal qu'était obtenu le boudin formant la lèvre de certaines oenochoés à corps ovoïde et que l'assemblage de la panse et du col des oenochoés à épaule marquée (zweigliedrige Henkelkannen) s'opérait par assemblage mécanique, grâce à un moulurage extrêmement minutieux des bords jointifs. La combinaison de trois techniques différentes s'observe sur les grands bassins à paroi ondulée, où il faut admettre d'abord le coulage d'un petit bol lisse, ensuite l'emboutissage au marteau pour le dégagement des côtes, enfin le travail au tour pour l'achèvement du fond.

Le moins que l'on puisse dire de cette somme de patientes recherches, est qu'elle constitue une contribution absolument essentielle à l'étude de la vaisselle de bronze romaine dont elle a révélé et précisé d'innombrables détails techniques. Il faut d'autre part souligner que la présentation est digne du contenu et que la maison d'édition Birkhäuser a consacré tous ses soins à ce grand volume élégant, aux photographies impeccables.

Marc E. Mariën

I. NEGENMAN, Univers de la Bible. Atlas du Proche-Orient biblique, trad. du R.P. J. Potin O.P. Avant-propos de A. Parrot, Epilogue du R.P. L. Grollenberg O.P., Bruxelles, Elsévir-Sequoia, 1971, in-fol., 208 p., 214 ill. dont 34 cartes en noir et blanc et en coul. Prix: 950 FB.

La traduction française de cet ouvrage vient après l'édition originale néerlandaise et les traductions anglaise et allemande. Mais il n'est pas trop tard pour présenter cet Atlas du Proche-Orient biblique, car il est destiné à rester classique, non seulement par le haut niveau de son contenu mais aussi par la qualité de l'édition. Sa lecture, dans le contexte politique actuel, éclaire d'ailleurs singulièrement les relations de la Palestine avec l'Egypte, d'une part, et la Syrie, de l'autre. Par ailleurs, l'introduction du protestant A. Parrot et l'épilogue du catholique L. Grollenberg lui confèrent un ton à la fois engagé et œcuménique.

L'ouvrage se présente comme une somme des recherches les plus actuelles sur le monde qui à vu naître et se développer les écrits bibliques, et vise à l'expression d'une religion dans son cadre humain et géographique. Il se veut scientifique, informé et critique. Et il est vrai que le but paraît atteint, que l'information est remarquable dans tous les domaines abordés et que la synthèse est réalisée avec l'ampleur souhaitable, tout en respectant des zones de doute et d'ombre. Toutefois, il pèche non par la science mais par l'appareil scientifique. Aucune référence bibliographique n'est donnée, ni même une bibliographie indicative — ce qui ne permet pas, notamment, de déterminer l'apport personnel de l'auteur —, et les pièces reproduites qui sont conservées dans des musées, des collections ou des bibliothèques ne sont pas localisées (l'origine des illustrations de la p. 3 n'est que d'un très faible secours en l'occurrence). Ce parti pris est vraiment regrettable, car l'intérêt de l'ouvrage pour les étudiants et les chercheurs en est considérablement restreint. En rayanche, les références aux écrits bibliques sont abondantes et précises.

Ceci dit, la réalisation est digne de bien des éloges, par la qualité du texte, la précision des cartes et des tableaux, la beauté évocatrice des photographies, dues, pour les extérieurs, au talent d'Ad Windig. Le choix de l'illustration est judicieux : les paysages répondent parfaitement à la notion d'Atlas par leur apport géographique et historique, et ils viennent utilement — et agréablement compléter les abondantes et excellentes cartes. Les illustrations relevant plus particulièrement de l'archéologie et de l'histoire de l'art participent de la même volonté d'éclairer aussi largement que possible le sujet traité, elles constituent une documentation remarquable (on regrettera d'autant plus l'absence de précisions sur la localisation des pièces; disons aussi que la reproduction en couleur de la superbe reliure orfévrée du Codex de St-Emmeran a une tonalité rougeâtre peu satisfaisante). Les légendes accompagnant les illustrations sont souvent très développées: elles constituent, en fait, le commentaire archéologique du texte, lequel est centré sur les écrits et l'histoire.

Le fil directeur du texte même sont les écrits bibliques, replacés dans leur contexte historique, l'histoire étant d'ailleurs souvent révélée par les textes. L'in-

troduction est consacrée à la tradition manuscrite et aux éditions modernes de la Bible ; elle est suivie d'un chapitre — d'un ton quelque peu scolaire — sur le développement de l'écriture dans les régions du Nil, du Tigre et de l'Euphrate. Ensuite se déroule un exposé strictement chronologique des faits et des œuvres qui fait revivre au lecteur l'extraordinaire aventure du peuple hébreu. L'étude des précurseurs d'Israël, de 3000 à 1000 a.Ch., en Mésopotamie, en Egypte, chez les Hittites et en Canaan, permet de comprendre l'éclosion des premiers livres bibliques au xe siècle, David ayant regroupé les tribus du Nord et celles du Sud et fondé sa capitale Jérusalem. La ville, avec son temple construit par Salomon, est dès lors le centre religieux. Les premiers écrits jahvistes comportent déjà la notion de salut. Puis, au cours des siècles, les écrits se développent suivant le contexte politique, culturel et religieux. Même pendant la captivité de Babylone (vue-vue s. a.Ch.), la Bible s'enrichit de nouveaux livres — l'époque de l'exil marque aussi le début de la diaspora et du culte exercé dans les maisons privées. avant l'apparition des synagogues. L'Ancien Testament prit progressivement la forme connue aujourd'hui au cours des ve, ive et ine siècles, les derniers siècles n'ayant apporté que peu de changements (voir tableau p. 129). A suivre l'auteur, on prend conscience de la complexité du problème textuel qu'offre la Bible, son élaboration sur de nombreux siècles avec des traditions paralèles ou successives et les concepts religieux différents qui s'y font jour.

L'hellénisation de la Judée eut de graves répercussions politiques, culturelles et religieuses. Le développement de la diaspora et l'usage du grec préparèrent cependant le terrain à l'expansion du christianisme, de même que les facilités de déplacement à l'intérieur de l'empire romain devaient favoriser la prédication chrétienne. L'auteur trace un excellent tableau de cette période cruciale, de l'indépendance relative sous la domination romaine jusqu'aux révoltes et à la prise de Jérusalem par Titus en 70. C'est dans ce contexte que Jésus naquit — en 4 avant notre ère —, vécut, exerça son ministère — sans doute pendant deux ans et surtout en Galilée — et mourut crucifié. La formation de la tradition chrétienne, avec les tâtonnements des débuts, le caractère catéchétique des récits de la vie du Christ impliquant un choix des événements aux dépens de la précision chronologique, est rendue avec toutes les nuances désirables. La foi en Jésus vivant s'affirmera, et les apôtres feront des adeptes. Les voyages missionnaires de Paul font l'objet d'un récit très vivant, mêlant les données des Actes et des Epûtres. Tandis que le fossé va s'élargissant entre le christianisme et le iudaïsme officiel, les paroles du Christ et les récits de sa vie se cristallisent dans les quatre évangiles, dont le caractère est bien défini (tableau des textes p. 188). Le manque d'autorité centrale avant le 1ve siècle ne permettra l'établissement d'un

canon que vers 400.

Avec les derniers écrits du Nouveau Testament se clôt l'exposé, qui satisfait par ses qualités à la fois analytiques et synthétiques, de J. Negenman. En conclusion, L. Grollenberg tire les leçons de la vision religieuse des hommes qui ont élaboré l'Ancien et le Nouveau Testament, en soulignant l'ouverture apportée par le Christ dans un sens universaliste. L'ouvrage se clôt par un bon Index

général. Nous ne pouvons terminer cette critique sans relever quelques erreurs regrettables qui se sont glissées dans la dernière partie du texte. Ainsi, p. 143, 2^e col., 1. 18 de la fin, il faut lire «Antipas» au lieu d' «Aretas»; p. 145, 2^e col., 1. 21, lire en 20 «avant» et non «après» J.-Ch.; p. 158, 1^e col., 1. 14, le nom d'Etienne doit être ajouté; p. 179, col. 1, 1. 14, lire «d'Adramyttium» et non «à Adramyttium» (cf. *Actes*, 17,2).

Jacqueline Lafontaine-Dosogne

Victor Nieto Alcaide, Corpus Vitrearum Medii Aevi. España, volumen II. Las vidrieras de la catedral de Granada, Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, Secretariado de Publicaciones, 1973, in-4°, XVIII + 334 p., 8 pl. en couleur, 70 pl. en n. et bl., 45 croquis de rest., 3 plans.

Un second volume espagnol vient de s'ajouter à la série internationale du *Corpus Vitrearum Medii Aevi*. Victor Nieto Alcaide, qui écrivit également le premier (¹), a aussi publié depuis quelques années articles et ouvrages très intéressants sur le vitrail espagnol, assez peu connu chez nous (²).

Certaines critiques avaient été formulées pour le premier volume et l'auteur s'est ici plié à tous les impératifs de la collection, tant pour la présentation que pour la structure même de l'étude. Il s'agit encore d'une monographie mais celleci, consacrée à un ensemble chronologique, stylistique et iconographique très cohérent, se justifie plus que pour les vitraux de Séville qui datent de diverses époques. On peut pourtant se demander où trouveront place les quelques vitraux non dénués d'intérêt, conservés au musée et à l'église San Jerónimo de Grenade.

Une importante introduction présente le sujet, pose les problèmes, propose des hypothèses... Les nombreux documents d'archives, dont plusieurs sont inédits, étayent ce travail.

Comme toute l'Espagne, Grenade connut au xvi^e siècle une grande activité dans le domaine de la peinture sur verre et en devint un des centres les plus importants. Les musulmans ignoraient le vitrail et il fallait en doter toutes les nouvelles églises qui s'élevaient dans la ville. Les artistes pourtant étaient généralement flamands et importaient des solutions nouvelles.

Les verrières de la cathédrale, pensées dès l'origine par l'architecte Siloe, furent placées sur trois niveaux dans la partie orientale de l'édifice, de 1554 à 1557 dans le déambulatoire et de 1559 à 1561 dans la Capilla Mayor. Elles contrastent avec le grand classicisme de l'architecture par leur luminosité et leur

⁽¹⁾ Victor Nieto Alcaide, CVMA. España, volumen 1. Las vidrieras de la catedral de Sevilla, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Instituto Diego Velasquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1969.

⁽²⁾ Victor Nieto Alcaide, La vidriera del Renacimiento en España, Madrid, 1970. Victor Nieto Alcaide, La vidriera manierista en España, A.E.A., 1973.

esprit religieux propres au Moyen Age. On ignore si Siloe avait prévu des vitraux pour les nefs et le transept mais lorsque ceux-ci furent prêts à en recevoir, l'esprit avait changé et la mode du vitrail était passée.

La grande unité du programme iconographique des œuvres est due au plan initial de Siloe et aussi à la rapidité de son exécution ; le mystère de l'Incarnation auquel est consacré la cathédrale inspire tout le développement iconographique. Les vingt-deux vitraux du déambulatoire sont dédiés, du côté nord, à la Vie de la Vierge avant la venue du Sauveur ; l'Assomption et Notre-Dame des sept Douleurs s'ajoutent à ce cycle auquel succèdent évangélistes, apôtres et Pères de l'Eglise. Dans la Capilla Mayor, les quatorze verrières du registre inférieur et les dix verrières supérieures, non sans rapports avec celles de Ségovie et de Salamanque, forment cinq groupes : les précurseurs de la venue du Christ, l'Enfance du Christ, sa vie publique, sa Passion et sa Glorification ; d'autres groupements de scènes possèdent en outre une signification particulière.

Tous les vitraux de la cathédrale s'orientent vers des solutions typiquement picturales, tendance générale à l'époque d'ailleurs. Les scènes se déroulent sans contrainte sur toute la surface des fenêtres que ne découpent plus les séparations verticales; les plombs ne jouent plus qu'un rôle d'assemblage et de soutien, perdent leur valeur expressive, cessent de souligner le dessin et tendent à disparaître visuellement; enfin, les verres teints dans la masse diminuent au profit du verre blanc peint à la grisaille et au jaune d'argent.

Les verrières de Grenade subirent peu de restaurations systématiques et une seule a disparu. Les réparations ne touchent généralement pas les parties vitales et se concentrent dans le bas des baies. Outre les remplacements de calibres et les remises en plombs, il faut souligner les nombreux repeints ; la grisaille a en effet fort mal tenu. Les restaurations les plus importantes prirent place à la fin du xvIII^e et au xVIII^e siècle.

Le verrier Juan del Campo commença les vitraux du déambulatoire en 1554 mais la même année Teodoro de Holanda présenta ses services au chapitre à de meilleures conditions. Un grave problème se posa alors, comme souvent en Espagne à cette époque où les Flamands enlevaient fréquemment les commandes aux autochtones. On confia la réalisation de certaines œuvres du déambulatoire à Teodoro de Holanda qui les ramena des Flandres en 1557 et après une période confuse de conflits et de jugements, il rabattit encore ses prix et le travail de la Capilla Mayor fut partagé entre les deux verriers. Teodoro de Holanda termina le sien en 1560 et un an plus tard, Juan del Campo avait achevé sept vitraux pour le déambulatoire et les dix supérieurs du chœur.

Juan del Campo, artiste pleinement acquis aux solutions de la Renaissance espagnole, apparaît en 1546 comme verrier, travailla à San Jerónimo de Grenade et après avoir œuvré à la cathédrale il aurait été en Flandres d'après certains, bien qu'on le retrouve à l'Alhambra en 1584. Teodoro de Holanda arriva en Espagne avec une personnalité très affirmée et comme la plupart des Flamands dans le pays, il orienta la peinture sur verre vers le maniérisme. V. Nieto Alcaide suppose qu'il quitta les Pays-Bas pour des raisons économiques et qu'il était issu

d'Anvers ; il connaissait en effet le verrier Enrique de Bro (Broecq) de Salamanque, lui aussi originaire de cette ville. En outre, l'auteur identifie Teodoro de Holanda à Dirk Vellert. Les noms pourraient correspondre puisque certains voient en Vellert Theodoricus Jacobi Amstelredamus ; les dates ne s'excluent pas, l'artiste anversois étant cité la dernière fois aux Pays-Bas en 1547 ; enfin, des comparaisons seraient probantes entre les vitraux de Grenade et les réalisations de tendance maniériste de Vellert, postérieures à 1540, ainsi qu'avec les verrières de King's College à Cambridge dues en partie à ce maître (³). L'ensemble de Grenade, réalisé dans les ateliers anversois, serait donc l'œuvre ultime de Dirk Vellert.

Les deux verriers qui réalisèrent à Grenade l'ensemble d'une remarquable unité subirent pourtant de façon différente l'influence de l'architecte Siloe et de ses croquis. En outre, Juan del Campo conçoit encore le vitrail de façon assez traditionnelle et il ne se dégage pas totalement du support de verre et des différents éléments de séparation. Ses plombs gardent leur valeur expressive et il n'utilise pas au maximum les effets possibles de la grisaille et des jeux de lumière. Son dessin très ferme, d'une technique linéaire et précise, est d'une grande qualité et les volumes sont traités avec monumentalité. Juan del Campo orne aussi ses architectures d'un décor plateresque propre à son époque et parfois il rehausse son dessin d'émail. Teodoro de Holanda, quant à lui, s'est totalement dégagé des contraintes matérielles et le plomb perd tout rôle graphique. La grisaille et le jaune d'argent, aux nuances nombreuses, forment avec le bleu azur la base de la gamme coloristique des verrières; pour les chairs, un enduit est appliqué à l'extérieur des calibres. Les formes sont typiquement maniéristes et le dessin, léger et vaporeux. Enfin, les rares représentations d'architecture sont d'un classicisme rigoureux. Si dans les verrières de Juan del Campo les différentes mains sont assez facilement discernables, dans celles de Teodoro de Holanda par contre, c'est toujours le style propre à ce dernier qui domine et le travail d'atelier se limita sans doute à des tâches très secondaires.

En conclusion, le tournant décisif dans la peinture sur verre en Espagne se situe entre l'arrivée de Gualter de Ronch à Ségovie en 1543 et la dernière mention de Teodoro de Holanda à Grenade dont l'ensemble clôture, vers 1560, l'art du vitrail dans la Péninsule.

Le plus grand problème posé dans l'introduction est bien sûr celui de l'identité de Teodoro de Holanda. Notons simplement que l'argument du nom ne vaut que dans la mesure où l'on admet que Theodoricus Jacobi Amstelredamus et Vellert sont une seule et même personne, ce que n'acceptent pas tous les auteurs (4). En ce qui concerne les dates, Vellert né vers 1480 aurait terminé le

⁽³⁾ Hilary 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.

⁽⁴⁾ A. VAN DER BOOM, Een nederlandse Glasschilder in den vreemdee Aerdt Ortkens van Nijmegen, dans Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek, II, 1948-49, p. 70.

travail à Grenade et y aurait effectué un voyage à l'âge de quatre-vingts ans! Quant aux comparaisons stylistiques, elles se basent sur l'œuvre de Vellert postérieure à 1540 mais nous n'en connaissons presque rien; en outre, le dessin de la Consécration de saint Nicolas à Myre, présenté comme très important, n'est pas toujours attribué à Vellert lui-même (5). Il y aurait aussi de grandes différences dans la conception du travail : à Grenade, Vellert très âgé pourtant aurait peint toutes les verrières alors que H. Wayment détermine dans les vitraux de Cambridge plusieurs mains au niveau des vidimus attribués à Vellert et que dans la peinture sur verre disparue de Lubeck et signée par le maître anversois, le travail de plusieurs verriers était également discernable. Enfin, Vellert fut un grand maître de l'ornement et cet élément n'apparaît absolument pas à Grenade. Au lieu de rester sur un plan assez théorique souvent, des comparaisons très utiles auraient pu être tentées également entre les détails typiques à Vellert : oreilles, ligne du front et du nez, doigts... et ceux qui existent à Grenade. Signalons pour terminer que s'il est clair, dans les archives, que les premières verrières de T. de Holanda ne furent pas exécutées sur place mais amenées d'ailleurs, ce fait semble beaucoup moins évident par la suite.

Après cette importante introduction générale, deux chapitres sont consacrés l'un aux vitraux du déambulatoire et l'autre à ceux de la Capilla Mayor. Les rubriques de l'introduction générale sont reprises, axées de façon plus particulière sur chacun des ensembles : historique, composition, iconographie, conservation, technique, couleur, style, chronologie, ateliers. L'étude analytique de chaque vitrail développe les mêmes rubriques tandis que sous l'en-tête «catalogue» certaines de celles-ci sont encore reprises. Si ces répétitions se justifient pour les verrières composées de nombreux médaillons ou épisodes différents, elles se défendent moins pour les grandes baies qui ne comprennent qu'une unique scène.

De façon générale, on pourrait regretter que les peintures sur verre de Grenade apparaissent indépendantes du contexte de l'époque et des autres ensembles contemporains souvent également créés par des Flamands ou influencés par ceux-ci ; il eût été intéressant de connaître ce qui les en rapproche, ce qui les en distingue, ce qui les caractérise de façon plus précise. De même, il est rarement fait allusion aux réalisations des anciens Pays-Bas, que ce soit dans le domaine du vitrail ou de la peinture, alors que le verrier le plus important était originaire de nos régions. L'étude stylistique des différentes verrières aurait peut-être pu être approfondie et il eût été utile de souligner les détails particuliers, les maladresses constantes... Enfin, certains défauts matériels, assez désagréables, émaillent cet ouvrage : des notes infra-paginales se poursuivant d'une page à l'autre des pages, paragraphes, phrases et mots répétés, des fautes d'orthographe dans les références bibliographiques, un manque de soin dans les corrections, des titres repris deux fois... L'assez mauvaise qualité des clichés (l'auteur explique

⁽⁵⁾ Georges Marlier, La Renaissance flamande. Pierre Coech d'Alost, Bruxelles, 1966, p. 354.

d'ailleurs en début de volumes les grandes difficultés pour la prise des photos) oblige aussi souvent à accepter certaines affirmations sans avoir la possibilité de vérifier.

Toutes ces critiques, parfois d'ordre mineur d'ailleurs, mises à part il reste surtout à se réjouir de la parution de ce volume qui traite d'un très bel ensemble assez peu connu chez nous, comme la plupart de ceux qui illuminent les églises espagnoles, et qui nous intéresse particulièrement à cause de la participation d'un artiste flamand. L'Espagne et V. Nieto Alcaide peuvent également être félicités pour la rapidité de publication des ouvrages du CVMA.

Y. VANDEN BEMDEN

Bärbel Pfeiler, Römischer Goldschmuck des ersten und zweiten Jahrhunderts n. Chr. nach datierten Funden. Ph. von Zabern, Mainz, 1970, 1 vol. relié toile 15×22,5 cm, 136 pp., 32 pll., DM 68.

Dans cette étude, issue d'une dissertation rédigée sous la direction d'A. Radnóti, l'auteur se propose de rechercher s'il a existé ou non une orfèvrerie typiquement italo-romaine, à opposer à un style hellénistique, ce dernier comportant, dès le 111e siècle avant notre ère, des éléments «naturalistes» ou stylisés tels que des fleurs et des boutons, des rosettes, et des palmettes, des têtes de lions et de panthères, des Amours et des Nikés auxquels, au cours du 11e et 1e siècles se joindront, puis gagneront en importance, des éléments polychromes. Si le style italo-romain utilise également des effets polychromes, les motifs employés sont toutefois, comme le prouvent les trouvailles de Pompéi et de Herculanum, d'allure abstraite ou géométrique. L'auteur croit pouvoir déceler que, même dans la partie orientale de l'Empire, un style mixte, composé d'éléments hellénistiques et romains, se développa au cours du 1^e siècle de notre ère, comme le prouveraient des trouvailles du Pirée (assemblage incertain!), d'Ayos Ermoyenis sur Chypre, de Vize en Thrace, de Kertsch, de Tekiya en Yougoslavie, et de Rhayader au Pays de Galles. Au courant du 11e siècle les éléments itali-romains cédèrent à nouveau le pas aux éléments hellénistiques, tandis que la trouvaille d'Armazis-Khevi trahit des influences nouvelles du côté de l'art parthoiranien et que les éléments ajourés annoncent l'obus interrasile du 111e siècle.

Marc E. Mariën

ROCOLLE (Colonel), 2000 ans de fortification française, 2 vol., Limoges-Paris, Charles Lavauzelle, 1973, in-4°, xxIII-365 p. et 262 p. dont 192 de croquis.

En transcendant le cadre étriqué, dans lequel trop souvent se confine le fait militaire, le colonel Rocolle, docteur ès lettres, réhabilite l'étude de la fortification permanente.

Axiomatique est l'interdépendance des architectures civile et militaire. Jusqu'au xviii^e siècle, la seconde doit tout à la première. Avec le béton et les

cuirassements, la science de l'ingénieur l'emporte et les techniques du bâtiment profitent de ses recherches sur de nouveaux matériaux. Autre idée-force : ni l'évolution des techniques de la construction, ni les progrès en matière d'armement n'ont pu, au cours des siècles, démoder un seul des quatre fondements de la fortification permanente. Depuis toujours l'homme échelonne en profondeur les éléments de ses forteresses, les flanque, s'assure de la sécurité de leurs accès et bat les obstacles qu'il oppose à leur approche. Mais ces préceptes n'expliquent pas l'évolution de la fortification permanente. La parenté des architectures civile et militaire de même que le progrès de l'armement et celui de la poliorcétique, pas davantage.

En fait, les grandes mutations de cette fortification procèdent plus de l'idée que le pays, en l'occurrence la France, se forge de sa défense, en d'autres termes des intérêts politiques, économiques et sociaux qu'il entend sauvegarder. Cette considération porte l'auteur à diviser son ouvrage en quatre tranches chronologiques : celle des *autodéfenses* (Ix^e-xv1^e siècle), fruits d'initiatives individuelles ou collectives ; celle des *places à enceintes continues* (xv1^e-xix^e siècle), qui coïncide avec le renforcement du pouvoir royal ; celle des *places à forts détachés* (1815-1914) ; enfin, celle des *positions* (1914-1940) destinées à canaliser les invasions. A chacune de ces périodes correspondent des formes bien précises de fortifications permanentes.

La Belgique est citée plus d'une fois dans ce travail. On s'étonnera toutefois de l'importance accordée par l'auteur à la maison forte de Crupet (et pas Grupet; tome I, p. 154) et de Spontin (tome II, p. 73). On regrettera le manque de précision dans le croquis n° 171 (fortifications d'Anvers) et certaines orthographes défectueuses tout particulièrement celle-ci qui pourrait prêter à de fâcheuses confusions: Lierre au lieu de Liers, fort de la position de Liège (tome I, p. 305). En 1832, ce n'est pas la ville d'Anvers qu'assiège et prend le maréchal Gérard, mais uniquement sa citadelle. La qualification «Grosse Bertha» est abusivement attribuée dans les pages relatives à la résistance des forts de Liège, Namur, Anvers et Maubeuge, aux obusiers allemands types «M» et «γ» alors qu'elle ne s'applique qu'au seul Kurze Marine Kanone, type «M».

L'autre volet du diptyque, l'album des croquis, qui constitue le support iconographique indispensable à la compréhension de l'ouvrage, déçoit à l'abord. Des schématisations trop poussées ainsi que certaines gaucheries dans le dessin suggèrent l'idée d'illustrations pour un cours, non point pour un ouvrage historique. Combien nous préférons aux croquis (pour ne citer que ceux-là) des châteaux de Coucy et de Pierrefonds, les clichés dont Enaud et de Grodecki illustrèrent leurs plaquettes sur ces célèbres ruines.

Ces critiques n'empêchent pas que l'ouvrage du colonel Rocolle constitue une synthèse remarquable par la richesse de son information, la diversité de sa documentation, la clarté de son exposé et son souci constant de rattacher l'évolution des formes architecturales militaires au déroulement de l'histoire de la France. Serait-ce le début d'un renouveau dans l'étude de la fortification permanente, hier encore délaissée?

Une vaste bibliographie générale et une bibliographie «géographique», particulièrement étoffée, complètent cet ouvrage dont la compréhension est facilitée par une liste des termes techniques usités, et la consultation facilitée par des index onomastique et géographique.

Jean LORETTE

Stefan Sinos, *Die vorklassischen Hausformen in der Agäis*. 1 vol. relié toile 23 × 31 cm, 124 pp., 119 pll. Ph. von Zabern, Mainz, 1971. (Deutsches Archäologisches Institut), DM 98.

Il est extrêmement intéressant de trouver réunis en un seul volume les matériaux que traitaient en général séparément la Protohistoire et l'Archéologie classique et de voir ainsi défiler plus de 6000 ans d'histoire de l'habitat et d'architecture dans le bassin oriental de la Méditerrannée. L'ouvrage débute au Néolithique par la description des fosses d'habitat pré-céramiques d'Argissa Magoula, de Sesklo et de Soufli Magoula, puis des huttes rectangulaires à pieux de soutènement d'Otzaki Magoula en Thessalie, auxquelles font suite les plans à mégaron de l'acropole de Sesklo et de Dimini, alors qu'à Chypre se développèrent les agglomérations à huttes ovales, comme Khirokitia. Les deux traditions se retrouvent ensuite au Bronze Initial, avec les mégara de Hissarlik I et II et de Lerna, et les plans circulaires de Poliochni, comme ceux d'Orchomène et de Tirynthe. Dès le Minoen Moyen I et II se joignent aux complexes de Vasiliki, à puits central, les premières phases des palais de Mallia, de Phaistos et de Cnossos dont on connaît mieux les phases subséquentes, et les maisons contemporaines, dù Minoen Tardif I et II, de Gournia, de Pseira, de Mochlos, les grandes demeures et palais de Haghia Triada et de Kato Zakro. Cependant l'arrivée, au Helladique Moyen I, de nouvelles peuplades en Egée, peut-être en provenance d'Asie Mineure, dut inciter les habitants de Malthi III-IV et de Phylacopi à ériger des murs d'enceinte. Au Helladique Tardif se placent les plans bien connus des palais de Mycènes, de Tirynthe, de Pylos, de Gla, les grands complexes de maisons de Gla, les habitats à grandes absides ovales, selon une tradition remontant au Bronze Initial, à Thermos. Après l'invasion dorienne le plan à abside resta en vigueur, des maisons rectangulaires de type primitif sont connues pour la période protogéométrique à Vrokastro et de cette même période datent des maisons rectangulaires à Delphes et à Thorikos, ainsi que des «maisons sacrées» à Athènes et à Eleusis.

Cette excellente synthèse est accompagnée d'un grand nombre de plans à l'échelle et orientés, ce qui en facilite grandement la lecture.

Marc E. Mariën

Zygmunt Swiechowski, *Sculpture romane d'Auvergne*, Collection «Le Bibliophile d'Auvergne», t. XVI, Clermont-Ferrand, Editions de Bussac, 1973, in-4°, 422 p., 519 ill.

L'histoire de l'art serait faussée si elle s'astreignait à respecter rigoureusement les cadres de la géographie d'une époque. Dans le cas présent, le

jugement porté sur l'école dépend en majeure partie du fait d'incorporer ou non dans l'art auvergnois l'ensemble sculptural de Conques. La solution positive du problème prédomine et l'autre opinion, celle de R. de Lasteyrie et d'Arthur Gardner, réunit peu d'adhérents. Comme s'il s'agit d'un ensemble difficile à dater, on peut hésiter entre deux conceptions. Selon certains, l'atelier de Conques aurait été très précoce (3e ou 4e quart du xie siècle) et aurait suscité l'école d'Auvergne. Selon d'autres, il faudrait le rejeter dans la seconde moitié du xiie siècle, et de cette façon, l'art auvergnois aurait pénétré en Rouergue pour y atteindre son apogée. En fait, les tenants d'une opinion, comme ceux de l'autre, apportent peu d'arguments solides. S'en rendant compte, Marcel Aubert a plus d'une fois éludé le problème, mais actuellement il faut prendre position. Les nombreuses inscriptions du portail de l'abbatiale de Sainte-Foy utilisent un alphabet hétérogène comportant encore quelques lettres enclavées ou conjointes, qui se font déjà rares à la fin du xie siècle. De même, on retrouve encore quelques C et G carrés dans une abondance de C et de G arrondis. Des onciales apparaissent déjà, mais il s'agit de E et de M, qui inaugurent l'évolution. La démonstration ne peut être imposée, parce que les recherches de M. Paul Deschamps n'ont pas été complétées, mais elle confirme le «circa 1100» adopté par M. Deschamps et le «circa 1120» préconisé par M.G. Gaillard et l'auteur. Conques perd son antériorité manifeste sur les débuts d'une école auvergnate.

De toute façon, bien qu'il oppose d'excellents arguments au jugement de groupe tardif et archaïsant, M.Z. Swiechowski ne se montrera jamais partisan de la thèse défendue en 1957 dans l'ouvrage *L'Auvergne*, berceau de l'art roman. Loin d'être imbu de l'importance de son sujet, il déclare : «La sculpture romane d'Auvergne n'a pas la même importance que celle de Bourgogne ou de Provence». Son impartialité est donc assurée et mérite confiance.

Pour nous qui, comme l'auteur, devons considérer les choses dans le cadre de la renaissance de la sculpture en Occident, il importe d'abord de dégager les caractères de l'école auvergnate. Tout d'abord elle se révèle pénétrée de traditions. Elle a notamment conservé, comme la Provence, une conception assez fidèle du chapiteau corinthien (pl. 17, 480 et 481), tout en multipliant des chapiteaux historiés, qui vont à l'encontre de l'esprit classique. Bien que le fait ne soit pas aussi exclusif que ne le laissait entendre Louis Bréhier, les sculpteurs auvergnats s'efforçaient de respecter dans ces derniers le profil des corbeilles d'acanthes. Pour y parvenir, ils déployèrent une ingéniosité séduisante et révélatrice d'un art très vivant.

Bien qu'on insiste généralement moins sur ce point, l'école auvergnate emprunte encore plus à la Renaissance caroligienne. On retrouve notamment des casques déprimés longitudinalement alors qu'il fallait représenter au contraire une crête médiane (pl. 67, 117 et 220). Ainsi se trahit la persistance d'une erreur des enlumineurs carolingiens. Si la démonstration était encore nécessaire, après Emile Mâle, on trouverait ici la preuve que les artistes du moyen-âge s'inspiraient des manuscrits enluminés. D'autre part, l'auteur a accepté, mais non sans réserve, l'armement de certains personnages comme indice chronologique. Comme Louis

Bréhier l'avait constaté, casques et hauberts constituent des archaïsmes. A peine peut-on retenir un détail : le casque conique dit à tort normand comporte toujours, en Auvergne, un nasal. Au xII^e siècle, on utilisait probablement encore cette protection, mais on le barnissait des œuvres d'art, sauf par exceptions semble-t-il, dans l'*Hortus Deliciarium* et quelques autres cas.

Une telle monographie doit comporter d'abord un inventaire. L'auteur y décrit les œuvres, mais non selon leur localisation. Il a préféré un plan iconographique, qui lui permet d'ailleurs de respecter certains ensembles, tels que ceux de N.-D. du Port à Clermont, de Mozac, d'Issoire, de Saint-Nectaire et de Chauriat. Ce classement n'entraîne pas un morcellement exagéré et rend l'ouvrage très utile aux iconologues. L'Auvergne en ce domaine invente fort peu pour la bonne raison que l'époque d'enrichissement était déjà close. Elle emprunte, au contraire, largement à la mythologie antique : Hermès Criophores, dont Louis Bréhier et Emile Mâle avaient tenté de faire des centaures et des griffons s'abreuvant dans une coupe. Par contre, nous ne croyons guère à la thèse de survivance locale de thèmes paléochrétiens oubliés tels que l'histoire de Jonas et la Multiplication des pains.

Sur deux points nous ne comprenons pas bien l'auteur. Il s'étonne de ne pas voir dans la Cène, Judas revêtir un aspect se voulant hideux, mais en fait grotesque. L'art français respectait la sérénité de l'institution de l'Eucharistie. Le sculpteur de Saint-Paul lez Dax n'a pas même osé refuser au traître le nimbe de la sainteté. D'autre part, l'auteur qualifie de retardataire l'iconographie de la Résurrection représentée par la visite des Trois Marie. Il semble prématuré de parler d'un archaïsme, quand il s'agit encore d'œuvres romanes.

Son inventaire terminé, l'auteur peut passer à la synthèse et à ses conclusions. Il estime que, merveilleusement préservé, l'art roman d'Auvergne n'en est pas moins découronné quant à la sculpture. Le premier et le plus important atelier aurait travaillé à la cathédrale de Clermont et à l'abbatiale de la Chaise-Dieu, deux édifices complètement reconstruits à l'époque gothique. De cette façon, celui de Mozac (parfois Mozat) vient actuellement en premier lieu. On cessera désormais de tenir les sculptures de N.-D. du Port pour très tardives.

L'école d'Auvergne n'a pas laissé de grands portails. Celui de Brioude a disparu, parce qu'il était en stuc. Ceux d'Ydes et de Mauriac en Cantal relèvent d'une influence extérieure. On a recherché laborieusement la cause de cette lacune dans la fréquence des linteaux en bâtière (Mozac, Clermont, Thuriat, etc...), mais cette conception se rencontre un peu partout (en Belgique, à Nivelles, Wellen, etc...). En vérité, l'Auvergne, comme beaucoup de régions n'a pas franchi une étape. De cette façon, l'auteur traite à fort peu d'exceptions près, de chapiteaux historiés. Pour une raison inconnue, la statuaire de bois a été en effet exclue. Portant sur un genre secondaire de la sculpture monumentale, l'ouvrage ne perd néanmoins rien à son intérêt. On y découvre, en effet, comment les chapiteaux historiés ont suscité une recherche particulière de formes nouvelles, à une époque où il fallait précisément redécouvrir le volume.

Jean Squilbeck

Paul Vanaise, Cahier inédit de tabellion de 1535. Dépenses pour le parachèvement de la Peinture d'Ouvrages de stuc dans la chambre du Roi, de la Galerie François I^e et la chambre de la Reine au Château de Fontainebleau. Bruxelles, Académie Royale de Belgique, Bulletin de la Classe des Beaux-Arts, 1973-10, pp. 133-194, XII planches.

L'auteur s'est déjà distingué plusieurs fois par la qualité de ses travaux et ses mérites dans le domaine de la recherche. Il souligne l'importance de la source historique qu'il exploite et nous précise ce que contient le *Cahier de Tabellion de 1535*. Il nous parle des artistes et des artisans appelés à travailler à Fontainebleau au temps de François I^{er}, dont il fait apprécier l'intervention personnelle qui se manifeste en conviant le Rosso à se fixer en France en 1530; en s'efforçant d'y faire venir Giulio Romano, que remplacera le Primatice assisté de Nicolas Bellin de Modène. M. Vanaise nous dit que François I^{er} aimait les matériaux nobles tels que le marbre, le bronze, les essences exotiques importées de l'Amérique du Sud, mais les bois du Brésil sont difficiles à traiter; les ébénistes du temps comme Francisque Scibec et Joachim Raoulland en feront l'expérience et la remarque.

François I^{er} intervient constamment dans les travaux : dans le domaine de l'iconographie, de la peinture, des stucs et des lambris ; il veut, pour son palais à la campagne, plusieurs histoires anciennes et modernes et se montre digne du titre de «prince de la Renaissance» et de «père des lettres et des arts» ayant pris l'Histoire comme guide et conseil et puisant dans la littérature antique des leçons.

L'étude exemplaire de M. Paul Vanaise est utile à méditer par ceux qui écrivent l'histoire des demeures d'autrefois en précisant les problèmes posés pour une courte période en ce qui concerne le mécènat, la réalisation de la commande, par des artistes et des artisans aux mérites divers : peintres, sculpteurs, stucateurs, menuisiers. Parmi les peintres imagiers au salaire relativement élevé, paraît un Josse Foucques, flamand, qui travaille à la galerie François I^{er} à côté d'artisans italiens et français dont on ne savait, jusqu'ici, pour ainsi dire rien et dont on serait heureux de connaître davantage grâce à d'autres travaux aussi poussés que celui que nous présentons à nos lecteurs.

Cte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE, A.S.B.L. KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË, V.Z.W. 1974-1975 (*)

BUREAU — DAGELIJKS BESTUUR

Président, Voorzitter: Dhr. Henry Joosen; Vice-Président, Ondervoorzitter: M. Albert vander Linden; Secrétaire général, Secretaris generaal: M^{me} C. Lemoine-Isabeau; Trésorier général, Algemeen Penningmeester: M. Adelin De Valkeneer.

CONSEIL D'ADMINISTRATION — RAAD VAN BEHEER

Administrateurs rééligibles en 1977 — Herkiesbare leden in 1977 : M^{Ile} Simone Bergmans, M. Lucien Fourez, Dhr. Henry Joosen, M^{me} C. Lemoine-Isabeau, M^{Ile} Mina Martens, Dhr. Paul Vanaise.

Administrateurs rééligibles en 1980 — Herkiesbare leden in 1980 : Comte Joseph de Borchgrave d'Altena, M. Jean de Sturler, M^{me} A. M. Bonenfant, M^{ile} Lucie Ninane, M. Baudouin van de Walle, M. Max Winders.

Administrateurs rééligibles en 1983 — Herkiesbare leden in 1983 : M. Albert Vander Linden, M. Jean Jadot, M. Adelin De Valkeneer, M. Antoine De Schryver, M. Franz De Ruyt, M. Antoine De Smet.

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.
- Kanunnik Placide Lefevre, professor emeritus van de Katholieke 1932 (1925) Universiteit van Leuven, Bondgenotenlaan 13, 3000 Leuven.
- Baudouin van de Walle, professeur émérite à l'Université de Liège, 1932 (1926) rue Belliard 187, 1040 Bruxelles.
- Comte Joseph de Borchgrave d'Altena, conservateur en chef 1935 (1927) honoraire des Musées royaux d'Art et d'Histoire, avenue du Parc 156, 1060 Bruxelles.
- Max Winders, membre de l'Institut de France, président honoraire de 1943 (1941) la Commission royale des Monuments et des Sites, avenue Emile De Mot 10, 1050 Bruxelles.

^(*) Liste mise à jour au 30 avril 1975.

- Adolf Jansen, gemachtigd ere-conservator van de Koninklijke Musea 1946 (1936) voor Kunst en Geschiedenis, Van Schoonbekestraat 79, 2000 Antwerpen.
- Lucie Ninane, conservateur délégué honoraire des Musées royaux des 1947 (1932 Beaux-Arts de Belgique, chaussée de Waterloo 1153, 1180 Bruxelles.
- R. P. Baudouin de Gaiffier d'Hestroy, membre de la Société des 1950 (1935) Bollandistes, membre correspondant de l'Institut de France, boulevard St Michel 24, 1040 Bruxelles.
- Baronne Edith Greindl, maître en Histoire de l'Art et Archéologie, 1950 (1947) professeur à l'Institut d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de Bruxelles, rue de la Vallée 30, 1050 Bruxelles.
- Simone Bergmans, docteur en Histoire de l'Art et Archéologie, 1951 (1932) professeur honoraire de l'École des Hautes Études de Gand, avenue de Woluwé-St-Lambert 71, boîte nº 59, 1200 Bruxelles.
- Henri Nowé, ere-archivist van de stad Gent, Clementinalaan 3, 9000 1952 (1932) Gent.
- Simon Brigode, professeur à l'Université catholique de Louvain, rue 1953 (1937) Sabatier 11, 6001 Marcinelle.
- Jozef Duverger, professor emeritus van de Rijksuniversiteit van Gent, 1953 (1937) lid van de Koninklijke Vlaamse Academie van België, Toekomststraat 23, 9110 St-Amandsberg.
- Jean Helbig, conservateur honoraire des Musées royaux d'Art et 1953 (1941) d'Histoire, avenue des Nénuphars 50, 1160 Bruxelles.
- Lucien Fourez, président de la Société royale d'Histoire et d'Archéo- 1953 (1945) logie de Tournai, place Reine Astrid 12, 7500 Tournai.
- Louis Lebeer, vaste secretaris van de Koninklijke Vlaamse Academie 1958 (1934) van België, Maria Louizasquare 4, 1040 Brussel.
- Henry Joosen, doctor in de Wijsbegeerte en Letteren, voorzitter van de 1964 (1950) Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen, Koningin Astridlaan 137, 2800 Mechelen.
- Joseph Lefèvre, conservateur honoraire des Archives générales du 1964 (1952) Royaume, boulevard Général Jacques 34, 1050 Bruxelles.
- Aquilin Janssens de Bisthoven, conservator van de Stedelijke Musea 1964 (1958) Brugge, Sint-Jorisstraat 10, 8000 Brugge.
- François Masai, professeur à l'Université libre de Bruxelles, con- 1965 (1951) servateur honoraire de la Bibliothèque royale de Belgique, avenue de l'Opale 73, 1040 Bruxelles.
- Mina Martens, archiviste de la ville de Bruxelles, professeur extra-or- 1965 (1965) dinaire à l'Université libre de Bruxelles, rue Félix Delhasse 25, 1060 Bruxelles.

- Jean Jadot, président de la Société royale de Numismatique de 1966 (1947) Belgique, avenue Louise 22, 1050 Bruxelles.
- Paul Naster, professor aan de Katholieke Universiteit van Leuven, 1966 (1952) Bogaardenstraat 66D, 3000 Leuven.
- Chevalier Paul Lacoste, commissaire général honoraire à la Promotion 1967 (1927) du Travail, c/o M. et M^{me} Bouvier-Lacoste, rue de Bourgogne 4, Lille (France).
- Suzanne Sulzberger, professeur honoraire à l'Université libre de 1967 (1938) Bruxelles, rue F. Merjay 101, 1060 Bruxelles.
- Anne-Marie Bonenfant-Feytmans, archiviste-conservateur honoraire 1967 (1955) du Musée de l'Assistance publique de Bruxelles, avenue Van Becelaere 36, 1170 Bruxelles.
- Marie-Louise Hairs, maître de conférences à l'Université de Liège, rue 1967 (1955) César Franck 32, 4000 Liège.
- Jean de Sturler, professeur à l'Université libre de Bruxelles, membre 1967 (1966) de la Commission royale d'Histoire, avenue de la Floride 132, 1180 Bruxelles.
- Adelin De Valkeneer, docteur en Archéologie et Histoire de l'Art, pro- 1967 (1966) fesseur de l'enseignement supérieur, Burgemeester Taymanslaan 3, 1900 Overiise.
- Prosper Schittekat, conservator van het Wetenschappelijk en Kultu- 1967 (1966) reel Centrum van de Duinenabdij en de Westhoek, Koninklijke Prinslaan 8, 8460 Koksiide.
- Albert Vander Linden, professeur à l'Université libre de Bruxelles, 1967 (1966) bibliothécaire du Conservatoire royal de Musique, avenue de Broqueville 84, 1200 Bruxelles.
- Paul Vanaise, docent aan de Vrije Universiteit van Brussel, Kortrijkse 1967 (1967) steenweg 361, 9000 Gent.
- Marie-Jeanne Chartrain-Hebbelinck, collaborateur scientifique aux 1968 (1966) Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, rue du Trône 20, 1050 Bruxelles.
- Jacqueline Dosogne-Lafontaine, chef de travaux aux Musées royaux 1968 (1967) d'Art et d'Histoire, chargé de cours à l'Université catholique de Louvain, avenue Armand Huysmans 87, boîte 6, 1050 Bruxelles.
- Philippe Roberts-Jones, conservateur en chef des Musées royaux des 1968 (1967) Beaux-Arts de Belgique, professeur à l'Université libre de Bruxelles, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles.
- Andrée Brunard, conservateur des Musées communaux de Bruxelles, 1969 (1955) avenue de Tervuren 250, 1150 Bruxelles.
- Antoine De Schryver, docent aan de Rijksuniversiteit te Gent, 1969 (1965) Meidoorndreef 30, 9219 Gentbrugge.

- Marc E. Mariën, conservator bij de Koninklijke Musea voor Kunst en 1969 (1965) Geschiedenis, docent aan de Vrije Universiteit van Brussel, Eedgenotenstraat 21, 1040 Brussel.
- Henri Pauwels, conservator bij de Koninklijke Musea voor Schone 1969 (1965) Kunsten van België, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie van België, Groot-Brittaniëlaan, 3, 9000 Gent.
- Frans Van Molle, professor aan de Katholieke Universiteit van 1969 (1955) Leuven, O. L. Vrouwstraat 46, 3000 Leuven.
- Emile Brouette, membre de l'Institut historique belge de Rome, rue 1969 (1966) Jennay 28, 5852 Isnes.
- Pierre Colman, chargé de cours associé à l'Université de Liège, quai 1969 (1966) Churchill 19, boîte 051, 4020 Liège.
- Paul Warzée, professeur à la Faculté universitaire Saint-Louis, avenue 1969 (1966) Armand Huysmans 28, 1050 Bruxelles.
- Antoine De Smet, conservator bij de Koninklijke Bibliotheek, Georges 1969 (1967) Lecointelaan 62, 1180 Brussel.
- Gabriel Duphénieux, conservateur au Musée d'Histoire et d'Archéo- 1969 (1967) logie de Tournai, rue J. Hoyois, 7500 Tournai.
- René Sneyers, directeur de l'Institut royal du Patrimoine artistique, 1970 (1967) rue du Beau Site 44, 1050 Bruxelles.
- Claire Lemoine-Isabeau, collaborateur scientifique au Musée royal de 1970 (1969) l'Armée, avenue Den Doorn 3, 1180 Bruxelles.
- Franz De Ruyt, professeur à l'Université catholique de Louvain, mem- 1972 (1935) bre de l'Académie royale de Belgique, avenue Eugène Plasky 21, 1040 Bruxelles.
- Firmin De Smidt, professor aan de Rijksuniversiteit van Gent, Zwarte 1972 (1943) Zusterstraat 30, 9000 Gent.
- Jacques Stiennon, professeur à l'Université de Liège, rue des Acacias 1972 (1966) 34, 4000 Liège.
- Victor Martiny, professeur à l'Université libre de Bruxelles, architecte 1972 (1967) urbaniste en chef directeur de la Province de Brabant, rue Meyerbeer 1, 1180 Bruxelles.
- Marie Risselin-Steenebrugen, conservateur-adjoint honoraire des 1973 (1953) Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue Basse 127, 1180 Bruxelles.
- Anne-Marie Mariën-Dugardin, attachée aux Musées royaux d'Art et 1973 (1967) d'Histoire, rue des Confédérés 21, 1040 Bruxelles.
- Sophie Schneebalg-Perelman, docteur en Philosophie et Lettres, 1973 (1968) Quellinstraat 45, 2000 Antwerpen.
- Arsène Soreil, professeur émérite de l'Université de Liège, rue de 1973 (1968) l'Yser 316, 4300 Ans.

- Ignace Vandevivere, professeur à l'Université catholique de Louvain, 1973 (1969) rue Au Bois 310, 1150 Bruxelles.
- William Legrand, docteur en Philosophie et Lettres, place Wibald 5, 1973 (1970) 4970 Stavelot.
- Adolf Monballieu, adjunct-conservator bij het Koninklijk Museum 1973 (1970) voor Schone Kunsten te Antwerpen, Landbouwstraat 139, 2800 Mechelen.
- Madeleine Andrianne-Van de Winckel, docteur en Histoire de l'Art et 1974 (1971) Archéologie, Rue de la Sablonnière 17, 1000 Bruxelles.
- Jean Lorette, conservateur-adjoint au Musée royal de l'Armée et 1975 (1969) d'Histoire militaire, rue Vervloesem 7, 1150 Bruxelles.

Membres correspondants — Briefwisselende Leden

Germaine Faider-Feytmans, conservateur honoraire du Domaine de	1941
Mariemont, Spinolarei 18, 8000 Brugge.	
Suzanne Clerx-Lejeune, professeur à l'Université de Liège, rue du	1941
Rèwe 2bis, 4000 Liège.	
Comte Philippe d'Arschot Schoonhoven, avenue Victor Gilsoul 64,	1943
1150 Bruxelles.	310
Valentin Denis, professor aan de Katholieke Universiteit van Leuven,	1945
Eburonenlaan 32, 3030 Heverlee.	-343
Comtesse Ghislaine d'Ansembourg, château de Hex, 3877 Heks.	1948
Raymond Lemaire, professor aan de Katholieke Universiteit van	1950
Leuven, Bertelsheide, 3054 Loonbeek.	1950
Hélène Danthine, professeur à l'Université de Liège, rue du Parc 67,	1951
4000 Liège.	
Suzanne Collon-Gevaert, professeur à l'Université de Liège, rue des	1952
Vennes 163, 4000 Liège.	
Elisabeth Dhanens, inspectrice van het Kunstpatrimonium van Oost-	1958
Vlaanderen, Boelare 97, 9900 Eeklo.	
Marie Mauquoy-Hendrickx, conservateur honoraire du Cabinet des	1958
Estampes de la Bibliothèque royale de Belgique, Pachthofdreef 27,	
1970 Wezembeek-Oppem.	
John Gilissen, professor aan de Vrije Universiteit van Brussel, lid van	1966
de Koninklijke Vlaamse Academie van België, Beeldhouwerslaan	- 300
155, 1180 Brussel.	
	1067
Roger Bragard, professeur à l'Université libre de Bruxelles, con-	1967
servateur honoraire du Musée instrumental, rue Paul Lauters 38,	
1050 Bruxelles.	

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, Coupure 253, 9000 Gent.	1969
Henri Fettweis, assistant aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, chaussée St-Pierre 258, 1040 Bruxelles.	1969
Yvonne Thièry, 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
Eugenie 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
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 Whitlock- laan 131, 1200 Brussel.	1972
Albert Duchesne, conservateur au Musée royal de l'Armée, rue Servais-Kinet 41, 1200 Bruxelles.	1972
Jacqueline Folie, premier 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 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	1973
Veydt 64, 1050 Bruxelles.	
Phil. Torres Cabrejos-Mertens, assistent aan de Koninklijke Musea	1973
voor Schone Kunsten van België, Prins Leopoldlei 22, 2510 Mort-	
sel.	
Nicole Véronée-Verhaegen, collaborateur scientifique au Centre na-	1978
tional de Recherches «Primitifs flamands», Parc du Cinquante-	
naire 1, 1040 Bruxelles.	
Claire Dickstein-Bernard, archiviste conservateur au Musée de la	1974
Commission d'Assistance publique de la Ville de Bruxelles, rue	
Haute 298 A, 1000 Bruxelles.	
Marguerite ULRIX-CLOSSET, maître de conférences à l'Université de Liè-	1974
ge, avenue Rogier 12, 4000 Liège.	
Raf van de Walle, assistant à l'Institut du Patrimoine artistique, Ar-	1974
mand Scheitlerlaan 49, 1150 Bruxelles.	3

RAPPORT ANNUEL DU SECRÉTAIRE GÉNÉRAL SUR L'EXERCICE 1973-1974

Je commencerai ce bref rapport en rappelant la mémoire de Monsieur Boutemy, décédé inopinément il y a quelques semaines. Professeur à l'Université Libre de Bruxelles, latiniste, historien enthousiaste de l'enluminure médiévale et du mobilier du xviii^e siècle, il était apprécié de tous. Il fut notre président à une époque difficile et porta toujours à l'académie un intérêt sincère et actif.

La composition du bureau fut la même que l'année passée. Quant aux séances, celle de la rentrée s'est tenue à Malines où nous fûmes accueillis par le Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst, de Malines ; la journée fut consacrée aux exposés de Madame Schneebalg et du chanoine Nauwelaerts, ainsi qu'à la visite de l'exposition «De Charles le Téméraire à Charles Quint». Nous eûmes le plaisir d'entendre aux séances suivantes des communications de Mademoiselle Francesca Bocchi, Mademoiselle Sulzberger, Monsieur De Ruyt et Madame Bresc-Bautier ; le comte de Borchgrave d'Altena, M. Eric Duverger, Madame Risselin, M. Soreil, M. De Valkeneer et M. Duchesne ; dans un instant, nous entendrons celle du R.P. de Gaiffier. Soit 13 exposés répartis en 8 séances, dont la fréquentation moyenne fut de 22 personnes.

L'année écoulée vit aussi 3 réunions du Conseil et 4 séances des membres titulaires. Enfin, le tome 40 de notre revue vit le jour cette année.

C. Lemoine-Isabeau Secrétaire général

SÉANCES — VERGADERINGEN 1973-1974

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 20 OCTOBRE 1973, À MALINES

Présents: M. Joosen, Vice-Présidents; M^{me} Lemoine, Secrétaire général; MM. Boutemy, Coekelberghs, de Callatay; M^{lle} De Keyser; MM. De Schryver, Duverger E.; M^{lle} Jottrand; M. Monbaillieu; M^{me} Schneebalg; MM. Vanaise, van de Walle; M^{me} Veronee; M. Winders, M^{me} Bonenfant.

Etait présente à la réception : Mme Dosogne.

Excusés: M^{IIe} Martens, Présidente; M. De Valkeneer, Trésorier général; M^{mes} Chartrain, De Pauw, Derveaux; MM. De Smet, de Sturler, Duchesne; M^{IIe} Folie; MM. Ganshof, Lavalleye, Legrand, Lorette, Martiny; M^{me} Risselin; M. Warzée.

En l'absence de M^{Ile} Martens, retenue à Bruxelles par un deuil familial, M. Joosen, Vice-Président, ouvre la séance à 10 h. 45, au Conservatoire de Malines.

Il se réjouit de cette réunion commune de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique et du Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen. Il note que c'est la première fois que l'Académie se réunit en dehors de Bruxelles, et espère que cette expérience se répètera encore.

Il donne ensuite la parole à M^{me} Schneebalg-Perelman, qui traite du «Rôle de Michel Coxie, peintre malinois, en tant que cartonnier de tapisseries bruxelloises».

Le talent du peintre malinois Michel Coxie (1499-1592) fut fort estimé de son vivant. Peintre officiel de la régente Marie de Hongrie et de Philippe II, il déclina une invitation flatteuse de François I^e de se rendre à la Cour de France. Portraitiste, peintre de tableaux à scènes religieuses, il fut fortement influencé par son long séjour en Italie où il avait admiré, en particulier, l'œuvre de Raphaël. De nos jours, on lui reproche son manque d'originalité, mais on se base uniquement sur les œuvres conservées en Belique et qui furent exécutées alors qu'il était septuagénaire. Celui qui fut surnommé le Raphaël flamand mérite certes une étude plus approfondie, qui lui rendra justice.

Notre propos est de souligner l'importance du rôle joué par Michel Coxie en tant que peintre cartonnier durant ses années de maturité (1543-1563), lorsqu'il séjourna à Bruxelles. Le magistrat de Bruxelles lui accorda notamment un subside annuel pour le récompenser d'avoir fourni des cartons aux tapissiers de la Ville.

Depuis longtemps, on a considéré la tenture des Sept Vertus (Vienne) comme son œuvre maîtresse. Depuis la publication du livre prestigieux consacré aux tapisseries flamandes du Wawel, dont les reproductions en couleur permettent d'étudier les caractéristiques de son style, ce sont les tapisseries acquises par le roi de Pologne Sigismond-Auguste, qui se placent au premier rang. Ces tentures bibliques prouvent que l'influence de Raphaël, indiscutable, est équilibrée par l'ascendant de Bernard van Orley. Michel Coxie domine toute la production de la tapisserie de la seconde moitié du xvie siècle, par ses tentures à sujets bibliques, mythologiques et religieux. Nous citerons l'Histoire de Noé, l'Histoire de Psyché et l'Histoire des Saints Pierre et Paul (commandée par l'Abbé de St. Pierre de Gand). Il faut noter que, si sa production était si importante, c'est parce qu'il se faisait assister par des collaborateurs, notamment par Hans Vredeman de Vries, chargé des perspectives et de la partie architecturale. Nous en avons des traces à partir de 1561, dans le Grand Baldaquin de Vienne et, en 1583, pour des cartons des Sept Vertus et des Neuf Preux, qu'ils ont confectionnés en collaboration pour des tapisseries brodées destinées à une clientèle royale.

En énumérant une vingtaine de tentures qui peuvent être attribuées à Michel Coxie, nous n'avons pas la prétention d'être exhaustive. Nous ne tentons là qu'une première esquisse susceptible de rendre service aux chercheurs et aux amateurs de tapisseries.

Le Vice-Président félicite l'orateur pour son exposé sur Michel Coxie, à qui elle a réussi à rendre son importance comme cartonnier.

Après une réception très cordiale à l'Hôtel de Ville par l'Echevin du Tourisme et de l'Etat-civil, M. Charlier, la séance de l'après-midi s'ouvre par la communication du chanoine M. A. Nauwelaerts, traitant de «Erasmus en de Kunst».

Een onderzoek in het nagelaten werk en de brieven van Erasmus wijst uit, dat Erasmus een brede en meerduidige betekenis toekende aan het woord «kunst» en dat hij bepaalde algemene principes in verband met de kunst voorstond. Verder wordt het duidelijk, dat hij zowel natuurgevoelig als kunstgevoelig was: hij hield van de natuur, van steden, van kunstwerken, en waardeerde vooral schilderijen, speciaal portretten, en niet alleen zijn eigen portretten.

In de derde plaats blijkt dat Erasmus in zijn vormingsjaren aan schilderkunst heeft gedaan en dat hij later nog randtekeningen maakte in boeken; de thans nog bewaarde en aan Erasmus toegekende werken zijn echter niet van zijn hand. Erasmus was vooral gevoelig voor de woordkunst, en daar ligt ook, nl. in de poëzie maar het meest in het scheppend proza, zijn voornaamste bijdrage inzake kunstexpressie.

De dd. voorzitter dankt de spreker voor deze fijngevoelige lezing, waarvan de tekst in het Tijdschrift van de Academie zal verschijnen.

Daarna brachten de deelnemers een bezoek aan de tentoonstelling «Van Karel de Stoute tot Keizer Karel», bij gelegenheid van de 500ste verjaring van de instelling van het Parlement van Mechelen ingericht. De h. Dr. A. Monballieu verzekerde de zeer wetenschappelijk opgevatte rondleiding die hem toeliet het accent te leggen op de betekenis van kunstwerken uit de 15^e en 16^e eeuwen, die geëxposeerd waren.

C. Lemoine-Isabeau, Secrétaire général M. MARTENS, Présidente

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 17 NOVEMBRE 1973

Présents: M^{IIe} Martens, Présidente; M. Joosen, Vice-Président; M^{me} Bonenfant; MM. Boutemy et Brouette; M^{me} Chartrain; M. Coekelberghs; M^{me} Dosogne; M^{IIe} Dhanens; MM. De Ruyt, De Schryver, De Valkeneer, De Smidt, De

Smet, de Callatay, E. Duverger, Dogaer et le R.P. de Gaiffier; M. Legrand; M. Monballieu; M^{Iles} Ninane et Sulzberger; M^{me} Risselin; MM. Van de Walle, Vandevivere et Winders.

Excusés: M^{me} Lemoine, secrétaire général; M. Colman; M^{me} De Pauw-Deveen; M. Duphénieux; M^{lle} Jottrand; MM. Lavalleye, Martiny, Masai; M^{me} Schneebalg.

Après lecture des procès-verbaux des scéances précédentes, qui sont approuvés, M^{lle} Martens remercie le vice-président pour son concours lors de la séance tenue à Malines, et accueille de nouveaux membres, MM. Coekelberghs et Dogaer. Elle annonce le décès de Joseph Puig y Cadafalch, membre correspondant de l'Académie, architecte espagnol, dont l'œuvre remarquable devrait être conservée.

La parole est donnée à Mademoiselle Francesca Bocchi, qui présente une communication sur «La Madonna del Monte, monument roman de Bologne». Cet édifice circulaire du x11^e siècle fut découvert peu avant la dernière guerre ; il avait été incorporé au début du x1x^e siècle dans une villa aristocratique, dont il formait la salle à manger. Les fresques qui ornent les niches, malgré les dégradations qu'elles ont subi, témoignent de la maturité culturelle atteinte par la cité au x11^e siècle, où l'efflorescence des études juridiques relègue souvent dans l'ombre d'autres aspects de la vie culturelle.

La Présidente remercie l'orateur, et dirige la discusion à laquelle prennent part le R.P. de Gaiffier, M. Vandevivere, M. Joosen et M^{me} Dosogne.

M^{lle} Sulzberger parle ensuite de «Documents peu connus concernant le rétable de l'Agneau Mystique». Sous l'égide de la Fondation Giorgio Cini, s'est tenue cet été à Vérone une exposition consacrée aux notes manuscrites et aux croquis réunis par G. B. Cavalcaselle en vue de la préparation de l'ouvrage réalisé en collaboration avec A. Crowe, publié sous le titre : «The early Flemish Painters», Londres, 1857.

L'excellent catalogue de Lino Moretti comporte une biographie détaillée et d'abondantes illustrations. Les nos 32 et 33, consacrés aux panneaux de «Adam et Eve» donnent de précieuses indications sur ces célèbres peintures, vues une première fois à Gand en 1852, puis au musée de Bruxelles en 1863. On y trouve aussi d'autres documents se rapportant à la peinture flamande.

La Présidente présente ses félicitations à Mademoiselle Sulzberger. Mlle Dhanens se réjouit également de l'intérêt de l'une et l'autre communication. La séance est levée à 12 h. 45.

Cl. Lemoine-Isabeau, Secrétaire général M. Martens, Présidente

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 15 DÉCEMBRE 1973

Présents: M^{Ile} Martens, Présidente; M. Joosen, vice-président; M^{me} Adrianne, M^{me} Bonenfant, M. Boutemy, M^{me} Chartrain; MM. De Valkeneer, de Sturler, de Borchgrave d'Altena, De Ruyt, De Schryver, Duphénieux; M^{me} Dosogne, M^{Ile} Folie, MM. Hackens et Legrand; MM. Mariën et Martiny; M. Van de Walle.

Excusés: MM. Colman, Antoine De Smet, Dogaer, Lavalleye; le R. P. de Gaiffier; M^{lles} Hairs et Jottrand, M^{me} Lemoine; MM. Lorette et Monballieu; M^{me} Risselin et M^{me} Véronée-Verhaegen.

La Présidente ouvre la séance à 10 h. 45 en donnant la parole à Monsieur F. De Ruyt qui envisage «L'habitat étrusque d'Acquarossa au vie siècle av. J. C.». L'orateur présente les principaux résultats des fouilles menées à Acquarossa, à 7 km. au nord de Viterbe, depuis 7 ans, par les archéologues de l'Institut suédois de Rome, MM. Ostenberg et Wetter, avec le concours actif de leur vieux roi Gustave-Adolphe VI, récemment décédé. La découverte de murs en blocs de tuf, dont la superstructure était en grumeaux d'argile sur taillis de joncs dans un cadre de bois, révèle des plans de maisons conformes à ceux des grandes tombes étrusques de famille avec des éléments architectoniques décorés. Un mur de monument public, qu'on a pu redresser en élévation, et des frises peintes destinées à couvrir des poutres de chêne pour les protéger de l'humidité, montrent l'aspect d'une cité étrusque de l'époque archaïque et apportent la preuve que les nécropoles reproduisent bien — comme on s'en doutait — les habitations des vivants et en prolongent l'ambiance. Le thème de cette communication a fait l'objet d'une note dans «L'Antiquité Classique», t. XLII, 1973, fasc. 2, pp. 584-586 et 4 pl. Un échange de vue a suivi, auquel ont pris part Mademoiselle Martens, MM. de Sturler, Mariën, Hackens et Van de Walle.

La séance est levée à 13 h.

C. Lemoine-Isabeau, Le secrétaire général

M. Martens, Présidente

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 19 JANVIER 1974

Présents: Mademoiselle Martens, Présidente; Monsieur Joosen, viceprésident; M^{me} Bonenfant, M. Brouette, M^{me} De Pauw-De Veen; MM. Eric Duverger, De Valkeneer, De Schryver, Duchesne, De Smet; M^{me} Chartrain, M^{lle} Jottrand, M^{me} Lemoine; MM. Lorette, Legrand et Naster; M^{lle} Sulzberger, M^{me} Schneebalg et M^{me} Véronée-Verhaegen; MM. Vanaise et Van de Walle. Excusés: MM. Boutemy, Colman, le R. P. de Gaiffier, MM. De Ruyt, Dogaer, Hackens et Lavalleye; M^{me} Lafontaine-Dosogne, MM. Martiny et Monballieu; M^{me} Risselin, M. Winders.

La Présidente ouvre la séance à 10 h. 45 et donne la parole au Comte de Borchgrave d'Altena, dont l'exposé est consacré à la Chasse de Saint Hadelin à Visé.

La chasse de Saint Hadelin à Visé est une œuvre complexe : les pignons, de caractère ottonien, peuvent être situés vers la fin du x^e siècle ; les reliefs des longs côtés, où l'on relève l'intervention de trois maîtres, ont été classés par un érudit allemand, K. H. Usener, à la suite des travaux de Renier de Huy, auteur des fonts de St.-Barthélémy à Liège (1107-1118).

Cette opinion est reprise dans le catalogue de l'exposition «Rhin-Meuse» et autres écrits. Une autre thèse, basée sur des comparaisons stylistiques avec des reliefs carolingiens et préromans — le Codex Aureus de St.-Emeran, l'autel portatif du roi Arnulf, une croix du trésor d'Essen, le retable d'Or, dit de Bâle (avant 1020 et non pas du XII^e siècle comme on l'écrit encore chez nous, ce qui fausse complètement la perspective), la Pala d'Oro d'Aix-la-Chapelle, du milieu du XI^e siècle — permet de penser qu'en majeure partie les longs côtés de la chasse de Saint Hadelin avaient été créés avant 1046, année où le prince-évêque Wazon transféra les restes du bienheureux dans un nouveau reliquaire. Ceci confirme les résultats des recherches du regretté chanoine Demaret, publiées déjà en 1928, et coïncide avec les observations faites sur les transformations de l'avant-corps occidental de l'église de Celles, où une niche fut ménagée pour recevoir la châsse dont il est question au XI^e siècle.

Après l'intervention de Mademoiselle Sulzberger, relative au style de ces œuvres, la Présidente passe la parole à Monsieur Eric Duverger qui étudie «het legaat van barones Van den Hecke-Baut de Rasmon aan het Museum van Antwerpen».

Hij vroeg aandacht voor de Gentse families Baut en Baut de Rasmon en hun levendige belangstelling voor de schone kunsten tijdens de 18e en in het begin van de 19e eeuw. Vervolgens besprak hij de overdracht, in 1859, van het legaat van barones Van den Hecke-Baut de Rasmon aan het museum van Antwerpen. Die erfgift omvatte 41 schilderijen, hoofdzakelijk werk van 17e eeuwse Vlaamse en Hollandse meesters. Voegt men daarbij de twee paneeltjes van David Teniers de jonge, reeds in 1855 aan die instelling verkocht, dan zijn er in het totaal 43 kunstwerken uit die Gentse verzameling in dat museum terechtgekomen. Het Portret van een kind met een valk op de hand en met twee honden aan de leiband, vroeger aan Antoon van Dijck en Jan Fyt toegeschreven en thans als een werk van Erasmus Quellinus en Jan Fyt beschouwd, werd evenwel door de erfgenamen opgeëist. Zij waren de mening toegedaan, dat het onder de familieportretten gerangschikt moest worden, die geen deel uitmaakten van het legaat. Die bet-

wisting groeide uit tot een proces, dat in het voordeel van het museum van Antwerpen werd uitgesproken.

Après une intervention de Mademoiselle Sulzberger, la séance est levée à 12 h. 45.

C. Lemoine-Isabeau, Secrétaire général M. Martens, Présidente

PROCÈS-VERBAL DE L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DU 16 FÉVRIER 1974

Présents: Mademoiselle Martens, Présidente; Monsieur Joosen, vice-président; M^{IIe} Bergmans; M. Brouette; M^{me} Chartrain; le comte de Borchgrave d'Altena; M. De Valkeneer; M^{me} Dosogne; M. Duphénieux; la baronne Greindl; MM. Jadot et Legrand; M^{me} Lemoine; M. Naster; M^{IIe} Ninane; M^{me} Risselin; MM. Soreil, Vander Linden, Vandevivere et van de Walle.

Excusés: M^{me} Bonenfant; M. Colman, le R. P. de Gaiffier, MM. De Smet, de Sturler, Ganshof, Lavalleye, Martiny, Monballieu; M^{lle} Sulzberger; MM. Warzée et Winders.

La Présidente ouvre la séance à 10 h. 15 à l'Hôtel de Sociétés scientifiques. Le procès-verbal de la réunion des titulaires du 19 mai 1973 est lu et approuvé. Le vote sur les deux propositions de modification aux statuts et au règlement d'ordre intérieur ne peut avoir lieu, le nombre de 40 membres présents ou représentés n'étant pas atteint.

Deux vérificateurs aux comptes sont désignés : la baronne Greindl et M. Jadot.

La Présidente rappelle que des candidatures pour les places vacantes de membres correspondants peuvent être présentées jusqu'au 9 mars.

La séance est levée à 10 h. 30.

Cl. Lemoine-Isabeau, Secrétaire général M. MARTENS, Présidente

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 16 FÉVRIER 1974

Présents: Mademoiselle Martens, présidente; Monsieur Joosen, vice-président; M^{me} Andrianne-Van de Winckel; M^{lle} Bergmans; MM. Bragard et Brouette; le Comte de Borchgrave d'Altena; M^{me} Chartrain; M. De Valkeneer; M^{me} Dosogne; MM. Duphénieux et Duverger; M^{lles} Folie et Jottrand; MM. Legrand, Lorette et Naster; M^{lle} Ninane; M^{mes} Risselin et Schneebalg; MM. Soreil, T'Sas, Vander Linden, Vandevivere et van de Walle.

Excusés: M^{me} Bonenfant; M. Colman; le R. P. de Gaiffier; M^{me} De Pauw-Deveen; MM. De Smet, de Sturler, Dogaer, Ganshof, Hackens, Lavalleye, Martiny, Monballieu; M^{lle} Sulzberger; MM. Warzée et Winders.

La Présidente ouvre la séance à 10 h. 40 et, après lecture et approbation du procès-verbal de la séance ordinaire précédente, donne la parole à M^{me} Risselin qui étudie un détail du costume du sacre de Napoléon.

On conserve au Musée national de la Malmaison un fort beau rabat en dentelle d'application de Bruxelles, semé d'abeilles et portant le chiffre couronné de Napoléon.

La forme de la pièce ne correspond pas à celle de la longue cravate nouée que l'on voit sur tous les portraits de l'Empereur en costume du Sacre et la description sommaire des cravates fournies à cette occasion infirme l'opinion courante selon laquelle le rabat de la Malmaison aurait été porté par l'Empereur le jour de son couronnement.

On peut y voir sans doute l'objet d'une facture établie par Le Sueur et Meeus-Vanderborcht, consécutive au voyage de l'Empereur et de Marie-Louise à Bruxelles, en 1811, dans laquelle il est fait mention d'œune cravate et d'une paire de manchettes en point d'Angleterre superfin semé d'abeilles avec le chiffre et la couronne impériale aux coins — 3.600 F.».

M^{IIe} Martens remercie l'orateur dont l'étude confirme à quel point la période française, longtemps sous-estimée, est en réalité riche et active, notamment à Bruxelles dans le domaine de la dentelle. Le vice-président souhaite voir publier le texte de cette communication. Après une question posée par M^{IIe} Jottrand, M. Soreil, Président des «Amis» des deux peintres Pierre Van Humbeek et Marie Piron, parle ensuite du Musée Van Humbeek-Piron, à Louvain. Ces deux artistes, qui vécurent respectivement de 1891 à 1964, et de 1888 à 1969, par leur effort et leur pensée déterminèrent une insigne activité spirituelle et esthétique de portée internationale, que Louvain n'a pas oubliée.

Etablis de bonne heure au flanc du Mont-César, les deux artistes intéressèrent la Province de Brabant. Nous devons à celle-ci les trois pavillons étagés où sont proposées au public, depuis 1964, les œuvres des deux inoubliés, sans préjudice de telles autres affectations complémentaires, en rapport avec les impératifs d'une vivante culture.

La Présidente, ainsi que M. Vander Linden, M. Naster, M^{me} Risselin et M. De Valkeneer remercient M. Soreil d'avoir évoqué le souvenir de ces deux artistes et d'avoir fait revivre ce milieu auquel se rattache le mouvement symboliste belge. La publication d'une note au sujet des Van Humbeek - Piron est vivement souhaitée.

La séance est levée à 12 h. 15.

C. Lemoine-Isabeau, Secrétaire général M. MARTENS, Présidente

PROCÈS-VERBAL DE L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DU 16 MARS 1974

Présents: Mademoiselle Martens, Présidente; M. Joosen, vice-président; M^{lle} Bergmans; M^{me} Bonenfant; MM. Boutemy, De Ruyt, De Smet, De Valkeneer et Duphénieux; la baronne Greindl; M^{me} Chartrain; M. Legrand; M^{lle} Ninane; M^{me} Risselin; MM. Vanaise, Van de Walle, Vander Linden et Winders.

Excusés: MM. Colman, de Borchgrave d'Altena, de Sturler, Fourez et Ganshof; M^{lle} Hairs; M. Lavalleye; M^{me} Lemoine; MM. Martiny, Monballieu et Soreil.

Après lecture et approbation du procès-verbal de la séance du 16 février 1974, l'assemblée vote à l'unanimité la proposition concernant les finances et portant modification au paragraphe 6 des Statuts. La question de la limite d'âge des conseillers sera examinée plus tard.

Trois mandats de membre correspondant se trouvant libres, la Présidente présente le curriculum vitae de Madame Dickstein-Bernard, de M. Richard Forgeur, M. Philippe Mercier, Madame Ulricx-Closset et de M. Raphaël van de Walle, qui feront l'objet d'élection à la prochaine séance.

C. Lemoine-Isabeau, Secrétaire général M. Martens, Présidente

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 16 MARS 1974

Présents : les mêmes personnes qu'à la séance précédente, plus M^{lle} Sulzberger, MM. Lorette, Bragard et Martiny.

Deux invités : le professeur J. Stengers et M. Demortier, Directeur des Inhumations et des Cultes de la Ville de Bruxelles.

Excusés: M^{me} Andrianne, MM. Colman, Dogaer, de Borchgrave d'Altena, de Sturler, De Roo, Fourez, Ganshof; M^{lles} Hairs et Jottrand; M. Lavalleye; M^{me} Lemoine; MM. Monballieu, Soreil et Warzée.

Après lecture et approbation du procès-verbal de la séance ordinaire du 16 février 1974, Monsieur De Valkeneer expose la loi du 20 juillet 1971 sur les funérailles et sépultures, dont les implications dans le domaine de l'art et de l'histoire sont inquiétantes.

Les lois du 20 juillet 1971 et du 4 juillet 1973 modifient totalement la législation belge sur les inhumations et sépultures. Toutes les lois antérieures à 1971 sont abolies et la notion de concession à perpétuité est supprimée. Le pouvoir communal a le droit de détruire les tombes en état d'abandon ainsi que celles qui n'auront pas été prises en charge par une personne intéressée, et ce, lorsque la tombe a plus de cinquante ans d'âge. Rien n'est prévu quant à l'affectation des matériaux ainsi récupérés. En ce qui concerne les tombes postérieures à la loi nouvelle, la commune peut refuser le renouvellement de concession. Le légis-lateur n'a rien prévu en ce qui concerne la sauvegarde des monuments funéraires intéressant l'art et l'histoire. Il est donc nécessaire d'entreprendre une action énergique pour obtenir du législateur une protection efficace de ce patrimoine artistique en péril.

Il convient de noter que le législateur français oblige les communes à réutiliser dans les cimetières les matériaux récupérés et qu'un inventaire des œuvres funéraires intéressant l'art et l'histoire doit être dressé dans chaque département.

L'exposé de M. De Valkeneer suscite une longue discussion à laquelle prennent part M^{ile} Martens, le Professeur Stengers, Monsieur Martiny, M. Demortier, MM. Joosen et Vanaise. Ce dernier propose de créer une commission au sein de l'Académie. Après lecture du texte d'une motion rédigée par M. De Valkeneer, la séance est levée.

C. Lemoine-Isabeau, Secrétaire général M. MARTENS, Présidente

PROCÈS-VERBAL DE LA RÉUNION DES TITULAIRES DU 27 AVRIL 1974

Présents: M^{lle} Martens, Présidente; M^{me} Bonenfant; M. Brouette; M^{mes} Chartrain et Dosogne; MM. De Smet, Duphénieux et De Ruyt; la baronne Greindl; M^{lle} Hairs; M. Jadot; M. Legrand; M^{mes} Lemoine et Marien; M^{lle} Ninane; M. Naster; M^{me} Risselin; M^{me} Schneebalg; MM. Vanaise, van de Walle et Vander Linden.

Excusés : M^{IIe} Bergmans ; MM. Colman, de Sturler, De Valkeneer et Ganshof ; M. Joosen, M. Lavalleye ; MM. Marien, Martiny, Monballieu et Warzée.

La Présidente ouvre la séance à 10 h. 15 à l'Hôtel des Sociétés scientifiques. Elle rend un hommage ému à la mémoire de Monsieur Boutemy, disparu inopinément peu avant Pâques, et demande à l'assemblée d'observer une minute de silence.

Après lecture et approbation du procès-verbal de la séance précédente, trois nouveaux membres correspondants sont élus : M^{me} Dickstein-Bernard, M^{me} Ulricx-Closset et M. R. Van De Walle.

La liste des candidats aux élections de mai est ensuite proposée à l'assemblée. La séance est levée à 11 h.

C. Lemoine-Isabeau, Secrétaire général M. Martens, Présidente

PROCÈS-VERBAL DE LA RÉUNION ORDINAIRE DU 27 AVRIL 1974

Présents: M^{IIe} Martens, Présidente; M^{me} Andrianne; M^{me} Bonenfant; M^{me} Chartrain; M^{me} Dosogne; MM. Duchesne, De Smet, De Ruyt et Duphénieux; la baronne Greindl; M^{IIe} Folie, et Hairs; M^{me} Lemoine; MM. Lorette et Legrand; M^{mes} Mariën et Risselin; M^{IIe} Ninane; M^{me} Schneebalg; MM. Vanaise et van de Walle.

Excusés: M^{Ile} Bergmans; MM. Colman, de Sturler, De Valkeneer et Dogaer; M. Ganshof; MM. Joosen, Lavalleye et Mariën; MM. Martiny, Monballieu et Warzée.

Après lecture du procès-verbal de la séance précédente, qui est approuvé, la Présidente donne la parole à M. Albert Duchesne, qui expose : Quelques projets du Duc de Brabant, futur Léopold II, au sujet de la transformation de Bruxelles et en particulier des résidences royales (1853-1865).

Dès son avènement et tout au long de ses quarante-quatre ans de règne, Léopold II fit du domaine des travaux publics un de ses domaines privilégiés, celui — avec l'expansion et la défense du pays — auquel il voua ses plus tenaces efforts. Ce qu'on sait moins généralement, est l'acharnement du prince héritier qu'il était avant décembre 1865 pour faire triompher ses vues dans ces trois domaines. L'embellissement de la Belgique, la mise en valeur de ses sites, l'assainissement de ses villes trouvaient déjà un avocat en ce jeune homme de 20 ans.

En recourant à des sources d'archives inédites ou peu connues, ainsi qu'aux discours prononcés par lui au Sénat, il est possible d'établir l'essentiel du programme de restauration que le Duc de Brabant envisage pour notre capitale, en particulier pour le quartier du Parc. Qu'il s'agisse du futur palais des Académies mis à sa disposition dès son mariage en 1853 ou du Palais royal qu'il habitera en fait à partir de ce moment, toute une série de projets voit le jour, sans oublier l'admirable site de Tervuren.

Inlassable inspirateur des pouvoirs publics que harcèlent sans répit des billets fort curieux à relire, l'héritier du trône préparait de la sorte le terrain pour le jour où il lui serait permis de devenir le royal bâtisseur et le royal urbaniste qu'ont mieux fait connaître des études toutes récentes.

La séance est levée à 12 h. 30.

C. Lemoine-Isabeau, Secrétaire général

M. MARTENS, Présidente

PROCÈS-VERBAL DE L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DU 18 MAI 1974

Présents: M^{IIe} Martens, Présidente; M. Joosen, vice-président; M^{IIe} Bergmans, M^{me} Bonenfant, le comte de Borchgrave d'Altena, M. Brouette; le R. P. de Gaiffier; MM. Colman, Duphénieux, Antoine De Smet et De Valkeneer; la baronne Greindl, M^{IIe} Hairs, M. Jadot, M^{me} Lemoine; M. Legrand, M^{IIe} Ninane; MM. Soreil, van de Walle, Warzée et Winders.

Excusés : M^{mes} Andrianne, Chartrain et Dosogne ; MM. De Ruyt, De Wilde, de Sturler, Fourez et Lavalleye ; MM. Masai, Martiny et Montballieu ; M^{lle} Sulzberger, M. Vander Linden.

M^{IIe} Martens ouvre la séance à 9 h. 45 et donne la parole au secrétaire général qui donne lecture du procès-verbal de la séance des membres titulaires du 28 avril, qui est approuvé, et présente son rapport sur l'activité de l'Académie au cours de l'année écoulée. Le Trésorier général, M. De Valkeneer, expose ensuite la situation financière ; son rapport est approuvé, de même que celui des vérificateurs aux comptes, présenté par M. Jadot. Le Trésorier donne enfin des précisions quant au budget pour 1974.

La Présidente annonce le don que M^{lle} Simone Bergmans vient de faire à l'Académie et qui est destiné à fonder un prix couronnant une étude inédite sur le xvi^e siècle dans les anciens Pays-Bas et se rapportant à un artiste, une œuvre ou un aspect de l'humanisme. L'assemblée remercie vivement M^{lle} Bergmans pour sa générosité.

On procède ensuite aux élections, M. Colman étant désigné comme scrutateur. A la suite du vote, M^{me} Andrianne est nommée titulaire ; les six mandats de conseiller à attribuer cette année, sont confiés à MM. Jadot, Vander Linden et De Valkeneer, conseillers sortant réélus, et à MM. De Schryver, De Ruyt et Antoine De Smet ; la nouvelle commission des publications se composera de M^{lle} Bergmans, MM. de Borchgrave d'Altena, Lavalleye et van de Walle, et M^{me} Andrianne ; quant au bureau, M. Vander Linden est élu Vice-Président, M. De Valkeneer voit son mandat de trésorier général renouvelé, tandis que M. De Schryver est désigné comme secrétaire adjoint.

Mademoiselle Martens, Présidente sortante, passe les pouvoirs à M. Henry Joosen, qui pendant deux ans assuma la vice-présidence.

La séance est levée à 11 h.

C. Lemoine-Isabeau, Secrétaire général M. Martens, Présidente

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 18 MAI 1974

Présents: M. Joosen, Président; M^{Ile} S. Bergmans, M^{me} Bonenfant, le comte de Borchgrave d'Altena, M. Brouette; MM. Colman, De Schryver, Duphénieux; M. Antoine De Smet, le R. P. de Gaiffier; M^{me} De Pauw-De Veen; MM. De Valkeneer et Ganshof; la baronne Greindl; M. Jadot; M^{Ile} Jottrand, M^{me} Lemoine, M^{Ile} Hairs; M. Legrand; M^{Iles} Martens et Ninane; MM. Soreil, van de Walle, Warzée et Winders; M^{me} Véronée; M^{Ile} Popelier, M^{me} Schneebalg.

Excusés: M^{mes} Andrianne, Chartrain et Dosogne; MM. De Ruyt, De Wilde, de Sturler, Duchesne, Fourez; M. Lavalleye; MM. Lorette, Masai, Martiny, Montballieu; M^{mes} Mertens et Risselin; M^{lle} Sulzberger; M. Vander Linden.

Après lecture du procès-verbal de la séance du 28 avril, qui est approuvé, le nouveau président, M. Henry Joosen, donne la parole au R. P. de Gaiffier d'Hestroy, qui étudie l'iconographie de St Lambert, évêque de Liège. Ayant publié dans les Mélanges offerts au P. E. de Strijkker (*Zetesis*. Bijdragen op het gebied van de klassieke filologie, filosofie, byzantinistiek, patrologie en theologie, Anvers, 1973, pp. 736-740) un article sur ce sujet, il en résume le contenu, puis se pose la question suivante : le peintre Hans Borneman (xve siècle) en représentant le saint accomplissant sa pénitence, attaché à la croix dressée près du monastère, a-t-il interprété correctement la coutume pénitentielle, *stare ad crucem*, citée dans quelques textes monastiques? Le nombre restreint d'écrits du moyen âge qui mentionnent cette pratique, et la rareté des œuvres qui représentent la scène de la pénitence de S. Lambert n'ont pas permis jusqu'ici de trancher avec certitude ce petit problème iconographique.

M^{lle} Ninane, le comte de Borchgrave, M. Legrand et M. Colman envisagent quelques points particulier de cette iconographie et apportent un complément d'information, notamment à propos du buste reliquaire de St. Lambert.

Vu l'heure avancée, la communication annoncée de M^{lle} Hairs est reportée. La séance est levée à 12 h. 30.

C. Lemoine-Isabeau, Secrétaire général

H. Joosen, Président

PRIX SIMONE BERGMANS

Règlement

1. Le prix est décerné à une étude inédite sur le xvi^e siècle dans les anciens Pays-Bas et se rapportant à un artiste, une œuvre ou un aspect de l'humanisme. A mérite égal, préférence sera donnée à un travail sur la peinture. Toute compilation sera écartée, le prix devant couronner un travail original et scientifique, rédigé dans une des langues nationales. L'Académie royale d'Archéologie de Belgique se réserve le droit de publication dans sa revue.

- 2. Le prix est attribué par un jury nommé annuellement par les conseillers de l'Académie. Ce jury compte sept membres, parmi lesquels M^{lle} Simone Bergmans, présidente à vie.
- 3. Le prix est annuel ; il est égal au montant des intérêts, frais déduits, du capital. Il est décerné à une personne non membre titulaire de l'Académie et pour la première fois en 1975, à la séance du mois de mai. Le Conseil de l'Académie fera un appel public pour annoncer le prix. Si ce dernier n'est pas attribué, son montant sera ajouté au revenu de l'année suivante.
- 4. Tout litige ou interprétation concernant le dit règlement est de la compétence exclusive du Conseil d'administration de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique.

PRIJS SIMONE BERGMANS

Reglement

- 1. De prijs wordt toegekend voor een onuitgegeven studie, die betrekking heeft op de Nederlanden in de 16e eeuw en een kunstenaar, een kunstwerk of een aspect van het humanisme belicht. Bij gelijkwaardigheid van de ingezonden werken, wordt de voorkeur gegeven aan een studie over de schilderkunst. Compilatie zal geweerd worden, daar de prijs bedoeld is als bekroning van een oorspronkelijk en wetenschappelijk werk, dat in één van de landstalen is opgesteld. De Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België behoudt zich het recht voor de bekroonde studie in haar tijdschrift te publiceren.
- 2. De prijs wordt verleend door een jury, die jaarlijks door de Beheerraad van de Academie wordt aangesteld, en die zeven leden telt, waaronder Mejuffer Simone Bergmans, voorzitster voor het leven.
- 3. De prijs wordt jaarlijks toegekend en bestaat uit een bedrag, dat gelijk staat met de opbrengst van het kapitaal na afhouding van de onkosten. Hij wordt toegekend aan personen die geen werkend lid van de Academie zijn en voor het eerst in de loop van mei 1975. De Beheerraad van de Academie zal het uitschrijven van de prijs openbaar maken. Indien de prijs niet wordt toegekend, zal het bedrag ervan bij de opbrengst van het volgende jaar gevoegd worden.
- 4. Elke betwisting i.v.m. de interpretatie van het huidige reglement behoort uitsluitend tot de bevoegdheid van de Beheerraad van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België.

SOMMAIRE/INHOUDSTAFEL

TANGHE, Le Château-Fort de Solre-sur-Sambre, par Cte J. de Borchgrave

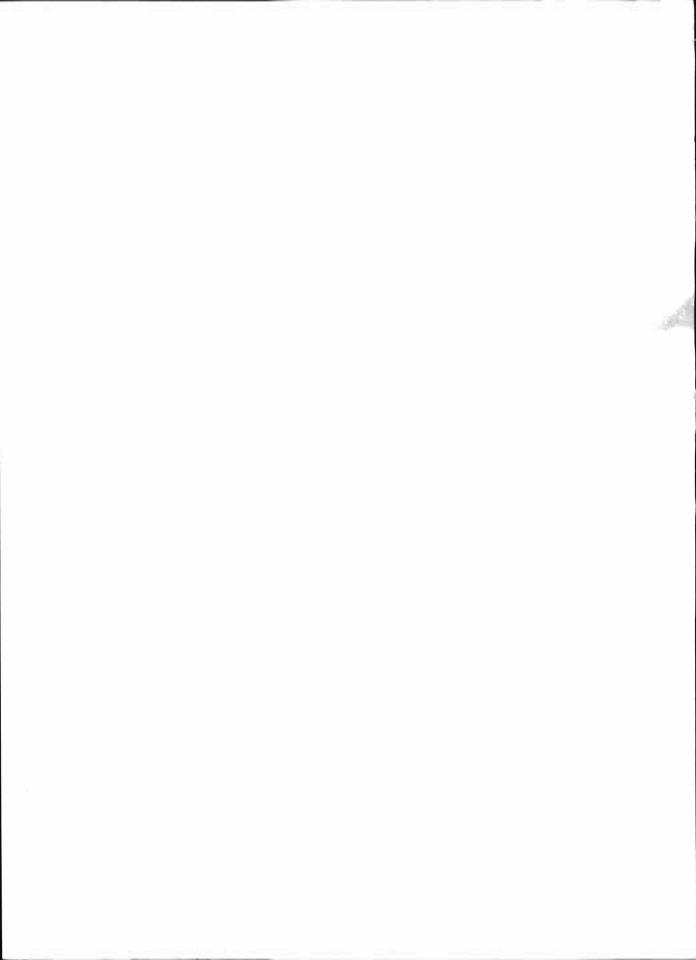
D'ALTENA. — Th. THOMAS, Rôle des Boch dans la céramique des XVIII^e et XIX^e siècles, par A. M. D. — Colin Thompson et Lorne Campbell, Hugo van der Goes and the Trinity Panels in Edinburgh, par M. Comblen-Sonkes. — Ignace Vandevivere-Catheline Perier-d'Ieteren, Belgique Renaissante, par Cte J. de Borchgrave d'Altena.

	I Ouvrages	divers			-1-
--	------------	--------	--	--	-----

Principes d'analyse scientifique. Tapisserie, méthode et vocabulaire, par J. LAFON-TAINE-DOSOGNE. — Principes d'analyse scientifique. Architecture. Vocabulaire, par Cte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA. — Ernst Berger, Das Basler Arztrelief: Studien zum griechischen Grab- und Votivrelief um 500 vor Chr. und zur vorhippokratischen Medizin, par Marc E. Mariën. — Jürgen Borchhardt, Homerische Helme, Helmformen der Aegäis in ihren Beziehungen zu orientalischen und europäischen Helmen in der Bronze- und frühen Eisenzeit, par M. E. MARIËN. - Porphyrios DIKAIOS, Enkomi Excavations 1948-1958. Band II Text. Chronology, Summary and Conclusions, Catalogue, Appendices, par M. E. Mariën. — Lothar Eckart, Das römische Donaukastell Schlögen in Oberösterreich, par M. E. MARIËN. — F. W. GOETHERT, Chr. BORKER, E. RESCHKE, E. E. SCHMIDT, Katalog der Antikensammlung des Prinzen Carl von Preuszen im Schlosz zu Klein Glienicke bei Potsdam, par M. E. Mariën. — Oleg Grabar, The Formation of Islamic Art, par J. Lafon-TAINE-DOSOGNE. — Roland Hampel, Sperlonga und Vergil, par M. E. Mariën. — R. Hampe et alii, Neuenverbungen 1957-1970, par M. E. Mariën. — Helga HERDEJÜRGEN, Die tarentinischen Terrakotten des 6e bis 4e Jahrh. vor Chr. im Antikenmuseum Basel, par M. E. Mariën. — Herbert Hoffmann, Early Cretan Armorers, par M. E. Mariën. — Chr. Hollis et R. Brownrigg, Les Lieux Saints de Jérusalem. Monuments juifs, chrétiens et musulmans de la Terre Sainte, par J. LAFON-TAINE-DOSOGNE. — Hedwig KENNER, Das Phänomen der verkehrten Welt in der griechisch-römische Antike, par M. E. Mariën. — Alfred Mutz, Die Kunst des Metalldrehens bei den Römern, par M. E. Mariën. — J. Negenman, Univers de la Bible. Atlas du Proche-Orient biblique, par J. LAFONTAINE-DOSOGNE. — Victor NIETO ALCAIDE, Corpus Vitrearum Medii Aevi. Espana, par Y. VANDEN BEMDEN. — Bärbel Pfeiler, Römischer Goldschmuck des ersten und zweiten Jahrhunderts n. Chr. nach datierten Funden, par M. E. MARIËN. — ROCOLLE (Colonel), 2000 ans de fortification française, par J. LORETTE. — Stefan Sinos, Die vorklassischen Hausformen in der Agäis, par M. E. Mariën. — Zygmunt Swiechowski, Sculpture romane d'Auvergne, par J. SQUILBECK. — Paul VANAISE, Cahier inédit de tabellion de 1535, par Cte J. de Borchgrave d'Altena.

Liste de	s membr	es a	le l'Acad	lémie .							 	 	٠	169
Rapport	annuel	du	secrétair	e général	! sur	l'e.	xercice	197	3-19	974		 		177

Comptes rendus des séar	ices d'octobre	1973 à mai	1974	177
Prix Simone Bergmans	**********			189
Prijs Simone Bergmans				190



PUBLICATIONS DE L'ACADÉMIE — UITGAVEN DER ACADEMIE

- A. ANNALES (Publiées de 1843 à 1930). Intitulées de 1843 à 1847 : Bulletin et Annales. de 1848 à 1930 : Annales). Format in-8°.
 Tomes I à LXXVII.
- B. BULLETIN (publié de 1868 à 1929). Format in-8°.

2 ^e série des Annales	(tome I), 12 fascicules	(1868-1877)
3 ^e série des Annales	(tome II), 5 fascicules	(1875-1878)
3 ^e série des Annales	2e partie, fasc. I-XX	(1879-1886)
4 ^e série des Annales	1re partie, fasc. I-XXIV	(1885-1890)
4e série des Annales	2e partie, fasc. I-XXX	(1890-1897)
5 ^e série des Annales	1re partie, fasc. I-X	(1898-1901)
5 ^e série des Annales	2 ^e partie, fasc. I-VIII	(1901-1902)
Années 1903-1929.		

C. TABLES DES ANNALES.

Tomes I à XX (1843-1863) : figure à la fin du tome XX (1863), sous pagination différente.

Tomes XXI à XXX (1865-1874) et du BULLETIN (1868-1874) : Bulletin de 1877 (2^e série, fasc. 12).

Tomes XXXI à XL (1875-1886) et du BULLETIN (1875-1886) : Bulletin de 1886 (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'ARCHEOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART — BELGISCH TIJD-SCHRIFT VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS. Format in-8° carré. Tomes I (1931) à XLII (1973). Continue.

