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

XLIV * 1975

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

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

BRUXELLES - BRUSSEL

1976

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

COMMISSION DES PUBLICATIONS / COMMISSIE VOOR UITGAVEN

Exercice 1975-1976 / Dienstjaar 1975-1976

Président / Voorzitter: M. Henry JOOSEN; Secrétaire / Secretaris: M^{me} Madeleine VAN DE WINCKEL; Membres / Leden: M^{11e} Simone BERGMANS. MM. Jean DE STURLER et Baudouin VAN DE WALLE.

AVIS / BERICHT

Les lettres, livres pour comptes rendus et manuscrits destinés spécialement à la Revue doivent être adressés au Secrétariat de Rédaction: De brieven, boeken voor recensies en de handschriften die in 't bijzonder voor het Tijdschrift bestemd zijn, moeten geadresseerd worden aan het Redactiesecretariaat:

M^{me} M. VAN DE WINCKEL rue Marcq 21, 1000 Bruxelles

Marcqstraat 21, 1000 Brussel

Les commandes de volumes doivent être adressées au Trésorier général :

De bestellingen van boeken dienen gericht te worden aan de algemene Penningmeester:

M. A. DE VALKENEER

Hôtel de Sociétés Scientifiques, rue des Champs Elysées 43, B. 1050 Bruxelles Hotel voor Wetenschappelijke Genootschappen, Elyzeese Veldenstraat 43, B. 1050 Brussel

Les paiements se font au C.C.P. n° 000-0100419-24 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 000-0100419-24 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

XLIV * 1975

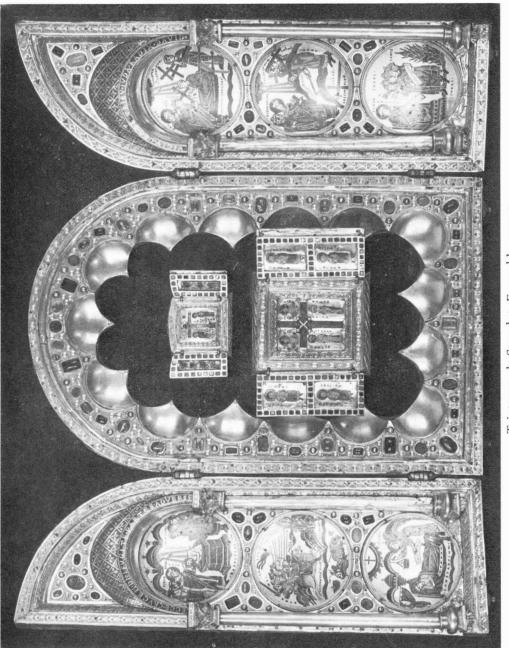
BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

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

BRUXELLES - BRUSSEL

1976

Imprimerie R. LOUIS, rue Borrens 35-43, B-1050 Bruxelles



(New York, Metropolitan Museum, collection Pierpont Morgan)

EMAUX MOSANS ET RHENO-MOSANS DANS LES COLLECTIONS DES ETATS-UNIS

Philippe VERDIER

Les émaux mosans et rhéno-mosans dans les collections des Etats-Unis ne sont pas présentés ici dans le cadre systématique et uniforme d'un catalogue raisonné. Chaque pièce est considérée en elle-même et fait l'objet d'une courte monographie. Les pièces purement décoratives, comme les colonnes de châsses rhénanes, ont été écartées. Quelques plaques ornementales ont été citées lorsque leur type de décor se retrouve sur des pièces à sujet iconographique. Les œuvres ont été classées selon leur fonction d'objets liturgiques, que ces objets aient été préservés en tout ou en partie : staurothèques, croix, autels portatifs, reliures — mais aussi selon l'iconographie et l'évolution technique. Une place a été faite au symbolisme marial dans l'émaillerie mosane. La présentation se termine sur quelques plaques et ornements qui conduisent de la Meuse à Cologne, au rayonnement de l'art mosan dans l'Allemagne de l'ouest et à la personnalité de Nicolas de Verdun. Comme on le verra, les collections américaines sont riches en émaux qui ont été exécutés par l'atelier qui travailla à Stavelot et à Liège et qui était dirigé par Godefroy de Huy.

Les nouvelles perspectives d'attribution et de comparaison ouvertes par le vaste rassemblement des émaux mosans et rhénans lors de l'exposition Rhin-Meuse en 1972, ont donné l'idée de les compléter par une nouvelle étude d'ensemble basée sur les riches collections des Etats-Unis. Depuis la remarquable série d'articles de H.P. Mitchell parue dans le Burlington Magazine de 1918 à 1920, les émaux des collections américaines n'ont guère été publiés et étudiés que dans les revues des grands musées américains. Les exceptions sont peu nombreuses — articles dans la Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art en 1938 et 1961, dans les Cahiers de Civilisation Médiévale en 1973, et, en 1972, le panorama synthétique des émaux mosans et allemands intégré dans le grand ouvrage de Madame M. M. Gauthier sur les émaux occidentaux.

La présente étude résume l'état de la recherche et laisse la porte ouverte pour la relance d'importants problèmes. Elle mettra sous les yeux d'un public, dont le français est la langue première, des richesses gardées comme dans une reserve outre-atlantique. Elle n'aurait pu être entreprise sans la générosité et l'ouverture d'esprit de nos amis américains pour tout ce qui peut contribuer à resserrer les liens culturels sur le plan international. Je remercie l'American Philosophical Society pour m'avoir accordé une bourse qui a permis la mise en route de mon enquête, et tous mes amis et collègues qui, aux Etats-Unis, ont rassemblé la documentation photographique avec une obligeance inlassable.

Rome, février 1976.

ABREVIATIONS DES NOTES

Art Mosan: L'Art mosan, éd. P. Francastel, Paris, 1953.

Art Roman: Art Roman de la vallée de la Meuse aux XIe, XIIe et XIIIe siècles. Textes et commentaires de S. Collon-Gevaert, J. Lejeune, J. Stiennon, Bruxelles, 1965.

Buckingham Collection: Handbook to the Lucy Maud Buckhingham Medieval Collection by R. Rogers and O. Goetz, The Art Institute of Chicago, 1941.

Cahiers: Cahiers de Civil sation Médiévale.

M. M. Gauthier: Emaux du Moyen Age Occidental, Fribourg, 1972.

Handschriften XIII Jh.: Hanns Swarzenski, Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII Jahrhunderts, Berlin, 1936.

Intuition und Kunstwissenschaft: Festschrift Hanns Swarzenski, Berlin, 1972.

Italian and Mosan Shows: The Italian and Mosan Shows in the Light of the Great Art Exhibitions, The Burlington Magazine, VC, 1953, pp. 151-7.

Kofler Truniger: H. Schnitzler, P. Bloch, Ch. Ratton, Email, Goldschmiede und Metallarbeiten Europäisches Mittelalters, Sammlung E. und M. Kofler Truniger, Luzern II, Lucerne, 1965.

Kommentar, Mosaner Psalter-Fragment Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex 78 A 6 aus dem Kupfertichkabinet der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz - Berlin. Kommentar Hanns Swarzenski, Akademische Druck - u. Verlageanstalt, Graz, 1974.

Lapkovskaya, L'art appliqué du moyen âge au musée de l'Ermitage, Moscou, 1971.

Metropolitan Museum Studies: J. Breck, Notes on some Mosan Enamels, Metropolitan Museum Studies I, 1928, pp. 81-94.

Monuments Romanesque Art: Hans Swarzenski, Monuments of Romanesque Art, Chicago, 1954.

P.G., P.L.: Migne, Patrologia Graeca, Patrologia Latina.

Panofsky Essays: De Artibus Opuscula XL Essays in Honor of Erwin Panofsky, ed. Millard Meiss, New York University Press, 1961.

Revue Belge : Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art.

Rhein und Maas I, II: Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400, Cologne, I, 1972, II, 1973.

Sammlungen von Hüpsch: Die Sammlungen des Baron von Hüpsch, Ein Kölner Kunstkabinett um 1800, Catalogue de l'exposition de 1964, (l'orfèvrerie par K. Degen).

- Schatzkammer: H. Schnitzler, Rheinische Schatzkammer. Die Romanik, Düsseldorf, 1959.
- Schmelzarbeiten: O. von Falke et H. Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Francfort-sur-le-Main, 1904.
- Schriftquellen: O. Lehmann-Brockhaus, Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11 und 12 Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien, Berlin, 1938.
- Smalti: F. Stohlman, Gli Smalti del Museo Sacro Vaticano, 1939.
- Suger: Œuvres complètes de Suger, éd. Lecoy de la Marche, Paris, 1867. (Sur son administration abbatiale, pp. 155-209).
- Walters Journal: The Journal of the Walters Art Gallery, Baltimore.
- Wiener Jahrbuch: H. Lenzen et H. Buschhausen, Ein Neues Reichsportatile des 12 Jahrhunderts, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, XX (XXIV), 1965, pp. 21-73.
- Year 1200: The Year 1200, New York 1970. Catalogue de l'exposition organisée pour le centenaire de la fondation du Metropolitan Museum, par K. Hoffmann.

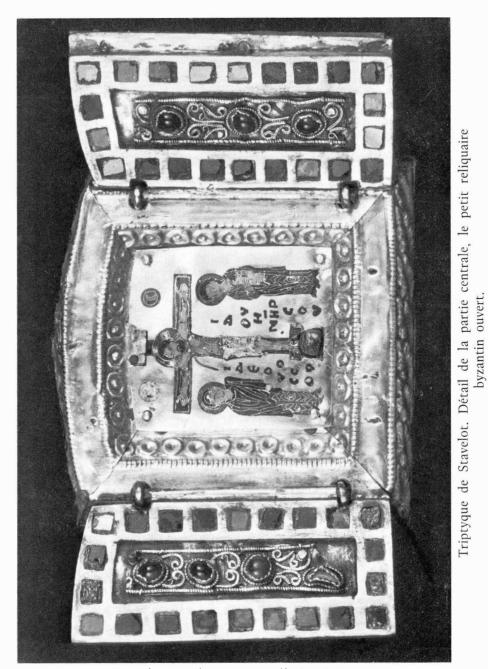
Le triptyque de Stavelot

New York, Metropolitan Museum, collection Pierpont Morgan.

Le triptyque de Stavelot est exceptionnel parmi les staurothèques mosanes. Dans la partie centrale, au lieu de la relique du Vrai Bois accostée de deux anges, sont suspendus deux petits reliquaires byzantins dans un double encadrement de polylobes formant des écailles creuses. Sur les volets, six médaillons émaillés illustrent la légende de Constantin et l'invention de la croix par sainte Hélène. La lecture de ces scènes se fait de bas en haut, comme dans les vitraux. Des colonnettes à base bulbeuse les encadrent; leur plinthe est soudée au biseau du cadre par des languettes ornées d'une palmette, ainsi que sur les châsses de saint Hadelin à Visé et de saint Mengold à Notre-Dame de Huy. Leurs chapiteaux s'ornent de feuilles lancéolées et de fruits d'arum assez semblables à ceux du chapiteau du pied-de-croix de St-Bertin et du bas-relief du retable de saint Remacle, autrefois à Stavelot, où saint Trond et saint Remacle échangent le baiser de paix. La bordure extérieure des volets est estampée de fleurons sur fond guilloché, analogues au décor des extrémités de la caisse de la châsse de saint Hadelin (1). Le biseau inférieur est ciselé de feuilles inclinées rappelant un type d'ornementation utilisé dans l'Evangéliaire d'Averbode, et à rapprocher encore de celle du disque de la Majestas Domini de la couronne de lumière de Wibert, à Aix-la-Chapelle, et de la bordure du bassin baptismal de Frédéric Barberousse au musée de Berlin (2). Il faut noter que ces feuilles couchées ont été répétées sur la tranche de la partie centrale des reliquaires byzantins, remontés par l'orfèvre du triptyque à Stavelot même. Quant à la partie centrale du triptyque, elle présente la décoration habituelle : cavités estampées en quinconces qui font jouer la lumière et donnent l'effet de joailleries en négatif, cabochons et perles d'argent enchâssés dans des bâtes plates, petites cavités estampées sur fond guilloché.

Le premier médaillon du volet gauche représente la vision nocturne de la croix apparaissant à Constantin endormi, au cours de la marche sur Rome, dans l'automne de 312 (^a). L'ange montre à l'empereur la croix lumineuse qui lui était déjà apparue dans la journée ou dans la soirée précédente (⁴), et lui révèle son sens apotropaïque. Dans la main gauche de l'ange on lit le gage de la victoire « In hoc signo vince ». L'ange est très proche de celui qui apparaît à Joseph au folio 7 du Psautier mosan du cabinet des estampes de Berlin. Constantin endormi soulage sa tête de la même manière dans la scène de la vision — qui précède la victoire au pont Milvius et l'invention de la croix — au folio 440 des *Homélies* de Grégoire de Nazianze à la Bibliothèque Nationale de Paris. Le rideau relevé, la lampe qui brûle, sont à mettre en rapport avec le songe de saint Adalbert, sur le panneau de bronze de la porte de Gniezno (⁵), et Jessé endormi au pied de l'arbre des vitraux de l'Arbre de Jessé à St-Denis et à la Cathédrale de Chartres.

Sur le deuxième médaillon, la cavalerie de Constantin, chevaliers cuirassés de broignes et de heaumes, charge à la lance et à l'épée l'escadron en déroute de Maxence au pont Milvius, et Constantin transperce Maxence. Le porte-étendard de l'empereur porte le labarum, qui a la forme du triple pennon des croisés (ici de couleur émeraude) surmonté de la croix (6). Un bouclier à umbo et un casque à nasal traînent sur le rivage ; un cadavre est percé d'une flèche ; le sang jaillit d'une lance qui s'est brisée dans la blessure. La composition bipartite : à gauche, les vainqueurs, à droite les fuyards qui regardent en arrière, est la même que celle du médaillon du vitrail de la première croisade à St-Denis, qui représentait les «Franci victores » à Nicée, des «Parti fugientes » (7). Les lances baissées, le harnachement, les cadavres laissés sur le terrain, sont très proches. La comparaison est moins frappante avec la victoire des anglais sur les danois, peinte dans le manuscrit contemporain de la Passion et Miracles de saint Edmond, à la Bibliothèque Morgan de New York (8). Ces trois représentations découlent d'ailleurs d'une source commune, Israël mettant en fuite les Amalécites au folio 424 vº des Homélies de Grégoire de Nazianze.



(New York, Metropolitan Museum, collection Pierpont Morgan)

Sur le troisième médaillon, Constantin reçoit l'onction de la main du pape Silvestre au cours de son baptême par immersion dans la cuve du baptistère du Latran. La cuve hexagonale imite par son émail granité le porphyre, matériau impérial. Le groupe principal s'est inspiré soit directement, soit par l'intermédiaire d'un livre de modèles commun ou dérivé, de celui de saint Pierre baptisant le centurion Corneille sur la cuve baptismale de Renier de Huy à St-Barthélemy de Liège. La main divine et le triple effluve de l'Esprit Saint sont caractéristiques de l'iconographie de Dieu dans l'art mosan.

Les trois médaillons sont — comme ceux du volet droit — coiffés d'un demi-dôme décoré au vernis brun d'un treillis de palmettes renversées. L'arc de tête de la demi-coupole de gauche porte une inscription, d'une épigraphie magnifique, en lettres dorées sur vernis brun : « Ecce crucem Domini. Fugite partes adversae ».

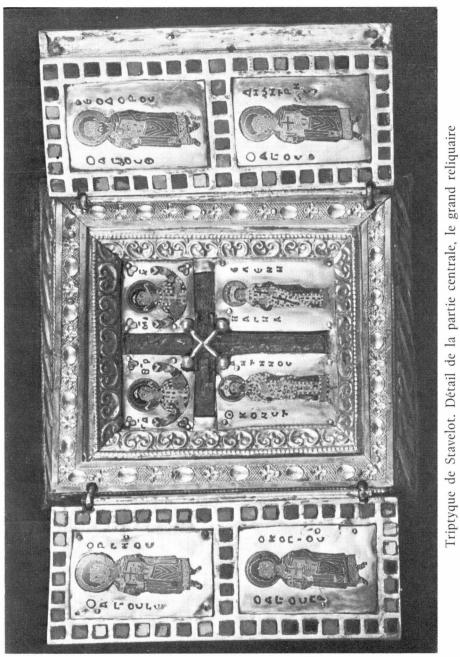
Sur le premier médaillon du volet de droite, sainte Hélène, couronnée et nimbée, assise sur un trône, ordonne aux Juifs de révéler où furent enterrées les trois croix du calvaire. Les Juifs, coiffés du couvre-chef conique qu'ils étaient obligés de porter dans les villes de l'Empire, viennent de dénoncer l'un d'entre eux, Judas : « Judas novit ». Judas, menacé du bûcher (ignis) se tient la barbe, fort angoissé. Il s'appuie sur un bâton en forme de tau — qui peut annoncer, proleptiquement, qu'après sa conversion et la mort du patriarche Macaire, il deviendra, sous le nom de Cyriaque, son successeur à Jérusalem. Sur le médaillon, Hélène est appelée « regina » (et non imperatrix). C'est le titre que lui donnent les *Actes* de Judas Cyriacus, un écrit apocryphe (9).

Sur le second médaillon, en présence d'Hélène, qui porte la sphaira crucigère, Judas pioche à la houe l'endroit où a été enfoui le « lignum Domini ». Quand on l'exhume, la vraie croix est munie de son titulus (10). Deux acolytes emportent les « patibula » des deux larrons. Une lumière théophanique, sous la forme usuelle de la main de Dieu et du triple effluve, descend sur le lieu du miracle (11). Sur le troisième médaillon, le Vrai Bois, bien que déjà désigné comme tel sur le médaillon précédent par le titulus et la descente de la lumière divine, est authentifié par un miracle : un jeune homme mort ressuscite de la civière où on l'emportait, lorsque le patriarche de Jérusalem touche le cadavre avec la croix du Christ. Les bois des larrons sont mis au rancart ; la théophanie lumineuse se produit à nouveau.

L'invention de la croix est émaillée sur le phylactère quadrilobé de Tournai (12), dans l'excellent style des médaillons du triptyque Morgan. L'épigraphie est identique et Hélène est aussi appelée reine (13). Le dessin est moins pur sur

la croix du Musée des arts décoratifs de Berlin-ouest, où un cinquième sujet est ajouté : l'adoration de la croix par Hélène en proskynèse (14). Dans ces deux exemples, comme sur le sujet gravé sur le volet intérieur de la staurothèque de Notre-Dame de Tongres, Judas est menacé du feu (15). Sur le cadre extérieur de ce reliquaire, dont la structure est celle des staurothèques byzantines, sont gravés sur « opus punctile » la vision nocturne de Constantin et l'épisode final de la reconquête de la croix par Héraclius : la décapitation de Chosroès (16).

Le ciborium en vernis brun qui coiffe les trois médaillons de l'invention de la croix porte l'inscription : « Vicit Leo de tribu Juda radix David ». Ce texte et celui du volet de gauche ont été liturgiquement conservés dans la troisième antienne des secondes vêpres de la fête de l'invention de la croix, qui en occident tombe le 3 mai. Cette fête, née en Palestine au VI^{me} siècle, avec celle de l'exaltation de la croix, fut très tôt adoptée à Rome, comme l'indique la notice sur le pape Eusèbe du Liber Pontificalis. La légende d'Hélène était fixée avant la fin du IV^{me} siècle et fut sanctionnée par son inscription au catalogue des saints. Au récit de la vision de Constantin est venue s'ajouter l'histoire apocryphe de son baptême catholique par le pape Silvestre, à Rome, alors que l'empereur avait reçu le baptême arien à Nicomédie. Les Actus Beati Sylvestri étaient reçus à Rome dès la fin du Vme siècle et entrèrent dans la liturgie de la fête du 31 décembre (17). Les sources patristiques sont peu loquaces sur le développement de la légende de Constantin, les repères étant espacés dans le Liber Pontificalis, Grégoire de Tours, Cassiodore et Bède. Mais au début du XII^{me} siècle, Berengosus, abbé de St-Martin de Trèves, écrivit un traité typologique sur la croix, le De laude et inventione Sanctae Crucis. Le premier livre élucide le mystère de la croix à travers les «types», ou figures vétéro-testamentaires, de Joseph, Isaac et Moïse. Le deuxième rapproche les récits de la vision de Constantin et de son baptême par Silvestre de celui de l'invention de la croix. La canonisation d'Hélène et la non inscription de Constantin au catalogue des saints sont justifiées. Le symbolisme typologique domine le troisième livre. Naman, guéri de la lèpre dans le Jourdain, est présenté comme le « type » de Constantin, guéri de sa lèpre au baptistère du Latran (18). Or, la guérison de Naman figure sur une plaque mosane du British Museum, qui a été émaillée dans l'atelier qui travailla pour Stavelot, et la correspondance entre les « types » de la croix dans l'Ancien Testament et l'invention de la croix se développent sur l'avers et le revers d'une croix mosane émaillée que se partagent le British Museum et le Musée des arts décoratifs de Berlin. Sur l'encadrement de la staurothèque de Notre-Dame de Tongres, cinq «types» de la croix, gravés sur des plaques à fond d'«opus



(New York, Metropolitan Museum, collection Pierpont Morgan)



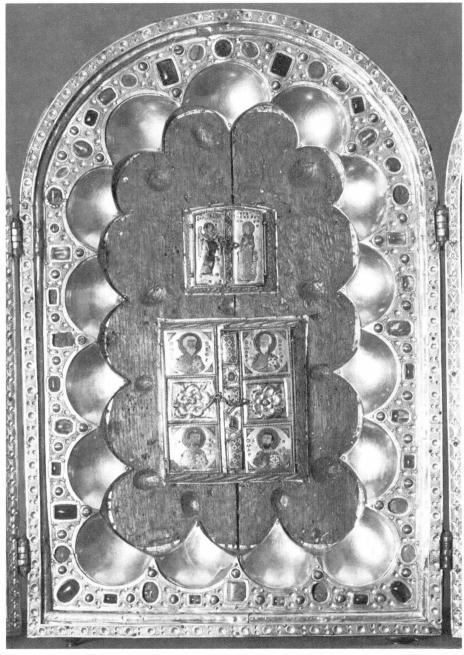
punctile », sont complétés par la vision de Constantin et la victoire d'Héraclius. Ces plaques gravées alternent avec les portraits en buste émaillés des dix évêques qui occupèrent le siège de Tongres jusqu'à la destruction de la ville par les Huns et le transfert de l'évêché à Maestricht. Le premier est Maternus, dont le natalice tombe le 14 septembre, à la fête de l'exaltation de la croix. Le triptyque de Stavelot est lié, lui, à la fête de l'invention de la croix, le 3 mai, par les inscriptions des volets et par la mémoire faite en ce jour des martyrs : saint Alexandre, l'évêque Eventius et le diacre Théodule (18 bis). En effet, ces trois martyrs sont représentés en bustes sur le socle émaillé du chef-reliquaire de saint Alexandre (aux Musées Royaux du Cinquantenaire) où, le 13 avril 1145, l'abbé de Stavelot, Wibald, déposa les reliques.

La partie centrale du triptyque dessine quinze lobes périphériques, réunis à treize lobes intérieurs par des écailles concaves. Deux plaques mosanes émaillées sont pourtournées de lobes : celle du signe tau dans la collection de Georges Seligman, à New York, et celle du serpent d'airain au British Museum (19). Les lobes échancrés en écailles apparaissent dans les écoinçons inférieurs du retable de saint Remacle et constituent le découpage même des plaques des Trois Hébreux dans la fournaise, au Musée de Boston, et de Gédéon, au Musée de Lille. Le feston polylobé qui encadre les deux reliquaires byzantins du triptique de Stavelot, évoque les tables d'autel à bordure polylobée que l'art paléochrétien transmit à l'art préroman et roman. Celle de la cathédrale St-Jean, à Besançon, est sculptée du chrisme constantinien et fut associée légendairement à sainte Hélène (20). Il y avait aussi une table d'autel à lobes à l'abbaye de Mettlach. Dans une enluminure allemande du XIII^{me} siècle, autour de la table ronde de la Cène, le Christ et les apôtres ont pris place à l'intérieur d'un feston de douze lobes (21). La partie centrale du triptyque de Stavelot a pu être considérée comme un autel, enchâssant à titre de pierre de consécration les reliques contenues dans la staurothèque byzantine et dans le petit reliquaire. Corrélativement, les treize lobes rappelleraient que Constantin usurpa le personnage de treizième apôtre. L'empereur avait voulu être enterré au centre des Saints-Apôtres de Constantinople. Sous Constance, le tombeau fut transféré dans un mausolée rattaché à l'église, où l'entouraient les douze «imagines clipeatae» des apôtres et douze niches réservées aux tombes de ses successeurs. Constantin, l'« égal des apôtres », prenait dans l'empire chrétien la succession du « treizième dieu » ou du « treizième héros » des temples et des heroa païens (22).

Entre les lobes, la plaque de bois a perdu son recouvrement, sans doute autrefois une feuille d'or. Deux reliquaires byzantins y sont suspendus. Le petit, qui contient un fragment de l'un des clous de la crucifixon, est émaillé de la Crucifixion au centre, et de l'Annonciation sur les volets. Le grand enchâsse des fragments du Vrai Bois, assemblés en croix par une ligature en or, avec perles aux angles. Sous la croix sont debout Constantin et Hélène; au-dessus de la Croix, Gabriel et Michel sont en buste. A l'intérieur des volets émaillés, les saints Georges, Procope, Théodore et Démétrius; à l'extérieur, les évangélistes en buste. Les bordures des volets des deux reliquaires sont garnis de la verroterie cloisonnée usuelle dans les staurothèques byzantines. Les volets sont attachés comme le sent ceux des triptyques byzantins en ivoire; mais les œillets et les charnières ont été refaits en même temps que l'orfèvre de Stavelot recouvrait le cadre central des deux reliquaires de bandes de laiton estampées de palmettes et de cavités, et d'une enfilade de feuilles inclinées sur les tranches.

La plaque de bois de la partie centrale du triptyque est creusée de douze cavités qui étaient destinées à maintenir en place des cabochons et des gemmes (23). Une treizième fait défaut, en haut à droite, là où il ne devait y avoir qu'une pierre plate ou un camée. Les cavités délimitent le champ réservé aux deux reliquaires byzantins quand ils sont fermés. Une cavité médiane sépare le petit reliquaire du grand, trace d'une ventouse en cristal de roche qui subsiste sur le bois.

L'orfèvre de Stavelot a connu le vitrail de la première croisade dans le déambulatoire de St-Denis, vers 1145-47, et son pendant, celui de la croisade fabuleuse de Charlemagne, dont la légende venait d'être fabriquée à St-Denis. La forme si curieusement gauchie des «ciboria» couronnant les médaillons des volets, est imitée des coupoles de Constantinople dans la rencontre de Charlemagne et de l'empereur Constantin, sur le vitrail (24). Le triptyque de Stavelot a pu être influencé, comme d'autres œuvres émaillées mosanes, par la typologie de la croisade. Durant l'absence de Conrad III, parti pour la croisade. Wibald a occupé dans l'Empire une place à peine au-dessous de celle de Suger en France, quand l'abbé de St-Denis fut le régent du royaume pendant l'absence de Louis VII, ll a pris part avec le légat Anselme d'Havelberg à la croisade contre les Slaves au-delà de l'Elbe, que saint Bernard était venu préparer à la diète de Francfort en mars 1147. Afin de financer l'expédition, il liquida une partie du trésor de l'abbatiale de Korvey, la Nouvelle Corbie, à la tête de laquelle il venait d'être nommé. L'aventure tourna court et le 8 septembre 1147 Wibald était de retour à la Nouvelle Corbie (25). Il passa une grande partie de 1148 à Stavelot, dont les possessions étaient compromises par les féodaux qui ravageaient la Lotharingie.



Triptyque de Stavelot. Détail de la partie centrale, les reliquaires byzantins fermés.

C'est de là qu'il écrivit à un orfèvre G. la fameuse lettre où il le blâmait pour avoir accepté d'autres engagements sans s'être acquitté des travaux commandés par l'abbé de Stavelot. Le triptyque aurait-il fait partie des commandes non exécutées? Il est vraisemblable que l'orfère G. n'est autre que Godefroid de Huy, qui venait de renouveler la châsse de saint Vanne à Verdun et qui avait dirigé l'atelier mosan (composé tantôt de cinq, tantôt de sept orfèvres) qui émailla les soixante-huit plaques émaillées du pilier supportant la croix d'or de Suger à St-Denis (26). La situation, encore précaire à Stavelot en 1153, fut rapidement reprise en main par Wibald; en 1155, le trésor avait recouvré toute sa splendeur (27). La même année, Frédéric Barberousse envoya son notarius Wibald en mission à Constantinople, auprès de Manuel I, pour contrecarrer les desseins de Roger II de Sicile en Italie. L'ambassade n'eut pas de succès politique, mais Wibald en rapporta des cadeaux diplomatiques : du bois de la Vraie Croix, un fragment d'un clou de la crucifixion et une croix-staurothèque en or, que les mauristes Martène et Durand virent encore dans le trésor de l'abbaye (28). A son retour à Stavelot, Wibald fit entreprendre pour le maître-autel la table d'or représentant « les mystères de la Passion et de la Résurrection du Christ », « sub auspiciis imperatorum Friderici Romanorum et Manuelis Graecorum ». Il s'y fit représenter avec l'impératrice Irène, qui, avant son mariage avec Manuel en 1146, était Berthe de Sulzbach, belle-sœur de Conrad III (25).

La conception du triptyque doit remonter à 1144-45. L'exécution en fut peut-être différée ou resta incomplète. Il a été adapté pour servir d'écrin aux reliques du Bois et du clou, rapportées de Constantinople, en 1156, dans leurs reliquaires respectifs (30). L'œuvre prend tout son sens si on la replace dans le courant politique du milieu du XII^{me} siècle en Allemagne. Constantin n'était-il pas le type du croisé victorieux derrière la croix, et l'invention de la croix l'archétype de la croisade? Le baptême catholique de Constantin était lié, d'une part, aux intérêts de la cour de Rome — puisqu'il fut, selon la légende, immédiatement suivi de la donation du patrimoine de saint Pierre au pape Silvestre (31) — et, d'autre part, à la consécration des empereurs allemands, auxquels l'onction du couronnement, comme celle du baptême, conférait une participation spéciale au Christ « rex et sacerdos » (32). Quelques temps après son couronnement, en 1155, Frédéric Barberousse se fit graver, recevant l'onction et plongé comme Constantin dans la cuve baptismale, sur le bassin commémoratif de son baptême, dont il fit don à son parrain, le comte Otto de Cappenberg (33).

La gamme de couleurs du triptyque de Stavelot (34) est d'une subtilité et d'une virtuosité éblouissantes. Les émaux transparents sont fréquents : vert

émeraude, deux rouges, l'un pourpre, l'autre rosâtre ou grenat. Les tons peuvent être juxtaposés, sans cloison séparative. De très rares mélanges optiques ont été obtenus par le divisionnisme de la couleur, comme la robe du cheval pie de Constantin et celle du cheval bai de Maxence.

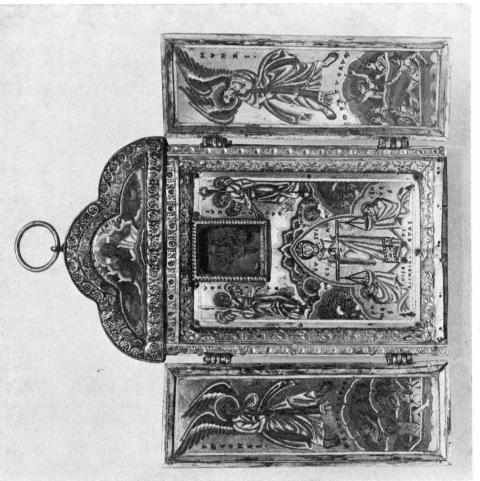
- (1) Cf. la décoration de l'incipit de l'Evangile de saint Jean au folio 57 du manuscrit 30 de la Bibliothèque Municipale de St-Omer, *Rhein und Maas II*, fig. 31, p. 356.
- (2) Pour le XI^{me} siècle, cf. le *Collectaire* de Stavelot, à la Bibliothèque Royale de Bruxelles : *Rhein und Maas I*, p. 227.
- (3) Dans la version originale de la Vie de Constantin, Eusèbe n'attribue pas encore la victoire de Constantin au pont Milvius à la toute puissance de la croix. Lactance écrivit vers 318-320 dans son De Mortibus Persecutorum (ch. 44) que l'empereur eut au cours d'un rêve la révélation de sa victoire sur Maxence. A la suite duquel il mit graver le « coeleste signum » le chrismon sur l'umbo des boucliers de ses soldats. Les deux visions de Constantin. la diurne et la nocturne, se fixèrent dans le remaniement de la Vie de Constantin après l'élimination du concurrent pro-chrétien, Licinius, en 324: J. Moreau, dans: Revue des Etudes Anciennes, LV, 1953, p. 307 ss. Philostorge mentionne la vision nocturne à la veille de l'engagement du pont Milvius (cf. J. Bidez, dans: Byzantion X, 1935, p. 410 ss.).
- (4) On a conjecturé que la croix aperçue par Constantin dans le ciel dessinait un chrismon lumineux par la conjonction de Saturne, Mars et Jupiter dans les dix derniers degrés de la constellation du Capricorne, au milieu du mois d'octobre 312: J. Gagé, Le « signum » astrologique de Constantin et le millénarisme de « Roma aeterna », Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuse, n° 2, 1951, pp. 193-5.
- (5) J. Stiennon, La Pologne et le Pays Mosan au Moyen Age, Cahiers, IV, 1961, p. 457 ss.
- (6) Le labarum, qui chargea à la tête de la cavalerie d'élite de Constantin à Nicomédie, fut remplacé par la croix dans les légendes relatives à Constantin, à partir du VI^{me} siècle: A. Frolow, Numismatique byzantine et archéologie des lieux saints, *Mémorial L. Petit*, Paris, 1948, pp. 93-4. La croix dite de Constantin précédait les empereurs dans leurs expéditions et tout empereur victorieux était considéré comme un nouveau Constantin. Sur la mosaïque absidale que le pape Léon III fit exécuter en 795 dans le triclinium du palais du Latran, le Christ remettait à Constantin vêtu en guerrier franc l'oriflamme rouge surmontée de la croix: Ph. Lauer, *Le Palais du Latran*, Paris, 1911, p. 36, pl. IV. Au folio 117 d'un homiliaire-passionnaire du XII^{me} siècle à la Bibliothèque Vaticane, un ange remet la lance surmontée de la croix à Constantin, qui chavauche devant le chef de la cavalerie portant l'étendard: E. Garrison, *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, IV, Florence, 1962, fig. 338. La croix lumineuse brûlait au-dessus du lit de Basile I dans le Kenourgion.
- (7) Bernard de Montfaucon, Les Monumens de la Monarchie Française, I, 1729, pl. L., p. 384 ss.
- (8) L. Hibbard Loomis, The Oriflamme of France and the War-Cry « Monjoie » in the Twelfth Century, Studies in Art and Litterature for Belle da Costa Greene, Princeton, 1954, pp. 78-81.
- (9) Sous le nom de Scripta de Inventione Crucis, les Actes de Judas-Cyriaque ont été inscrits par le pape Gélase, en 492-6, parmi les livres à ne recevoir que sous réserve : P.L. LIX.

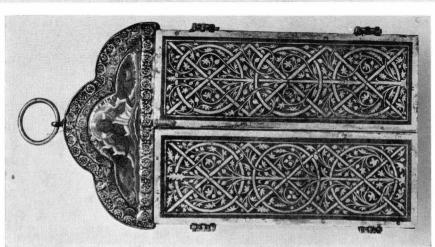
- 173-4. Ils sont la source de la légende de l'invention de la croix par sainte Hélène; ils ont répandu celle de la vision de Constantin et ils furent à la base de la création de la fête du 3 mai, à laquelle ils fournirent les prières de la secrète et de la collecte (cf. A. Chavase, Le Sacrementaire Gélasien, pp. 350-61). Les paroles adressées à Constantin sur le médaillon du triptyque de Stavelot: « In hoc vince », répètent celles du texte reproduit dans les Acta Sanctorum, die quarta maii, pp. 445-8. La pioche maniée par Judas pour dégager les croix ensevelies, sur le médaillon émaillé, est empruntée au récit des Acta Sanctorum. Quant à Judas-Cyriaque, il y eut bien un évêque de Jérusalem du nom de Cyriaque, mais c'est un martyr de l'ère d'Hadrien, alors que le Cyriaque des Actes aurait subi son martyre sous Julien l'Apostat.
- (10) Ce détail n'est pas indiqué par les Actes. Il provient de sources patristiques qui, vers la fin du IV^{me} siècle, accréditèrent la légende de sainte Hélène: Saint Ambroise, De Obitu Theodosii, P.L. XVI, 1463-5; l'homélie sur saint Jean, de saint Jean Chrysistome: P. Schaf, Nicene and Post-Nicene Fathers, 1^{re} Série, XIV, p. 317. Eugène III avait cédé à Suger une partie du titulus conservé à Saint-Croix de Jérusalem, à Rome. La relique orna la grande croix d'or de St-Denis, dont un atelier mosan émailla le pied en 1145-47: Suger, ch. XXXII. De crucifixo aureo; B. de Montesquiou-Fezensac, Le Trésor de Saint-Denis. Inventaire de 1634, Paris, 1973, article 197: titulus, pp. 218-9. Le titulus sur le médaillon du triptyque de Stavelot est un indice supplémentaire des échanges d'influence entre l'atelier de Suger et l'atelier de Stavelot.
- (11) Dans les Actes de Judas-Cyriaque, cette théophanie est décrite comme « multitudo fumi et aromatum odoris suavitatis ».
- (12) D.A. van Bastelaar, Etude sur un reliquaire phylactère du XII^{me} siècle, Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique, XXXV, 1880, p. 32 ss.
- (13) Comme encore sur l'un des premiers monuments iconographiques, avec le Sacramentaire de Gellone et le Codex de Wessobrun, de la légende de l'Invention de la croix, le Codex CLXV de Verceil, vers la fin du VIIIe siècle: Ch. Walter, Les dessins carolingiens d'un manuscrit de Verceil, Cabiers, XVIII, 1968, p. 99 ss., fig. 4.
- (14) Rhein und Maas II, fig. 21, p. 207.
- (15) Dans les Actes apocryphes Hélène menace du feu les Juifs. Judas ne parle qu'après avoir été jeté durant sept jours dans un cul-de-basse-fosse. C'est ainsi que le récit est illustré dans le Codex de W'essobrun: édition en fac-simile du Cim. 22053, de la Bibliothèque de Munich, par von Kraus et von Eckardt, Munich, 1922, première partie, pp. 1-21. Sur les monuments mosans, le bûcher de la légende de l'invention de la croix reflète les sévices et les massacres dont les Juifs furent en grand nombre les victimes dans le nord de la France et la vallée du Rhin quant le moine errant, Raoul, prêcha la deuxième croisade: Otto de Freising, Gesta Friderici Imperatoris, liber I, Monumenta Germaniae Historica, Scriptores, XX, p. 372.
- (16) Voir la face typologique et l'avers, en partie typologique, se terminant sur la guerre sainte d'Héraclius, d'une croix mosane reconstituée à partir de fragments épars entre plusieurs collections: Rhein und Maas II, fig. 22, 23, p. 208-9. La guerre sainte d'Héraclius servit d'« excitatorium » à la croisade, selon l'expression d'A. Frolow: La vraie croix et les expéditions d'Héraclius en Perse, Mélanges Martin Jugie, Revue des Etudes Byzantines,

- XI, 1953, pp. 88-105. Guillaume de Tyr traduisit son Historiae rerum in partibus transmarinis gestarum sous le titre: L'Estoire de Eracles empereur et la conquête de la terre d'outre-mer. Elle commence avec l'expédition d'Héraclius contre Chosroès. Recueil des Historiens des Croisades. Historiens Occidentaux, t. I, Paris, 1844, pp. 9-10.
- (17) « Actus beati Silvestri, apostolicae sedis praesulis, licet ejus qui conscripsit nomen ignoretur, a multis tamen in Urbe Roma catholicis legi cognovimus, et pro antiquo uso multae hoc imitantur ecclesiae », De recipiendis et non recipiendis libris, P.L. LIX, loc. laud.
- (18) La lèpre de Constantin était rappelée par une inscription sur la mosaïque de la façade de la basilique du Sauveur (St-Jean du Latran), sous Serge III, et sur l'inscription de la mosaïque de l'abside reconstruite après le tremblement de terre de 895: A.L. Frothingham, L'omelia di Giacomo di Sarûg sul battesimo di Constantino imperatore, Atti della Reale Accademia dei Lincei, 1882-3, pp. 167-242. On lisait autrefois une inscription analogue sur la mosaïque représentant Constantin en cavalier dans le baptistère de Riez. Avant de baptiser Constantin, Silvestre adresse à Dieu cette prière dans les Actes apocryphes: « Qui mundasti in Jordane lepram Naaman Syri... »: Bonitius Mombritius, Sanctuarium, ed. de Solesmes, Paris, 1910, vol. II, p. 515. Sur l'enluminure du Sacramentaire de Warmundus, évêque d'Ivrée, vers l'an mil, aux archives de la cathédrale d'Ivrée, le baptême de Constantin est accompagné de l'inscription: « Lepra cadit mentis Redeunt purgamina membris »: cf. P. Toesca, Pittura e Miniatura nella Lombardia, Turin, 1912, pp. 70, 83.
- (18bis) Sur les folios 39 v et 40 de l'Antiphonaire cistercien de St-Urbain, sont peints, respectivement, le martyre d'Alexandre, d'Evence et de Théodule la légende de l'invention de la croix jusqu'au baptême de Judas-Cyriaque, pour décorer les majuscules des antiennes: Preciosa in conspectu... Dulce lignum...: Jos. Schmid, Schöne Miniaturen aus Handschriften des Kantonsbibliothek Luzern, Lucerne, 1941, p. 8 (PM sc 15, vers 1200).
- (19) Voir la présente étude pp. 34-35 et The Burlington Magazine, XXXVII, 1920, II, p. 11.
- (20) J. Braun, Der Christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, Munich, 1924, I, p. 247. Il ne faudrait pas omettre les cuves baptismales paléochrétiennes polylobées et certaines représentations du fleuve de vie dans les apocalypses carolingiennes: A. Katchatrian, Les baptistères paléochrétiens, Paris, 1962, p. 64 et p. 93; M. Th. Gousset, La représentation de la Jérusalem céleste à l'époque carolingienne, Cahiers, XXIII, 1974, p. 47 ss. fig. 15, 17.
- (21) A.A. Barb, The Round Table and the Holy Grail, The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XIX, 1956, p. 41 ss. pl. 13 c.
- (22) C. Nordenfalk, The Apostolic Canon Tables, Gazette des Beaux Arts, Juillet-Août 1963. Essais en l'honneur de Jean Porcher, pp. 27-33. R. Krautheimer, Zu Konstantins Apostelkirche in Konstantinopel, dans Mullus, Festschrift Th. Klauser, 1964, pp. 228-9.
- (23) Ces cavités furent révélées quand l'étoffe usée, qui cachait le bois, fut enlevée en 1960. Voir l'important article de J. Brodsky, The Stavelot Triptych, Gesta International Center of Medieval Art, XI/I, 1972, p. 19 ss. et les notes 17, 21, 37, ainsi que la remarquable thèse de W. Woelkle, conservateur à la Bibliothèque Morgan, The Iconography of the Finding of the True Cross in Mosan Art of the Last Half of the Twelfth Century, Columbia University Thesis 1097, 1968. Je remercie son auteur d'avoir eu l'obligeance de me la communiquer au début de mes recherches. Elle est fondamentale pour les rapports entre le triptyque et la liturgie.
- (24) Montfaucon, op. cit. I, pl. XXIV.

- (25) F. Haussmann, Reichskanzler und Hofkapelle unter Heinrich V und Konrad III, Stuttgart, 1956, pp. 195-6; J. Halkin et C.G. Roland, Recueil des Chartes de Stavelot-Malmédy, Bruxelles, 1909, I, nº 189, p. 389.
- (26) F. Ronig, Godefridus von Huy in Verdun. Eine unbeachtete Quelle zum Godefroid Problem, Aachener Kunstblätter, XXXII, 1966, pp. 83-91, fig. 1-6; Suger, loc. cit.; de Montesquiou, op. cit. art. 195: Pied de la Croix de Suger.
- (27) P. Jaffé, Monumenta Corbeiensia, Berlin, 1864, I, p. 447. Chartes de Stavelot, nº 241.
- (28) Delvaux de Feneffe, Les abbés et princes-abbés des abbayes de Stavelot, Tongres, 1935, n. 1, p. 17. E. Martène et U. Durand, Voyage Littéraire..., Paris, 1724, II, pp. 148-61. Serait-ce cette croix-staurothèque, don de l'empereur de Byzance, que tient l'impératrice Bétarice, épouse de Frédéric Barberousse, sur le bras-reliquaire de Charlemagne au Musée du Louvre?
- (29) Cf. Voyage Littéraire et les documents mentionnés, et rejetés bien à tort, par J. Déer, Der Siegel Kaiser Friedrichs I Barbarossa und Heinrichs VI in der Kunst und Politik ihrer Zeit, Festschrift H.R. Hahnloser, 1961, pp. 75-6. Cf. U. Krempel dans: Münchner Jahrbuch 1971, pp. 39-40.
- (30) Quand les troupes de la Révolution française envahirent les Ardennes, après la déclaration de guerre à l'Autriche par l'Assemblée Législative, le triptyque de Stavelot fut emporté à Hanau par le prince-abbé. Il y resta entre les mains de la famille Walz jusqu'en 1910, année où il fut acquis par J.P. Morgan avec les deux staurothèques byzantines qui y étaient encadrées: Ch. Read. On a Triptych of the Twelfth Century from the Abbey of Stavelot, Archaelogia, LXII, 1910, pp. 21-30. L'ensemble, tel qu'il se présente aujourd'hui, avait été décrit par F. Luthmer, Das Email Handbuch der Schmelzarbeit, Leipzig, 1892, pp. 72-3, et étudié et reproduit par F. Brock, Die Byzantinischen Zellenschmelze der Sammlung Dr. Alex. von Swenigorodskoi, Aix-la-Chapelle, 1896, p. 181 ss, p. 227 ss., pl. XI. J'ai écrit à tort dans la Revue Belge en 1961 (n. 1, p. 169) que les staurothèques byzantines incorporées dans le triptyque de Stavelot faisaient partie au XIXe siècle d'un trésor de Trèves, ayant été induit en erreur par une photographie publiée par H. Bunyes et N. Irsch dans Die Kirchlichen Bauten der Stadt Trier (II), Düsseldorf, 1938, fig. 241, p. 321, cf. p. 324. Les auteurs ignoraient même que le triptyque de Stavelot était depuis bien des années exposé dans la salle des trésors de la Bibliothèque Morgan, à New York.
- (31) La donation de Constantin est un faux dont le premier noyau se constitua en 754 à St-Denis. Après 1140, le commentateur de Gratien, Paucapalca, inséra le Constitutum Constantini dans le Decretum de Gratien: D. Maffei, La donazione de Costantino nei giuristi medioevali, Milan, 1964, p. 28. Au folio 3 des Décrétales du Pseudo-Isidore, manuscrit de 1154-9, provenant de Bonne Espérance (Bibliothèque Royale, Bruxelles, ms. ii 2532), Constantin est peint remettant l'acte de donation à Silvestre (Rhein und Maas II, fig. 11, p. 369). Sur les manuscrits des Décrétales Pseudo-Isidoriennes remontant au pontificat d'Adrien IV, cf. A. Boutemy, Manuscrits à miniatures (IXe-XIe siècles) à l'exposition Scaldis de Tournai, p. 28, notice 49. La donation fut attaquée comme un anachronisme et comme ouvrant la porte aux simoniaques dans l'entourage d'Arnaud de Brescia et par certains réformateurs. Mais elle fut défendue par Wezel dans sa lettre à Frédéric Barberousse, et par Gerhoh, prieur de Reichersberg: Maffei, pp. 30-1.

Sur le revers de la croix en bronze doré de Skane, autour de Constantin nimbé et ceint de





Triptyque, Staurothèque (ouvert). New York, Musée des cloîtres.

(fermée)

l'épée, quatre médaillons représentent l'histoire de la lèpre de Constantin et du baptême guérisseur: C. Nordenfalk, Konstantin den Store in Skane, *II Meddelanden från Lunds Universitets Kistorika Museum*, Lund, 1944, pp. 112-60; résumé en allemand, pp. 182-6. Peint sur les murs des églises, le cycle de la légende de saint Silvestre et de Constantin lépreux, rappelle la charte de fondation du pouvoir temporel des papes (à St-Silvestre de Tivoli et dans la chapelle de Saint Silvestre aux Quatre-Saints-Couronnés de Rome).

- (32) R. Deshman, Otto III and the Warmund Sacramentary. A Study in Political Theology, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1971, p. 1 ss. Dans l'enluminure du couronnement de l'empereur, un acolyte tient deux ampoules de chrême, comme le font Jean au baptême du Christ et Silvestre à celui de Constantin. Ces deux ampoules sont interprétées dans la lettre sur les cérémonies du baptême envoyée à Charlemagne par Amalaire, évêque de Trèves: « ut intelligat baptizatus regale ac sacerdotale ministerium se accepisse, quia illius corpori adunatus est qui Rex summus et Sacerdos verus est », *P.L.* XCIX, 898 D. Cf. Robert de Saint-Laurent, *Comment. in Iohann. lib. II:* « Baptismus enim Christi unctio est regalis et sacerdolatis ». *P.L.* CLXIX, 247 R. Cette interprétation s'applique au baptême, avec deux ampoules, du Christ par Jean, dans un livre royal, le psautier d'Ingeburge, et de Constantin par Silvestre, dans le vitrail de Constantin à la cathédrale de Chartres.
- (33) R. Schmidt a rappelé le baptême de Constantin du triptyque de Stavelot à propos du bassin baptismal de Frédéric Barberousse: Die Taufschale Kaiser Friedrich Barbarossas, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, LIV, 1933, n. 3, p. 195.
- (34) Le triptyque de Stavelot mesure, fermé, 48 cm de hauteur sur 32 de largeur. La partie centrale est large de 31 cm et demi. Le volet gauche est un peu plus large (16 cm) que le volet de droite (15 cm et demi). Les médaillons émaillés ont 10,8 cm de diamètre. La petite staurothèque byzantine a 7 cm de hauteur et aussi de largeur, quand elle est fermée; ouverte, elle mesure 11 cm et demi. La grande staurothèque mesure 12 cm 7 de hauteur, 10 cm 8 de largeur, fermée, et 20, ouverte.

Triptyque-Staurothèque

New York, Musée des Cloîtres.

Le triptyque-staurothèque, passé de la collection des ducs d'Arenberg dans celle d'Alistair Martin, qui est exposé aux Cloîtres de New York, a fait partie du trésor épiscopal de Liège (¹). Il est l'œuvre d'un atelier qui a travaillé à Liège d'une manière intermittente. Un fronton tréflé le couronne, qui reste visible quand les volets, rabattus sur la partie centrale, le font ressembler à une staurothèque-tableau de type byzantin, comme celle des Musées Royaux du Cinquantenaire. Les volets sont décorés en vernis brun d'un treillis de losanges et de cercles entrelacés (²), que coupe une haste, d'où se détachent en rinceaux symétriques des palmettes, des feuilles de fougère à trois et cinq digitations, ou lancéolées, et des vrilles se terminant en feuilles de lilas. Dans le fronton, le Fils de l'Homme revient pour le Jugement au milieu des nuées, la poitrine nue,

percée, et montrant ses mains stigmatisées. Les « arma Christi » l'encadrent : la « corona spinae », à sa droite, le « vas aceti », à sa gauche (³). La bordure du fronton et son chanfrein sont estampés de rouelles à sept ou huit bossettes, analogues aux rosettes du bras-reliquaire de Charlemagne, au musée du Louvre, et à celles des volets de la staurothèque de la Sainte-Croix de Liège.

Le triptyque est émaillé dans une gamme de couleurs dominée par le bleu se fondant dans le blanc et par des verts francs, s'éclaircissant en jaune. La bordure du tableau est décorée de palmettes estampées et ciselées, que séparent de petites cavités où se condensent des gouttes de lumière. Des palmettes d'un ressenti plus plastique meublent le biseau. Sur les volets, deux anges aux proportions terrifiantes — « praecones mundi » — soufflent dans des défenses. le spectre aérodynamique de leur haleine étant matérialisé par des coulures divergentes d'émail. Un pan de leur manteau suspendu en orbe impétueuse fait contrepoids à leurs ailes mi-reployées. Entre les lignes ondulées de la terre bouleversée les morts sortent de leurs tombes avec plus d'émerveillement que de frayeur; ils lèvent les bras, joignent les mains ou font le geste de la componction. L'anatomie de leurs corps graciles et agiles est cernée par les tailles prestes du gravoir et des traits parfois redoublés. Dans le tableau, deux anges, dénommés l'un VERITAS, l'autre JUDICIUM, armés de la lance et de la canne de roseau avec l'éponge, complétant les « arma Christi », soutiennent le réceptacle du Vrai Bois, d'où la relique a disparu. L'ange de gauche fléchit légèrement les genoux et effleure son support de la pointe des pieds, comme l'ange de gauche de la staurothèque de Liège, mais l'envolée de l'étoffe à partir de son genou droit reste à l'unisson de la dynamique du drapé des « praecones mundi » des volets. L'ange de droite croise les jambes, esquissant un entrechat, comme le fait l'ange de gauche de la petite staurothèque mosane de la collection Dutuit au musée de la Ville de Paris. Les deux anges sont aussi très proches de ceux qui tiennent, l'un, la croix, et l'autre, la lance, le roseau et l'éponge, sur la plaque du Louvre où le Christ-Juge fait le geste de l'« ostentatio vulnerum ».

La composition de la partie médiane du tableau est allégoriquement fort complexe. JUSTICIA, couronnée et nimbée, revêtue d'un manteau avec un orfroi au col et une bande orfévrée entre deux galons perlés passant sous les genoux, debout dans une mandorle, tient une balance. Ses plateaux sont maintenus en équilibre par deux figures agenouillées, aux mains voilées sous leurs manteaux : MISERICORDIA et PIETAS. Au-dessus d'elles, ELEMOSINA et ORATIO font le geste de l'intercession. Entre ces quatre parèdres de JUSTICIA se pressent

les « omnes gentes » du Jugement Dernier, selon le récit de saint Matthieu. On distingue quelques têtes, tantôt couronnées ou tonsurées, qui se perdent dans un moutonnement anonyme. Par le dessin et les détails vestimentaires, JUSTICIA offre une analogie surprenante avec la figure en argent repoussé de sainte Ode, sur le pignon de la châsse de cette sainte, œuvre exécutée pour l'église de St-Georges, à Amay, vers 1170-73 (5). Ce pignon, sauvegardé lorsque cette châsse fut, vers 1240, remplacée par la châsse actuelle, et transformé alors en reliquaire, fait partie de la collection de Sir Julius Wernher à Luton Hoo, Luton, Bedfordshire, en Angleterre. Sous l'arcade tréflée du pignon de châsse, sainte Ode est accostée d'ELEMOSINA et d'ORATIO, le style de ses parèdres étant intermédiaire entre celui des anges de la staurothèque de Liège et ceux des Cloîtres de New York. JUSTICIA porte une haute couronne surmontée d'un fleuron, comme la mystérieuse figure, à la droite du Christ créant la lumière, de la grande page enluminée de la Genèse au folio 3 des *Antiquitates Judaicae* de Flavius Josèphe, en provenance de l'abbaye de St-Trond, au musée Condé de Chantilly.

Dans le Psautier-hymnaire glosé d'Odbert de St-Bertin (999), au-dessous du Christ-Juge — « Ego autem in justitia apparebo » — (ps. 16,15), quelqu'un tient la balance. Dans le Psautier de Stuttgart (vers 810), c'est le Christ lui-même (ou le Père sous les traits du Christ), qui, devant des personnages apeurés, tient la balance — « Sedisti super thronum qui judicas justitiam » — (ps. 9,5). Les « omnes gentes » du triptyque embrassent toutes les nations de la terre que le Seigneur rassemblera au jugement, ainsi qu'il est prophétisé dans Ezéchiel (34,17) et dans le psaume 85, verset 9. Commentant ce verset dans l'Elucidarium, Honorius Augustodunensis explique que le salut viendra aux jugés des œuvres de la miséricorde, de la prière et des messes que les vivants auront fait célébrer aux intentions des morts (6). Son exégèse eschatologique se rattache aux préoccupations de saint Augustin pour la destinée individuelle (⁷). Mais c'est le débat théologique exposé dans le De Trinitate et operibus ejus de Robert de Saint-Laurent qui rend compte de l'organisation structurelle du triptyque. Il faut d'abord rappeler que dans les staurothèques mosanes la relique de la croix représentait le «signe de l'homme » qui précèdera le Christ au Jugement. Elle y était à la fois le substitut du trône de l'hétimacie et la balance cruciforme sur laquelle sont pesées les exigences contraires de la Vérité et de la Miséricorde (Misericordia et Veritas praecedent faciem tuam, ps. 88,15) dans l'équilibre transcendantal de la Justice. Les deux plateaux, strictement au même niveau, de la balance tenue par Justicia signifient que, dans la pesée des âmes, les mérites de la mort du Christ, appliqués aux œuvres de la miséricorde, aux prières et

aux messes, rétabliront l'équilibre rompu par le péché. La croix est la balance entre les mains du Père : « Crux statera Patris » (^s). Dans le Vexilla Regis prodeunt, hymne composé en 569 par Fortunat pour recevoir la relique de la Vraie Croix envoyée de Contantinople à la reine Radégonde, la croix est comparée à la balance où, avec le corps du Christ, pend la rédemption du monde.

Vers 591, dans les Moralia in Job, Grégoire le Grand reprit la métaphore de la croix-balance en l'appliquant à l'exclamation de Job, criant à la face de Dieu que, si toutes ses calamités étaient pesées, elles pèseraient plus lourd que le sable des mers (9). Job étant une préfiguration du Christ, ses calamités annoncent, selon le « sensus typicus », les souffrances et la mort du Christ. Aussi, dans son exégèse du passage de Job, Grégoire le Grand explique-t-il que le Christ s'est fait, par la croix, la balance du jugement. Dans un plateau sont pesées les fautes des hommes et dans l'autre la calamité humaine, assumée par la Passion divine, qui réconcilie la justice et la miséricorde (10), puisque le Christ, médiateur entre le Père et l'homme, a expié une dette dont il n'était pas le débiteur. Robert de Saint-Laurent a repris l'interprétation grégorienne de la croix-balance, en faisant équilibrer les péchés, dont satisfaction est exigée par la justice, par le contrepoids des calamités humaines. Surchargées par celles du Christ, elles entraînent le plateau du côté de la miséricorde. Sur le tableau du triptyque, des grains blancs concrétisent dans un plateau de la balance, du côté de MISERICORDIA, les œuvres de la miséricorde divine et celles de l'homme : la tare du péché, de l'autre côté (PIETAS), est matérialisée par trois grains rouges. Ce qui est émaillé ici n'est pas une pesée dynamique et dramatique, comme celle qui est sculptée sur les tympans du Jugement Dernier, mais une pesée statique et conceptuelle de termes antinomiques MISERICORDIA ET VERI-TAS (JUDICIUM) dont JUSTICIA opère la synthèse comme en esprit, d'où son impartialité souveraine. Le génie de l'art mosan pour traduire en termes sensibles des allégories a trouvé ici une de ses plus hautes expressions.

- (1) Exposition des Primitifs flamands Section d'Art ancien, Bruges, 1902, p. 50, M. G. Terme, L'art ancien au pays de Liège, Liège, 1905, Album I, pl. 9. Y. Hackenbroch, A Triptych in the Style of Godefroi de Clair, The Connoisseur, éd. américaine, décembre 1954, p. 185-8, Monuments of Romanesque Art, pl. 170, fig. 376; pl. 172, fig. 379. Ce triptyque est relativement petit: 28 cm de hauteur.
- (2) Le décor à cercles superposés rappelle celui des staurothèques byzantines de Marienstern, du trésor du Latran et de l'Ermitage de Leningrad.
- (3) L'ostentation de la couronne d'épines et du vase de vinaigre se voit aussi sur la staurothèque de la Sainte-Croix de Liège. Ce sont des signes de condamnation à l'égard de ceux qui ont

martyrisé le Christ. Quelques exégètes, comme les auteurs de sermons attribués à saint Jean Chrysostome et à saint Augustin (P.G. LXIX, 649; P.L. XXXIX, 2051; cf. Robert de Saint Laurent, P.L. CLXVIII, 1581), ont glosé sur les textes de Jean, 19, 37, de Zacharie, 12, 12-3, d'Isaïe, 25, 9, pour leur faire annoncer la preuve matérielle qui convaincra au Jugement Dernier les Juifs du crime de déicide. Sur l'autel portatif de Stavelot, la Synagogue tient dans sa main droite l'éponge et la lance, dans sa main gauche, la couronne d'épines. Sur la croix de Scheldewindeke, la Synagogue porte le seau rempli de vinaigre. Sur la croix en ivoire de morse aux Cloîtres de New York, Abacuc montre la malédiction prophétique : « Ve qui potum dat amico suo mittens fel suum »: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, XXII, 1964, pp. 317-40, et XXVI, pp. 410-29.

- (4) Rhein und Maas, II, p. 267, fig. 7.
- (5) Romanesque Art c. 1050-1200 from Collections in Great Britain and Eire, Manchester City Art Gallery, 1959, n° 94. Philippe Verdier, Un ivoire mosan du XII° siècle et la reliure de l'Evangéliaire d'Anastasie, Bulletin du Musée National de Varsovie, XV, 1974, 3/4, p. 51 ss. (p. 60, fig. 5).
- (6) P.L. CLXXII, 1158.
- (7) Sur le rachat par les aumônes, Enochiridion, c. xxvi, P.L. XL, 268. Sur la nécessité de joindre l'aumône à la prière, Tractatus de Oratione et Eleemosyna, ibid. 1225-8. Le Sermo cccclxxxiii, P.L. XXXIX, 1700-1, est particulièrement significatif, car les aumônes y sont interprétées comme embrassant toutes les œuvres de la miséricorde, les seules parmi les actions humaines qui feront l'objet d'une pesée définitive au Jugement, favorable si elles ont été consenties, condamnant dans tous les cas où elles auront été refusées.
- (8) « Crux statera Patris, habens disposita hinc in lance judicii peccata mundi, inde in lance misericordiae calamitatem generis humani. Vicit pondere calamitas in lance misericordiae, lancemque sustollens judicii peccata decussit in profundum maris », De Trinitate, II, c. viii, P.L. CLXVII, 1612.
- (9) Job, 6, 2-3. Moralia in Job, P.L. LXXV, 767. Job est peint justifié par Dieu tenant la statera dans l'initiale ornée (Quotiens in harenae) des Moralia in Job, au folio 88 du manuscrit cisterc'en 169 de la Bibliothèque de Dijon: C. Oursel, La miniature du XIIe siècle à l'abbaye de Citeaux d'après les manuscrits de la bibliothèque de Dijon, Dijon, 1926, pl. viii.
- (10) Cf. le commentaire sur les « crura » du Cantique des Cantiques. Ce sont les deux voies de Dieu, « misericordia et judicium, sive misericordia et veritas... Nam veritas ipsa est judicium verum... Nam judicia Domini vera, justificata in semetipsa » (ps. 18, 10). Robert de Saint Laurent, Comment. in Cantica Canticorum, lib. v, P.L. CLXVIII, 927. Veritas, Judicium, Misericordia sont invoquées comme les « omnes viae » du Seigneur dans le Livre de Tobie, 3, 2. Les anges gardiens de la relique de la croix sont appelés VERITAS et JUDICIUM sur la staurothèque de Liège et sur celle de New York. Sur celle de Sainte-Croix de Liège ils sont placés sous un médaillon émaillé de la figure allégorique de MISERICORDIA. Les anges de la staurothèque du Musée Victoria et Albert de Londres montent la garde de la relique sous les allégories émaillées de MISERICORDIA et JUSTITIA: Ph. Verdier, Les staurothèques mosanes et leur iconographie du Jugement Dernier, Cahiers, XVI, 1973, pp. 97-121; 199-213; fig. 4, 21.



Plaques d'apôtres. Cleveland, Musée.

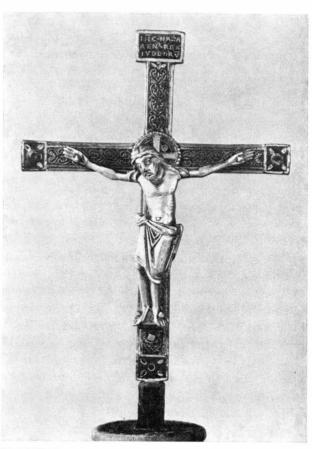


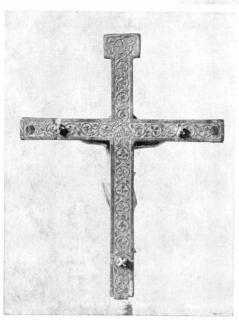
Plaques d'apôtres provenant d'une staurothèque

Musée de Cleveland

Les deux plaques, représentant, l'une Thomas et Matthieu, l'autre Simon et Thadée (1), proviennent d'une staurothèque analogue à la petite staurothèque de la collection Dutuit au Musée de la ville de Paris (2). Cette staurothèque, comme une autre plus grande dans la même collection et comme celle de Sainte-Croix de Liège, ou celle, plus tardive, du Victoria and Albert Museum à Londres, est du type des reliquaires de la Sainte Croix où le Vrai Bois est gardé par deux anges. Le thème iconographique de ces staurothèques est le Jugement Dernier, non pas représenté d'une manière dramatique, avec la résurrection des morts (la staurothèque des Cloîtres de New York constitue sur ce point une exception), mais organisé allégoriquement autour de la relique, présentée comme le « signe de l'homme » par les deux anges. Sur les volets des reliquaires de Paris, de Liège et de Londres, les apôtres figurent à titre d'assesseurs du Juge. La paire TOMAS-MATEUS du Musée de Cleveland est stylistiquement le doublet de la paire S. IOHANNES - S. MATEUS au bas du volet gauche de la petite staurothèque Dutuit, et la paire SIMON-TADEUS le doublet de celle de S. TOMAS-S. MATIAS au bas du volet droit. La gamme des couleurs est froide, harmonisant le vert ourlé de jaune et le bleu pâle, se durcissant en bleu lapis ou s'estompant en blanc. Les nimbes, comme ceux des apôtres de la staurothèque mosane du Musée Dobrée à Nantes, tableau-reliquaire de dérivation byzantine, font alterner autour du cercle bleu des halos jaunes et blancs. De la même staurothèque que les deux plaques du Musée de Cleveland, ou d'une staurothèque de la même série, provient la plaque des apôtres Jacques et Jean au British Museum (3).

- (i) Acquises en 1952, elles ont fait partie de la collection Albin Chalandon. Seymour de Ricci, Exposition d'Objets d'Art du Moyen Age et de la Renaissance à l'ancien Hôtel de Sagan, Paris, 1913, pl. xlvii.
- (2) Art Mosan, pp. 123-4; Art Roman, nº 24.
- (3) Elle porte l'inscription: S. IHACOBUS S. IHOANES; cf. Comte J. de Borchgrave d'Altena, Revue Belge, V, 1935, fig. 15. N. Morgan (Rhein und Maas II, p. 267 et n. 89 p. 290) suggère que les plaques de Cleveland et de Londres pourraient provenir d'un autel portatif. Mais le rapprochement fait avec les six plaques d'apôtres émaillées alternant avec six apôtres en ivoire, de l'autel portatif de l'Ermitage de Leningrad, n'est pas convaincant (Lapkovskaya, n° 1). Non seulement parce que les apôtres de Leningrad sont isolés, mais parce que leur facture les apparente aux produits de l'atelier de Stavelot. Par contre, les émaux des volets du petit triptyque Dutuit se rangent parmi les œuvres mosanes qui, peu après 1160, ont subi l'impact d'une vague d'influences byzantines.





Croix de Chicago:

Institut d'Art.

Croix

de la Galerie Nationale, Washington D.C., de l'Institut d'Art de Chicago et du Musée Métropolitain de New York

Bien que les bronzes mosans ne fassent pas partie de cette étude, ces trois croix y sont intégrées, parce que leur Corpus est lié à un support émaillé et qu'ils font partie d'une série où entre aussi le Christ en croix de la staurothèque de la Galerie Walters à Baltimore. Les Christs mosans en laiton qui dérivent le plus directement du Corpus attribué à Renier de Huy au Musée Schnütgen de Cologne (1), sont ceux des Musées Royaux du Cinquantenaire et de la collection Falize à Liège (2). Celui de Washington, à peu près inconnu, malgré sa très haute qualité (3), garde singulièrement la plénitude de modelé et la luminosité dans les galbes du modèle renierien. Le cingulum, le galon qui descend jusqu'au genou gauche, le pli remontant sous le cingulum, qui retombe en chute sur la cuisse droite, au lieu d'être gravés d'un motif décoratif, sont luxueusement recouverts de filigranes. Le perizonium est rebrassé du côté où le Christ incline la tête, rompant l'équilibre établi par le Corpus du Musée Schnütgen. La retombée le long du flanc gauche qui caractérise la statique plus sereine du Christ de Renier de Huy, et qu'imitent encore le Corpus de la collection Frésart à Liège, et celui de la croix professionnelle rhénane du Musée de Bonn (4), est abandonnée. Le perizonium est fixé par un nœud saillant au-dessus de la hanche droite des Christs de New York et de Chicago. Les bras de ce dernier (5) ne sont plus horizontaux, le corps, davantage brisé, les fait plier sous son poids. Le pagne a tendance à glisser. La chevelure du Christ de Renier de Huy se répand sur les omoplates, et non sur les pectoraux et les avant-bras, comme dans ces exemples. Ce profil d'évolution est renforcé par la constatation d'une décoration émaillée à base de palmettes enchaînées sur les croix de Washington et de Chicago. Comme les croix sont homogènes avec leur Corpus et que celui-ci appartient à la descendance de l'œuvre créée par Renier de Huy, il s'en suit que les palmettes sont mosanes, et non pas, comme il pourrait le sembler à première vue, rhénanes (6).

⁽¹⁾ K.H. Usener, Der Kolner Kruzifix, pp. 13-5, fig. 12, du tiré à part de l'article Reiner von Huy und seine künstlerische Nachfolge, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, VII, 1933.

⁽²⁾ Rhein und Maas II, p. 251 ss., fig. 1-7.

⁽³⁾ Collection Widener. Cf. Revue Belge, XXX, 1961, p. 123, fig. 6.

⁽⁴⁾ Rhein und Maas II, fig. 2, p. 192. Cf. le crucifix du Musée de Newark, New Jersey, ibid. p. 196.

⁽⁵⁾ Buckhingham Collection, n° 22, pl. XXI.

(6) La décoration émaillée des croix de Washington et de Chicago est comparable à celle des pilastres de la toiture de la châsse de saint Héribert à Deutz, du côté de saint Pierre (Schatzkammer, pl. 90-1), apparentée à celle d'une plaque rhéno-mosane du Musée de Boston (inv. 49.1442) et à celle de la croix ajoutée au reliquaire en forme de bourse, restauré au XIIe siècle, du trésor de St-Servais de Maestricht.



Pied de croix

New York, Musée Métropolitain.

La Crucifixion du Musée Métropolitain de New York est constituée de trois parties : un corps, dans la lignée du Christ en laiton de Renier de Huy (¹), une base cupuliforme, sur laquelle sont émaillés dans des quatrefeuilles les évangélistes, et une croix, qui est un faux du XIX^{me} siècle (²). Les évangélistes écrivent assis à leur pupitre. Seul, Luc tient un phylactère, quoique les quatre symboles tiennent des phylactères. Sur une croix, autrefois dans la collection Butsch, à Augsbourg, les évangélistes étaient aussi inscrits dans des quatrefeuilles (³). Matthieu se retourne vers son symbole et cesse d'écrire. Le symbole de Jean fait face à l'évangéliste et celui de Marc est placé derrière lui. Cependant l'évangéliste n'est pas en contrapposto. Luc écrit sous l'inspiration de son symbole, comme en tête à tête avec lui. L'ensemble est traité comme la projection linéaire, sur une surface courbe émaillée d'un pied de croix en bronze comportant les figures des quatre évangélistes (¹). Il évoque le pied de croix de St-Bertin, où Matthieu et Jean regardent la croix dans l'attitude du contrapposto, s'interrom-

pant d'écrire, et où les symboles de Marc et de Luc ne sont pas tournés vers les évangélistes, mais regardent la croix. La bordure, faite de palmettes séparées par des fruits d'arum, est similaire dans les deux œuvres; mais les palmettes du pied de croix du Musée Métropolitain de New York ne sont pas ajourées.

- (1) Rhein und Maas II, fig. 6, p. 253, cf. p. 251.
- (2) Carmen Gómez-Moreno, The Mystery of the eight Evangelists, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, XXVI, 1968, pp. 263-8.
- (3) C. Becker, J. von Hefner-Alteneck, Kunstgewerbe und Gerätschaften des Mittelalters und der Renaissance, Francfort-sur-le-Main, 1852, pl. 42.
- (4) V.g. un crucifix à St-Trond au temps de l'abbatiat de Thierry (1099-1107) : « crucem quoque cum crucifixo et pede quatuor evangelistarum imaginibus operoso, utrumque de cupro sed deauratum », Schriftquellen, n° 2805, p. 663. Comme la croix mosane en bronze du musée Victoria et Albert à Londres, la base du crucifix de New York n'a que trois pieds.

Croix-staurothèque

Baltimore, Galerie Walters.

La Crucifixion symbolique de la Galerie Walters, Baltimore, ayant été publiée dans cette revue (1), il suffira de retracer les traits essentiels de son originalité et, comme elle contenait autrefois du bois de la Vraie Croix, de lui rendre son titre de staurothèque. Son corpus émaillé est un épigone dans la descendance du Corpus en laiton de Renier de Huy au Musée Schnütgen de Cologne. Mais il est plus frontal et les jambes ne ploient pas. Le corps porte pourtant sur la jambe droite. Le perizonium, noué sur la hanche gauche, glisse en un bourrelet sous la hanche droite; la tête est penchée; les cheveux sont épars sur les épaules, comme pour les Christs en laiton du musée épiscopal de Bréda, de la collection Lansky et à St-Lambert de Randerath (2). Le flanc du « Christus patiens » saigne, mais les yeux restent ouverts dans la mort et la main divine fait descendre sur lui la triple effluve de l'Esprit. Ceci est conforme à la doctrine qui s'établit avec l'adoption du Christ représenté mort sur la croix dans l'art byzantin post-iconoclaste, d'après laquelle l'Esprit s'infusa dans le Crucifié après qu'il eut rendu l'âme (3). Le thorax et le ventre sont dessinés selon les conventions de l'anatomie byzantine du Crucifié. La musculature en saillie tétanique des bras et des jambes, les côtes, sont injectées d'émail rouge, coulé dans des encoches redoublées. La contraction musculaire sur la hanche gauche dessine un demi-trèfle, comme sur la hanche de Constantin accroupi dans la cuve baptismale sur le triptyque de Stavelot. Un dessin semblable du Corpus, les mêmes anneaux musculaires, le même pointillé entourant les mamelons, caractérisent la crucifixion peinte au folio 18 d'un *Sacramentaire de Liège* à la bibliothèque de la cathédrale de Cologne (†). Le « terminus ante quem » du *Sacramentaire* est fourni par l'obit, inséré au calendrier, d'Henri II, évêque de Liège, mort en 1164. Sur l'enluminure, les bras du Crucifié sont parallèles à la traverse de la croix et le perizonium est noué sur la hanche gauche. Elle copie une crucifixion émaillée d'un type analogue à celle de la staurothèque de la Galerie Walters, mais antérieur (°). Car le rapport du modèle à sa transposition a joué dans le sens de l'émail à la peinture, et non inversement; l'enlumineur a adopté le dessin par burinage (6) et les glacis de couleur des émaux. Puisque, d'autre part, les quatre allégories angéliques aux extrémités de la croix de la Galerie Walters rappellent le style de la plaque émaillée de MISERICORDIA sur la staurothèque de Sainte-Croix de Liège, la croix-staurothèque doit provenir de l'atelier qui a été invité à exécuter plusieurs commandes pour Liège.

Les quatre figures ailées explicitent le sens mystique de la hauteur, largeur, longueur et profondeur de la croix, qui correspondent à la quadruple dimension cruciforme de la charité du Christ selon saint Paul dans l'Epître aux Ephésiens (3, 17-19), Ce sont SPES (« Altitudo »), INNOCENTIA et FIDES (« latitudo »), OBEDIENTIA (« profundum »); le « profundum » est la partie cachée de la croix sous la «longitudo», parce que le Christ s'est fait obéissant jusqu'à mourir sur la croix : Epître aux Philippiens, 2, 8-9 (7). Au pôle opposé d'OBE-DIENTIA, SPES ne tient pas un rameau et un globe crucigère, comme elle le fait sur le lobe supérieur du quatrefeuilles émaillé de la châsse de saint Gondulphe aux Musées Royaux du Cinquantenaire (8), mais le calice et la patène, représentant les espèces sacramentelles. Elle les présente avec le geste sacerdotal de la petite élévation après la consécration. La consécration elle-même est figurée par le calice entre les pieds du Christ (9). INNOCENTIA, tenant la victime sans péché, l'agneau, et FIDES, qui s'appuie sur la cuve baptismale, personnifient les sacrements de l'Eucharistie et du Baptême institués au moment où le sang et l'eau coulèrent du flanc percé du Christ sur le calvaire (10). Robert de Saint-Laurent a insisté sur la nécessité d'avoir été marqué de la croix du Christ dans le baptême afin de participer au sang de l'Agneau dans l'Eucharistie (11). SPES a les attributs de Melchisédech, qui sont ceux du Christ, grand-prêtre et victime, et incarne en même temps l'exaltation du Christ par opposition à son humiliation (OBEDIENTIA). Cette dernière figure allégorique tenait dans un réceptacle bordé d'émail rouge les deux morceaux, aujourd'hui manquants, du Vrai Bois. Elle occupe la place remplie typologiquement au pied de la croix de Schedelwindeke par la veuve de Sarepta, croisant les deux bouts de bois. INNOCENTIA est l'équivalent d'Abel; FIDES tient la place de Moïse faisant jaillir l'eau du rocher dans le désert. Melchisédech, la veuve de Sarepta, Abel, Moïse, comptent parmi les types de la crucifixion les plus communs dans l'art mosan. Mais les vertus appendues à la croix de la Galerie Walters sont beaucoup plus rares. La Foi avec la cuve baptismale se retrouve sur l'un des deux médaillons subsistant du retable de saint Remacle à Stavelot, et au revers du phylactère quadrilobé en provenance de Waulsort, gravée sur le lobe gauche (1²). Sur ce phylactère, le binôme Spes-Humilitas occupe l'axe vertical et Spes tient une croix et un disque avec l'inscription: EXALTATIO. Sur le quatrième lobe est gravée Caritas, la charité du Christ, dont l'exégèse enseigne qu'elle s'étend sur la « latitudo » de la croix tout entière (1³).

Le sens charismatique de la croix-staurothèque est complété par l'émail vert qui fait du bois de la croix l'arbre de vie se détachant sur un cosmos dont de petits quatrefeuilles, cloisonnés dans le champ d'émail bleu-lapis, figurent les étoiles. Elle prend ainsi une extension cosmogonique, prolongeant ses quatre dimensions jusqu'aux bornes d'un univers que les pères grecs ont conçu comme ayant été structuré de toute éternité en chiasme, sur le type quadriforme de la croix où devait être cloué le Verbe incarné. Sur les bras de la croix de la Galerie Walters, les vertus n'ont pas été conceptualisées à l'intérieur de l'« imago clipeata », schéma dont l'art mosan fait grand usage ; ce sont de pures émanations de la croix. Elles appartiennent à une sphère morale et leur quadruple dimension christologique ne peut être appréhendée que de l'intérieur, comme si l'on avait suivi ici l'avertissement de saint Augustin contre le risque d'interpréter exagérément la croix dans un sens cosmologique : « non discurras imagine cogitationis per spatia mundana. In te attende ».

Sur la base en vernis brun de l'autel portatif mosan au Maximilianmuseum d'Augsbourg (¹⁴), les vertus cardinales symbolisent les bras de la croix et l'inscription définit les charismes du sacrifice de l'autel : « In precibus stans presul et hostia Christus virtutes donat animas beat et sacra manat ». La double valeur, en extension et en compréhension, de la quaternité des vertus sur la croix de la Galerie Walters est synthétisée dans le globe biparti, où subsistent quelques éclats d'émail bleu et qui, ayant été subsitué au suppedaneum, fait de la crucifixion une Majesté en croix. Ce globe est divisé entre le ciel et la terre, la création invisible et la création visible (¹⁵). D'autre part, la lune se lève à la droite et non à la gauche du Crucifié, comme on le remarque aussi sur une plaque

du Louvre et sur l'autel portatif d'Eilbertus à St-Servais de Siegburg. La lune est une figure de l'Eglise. L'éclipse du Golgotha a témoigné de la souffrance de l'Eglise dans la personne de la Vierge, debout à la droite de la croix. La nouvelle lune, née sur le Calvaire, engendre dans sa croissance les fidèles ressuscités dans le baptême (16). La crucifixion de l'autel d'Eilbertus est liée à la Trinité. Le Père domine le titulus où la colombe ouvre ses ailes. Sur la croixstaurothèque de la Galerie Walters, la main du Père bénit et l'Esprit Saint, sous la forme du triple effluve de lumière (comme sur les enluminures byzantines de la renaissance macédonienne), illumine le nimbe du Christ. Un texte de Robert de Saint-Laurent explique cette inclusion de la Trinité dans la croix-staurothèque, parmi les symboles du baptême et de l'eucharistie (17).

Dans le dessin du visage des anges se font jour des caractéristiques : nez plutôt épaté et asymétrique, cheveux tressés, décalage des yeux, ovalisation de la face, qui s'accentueront dans les émaux des années 1170. Le Christ est un tel chef-d'œuvre qu'on y a vu, mais à tort, les prémices du style des premières œuvres de Nicolas de Verdun. La palette froide de la couleur est glacée par les reflets du Corpus, réservé dans le cuivre doré, et par le chapelet de lumière des cuvettes en enfilade le long de la croix. La couleur dominante est le bleu-blanc, contrastant avec le bleu lapis. Le vert du bois de la croix est mat. Le costume des figures allégoriques est modelé en teintes se fondant les unes dans les autres : le blanc en deux bleus, le jaune en deux verts. De pareilles transitions s'observent sur les plaques de FIDES et de RELIGIO au British Museum, dont les grandes couvertures des ailes sont remplies du même rouge sec, couleur de pain à cacheter. Certains quatrefeuilles exécutés en cloisonné dans la technique de l'« opus mixtum » (18), sont d'un ton assez rare de jaune jonquille.

- (1) Ph. Verdier, Un monument inédit de l'art mosan du XII^{me} siècle. La crucifixion symbolique de Walters Art Gallery, *Revue Belge*, XXX, 1961, pp. 115-75.
- (2) Rhein und Maas II, fig. 12, 14, 15, p. 225.
- (3) L. H. Grondijs, L'iconographie du Crucifié mort sur la croix, Bruxelles, 1947.
- (4) Rhein und Maas I, p. 294; Schatzkammer, n° 18, p. 26; K.H. Usener, Kreuzigungsdarstellungen in der mosanen Miniaturmalerei und Goldschmiedekunst, Revue Belge, 1934, p. 210 ss., fig. ii. U. Krempel, Das Remaclusretabel in Stavelot und seine kunstlerische Nachfolge, Münchner Jahrbuch 1971, pp. 21-2, fig. 24.
- (5) Cf. la crucifixion émaillée du Musée du Louvre et celle, presque identique, du Musée de Cluny: Comte J. de Borchgrave d'Altena, Revue Belge, 1933, pp. 66 ss., fig. I et II. Le perizonium est noué sur la hanche gauche sur la plaque mosane quadrilobée du Vatican et sur la crucifixion du retable de la Passion aux Musées du Cinquantenaire de Bruxelles. Sur l'existence possible de livres de modèles pour les orfèvres utilisés par les enlumineurs, K.H. Usener, cité note 13 Kommentar, p. 21.

- (6) La remarque vaut pour le modelé, encore plus gravé que graphique, des anatomies sur les enlumineurs des Antiquitates Judaicae de Flavius Josèphe à Merton College, Oxford: W. Cahn, Zeitschrift für Kunstgeschichte 1966, p. 304, fig. 3, 5.
- (7) « Et, inclinato capite, factus obediens usque ad mortem, tradidit spiritum » : saint Bernard, Sermon sur la Passion (In feria iv hebdomadae sanctae, P.L. CLXXXIII, 265 A). Dans ce sermon les vertus sont disposées sur les bras de la croix dans un ordre différent de celui de la croix Walters : « His nempe virtutum gemmis quatuor cornua crucis ornantur : et est supereminentior charitas, a dextris obedientia, patientia a sinistris, radix virtutum humilitas in profundo ». Sur une plaque émaillée qui a fait partie de la collection Stoclet à Bruxelles, UMILITAS tient la croix et la couronne d'épines : J. de Borchgrave d'Altena, Des figures de vertus dans l'art mosan du XIIme siècle, Bulletin des Musées Royaux, Janvier 1933, p. 14 ss. OBEDIENTIA est crucifiée au folio 7 vº des Figurae Bibliorum d'Eton College (ms. 177). Le schéma des quatre vertus du Verbe à l'incipit de l'Evangile de Jean, dans l'Evangéliaire de Hitda de Meschede (Bibliothèque de Darmstadt, ms. 1640, fol. 173) met en vis-à-vis CARITAS et HUMILITAS, FIDES et SPES : A. Katzenellenbogen, Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art, Londres, 1939, fig. 35 ; P. Bloch et H. Schnitzler, Die Ottonische Kölner Malerschule, I, Düsseldorf, 1967, pl. 167.
- (8) Dans les Libri Carolini (II, xxviii), l'« altitudo » de la croix exprime l'« expectatio sempiternae retributionis, quod desuper sperat fides quae per dilectionem operatur ». Le rameau tenu par SPES sur le pignon de la châsse de saint Gondulphe (Musées du Cinquantenaire) dérive iconographiquement de la numismatique romaine (v.g. Spes tendant un rameau d'olivier à Vespasien: H. Mattingly et E. Sydenham, The Roman Imperial Coinage, II, p. 63, n° 396).
- (9) Par sa coupe godronnée, ce calice ressemble au calice fait d'une sardoine alexandrine montée par Suger, aujourd'hui à la Galerie Nationale de Washington D.C. (Collection Widener).
- (10) Cette exégèse vient surtout de saint Augustin: Enarrationes in Psalmum 103, Sermo I, 14: P.L. XXXVII, 1347; Enarratio in Psalmum 126, c. 7; Epistula LV, 14 (25), Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum. XXXIV, pars II, p. 196.
- (11) De Trinitate et Operibus ejus Libri XLVI: In Exod. lib. II, 9; Ibid. lib. III, où l'ordre de préséance du baptème et de la communion est typologiquement conforme aux versets 15 et 24 du psaume 78; In Ezech, lib. I. Cf. P.L. CLXVII, 616-7, 657-9, 1459.
- (12) « Una Fides, unum Baptismum » (Eph. 4, 5). Le baptême donne la foi, sans laquelle les œuvres ne valent rien. Selon Robert de Saint-Laurent, le sacrifice de Caïn (qui figure sur la croix typologique des Musées du Cinquantenaire) fut rejeté, parce qu'offert « sine fide » : In Gen. lib. IV, ibid. 326, 329. Sur le retable de saint Remacle, la colombe de l'Esprit Saint et les médaillons émaillés FIDES, BAPTISMUS et OPERATIO étaient accompagnés de l'inscription : « Spiritus infundens terris celestia dona Factis atque fide Remaclus venit ad astra ».
- (13) Sermo 53 de saint Augustin, P.L. XXXVIII, 371. Sur le bras droit de la «latitudo» de la crucifixion brodée sur le voile qui pendait derrière la croix, dans le chœur de l'abbatiale Saint-Udalric et Sainte-Afra, à Augsbourg, dans le deuxième quart du XIIe siècle, la Charité prononçait: « Plenitudo Legis Caritas »: Schriftquellen, I, pp. 590-1. Dans la colonne de

l'humanité du Sauveur, peinte dans le Liber Scivias d'Hildegarde de Bingen à la Bibliothèque de Wiesbaden, INNOCENTIA repose dans le giron de la Charité: Monuments et Mémoires, Fondation Piot, XIX, 1911, fig. 23, p. 111.

- (14) Schmelzarbeiten, pl. 77.
- (15) Sur la plaque de reliure en cuivre doré du Sacramentaire de Ratmann, à Hildesheim (1159), le Christ tient le globe biparti où se lit: « Celum et terram ego impleo » (Jérémie, 23, 24): A. Zeller, Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover... Stadt Hildesheim Kirchliche Bauten, Hanovre, 1911, p. 101.
- (16) « Per signum crucis in utero sanctae Mariae concepti estis », P.L. XL, 659 (sermon attribué à saint Augustin). Sur l'assimilation de l'Eglise à la lune, saint Jérôme, In Habacum, II, 3, c. 70; Robert de Saint-Laurent, De Divinis Officiis, X, c. 9. La lune brille aussi au-dessus de la Vierge sur la plaque de la Crucifixion faisant partie de l'autel portatif en provenance de Saint-Donatien de Bruges aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire.
- (17) De Trinitate..., In Exodum, lib. III, c. 19, P.L. CLXVII, 668; In Evang. s. Ioannis Comment. lib. XIII, ibid. 787; De Divinis Officiis, c. 6.
- (18) Comparer les bordures de la croix-staurothèque du Musée Victoria et Albert (*Art Roman*, n° 37), de celle partagée entre le British Museum, et Berlin, et des deux croix mosanes reconstituées (*Rhein und Maas II*, pp. 206-9).

Plaque de croix : la Bénédiction de Jacob

Baltimore, Galerie Walters.

Par la bénédiction croisée donnée par Jacob aux fils de Joseph, Manassés, l'aîné, qui est béni par la main gauche, est supplanté par Ephraïm, le cadet, qui est béni par la main droite. Manassés, à la droite de Jacob, incarne la Synagogue; Ephraïm, à sa gauche, est le type de la Nouvelle Alliance (¹). Le symbole signifie que la crucifixion du calvaire intervertira l'ancien ordre de préséance. Voici, en dehors de la plaque de la Galerie Walters (²), les monuments de cette iconographie dans l'art mosan et quelques dérivés :

La partie supérieure du verso du feuillet Wittert, à la Bibliothèque de l'Université de Liège (³), où le patriarche Jacob, quoique représenté assis sur sa couche — comme dans l'art byzantin (¹) — assume déjà la position en majesté qui met l'image en parallèle avec une Majestas Domini en croix.

Le pied de croix de St-Bertin, au Musée de St-Omer.

La croix-staurothèque du Victoria and Albert Museum, à Londres (où, par une double erreur, Manassés est placé à la gauche du patriarche et Benjamin remplace Ephraïm).

La croix typologique du British Museum (5).

Une plaque semi-circulaire au trésor de la cathédrale de Troyes (6).

L'autel portatif du Musée diocésain de Vienne.

L'autel portatif du Musée Condé, à Chantilly.

La bénédiction « Jacobi supplantantis » était représentée sur l'ambon de St-Vanne de Verdun au temps de l'abbé Richard (1004-46) (⁷). Parfois, un titulus souligne que le geste de Jacob assume la fonction symbolique d'une croix et en épouse la forme (⁸).

Sur le pied de croix de St-Bertin, Manassès et Ephraïm sont agenouillés. Ailleurs, ils sont en proskynèse. La plaque de Baltimore occupait le sommet d'une croix, comme dans l'exemple de la croix du Victoria and Albert Museum. Sur la plaque de la Galerie Walters, le dessin, qui est peu appuyé, rappelle à certains égards celui de la plaque du Baptême du Christ au Musée Métropolitain de New York. Un trait maniériste, comme la torsion imprimée au croisement des jambes de Manassès et d'Ephraïm, s'observe sur le Moïse et l'Israélite debout derrière Aaron sur la plaque du serpent d'airain dans la collection Kofler Truniger, à Lucerne (9). Les plaques de Lucerne et de Baltimore ont les mêmes dimensions : 7 cm × 9,5 cm. Elles peuvent provenir du même atelier, mais elles n'ont pas fait partie de la même croix. La composition de la plaque de Lucerne est beaucoup

- (1) C'est pourquoi la Bénédiction de Jacob occupe le sommet du vitrail de la Nouvelle Alliance dans le déambulatoire de la cathédrale de Bourges: PP. Cahier et Martin, Monographie de la Cathédrale de Bourges, Paris, 1841-44, pl. I. La Bible Moralisée la conservera comme type de la crucifixion.
- (2) M.C. Ross, A Mosan Enamel in the Walters Art Gallery, Revue Belge, VIII, 1938, pp. 193-5.
- (3) S. Collon-Gevaert, Revue Belge, III, 1933, p. 342 ss., fig. 11. Kommentar, fig. 4. Au-dessous de la bénédiction d'Ephraïm et Manassès, Jacob bénit ses douze fils (Gen. 49, 1-2). Le feuillet Wittert vient, comme celui du Victoria and Albert Museum de Londres (Kommentar fig. 1, recto, fig. 2, verso) d'un livre de modèles ou d'une Bible en images très proche du Psautier de Berlin, mais orienté dans le sens typologique (Kommentar p. 24).
- (4) Au XIIe siècle, l'Octateuque de Smyrne (cf. la publication de D. Hesseling, p. 144, pl. 47); l'Octateuque de la Bibliothèque Vaticane (gr. 744, fol. 135). Mais Jacob bénissant avait déjà été représenté en majesté dans la Genèse de Vienne (Bibliothèque Nationale, Theol. gr. 31, fol. 23).
- (5) Le revers de cette croix, au Musée des arts décoratifs de Berlin-Köpenick, illustre l'invention de la croix par sainte Hélène.
- (6) Monumenta Judaïca, Catalogue de l'exposition Deux mille ans de l'histoire et de la culture des Juifs sur le Rhin au Musée de la ville de Cologne, 1963, A 24, pl. 13.
- (7) Chronicon Hugonis II, Monumenta Germania Historica, Scriptores VIII, p. 374.
- (8) « Signa notanda manus sunt mutat quod veteranus » lit-on sur l'autel portatif du Musée diocésain de Vienne, où la vertu de Prudence accompagne la bénédiction croisée. « Transverse palme recitant specimen crucis alme » (autel portatif du Musée Condé à Chantilly). Cf. Remi d'Auxerre, « manibus in modum crucis in transversum commutatis », Comm. in Gen. 48, 14, P.L. CXXXI, 124.
- (9) Kofler Truniger, E 14 pl. 10.



Plaque de croix : le signe tau

plus touffue et l'épigraphie est différente : pas d'E oncial, de M à la barre transversale brisée, ou tracé comme un oméga renversé, à la différence de la plaque de Baltimore.

New York, Collection Georges E. Seligman.

L'inscription de la lettre tau avec le sang de l'agneau pascal sur le linteau des portes d'Israël, en signe de salut, avant la dixième plaie d'Egypte, qui marqua le passage du Seigneur (Exode, 12, 21-3), appartient à la typologie sacramentelle de la croix. Aussi fut-elle fréquemment émaillée sur les croix : croix des Musées du Cinquantenaire à Bruxelles, de Kemexhe, du Musée Curtius, à Liège, du British Museum et du Victoria and Albert Museum, pied de croix de St-Bertin, croix incomplète de St-Florian, au Musée des arts décoratifs de Vienne. Il faut ajouter les plaques détachées de croix mosanes au Louvre et à la bibliothèque

municipale de Sens (¹). On rencontre aussi le signe tau sur la staurothèque de Notre-Dame de Tongres et sur l'autel portatif du Musée diocésain de Vienne (²).

Sur la plaque de la collection Georges Seligman (³), celui qui inscrit le tau n'est pas le grand-prêtre ni un lévite, mais un enfant d'Israël. Imberbe et habillé de court. il tient la coupe remplie de sang. Un rapprochement s'impose avec l'apposition du tau émaillée sur la croix typologique du British Museum. Mais sur la plaque Seligman l'enfant d'Israël ne porte pas le chapeau conique des Juifs. Il écrit avec une plume d'oie et non avec le rameau d'hysope, comme il est spécifié dans la Bible. Cette substitution est générale sur les plaques émaillées du signe tau. Elle s'explique par l'amalgame de l'iconographie du signe tau selon l'Exode avec celle du signe tau selon la vision d'Ezéchiel, au chapitre IX, qui implique l'usage de la plume d'oie pour écrire avec le sang la lettre du salut, tau. Il n'y a qu'une dérogation à cette règle iconographique: sur une plaque semi-circulaire au trésor de la cathédrale de Troyes (⁴).

Comme sur le pied de croix de St-Bertin (5), la «mactatio agni » et le «signum tau » sont désignés par deux inscriptions. La demeure de l'Israëlite s'est transformée en un porche d'église, flanqué de deux tours, sans doute sous l'influence du drame liturgique (6). La plaque est pourtournée de lobes, comme celle du serpent d'airain, au British Museum (7), ce qui lui confère la valeur d'une table d'autel polylobée. Ces tables d'autel, fréquentes dans l'est de la Méditerranée à l'époque paléochrétienne et importées dans l'empire franc par les Syriens, connurent dans l'art roman une renaissance dont l'aire de diffusion s'étend de la Catalogne à Cluny et à l'Empire. Le phénomène alla de pair avec l'infiltration au nord des Pyrénées du décor polylobé de l'Islam.

- (1) Pour cette dernière, L. Pressouyre, La « Mactatio agni » au portail des cathédrales gothiques et l'exégèse contemporaine, Bulletin Monumental, CXXXII, 1974, fig. 7, p. 59.
- (2) L'inscription de la plaque de l'autel portatif du Musée diocésain de Vienne dégage la signification sacramentelle de l'apposition du signe tau : « Scribere qui curat tau vir sacra figurat ».
- (3) Cette plaque (qui mesure 7,2 cm par 6,3 cm) a fait partie des collections Guilhou, Simon et Seligman, à Paris. Elle a été exposée au Musée Métropolitain de New York en 1968 : Exhibition of Medieval Art from Private Collections, nº 148.
- (4) Walters Journal, XXIX-XXX, 1966-7, fig. 7, p. 24.
- (5) Sur le pied de cette croix une troisième inscription est ajoutée : HOC EST PHAZE.
- (6) Comparer les architectures sur les plaques de la croix-staurothèque du Musée Victoria et Albert à Londres, et de l'autel portatif du Musée diocésain de Vienne. Sur une plaque rhénane du Musée Métropolitain de New York, un Westwerk complet est représenté (17, 190, 438).
- (7) The Burlington Magazine, XXXVII, 1920, p. 11.



Médaillon de la Vierge

New York, Musée Métropolitain.

Le médaillon (¹) occupait vraisemblablement le croisillon gauche d'une croix et avait sa contrepartie dans un second médaillon, où était émaillé saint Jean. On ne saurait toutefois citer de croix mosane ornée de quatre médaillons à ses extrémités. Des croix byzantines présentent cette structure, mais leur pénétration fut tardive en Europe occidentale. Le médaillon de New York serait l'unique vestige d'une croix de ce type. La croix de procession des Musées du Cinquantenaire, avec les bras de son avers plaqués de nimbes et son revers orné de plaques montrant Ezéchiel, une sibylle, David et Abacuc, ne peut servir de terme de référence, car c'est une œuvre composite, d'un aßemblage factice. L'exemple de la croix d'Orbey, dans le Haut-Rhin, est tardif, et la croix est d'ailleurs germanique (²). Ses émaux s'apparentent à ceux du quadrilobe émaillé au Musée de Langres, qui illustre la psychomachie (³). Les médaillons de la croix d'Orbey: Michel, au sommet de la croix, Adam, en bas (⁴), saint Jean, sur le croisillon droit, (la Vierge a disparu), sont encastrés dans des plaques carrées, serties entre les trois lobes des branches fleuronnées.

Cette Vierge en buste est dessinée comme les deux Maries qui s'approchent de la tombe du Christ sur la plus grande des deux staurothèques de la collection Dutuit au musée de la Ville de Paris. Il est rare, dans l'iconographie des années 1160, que la Vierge tienne un livre, au lieu de faire le geste de la douleur auprès

du Crucifié. Le livre est plutôt l'attribut de l'Eglise que de Marie (5). La main droite de la Vierge, appuyée sur son cœur, contient l'émotion, comme le fait l'ange sur le médaillon OPERATIO du retable de saint Remacle, et la première Marie, sur la plaque de la Résurrection du Musée Métropolitain de New York.

En dehors de la palette courante : manteau vert, éclairé de jaune, maphorion blanc, ombré de bleu, de l'émail blanc, ponctué de rouge, a été employé pour la doublure du manteau et pour le plat de reliure du livre. Les tranches de celui-ci sont jaunes, d'une couleur reprise pour le nimbe.

- (1) Metropolitan Museum Studies, pp. 81-2. Le diamètre du médaillon est : 6,5 cm.
- (2) A. Schricker, Kunstschätze in Elsass-Lothringen, Strasbourg 1896, n° 67 d. Les Trésors des Eglises de France. Catalogue de l'Exposition au Musée des Arts Décoratifs de Paris, 2 a, 1965, n° 861.
- (3) Rhein und Maas II, fig. 10, p. 269.
- (4) Une plaque émaillée d'Adam, dans la collection Georges Seligman, New York, provient d'une croix allemande.
- (5) Mais il est donné à la Vierge sur le tympan de son intronisation auprès du Christ au portail de la façade de la cathédrale de Senlis.

Plaque de croix : le signe tau

Baltimore, Galerie Walters.

La plaque : « tau crucis est signum », de la Galerie Walters (¹) devait, comme celle de la collection Georges Seligman, être fixée sur le croisillon gauche d'une croix portative - du genre de ces croix que l'on déposait sur l'autel pour le sacrifice de la messe. Elle est commentée très explicitement par trois inscriptions. Le « vir vestitus lineis cum atramento » est le personnage mystérieux de la vision d'Ezéchiel, au chapitre IX. Coiffé du schimla, le voile des grands-prêtres, il marque le front des élus du signe tau avec une plume d'oie, trempée dans la corne remplie de sang qu'il porte à sa ceinture. Sur un bloc parallélépipédique qui ressemble davantage à un échafaud qu'à un autel — une deuxième inscription avertit : « Non signati peribunt ». Un bourreau passe au fil de l'épée l'un de ceux qui, pour n'avoir pas pleuré sur leurs abominations et pour n'avoir pas, apposé sur leur front le signe sauveur, doivent être exécutés sans distinction de sexe ni d'âge. La conjonction sur une même plaque de l'apposition du signe et de la destruction de ceux qui n'en ont pas été marqués, est rare. On la voit sur une plaque émaillée du trésor de la cathédrale de Troyes (2). Sur celle de la «Percussio Egipti» de l'autel-ambon de Klosterneuburg, un grand-prêtre, coiffé du schimla noué sur la nuque, trace le signe tau de l'Exode, cependant que l'ange de la vengeance divine décapite le premier-né du pharaon (3). L'exécuteur des hautes œuvres de Dieu apparaît aussi sur la plaque du tau selon l'Exode, sur l'autel portatif du Musée diocésain de Vienne (4). L'osmose qui s'est opérée dans les commentaires de l'exégèse entre le signe tau selon l'Exode et le signe tau (thau) de la vision d'Ezéchiel, a entraîné certains flottements dans l'iconographie (5).

La troisème inscription est réservée en lettres d'or dans l'émail bleu lapis de la bordure : « Tau crucis est signum Sed magno nomine dignum Nam premit interitum Quod crucis est mertum ». Elle affirme que la croix est le plus puissant des signes apotropaïques. La vision d'Ezéchiel sur une plaque émaillée colonaise du Louvre et sur l'autel portatif colonais du Musée Condé, à Chantilly, porte le même titulus : « Mors devitatur per tau Dum fronte notatur ». Mais l'apotropée doit s'interpréter dans un sens à la fois eschatologique et sacramentel. Ceux qui portent la marque du salut, le sceau de Dieu, dans l'Apocalypse (7, 2-4), sont ceux qui auront été marqués du signe de la croix dans le baptême (6).

La plaque de la Galerie Walters a une gamme de couleurs très voisine de celle des plaques d'Aaron et de Spes à l'Institut d'Art de Chicago. Les violentes lueurs blanches sur la robe de scribe mystérieux et les ocellations jaunes sur la tunique verte de l'un des « signati » sont à souligner. Elle n'est pas à rattacher à la famille des émaux champenois, mais elle est précieuse pour aider à comprendre comment dans le groupe des émaux de Troyes la composante germanique se mêle au courant d'influences proprement mosanes.

- (1) Ph. Verdier, A Mosan Plaque with Ezechiel's Vision of the Sign Thau (Tau), Walters Journal, XXIX-XXX, 1966-7, pp. 17-47, 67.
- (2) Ibid, fig. 7.
- (3) F. Röhrig, Der Verduner Altar, 1955, p. 79 et fig. 35.
- (4) Wiener Jahrbuch, p. 79 et fig. 35.
- (5) L. Pressouyre, La « Mactatio Agni », art. cit. p. 58 et n. 4. Les symboles du tau selon l'exode et du tau selon Ezéchiel figurent côte à côte sur les croix des musées du Cinquantenaire, à Bruxelles, de Kemexhe, au Musée Curtius d'Anvers, sur le pied de croix de St-Bertin, à St-Omer, sur deux plaques du Louvre provenant d'une croix mosane et sur deux plaques semi-circulaires du trésor de la cathédrale de Troyes.

Sur la croix en provenance de St-Florian, au Musée des Arts Décoratifs de Vienne, au signe tau selon l'exode correspond le serpent d'airain.

- Deux plaques semi-circulaires au British Museum opposent au serpent d'airain le signe tau selon Ezéchiel. Sur la fresque de la chapelle Sainte-Croix (puis Saint-Calixte) des comtes du Hainaut, à Mons, c'est la « mactatio agni » qui est peinte aux pieds de l'homme vêtu de lin de la vision d'Ezéchiel.
- (6) Robert de Saint Laurent, De Trinitate, In Exod. lib. ii, c. ix, P.L. CLXVII, 617; In Ezech. lib. i, c. xxxii, P.L. ibid. 1459.

Le Sacrifice d'Abraham

Musée de Toledo.

Cette plaque (¹) est dépourvue de filet émaillé avant le grénetis. L'absence de liseré est assez rare dans les plaques émaillées mosanes. On la note sur les plaques des apôtres portant leurs églises respectives de l'autel portatif à Sv. Maria Velika de Rab, en Yougoslavie, le plat de reliure de l'Evangéliaire Arenberg au Musée Curtius, à Liège, et sur les plaques d'écoinçons, FIDES et RELIGIO, au British Museum. Dans la zone d'expansion de la technique mosane de l'émail champlevé vers l'Allemagne, la bordure émaillée fit place à un simple filet 'é dans le métal, parfois assez large pour qu'on y gravât un titulus, comme c'est le cas pour la plaque du « signum tau » de la Galerie Walters.



Abraham et Isaac Musée de Toledo (Ohio).

La disposition des figures va ici à l'encontre de l'iconographie constante du sacrifice d'Abraham dans l'art mosan (²). Le contrapposto en est la marque fondamentale. Abraham se retourne brusquement vers l'ange qui arrête son épée, ou, comme sur le fragment de croix du Louvre, vers le bélier, victime de

substitution. Isaac, nimbé et ligoté sur l'autel, est toujours tourné vers Abraham. Sur la plaque du Musée de Toledo, c'est le bélier qui regarde Abraham, la patte droite de devant levée, comme s'il était une préfiguration de l'Agneau Mystique. L'ange apparaît toutefois en face d'Abraham sur l'une des plaques gravées de la staurothèque de Notre-Dame de Tongres et sur une plaque émaillée de l'autel portatif du Musée diocésain de Vienne (³). Comme sur cette dernière, l'ange fait ici un geste double : il arrête l'épée qui allait frapper, il étend sur Isaac sa main protectrice. Le dessin de la plaque du Musée de Toledo a un grand caractère, dans un style expressionniste. Les émaux sont posés en larges zones, avec peu de modelé, de violents éclairages blancs déferlent sur les mottes du terrain. La toison du bélier est émaillée de blanc ombré. La plaque provient probablement d'une croix typologique.

- La plaque, qui mesure un peu moins de 8 cm sur 6 cm, était le lot 223 à la vente Spitzer (1893): E. Molinier, La Collection Spitzer I Description de l'orfèvrerie religieuse, Paris, 1890, n° 10. G. Migeon, La collection de M. G. Chalandon, Les Arts, n° 42, 1905, p. 26, fig. 2. R.M. Riefstahl, Medieval Art, The Toledo Museum News, printemps 1964, N.S. VII, 1, p. 3.
- (2) J. Squilbeck, Le Sacrifice d'Abraham dans l'art mosan, Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, XXXVII, 1965, pp. 79-93.
- (3) Wiener Jahrbuch. fig. 33, cf. pp. 29-30; cf. d'une part, l'autel portatif allemand, en argent gravé, d'art ottonien tardif, au Musée de Cluny, Paris, et, d'autre part, l'enluminure du psaume cix, représentant le Sacrifice d'Abraham, p. 138 du Psautier de Prague (Bibl. Univ. cod. XIII E 14 b, fin du XII^e siècle): G. Swarzenski, Die Salzburger Malerei, Leipzig, 1913, fig. 221.



Crucifixion

Musée de Cleveland.

Cette plaque (1) a été retirée de l'exposition en 1974, des doutes s'étant élevés à son sujet. Elle est publiée ici avec un résumé de l'état de la question. Le quadrilobe à grènetis est un cadre d'une forme exceptionnelle, mais la Crucifixion émaillée au Musée du Vatican en donne un second exemple (2). L'anatomie du Corpus est de type byzantin ; le pouce cloué est en semi-abduction. Le perizonium découvre le genou droit et retombe très bas sur la jambe gauche (3). Le titulus, placé obliquement, autre trait byzantin, porte l'inscription : IHC NAZAREN(us), non suivie de : rex Judeorum. Saint Jean est barbu, comme il l'est aussi sur la Crucifixion du Musée Métropolitain de New York, l'autel portatif du Musée de l'Ermitage à Leningrad et sur l'enluminure de la Crucifixion dans le Sacramentaire de Liège. La croix est plantée entre des tiges végétales, analogues à l'Arbre de Vie des crucifixions byzantines post-iconoclastes. Sur la plaque du serpent d'airain, dans la collection Kofler Truniger, la colonne qui supporte le dragon, symbole du « Christus anguis », est aussi entourée à sa base d'excroissances feuillues (4). Sur cette plaque les personnages ont les jambes nouées en flexion, qui caractérisent la Vierge et saint Jean sur la Crucifixion de Cleveland. Les anges supportent ici le bois de la croix, comme ils le font pour la relique du Vrai Bois dans les staurothèques mosanes. Au-dessus de la traverse de la croix. quatre bustes, non nimbés, figureraient-ils les éléments du cosmos? Sur la Crucifixion du Vatican, le soleil et la lune sont également représentés en têtes coupées. La lune en « imago clipeata », voilant sa face, de la plaque de Cleveland, est à rapprocher de celle de la plaque émaillée, aujourd'hui disparue, du plat de reliure du nécrologe de Bleidenstadt, dans le Taunus (1156-84) (5). On est frappé par le côté touffu de la composition ; les inscriptions en sont comme étranglées, mais d'une graphie correcte, le Z de SOL étant l'indice d'une prononciation germanique. La gravure a été égratignée d'un trait tremblant, mais elle n'est pas inférieure à celle de la plaque mosane de la Crucifixion au Musée du Louvre.

- (1) Ancienne collection Rütschi: O. von Falke, Alte Goldschmiedewerke im Zürcher Kunsthaus, Zürich, 1928, n° 2, pl. 2.
- (2) Smalti, pp. 28-9.
- (3) Plus bas encore que sur la Crucifixion émaillée au centre de la croix de l'ex-collection Stoclet: Comte J. Borchgrave d'Altena, Crucifixions mosanes, Revue Belge, III, 1933, pp. 62 ss., fig. iii.
- (4) Kofler Truniger, E 14, p. 16.
- (5) Sur cette plaque étaient juxtaposés le « Noli me tangere », la Crucifixion, saint Ferrutius et le moine Wolpero: D. Kötzsche, Eine Romanische Grubenschmelzplatte aus dem Berliner Kunstgewerbemuseum, Festschrift für Peter Metz, éd. U. Schlegel et C. Zoege von Manteuffel, Berlin, 1965, pp. 154-69. L'article reproduit une ancienne photographie.

Plaques d'apôtres provenant d'un autel portatif

Musées de Boston et de Cleveland.

Deux plaques, chacune émaillée de deux apôtres, saint André et saint Philippe, sur celle du Musée de Boston, saint Jacques le Majeur et saint Jean, sur celle du Musée de Cleveland, proviennent du même autel portatif (1). Les apôtres, représentés en buste, tiennent le texte des articles du Credo. Sur le phylactère d'André on lit : « Celi et terre et in Ihesum », sur celui de Philippe : « Christum filium ejus unicum », sur celui de Jacques : «Dominum nostrum qui conceptus est » et sur celui de Jean : « De Spiritu Sancto natus ex Maria virgine ». La lecture n'est pas répartie en articles attribués séparément aux apôtres, mais c'est une « lectio continua », s'enchaînant de saint Pierre au dernier apôtre. La reconstitution n'est pas douteuse. A la gauche de saint André, saint Pierre prononçait : « Credo in unum Deum facto:em ». La lecture commençait en haut avec (Pierre). André et Philippe (double plaque), se poursuivait, en bas, avec Jacques et Jean (double plaque), reprenait à droite, verticalement, avec quatre apôtres (deux doubles plaques, de haut en bas) et se terminait, à gauche, avec quatre apôtres (deux doubles plaques, de bas en haut) dont Pierre, qui commencait aussi la série, en haut et à gauche.

Sur l'autel portatif d'Eilbertus (²), les articles du Credo sont répartis sans enjambement entre les apôtres et la lecture se fait dans le sens des aiguilles d'une montre, ce qui oblige de lire de droite à gauche la série du bas. Sur l'autel portatif d'où proviennent les plaques d'apôtres des musées de Boston et Cleveland, on lisait deux fois horizontalement et deux fois verticalement, la première fois de haut en bas, la seconde de bas en haut. Soulignons qu'il est exclu que ces deux paires d'apôtres aient pu faire partie d'un volet de stauro-thèque, car sur les staurothèques les apôtres sont les assesseurs du Christ Juge et n'auraient que faire de dérouler les articles du symbole de la Foi. Dans la partie centrale de l'autel, entre les apôtres, prenait place soit la Majesté, soit la Crucifixion, ou simplement la pierre d'autel (³).

C'est au cinquième siècle que se fixa la tradition d'après laquelle, le jour de la Pentecôte, les apôtres, inspirés par l'Esprit Saint, auraient chacun à son tour fourni un article à la constitution du Credo (¹). La division en douze articles demeura jusqu'à saint Thomas d'Aquin et saint Bonaventure. En règle générale, les articles qui vont du début du Credo à « natus ex virgine », sont donnés aux quatre premiers apôtres (°). Ils accaparent ici cinq apôtres. On peut conjecturer que sur l'autel portatif faisaient défaut un ou deux articles, la descente aux enfers et la communion des saints, qui sont omis parfois dans la « forma antiquior » du Credo à douze articles (°).

Un fait curieux est la différence stylistique entre les deux plaques. Saint André et saint Philippe ont été gravés par un émailleur au courant des influences byzantines qui se firent jour particulièrement à Maestricht vers 1170 (7). Saint Jacques et saint Jean se rattachent à la tradition mosane antérieure. Sur la châsse de saint Héribert, à Deutz, le premier article du Credo est aussi partagé entre Pierre (Credo in Deum omnipotentem) et André (creatorem terrae); après Jacques, dont le livre est fermé, Jean et Barthélemy se partagent l'article : qui conceptus sancto (spiritu)-natus virgine. Le découpage n'est pas moins arbitraire qu'il ne l'était sur l'autel portatif, dont les plaques des musées de Boston et de Cleveland sont les fragments. Tandis que sur l'autel portatif d'Eilbertus, les articles du Credo des apôtres suivent, à une exception près, l'ordre qui leur est attribué dans le sermon 240, qui passait pour être de saint Augustin. Ce Credo des apôtres n'est pas le Symbole de Nicée, mais la version plus courte du Symbolum apostolicum, que l'on enseignait aux catéchumènes pour les préparer au baptême. A partir de la fin du XI^{me} siècle, on le récita de plus en plus fréquemment pour accompagner le sacrement d'extrême onction. Le rituel suggère que les autels portatifs où était émaillé le Credo des apôtres pouvaient être utilisés pour la célébration de la messe au chevet des mourants (8).

- (1) Italian and Mosan Shows, p. 57. Rhein und Maas II. p. 268, fig. 8.
- (2) L'autel signé par Eibertus de Cologne a fait partie du trésor des Guelfes dans la cathédrale de Brunswick et se trouve aujourd'hui au Kunstgewerbemuseum de Berlin.
- (3) Les apôtres encadrent la plaque d'autel et les représentations de la crucifixion et de la résurrection sur un autel portatif rhénan dont un dessin a conservé le souvenir: P.H. Halm et R. Berliner, Das Hallesche Heiltum, Berlin, 1931. Sur cet autel, les apôtres, auxquels ont été ajoutés saint Paul et saint Jean-Baptiste, sont rangés en deux séries parallèles de sept sur les longs côtés.
- (4) J.D. Gordon, The Articles on the Creed and the Apostles, Speculum, XL, 1965, pp. 634-40.
- (5) Pour les sources (Rufin et deux sermons attribués à Saint Augustuin) et le tableau comparatif de la répartition des articles, C.F. Bühler, The Apostles and the Creed, Speculum. XXVIII, 1953, pp. 335-9.
- (6) J. de Ghellinck, Patristique et Moyen Age. I. Les recherches sur les origines du symbole des apôtres, 1949, p. 5. Sur l'autel d'Eilbertus, saint Thomas tient, fusionnés, les articles de la descente aux enfers et de la résurection, saint Matthieu celui de la communion des saints.
- (7) S. Collon-Gevaert, Histoire des Arts du Métal en Belgique, Bruxelles, 1951, pp. 187-90.
- (8) E. Dikler-von Schubert, Der Schrein der Hl. Elisabeth zu Marburg, Marbourg-sur-la-Lahn, 1964, pp. 75, 81.



Plaque d'autel portatif

New York, Musée Métropolitain.

Trois apôtres, Jacques, Mathias et Thomas, représentés à mi-corps dans des médaillons réservés, occupent une plaque rectangulaire bordée d'un grénetis (1). Dans les écoinçons, des ornements en demi-cercle, quart de cercle, lancéolés, se chevauchent sur des demi-carrés posés sur la pointe. Ces motifs polylobés se retrouvent à l'intérieur de cercles sur une plaque rhénane de la fin du XII^{me} siècle, dans le même musée et, s'imbriquant en écailles, sur une pomme de la crête de la châsse de saint Cunibert, œuvre de l'atelier de Nicolas de Verdun, au Musée de la Hesse, à Darmstadt (2). Aux plaques de New York, il faut ajouter le nimbe émaillé de la collection de M. et Mme Germain Seligman, à New York, deux plaques au Musée de Boston, où les cercles polylobés meublent un treillis de losanges et de demi-losanges, et une plaque du Musée de Virginie, à Richmond. Tous ces ornements sont d'origine rhénane; ils se répandirent en Allemagne dans le dernier quart du XIIme siècle. On les employa sur les châsses de saint Anno et de saint Bénigne à Siegbourg ; des bordures analogues, à l'imitation des émaux, encadrent le couronnement d'Henri le Lion et de la duchesse Mathilde au folio 171 vº des Evangiles offerts par Henri le Lion à la cathédrale de Brunswick (vers 1175-80).

Jacques le Mineur et Mathias sont tournés l'un vers l'autre. Thomas était en « altercatio » avec un autre apôtre. Il y avait donc une autre plaque de trois apôtres, à sa droite et à angle droit, sur le socle de la pierre de consécration.

L'« altercatio » suggère un déroulement horizontal, par paires d'apôtres. Mais d'autres sujets pouvaient s'intercaler, car l'autel portatif devait être rectangulaire. Sur ces plaques était adoptée l'inscription des figures à l'intérieur de médaillons. Ce recours à l'« imago clipeata » est usuel dans l'art mosan, même en sculpture. Cependant, la plaque de New York est germanique. Elle appartient à ces œuvres de la transition qui éclairent la genèse de l'art de Nicolas de Verdun. Les figures sont modelées de trois quarts, dans les reflets du cuivre doré. L'or n'est plus le fond abstrait de l'image, mais l'enveloppe lumineuse de formes envisagées sous l'aspect plastique. Du même atelier vient peut-être le médaillon d'Isaïe (") au British Museum. On remarque le contraste entre le type, plus traditionnel, de Jacques et de Mathias, et la conception psychologique du portrait, avec Thomas, qui, à cet égard, est plus voisin de modèles byzantins. Du petit groupe formé par la plaque d'Isaïe et celle de New York, on rapprochera la plaque émaillée de trois prophètes, Isaïe et Ezéchiel tournés vers Jérémie, au Musée de Cluny, à Paris.

- (1) N.X. Willemin, Monuments français inédits pour servir à l'histoire des arts, Paris, 1825, tome I, pl. 71.
- (2) Sammlungen von Hüpsch, n° 33, fig. 35.
- (3) Cette plaque était fixée sur la croix typologique, quand elle se trouvait dans la collection Bouvier et entra avec elle au British Museum, Rhein und Maas II, n. 27, p. 272.



Fragment de reliure émaillée

New York, Musée Métropolitain.

Quand la bordure de ce plat de reliure émaillé était complète, on voyait alterner, encadrés par le grénetis, le symbole de l'évangéliste Marc, une plaque à fond guilloché et quatre cuvettes encadrant un cabochon, l'apôtre Thomas, une seconde plaque ornementale et le symbole de l'évangéliste Luc (1). La bordure du sommet était agencée de la même manière, avec les symboles de Mathieu et de Jean aux angles, et un apôtre en buste au milieu. Il faut rétablir sur les bordures latérales deux apôtres de chaque côté, séparés par des plaques ornementales. Les six autres apôtres se trouvaient sur le revers de la reliure émaillée, avec quatre vertus aux angles, car le programme est réparti ainsi sur les deux plats de reliure de l'Evangile de Dinant, à la Bibliothèque Rylands, de Manchester : six apôtres, et les symboles des évangélistes, sur l'un ; six apôtres, et, aux angles, FIDES, SPES, CARITAS, HUMILITAS, sur l'autre (2). Le plat extérieur de la reliure de l'Evangile de Notre-Dame de Namur, à la Bibliothèque Royale de Bruxelles, élimine les apôtres et comporte les évangélistes et six vertus, les quatre de l'Evangéliaire de Dinant, plus RELIGIO et PIETAS (3). La proportion hauteur/longueur de la bordure de New York est supérieure à celle des bordures des plats de reliure des deux Evangéliaires. L'apôtre Thomas a les qualités de style des portraits émaillés des apôtres de l'autel portatif de l'Ermitage de Leningrad (où ils alternent avec des plaques d'ivoire) (4). Les émaux de Leningrad sont intercalés entre deux bandes guillochées et estampées de quatrefeuilles et de petites cuvettes. Les plaques décoratives de la bordure de New York sont

d'une ornementation plus simple que celle des reliures des deux Evangéliaires. Les feuillages stylisés en sont absents (5). Au centre, au lieu d'un bouclier creux, avec umbo, ou d'une bâte dentelée, les cabochons étaient simplement emboutis dans une collerette plate (comme celles sur le gorgerin du chef-reliquaire de saint Alexandre). L'épigraphie rappelle celle des orfèvreries émaillées de Stavelot : R avec queue effilée, se prolongeant au-dessous de la haste, M tracé comme un O d'où part une crossette. Le TH accolé, avec la panse du H descendant sous le T, est en harmonie avec la graphie du R, mais il est plus courant dans les inscriptions lapidaires et les manuscrits.

- (1) Metropolitan Museum Studies, pp. 82-4, fig. 1.
- (2) M. R. James, A descriptive Catalogue of the Latin Manuscripts in the John Rylands Library at Manchester, 1921, I, p. 30; II, pl. 29. H.P. Mitchell, Some Enamels of the School of Godefroid de Claire, The Burlington Magazine, XXXVI, I, 1920, p. 24, pl. xiii. Revue Belge, 1961, fig. 22, p. 148. F. Steenbock, Der Kirchliche Prachteinband im Frühen Mittelalter, Berlin, 1965, nº 104.
- (3) Art Mosan et Arts Anciens du Pays de Liège, Liège, 1951, n° 415. Revue Belge, ibid. fig. 23, p. 150; Steenbock, n° 103.
- (4) Lapkovskaya nº 1, et dans le présent volume, p. 23, n. 3.
- (5) Le style des feuillages décorant les plats de reliure des évangélistes de Dinant et de Notre-Dame de Namur est apparenté à celui des feuillages des Collationes de Jean Cassien, ms. 230 D à la Bibliothèque de l'Université de Liège.

Plaque de reliure: Majestas Domini

New York, Musée Métropolitain.

Par l'ample geste de bénédiction avec l'« ingens manus », le Christ en Majesté se rattache à la plaque d'ivoire mosane de la Galerie Walters à Baltimore (¹), au relief en argent repoussé du revers de la reliure de l'Evangéliaire d'Anastasie à la Bibliothèque Nationale de Varsovie (²) et à l'enluminure de la Majesté, par le peintre mosan, dans le troisième volume de la Bible de St-Bertin, à la Bibliothèque Nationale de Paris (³). La plaque émaillée du Christ apocalyptique au trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle dérive aussi de cette série (⁴). Un deuxième indice permet d'établir un autre groupement. La main gauche du Christ relève son manteau, de sorte que la retombée forme un bourrelet, ressemblant à l'extrémité de l'accoudoir d'un trône. On le retrouve sur la page de la Majesté, folio 2 du *Lectionnaire de St-Trond*, à la Bibliothèque Morgan de New York (Ms. 883), sur celle du *Sacramentaire de Liège* (ainsi que la manière de tenir le livre ouvert) et sur la représentation d'un médecin en chaire dans

le traité de médecine mosan du British Museum (5). Il est plus accentué encore, parce que le Christ relève debout et à mi-corps son manteau, au centre du phylactère émaillé de l'Ermitage de Leningrad (6). Les traits du visage du Christ sont quasi identiques sur la plaque de New York et sur la Majesté du Sacramentaire de Liège. La plaque émaillée doit donc dater des environs de 1160. Sur le livre présenté ouvert par le Christ, la haste centrale de l'omega est transformée en croix, comme sur l'émail de la Majesté autrefois en centre du retable de saint Remacle à Stavelot (7). La décoration du suppedaneum du Christ, un carrelage timbré de fleurons, reproduit celle des « ciboria » en vernis brun du triptyque de Stavelot. Il est vraisemblable que la plaque soit de la main qui a émaillé le Baptême du Christ au Musée Métropolitain de New York. Dans les deux cas le dessin est peu incisif. La tunique du Christ est émaillée en vert ombré de bleu le long des réserves des plis, exactement comme sur la plaque du Baptême du Christ, et sur celle-là seule, dans la série des plaques du musée (8). La Majesté ornait certainement le revers d'une reliure émaillée.

- (1) History of Bookbinding, Catalogue de l'exposition au musée de Baltimore, 1957, n° 12, R. Randall, Medieval Ivories. A Picture Book, Baltimore, 1969, n° 3.
- (2) Ph. Verdier, Bulletin du Musée National de Varsovie, XV, 1974, 3/4, art. cit. pp. 51-64, fig. 1. Rhein und Maas I, p. 245. L'Evangéliaire d'Anastasie la première épouse du duc Boleslaw IV, dit le crépu a pu faire partie des dons faits au monastère des augustins de Czerwinsk, en 1161. Il est en tout cas antérieur à la mort de Boleslaw (1173): T. Mroczo, Czerwinsk Románski, Varsovie, 1972, p. 50. L'évêque de Plock, Alexandre, qui était originaire de Malonne, prit part à la fondation de ce monastère, qui avait reçu son premier essaim du diocèse de Liège.
- (3) L.M. Ayres, dans: Intuition und Kunstwissenschaft. Festschrift Hanns Swarzenski, Berlin, 1973, p. 120, fig. 7, 8, et L. Grodecki, ibid. p. 200.
- (4) J. J. M. Timmers, De Kunst van het Maasland, Assen, 1971, fig. 464, p. 324.
- (5) Rhein und Maas II, fig. 29, p. 355 Rhein und Maas I, p. 294 Monuments Romanesque Art, pl. 208, fig. 483.
- (6) Lapkovskaya, nº 8, et dans le présent volume, p. 68, n. 2. Panofsky Essays, II, p. 55, fig. 8. Pour la retombée syncopée du manteau, brassé par la main gauche, comparer l'apôtre Simon, sur le bas-relief trouvé dans une fouille à St-Denis, œuvre fortement influencée par l'orfèvrerie mosane: S. Mc-Knight Crosby, The Apostle Bas Relief at Saint-Denis, Yale University Press, 1972, fig. 19. On retrouve ce maniérisme sur la Sedes Sapientiae en bois du musée de Boston, au portail du Couronnement de la Vierge à la cathédrale de Senlis et au portail Sainte Anne à la Cathédrale de Paris: Ilene H. Forsyth, The Trone of Wisdom, Princeton University Press, 1972, p. 149, 197-8.
- (7) Cf. W. H. Forsyth, dans: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Juin 1966, p. 314.
- (8) Dans Metropolitan Museum Studies, la Majesté qui provient de la collection Gréau a été rapprochée du cercle de Wibert, pp. 90-3.



Plaque de reliure: Majestas Domini New York, Musée Métropolitain.



Plaque de reliure : Prudentia Cleveland, Musée.

Plaque de reliure: Prudentia

Musée de Cleveland.

Les vertus cardinales émaillées sur des plaques ornant des plats de reliure pouvaient être disposées sur deux axes perpendiculaires, comme sur la reliure de l'Evangéliaire de Sibylle, femme de Thierry, comte de Flandre, abbesse du monastère de St-Lazare à Jérusalem (1157-63), au Musée de la Hesse, à Darmstadt (1), et sur celle de l'Evangéliaire de Notger au Musée Curtius, à Liège. Il existe, d'autre part, deux séries incomplètes de plaques émaillées carrées, de cinq centimètres de côté, comme la Prudentia de Cleveland (2), qui décoraient les quatre coins d'un plat de reliure avec la quaternité des vertus, l'une avec des figurations en buste : la Justice, remployée sur le pied d'une monstrance au trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, et la Tempérance, qui fait partie de la collection Ludwig et qui est exposée au Musée Schnütgen de Cologne (3); l'autre, avec les figures agenouillées, dont les pieds mordent sur la marge; la Justice et la Tempérance, remployées sur un phylactère quadrilobé et filigrané au Musée de l'Ermitage à Leningrad (4). La Prudence du Musée de Cleveland appartient à cette deuxième série. L'émail vert des vertus de l'Ermitage est ici modelé en bleu ou contraste avec le bleu. La Prudence tient un serpent, par référence au conseil du Seigneur dans l'Evangile de Mathieu (10, 16). Ce serpent a une tête de dragon, soit par contamination avec le serpent d'airain, qui le plus souvent est représenté ainsi qu'un dragon dans les émaux mosans (5), soit parce que la figure a subi l'influence du Serpentarius, tel qu'il était représenté dans les manuscrits astrologiques (6). Les autres monuments de cette iconographie de la Prudence sont : le retable de Stavelot, le dessous en vernis brun de l'autel portatif au Maximilianmuseum d'Augsbourg, l'autel portatif du Musée diocésain de Vienne, et trois petits bronzes mosans : au Liebighaus de Francfortsur-le-Main et au Louvre, qui sont à peu près identiques, et celui de la Galerie Walters, à Baltimore (7).

- (1) Sammlungen von Hüpsch, no 51, fig 62. Art Roman, no 14.
- (2) G. MIGEON, La collection Piet-Lataudrie, Les Arts, 92, 1907, p. 12 fig.
- (3) Rhein und Maas II, fig. 33, p. 212. La plaque TENPERANTIA provient des collections de Ch. Mège, Paris, et Mme Elisabeth Drey, New York.
- (4) LAPKOVSKAYA, no 4, et dans le présent volume, p. 68, note 2.
- (5) Par imitation du serpent de bronze, érigé sur une colonne de porphyre à St-Ambroise de Milan: U. DIEHL, Eherne Schlange, Reallexikon zur deustchen Kunstgeschichte, IV, Stuttgart, 1958, col. 823-4.

- (6) C.R. DODWELL, The Canterbury School of Illumination, Cambridge, 1954, fig. 37b (Serpentarius debout sur Scorpio). Cf. le Liber Floridus de Lambert de St-Omer, ca. 1120 (Bibliothèque de l'Université de Gand, cod. 1125) et ses nombreuses copies v.g. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 8865, f. 58.
- (7) Rhein und Maas, II, fig. 1, p. 191. Monuments Romanesque Art, pl. 174, fig. 382. Year 1200, no 129. A. Boeckler a rapproché le bronze de la Galerie Walters, Baltimore, de la porte de bronze de St-Zénon de Vérone; mais il s'apparente plutôt à l'encensoir de Renier, au Musée de Lille.



Plaque de reliure

Musée de Princeton

Cette plaque (1), qui est anonyme et qu'entoure un grènetis, représenterait une vertu plutôt qu'un apôtre ou un saint. Peut-être le nom était-il inscrit sur la bande qui la séparait de la plaque contigüe. Par la gravure, elle se rattache aux émaux du quadrilobe du pignon de la châsse de saint Gondulphe, aux musées du Cinquantenaire, qui faisait partie des « capsae minores » entourant la châsse de saint Servais à Maestricht.

(1) 59.54. Elle mesure 48 mm de côté. Elle a été acquise à la vente de la collection J. Brummer à New York (Vente à Parke-Bernet, 20-23 avril 1949, no 698).





Deux plaques de reliure, Aaron et SPES

Chicago, Institut d'Art

Ces plaques (1) appartenaient à une reliure émaillée, dont les autres « disjecta membra » se trouvent au trésor de la cathédrale de Troyes (2). SPES y a sa correspondante dans FIDES, et Joël répond à Aaron. SPES occupait l'angle droit inférieur du plat, FIDES l'angle gauche. Les plaques d'Aaron et de Joël étaient montées sur les côtés. Il n'existe pas d'autre exemple de reliure mosane ainsi agencée. Mais ces plaques sont-elles proprement mosanes? Le dessin de SPES est synthétique et ramassé; son vêtement s'articule en un long fuseau et en zônes curvilignes. Le blanc, généreusement dispensé, rayonne sur les couleurs adjacentes. Aaron est comme engoncé dans la géométrisation de sa silhouette, sur laquelle des bajoues mal rasées mettent une note de savoureux réalisme. Sa mitre, basse et cornue, qui ne serait plus possible après 1180 environ, se remarque sur un autre émail du trésor de Troyes, portée par Aaron, assistant au miracle de Moïse faisant jaillir l'eau du rocher. Les émaux de l'Institut d'Art de Chicago sont donc à inclure dans la branche champenoise de l'émaillerie mosane. Les émaux de Troyes sont en partie l'œuvre d'un orfèvre qui a fréquenté l'atelier de la châsse de saint Héribert à Deutz (3). L'épigraphie des plaques de Chicago reste conforme









Plaques

New York, Musée Métropolitain.

à celle des émaux de l'apogée mosane : E oncial, R avec queue renflée, descendant plus bas que la haste, A dont le deuxième jambage est moins incliné et plus épais que le premier. Ce type d'A se retrouve en particulier sur le pied de croix de St-Bertin et sur la plaque du Baptême du Christ, au Musée Métropolitain de New York.

- (1) Vente R. von Kaufmann, Berlin, décembre 1917, nos 467-8; Buckingham Collection, nos 24-25.
- (2) Rhein und Maas II, p. 271, n. 5. Photographie de Joël aux Monuments Hostoriques, Paris, no 59, P 1234. La plaque ne provient pas, comme elle a été cataloguée par erreur, de la châsse dite de saint Bernard au trésor de Troyes.
- (3) Comparer en particulier Aaron avec l'abbé de Gorze en « disputatio » avec St Héribert sur le médaillon (côté dit de Pierre) de la châsse. Les mitres représentées sur la châsse ont la forme déjà gothique de la mitre bi-cuspide, sauf sur le médaillon de la réconciliation d'Héribert et d'Henri II. Les mitres d'Aaron sur les plaques de Chicago et de Troyes seraient-elles un trait d'archaïsme intentionnel ? C'est encore celle que porte saint Amand sur le relief, de la fin du XIIe siècle, remployé dans sa châsse, refaite au XIIIe siècle, à la Galerie Walters, Baltimore (inv. 53.9). Cf. l'imago clipeata de saint Servais au folio 2 de la Vita des saints Servais et Amor, illuminée à Liège pour Maestricht, vers 1170, (autrefois Staatsbibliothek. Berlin, ms. lct. 4° 188), Kommentar fig. 5.

Plaques du Baptême du Christ, de la Crucifixion, de la Résurrection et de la Pentecôte

New York, Musée Métropolitain

Ces quatre plaques (¹) ont les mêmes dimensions (10 cm de côté) et la même palette que caractérisent le rouge pourpre semi-transparent et le contrepoint du bleu et du vert. Les cloisons réservées dans le métal ont pour fonction de suggérer plastiquement le modelé plutôt que d'isoler les émaux, car ceux-ci ont été posés avec une telle virtuosité qu'ils se fondent les uns dans les autres sans séparation. La dorure est magistrale. Les plaques sont encadrées de filets bleus et blancs (²), d'une réserve et du grénetis. Elles faisaient partie d'une série « typologique », dont il ne subsiste que deux témoins vétéro-testamentaires : la plaque de la guérison de Naman, au British Museum, et celle du serpent d'airain, au Victoria and Albert Museum (³).

Le Baptême du Christ.

La composition reprend, en la condensant, celle du Baptême du Christ des fonts baptismaux de Renier de Huy. Jean-Baptiste porte un manteau ourlé de poil de chameau, comme sur le modèle italien ou byzantin de Renier, et le tient fermé de la main gauche. Il répand l'onction sur la tête du Christ, sacré «presbyter et sacerdos ». La cloche d'eau, qui, traditionnellement, traduit l'exaltation théophanique du Jourdain lors du baptême, voile la nudité du Christ. Elle est parcourue de moires bleues et vertes, avec reflets d'émail rouge entre les ondes, comme les eaux du Jourdain sur la plaque de Naman, mais sans toutefois atteindre l'extraordinaire effet impressionniste de cette dernière. L'ange unique,

au lieu de porter, incliné, le vêtement du Christ, comme le premier ange sur la cuve de Renier, voile ses mains inactives sous son manteau à fibule. Le Christ n'est plus le catéchumène adolescent de la cuve mais le Christ évangélique dans la force de l'âge. Il fait le geste de la bénédiction sacramentelle, ou de l'exorcisme, de l'eau, comme sur la cuve et sur le pied du chandelier pascal de Postel aux Musées du Cinquantenaire (4). L'émailleur a dû connaître l'œuvre de Renier non pas directement, mais par l'intermédiaire d'un modèle graphique comme le folio 10 du psautier mosan au cabinet des Estampes de Berlin (Ms. 78 A 6) (4bi8). Son Christ adulte en vient (sauf pour le geste de cacher la nudité), comme les pieds du Baptiste, mouillés par l'onde du Jourdain, et la cambrure de la plante des pieds de l'ange. L'apparition en buste du Père est par contre une réminiscence directe de la cuve. La difficulté de dessiner, comme avait su la modeler Renier, la figure du Père dans un étonnant raccourci de perspective « di sotto in sù », a été circonvenue à l'aide d'un expédient. La «vox Patris» prononcant : « Hic est Filius meus dilectus » a été gravée ainsi qu'un demi-visage au nimbe crucigère projeté sur l'horizontale.

La Crucifixion.

La croix couleur de porphyre (l'émail a coulé sur la plaque en deux endroits), rappelle l'« arbor ornata regis purpura » de l'hymne de Fortunat. Comme dans les crucifixions byzantines post-iconoclastes, les mains du Christ sont clouées ouvertes, les pouces en abduction. Le Corpus est entièrement émaillé de tons de chair violacés, comme ceux des émaux byzantins, et d'un ton qui annonce les émaux de Grandmont. Au dessus de la croix, le soleil a une tache de sang au centre et la lumière du croissant lunaire est cendrée. La Vierge porte à son visage un pan du voile qu'elle tord dans sa main - comme le fait la Vierge d'ivoire carolingienne remployée sur la reliure précieuse du Sacramentaire de St-Denis, à la Bibliothèque Nationale, Paris, dont le peintre de la crucifixion, dans le même manuscrit, a imité le geste au XIème siècle (5). Saint Jean n'est pas représenté jeune et imberbe, mais dans sa maturité et barbu, ainsi que sur la plaque émaillée de l'autel portatif de l'ancienne collection Basilewsky, à l'Ermitage de Leningrad. Il tient l'Evangile et, de sa main droite, qui se dégage du manteau, comme dans les figurations antiques de l'orateur, il fait le geste de montrer, que l'on retrouve sur la Crucifixion émaillée du Louvre, le triptyque d'Alton Towers, au Victoria and Albert Museum, et au folio 55 v° de l'Evangéliaire de Maria Laach (6). L'épigraphie est impeccable. Les lettres ont été tracées avec sûreté et une entente parfaite des proportions. Leurs disposition verticale, inspirée par les œuvres d'art byzantines, n'est pas sèchement au fil à plomb, mais rythmiquement assouplie. (Les inscriptions de la plaque du Baptême ont été tracées par la main moins déliée qui a aussi gravé les figures.)

La Résurrection.

L'émail de cette plaque a subi des détériorations qui n'ont pas effacé toutefois l'harmonie des bleus clair de lune et turquoise, s'accordant avec des verts dégradés en jaune. Une triple arcade supporte des monuments conventionnels (7), qui évoquent Jérusalem et le Saint Sépulcre. La procession des myrrhophores à la tombe vient de la droite (8). L'ange, assis à gauche, désigne le sépulcre vide de son bras droit, qui passe devant sa poitrine; le bras gauche, qui tient le sceptre fleuronné, est dessiné au second plan et en raccourci. La figure, plus difficile à graver que si l'ange était assis à droite — la procession des Maries venant de gauche — a bénéficié d'une plus grande expression plastique (9). La première Marie s'incline d'un mouvement gracieux au-dessus du linceul abandonné sur le bord de la tombe, et comprime le battement de son cœur. Le caractère canonique de la Résurrection, représentée comme la visite des saintes femmes au tombeau, est souligné par l'inscription : SEPVLCRVM DOMINI. L'ange qui prononce les paroles : SVRREXSIT (10) NON EST HIC, a le visage éclairé par le soleil levant de Pâques, dont la lumière est rendue par l'émail rouge niellant ses traits réservés dans le métal doré. Le couvercle du sarcophage, remplaçant la pierre roulée du tombeau dans l'Evangile, fait penser à la toiture d'une châsse.

La plaque de New York a inspiré celle du Vatican (11), dont les figures réservées, niellées d'émail bleu ou rouge, se détachent sur un fond d'émail bleu turquoise. C'est une œuvre rhénane ou moso-rhénane. L'une des saintes femmes y fait le geste — emprunté au drame liturgique — d'encenser la tombe.

La Pentecôte.

La couleur dominante de cette plaque est le rouge, couleur liturgique de cette fête, appelée Pâque rouge. Saint Pierre est assis au centre, à la place d'honneur parmi les apôtres, et il a été gratifié d'un nimbe plus grand, émaillé de rouge pourpre semi-transparent. Rouges, avec une incandescence bleuâtre, sont les onze dards qui matérialisent les langues de feu. Le synthromos des apôtres et le nimbe des deux qui sont assis aux extrémités, sont d'un rouge brique opaque. Le pavement est d'émail granité, d'un ton grenat. Le rouge pourpre est repris dans les manteaux des deux apôtres aux extrémités, dans

quelques détails de l'architecture et le demi-cercle qui entoure la main divine ; le rouge brique, dans le rotulus de l'apôtre à l'extrême-gauche et d'autres détails de l'architecture. La « domus » où sont réunis les apôtres est au centre d'une Jérusalem en miniature, que supporte une triple arcade, remplie d'émail vert translucide. La main du Père établit une double référence : au passage des Actes des Apôtres et à l'extrait de l'Evangile de Jean pour la fête. Au folio 62 du Lectionnaire de St-Trond, à la Bibliothèque Morgan de New York (Ms. 883), et sur le retable de la Pentecôte, en provenance de Stavelot, au Musée Cluny, Paris, le Christ apparaît en gloire au dessus des apôtres, pour signifier, en conformité avec la lecture de l'Evangile, que sa promesse de leur envoyer l'Esprit consolateur s'accomplit. Sur l'enluminure du Lectionnaire, saint Pierre occupe la place éminente qui est aussi la sienne dans la peinture de la Pentecôte du Lectionnaire de Cluny (Bibliothèque Nationale, Paris, ms. lat. 2246) et sur la plaque émaillée d'un antependium à la cathédrale de Hildesheim (12). Cluny dépendait directement de Rome et gardait dans son maître-autel les reliques des apôtres fondateurs de l'église romaine. L'importance du patronage de saint Pierre a été considérable dans l'empire ottonien et renforcée encore par la réforme grégorienne. Mais on peut ici avancer une explication d'ordre typologique. La Pentecôte tombant le jour anniversaire de la Loi donnée à Moïse sur le Sinaï, saint Pierre, en tant que le chef des apôtres et de l'Eglise, était le successeur légitime de Moïse.

Par une substitution curieuse, la Jérusalem dessinée au dessus de la « domus » des apôtres sur l'enluminure du *Lectionnaire de St-Trond*, ne réapparait pas au dessus de la plaque de la Pentecôte, mais au dessus de celle de la Résurrection (¹³). Le saint Jean, à l'extrême droite de la Pentecôte, et l'ange du Baptême sont adaptés du même modèle. Trois autres têtes d'apôtres ont été gravées d'après des types passe-partout, que l'on retrouve à l'état de pure gravure au revers de la plaque Tenperantia de la collection Ludwig (exposée au Schnütgen Museum, Cologne).

Cinq plaques de mêmes dimensions et dans la même gamme de couleurs, un centaure, un chevalier transperçant un dragon, au Louvre, l'Ascension d'Alexandre, Samson et le Lion, un chameau monté, au Victoria and Albert Museum, sont d'ordinaire insérées dans la série des plaques de New York, complété par les deux autres citées plus haut à Londres (14). Elles doivent en être distinguées, même si elles ont repris les recettes du premier groupe. Sur les cinq plaques un jaune soufre inédit est utilisé. Les proportions sont différentes, car une seule figure, ou un unique animal, remplissent la plaque, qui

est traitée comme une splendide métope émaillée. Trois d'entre elles sont entourées d'un filet vert (15). Le dessin a une concision exceptionnelle. La dorure, somptueuse, n'a plus la matité d'or pale des six autres plaques. Le chameau ressemble extraordinairement à un bas-relief sculpté au milieu d'autres motifs du bestiaire sur la plinthe de l'ébrasement de gauche du portail de saint Etienne à la cathédrale de Sens.

- (1) Metropolitan Museum Studies, pp. 84-6; W.H. FORSYTH, Around Godefroid de Claire The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 1966, pp. 305-15; P.E. LASKO, The Pentecost Panel and Godefroid de Claire, The Connoisseur Year Book 1966, pp. 45-51; M.M. GAUTHIER, p. 135, 349.
- (2) Le filet blanc passe à l'extérieur sur les plaques de Naman et de la Crucifixion.
- (3) La plaque des saints Sébastien, Livinus et Tranquillinus au Musée du Louvre doit être dissociée de ce groupe : *Rhein und Maas* II, notes 78, 161, pp. 273, 275. Cf. note 9, page 77, de cette étude.
- (4) J. SQUILBECK, Un Baptême du Christ à la basilique Saint-Basile de Bruges, Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites, XV, 1964, fig. 7, p. 219; cf. Les périls de l'iconographie, Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, XXXVIII-XXXIX, 1966-7, fig. 8 et 10, pp. 85 et 91.
- (4bis) La prédication de saint Jean dans le déserc, le baptême de pénitence et le baptême du Christ sont trois sujets communs, pour l'iconographie et le traitement, à la cuve de Liège et au Psautier de Berlin (9^{vo} et 10). Elles dérivent d'un même prototype, qui témoignait de la renaissance paléo-chrétienne et des prolongements de l'art carolingien à Liège au XIe siècle: Kommentar p. 18. Elisabeth Klemm, Ein Romanischer Miniaturenzyklus aus dem Maasgebiet, 1973, pp. 25-71.
 - (5) Monuments Romanesque Art, pl. 12, fig. 26 et lat. 9436, fol. 15 vo.
 - (6) Rhein und Maas II. pl. 16.
- (7) Sur le thème de la ville sur arcade au XIIe siècle, J. BALTRUSAITIS, dans *Urbanisme* et Architecture, Etudes écrites et publiées en l'honneur de Pierre Lavedan, Paris, 1954, p. 31 ss., fig. 1, 3, 4.
- (8) Comme sur la plaque émaillée de la Résurrection de la grande staurothèque Dutuit, déjà mentionnée. Cf. le *Lectionnaire de Saint-Trond* à la Bibliothèque Morgan, New York, fol. 52. Sur la petite staurothèque Dutuit, les Maries se dirigent de la gauche vers la droite, comme c'est généralement le cas : couronne de lumière de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, triptyque d'Alton Towers, au Musée Victoria et Albert, premier projet, gravé mais non émaillé, de Nicolas de Verdun, pour la Résurrection de l'autel-ambon de Klosterneuburg.
- (9) Comparer le beau bas-relief, voisin à beaucoup d'égard de la plaque de New York, trouvé à St-Pierre d'Utrecht, en 1965 : *Rhein und Maas* II, p. 402, fig. 21, p. 405.
- (10) Rex est aussi orthographié RECX sur le retable de Stavelot, et c'est REXUREXTIO qui est inscrite sur l'épaulière émaillée du Louvre.
- (11) Smalti, pp. 28-9. L'inscription est typologique :

Quem quaeritis abest ecce testis locus hic est Ita erit Filius Hominis in corde terrae.

(Sicut enim fuit Ionas in ventre ceti tribus diebus et tribus noctibus, sic erit Filius

- Hominis in corde terrae, Math. 12,40). Sur la mise en scène du « Quem queritis » dans le drame liturgique : C. HEITZ, Revue de l'Art, XXIV, 1974, p. 43.
- (12) Monuments Romanesque Art, pl. 194, fig. 442. Cf. l'enluminure de la Pentecôte à la page 348 d'un antiphonaire de Salzbourg, vers le milieu du XIIème siècle: G. SWAR-ZENSKI, Die Salzburger Malerei, Leipzig, 1908-1913, pl. Cl, p. 343, pl. II, p. 345.
- (13) Elles dérivent toutes deux d'une Jérusalem céleste, comme celle du *Liber Floridus* (Bibliothèque de l'Université de Gand, ms. 92, fol. 52). Sur le plan de Jérusalem, au folio 157 du manuscrit 9823-4 de la Bibliothèque Royale, Bruxelles, le Sepulcrum Domini n'est tracé qu'en plan ; sa superstructure a été transférée non pas sur la demeure de la Vierge au Mont Sion, lieu de la descente du Saint Esprit, mais sur son églisetombeau, dans la vallée de Josaphat.
- (14) H. LANDAIS, dans Art Mosan, p. 144.
- (15) Les deux autres Alexandre, le Chameau sont entourées d'un filet bleu à ourlet blanc, intérieur ou extérieur : M.M. GAUTHIER, pl. couleur face à p. 132. Les cinq plaques reproduites ensemble et données, très tôt (vers 1160-65), à un atelier mosan « peut-être pour une destination anglaise », rendent justice à l'incomparable chromatisme de l'émailleur (le chien pourpre qui court sous le centaure a le coloris de celui de Seurat dans la Grande Jatte).



Majesté typologique

New York, Musée Métropolitain.

Les émaux de cette plaque montrant, debout, le Christ de l'Apocalyse, sont très détériorés. Le Christ est drapé dans un manteau enroulé autour de la taille, un pan retombant de la centure. selon le type que l'on peut suivre de la Pala d'Oro d'Aix-la-Chapelle au retable de Stavelot et au bas-relief en argent du Christ debout sur les monstres qui ornait le pignon principal de la première châsse de sainte Ode à Amay (vers 1170-73; Galerie Walters, Baltimore) (1). Son vêtement est enrichi d'orfrois au col et à la ceinture. Le haut de la tunique est émaillé en bleu éclairé de blanc, le manteau en bleu contrasté de vert. Le Christ tient dans sa main droite le glaive à deux tranchants de la parole de Dieu, et, dans

sa main gauche, les clés de la mort et de l'enfer (²). Il est debout entre l'autel de l'ancienne alliance avec les tables de la loi, le vase d'or contenant une mesure de manne et la verge fleurie d'Aaron (³), et celui de l'alliance nouvelle où sont posés le calice et la patène. L'émail rouge pourpré de l'autel de l'ancienne loi est préservé. Du jaune a été employé pour le calice et la patène, avec ombres en rouge, pour le vase contenant la manne et la base de l'autel de la Loi.

Cette image singulière du Christ embrasse la typologie tout entière. Le Christ fait figure de grand prêtre et de juge, de médiateur et de vengeur. La plaque devait occuper la partie centrale d'un ensemble plus complexe qu'un quadrilobe, car les côtés du losange sont trop inclinés pour s'adapter à des plaques semicirculaires (4). Les quaternités symboliques : Evangélistes, Fleuves du Paradis, Vertus cardinales, les Eléments et les Vents de l'espace pouvaient entrer dans un jeu varié de combinaisons périphériques. La plaque de New York a été rapprochée des émaux disparus du pied de la croix d'or de Suger à St-Denis (5). Sur le pied de croix de St-Bertin, qui est une copie très réduite du pied de croix de St-Denis, on remarque, comme sur la plaque de New York, des réserves métalliques laissées pour fixer les coulures de l'émail (6). Il n'y a pas d'autre cas, en dehors de ces deux exemples, de pointillisme doré systématiquement épargné dans l'émail d'œuvres mosanes, et même, dans les émaux de Hildesheim, ne se montre-t-il pas avant 1180 environ. Devra-t-on pousser la comparaison avec St-Denis, où le pied de croix de Suger fut la création d'orfèvres mosans, en rappelant que Suger anathématisa par le glaive de saint Pierre et l'épée du Saint Esprit quiconque oserait porter la main sur le crucifix d'or (i)? La plaque de New York pourrait illustrer l'iconographie de l'Eglise, source des deux pouvoirs, le Sacerdotium et l'Imperium. Au temps de l'abbé Henri de Maysach (+ 1178), une tenture qui pendait derrière la croix, au fond du chœur de l'église abbatiale de St-Udalric à Augsbourg, représentait l'Eglise remettant la clé au Sacerdotium et l'épée à un roi figurant le pouvoir temporel, l'Imperium. Au dessus de l'Eglise, saint Pierre disait : « Eccle gladii duo hic ». Au dessous, Moïse remettait les tables de la loi à Aaron et la verge fleurie à Ur (8). Des trois tituli, l'un suppliait Dieu de se souvenir de sa miséricorde dans sa colère, le second évoquait l'Eglise, ouvrant les portes à ses enfants, et le troisième interprétait la victoire de Moïse comme un gage de la victoire du Christ :

> Cum Moyses orat Ihesus ab hoste triumphat Si duce pugnamus, Christo sic nos superamus.

Des réminiscences d'Apocalypses illustrées ont eu aussi leur part dans le plaque de New York (9).

- (1) Italian and Mosan Show's, fig. 2, face à p. 154.
- (2) Ap. 1,18; Ap. 3,7 (cf. Is. 22,22).
- (3) Ex. 16,32-4; Num. 17,15-26; Heb. 9,4.
- (4) Le petit axe mesure 11 cm, le grand 17 cm 3/4. La plaque provient de la collection Gréau.
- (5) Metropolitan Museum Studies, pp. 87-8; cf. M. Laurent, Godefroid de Claire et la croix de Suger à l'abbaye de Saint-Denis, Revue Archéologique, série 5, XIX, 1924, p. 79 ss.
- (6) Le pied de croix de St-Bertin résume à petite échelle le programme de la croix de Suger, son chapiteau copie exactement celui de la croix de St-Denis; B. de MONTESQUIOU-FEZENSAC, dans Art Mosan, pp. 147-54. Par son appartenance à la réforme de St-Vanne de Verdun, St-Bertin était lié à St-Laurent de Liège. Le pointillisme d'or se montre aussi sporadiquement sur l'autel portatif de Stavelot aux Musées du Cinquantenaire.
- (7) Suger, c. xxxii, in fine. St-Denis relevait directement de l'église de Rome.
- (8) Schriftquellen, no 2601, p. 605.
- (9) Cf. le Christ portant les sept étoiles et les clés, un glaive sortant de sa bouche, dans l'Apocalypse navarraise de la fin du XIIe siècle, à la Bibliothèque Nationale de Paris (nouv. acq. lat. 1366, fol. 12 vo): Ph. LAUER, Les enluminures romanes des manuscrits de la Bibliothèque Nationale, Paris, 1927, pl. XI.



L'Evangéliste Matthieu

New York, Musée Métropolitain.

Cette plaque (¹) a entièrement perdu son émail. L'évangéliste tient la plume d'oie levée, le racloir dans l'autre main, et il se retourne dans un mouvement de contrapposto, comme l'évangéliste Marc de l'*Evangéliaire de Sibylle de Flandre* au Musée de Darmstadt (²). La forme de la plaque, un carré

posé sur la pointe, a relégué le symbole de Matthieu dans l'angle droit. Une autre plaque, de mêmes dimensions, un peu plus de 7 cm. de côté, représentant Luc (au Musée Victoria and Albert de Londres), faisait partie du même ensemble (³). Comme sur la plaque de New York, le nom de l'évangéliste est gravé sur une bande passant derrière son cou. A la même série d'évangélistes rattachent ceux d'une croix mosane reconstituée, et, à un degré plus éloigné, ceux de deux plaques semi-circulaires au Musée National de Nuremberg (⁴) et un saint Jean au British Museum. Les plaques de New York et de Londres ont pu orner le nœud d'un chandelier du type du chandelier pascal dans le chœur

ceux de deux plaques semi-circulaires au Musée National de Nuremberg (4) et un saint Jean au British Museum. Les plaques de New York et de Londres ont pu orner le nœud d'un chandelier du type du chandelier pascal dans le chœur de saint Georges, à la cathédrale de Bamberg, et de celui qu'offrit Henri le Lion à la cathédrale de Brunswick (5). Les évangélistes mentionnés ici sont, par le maniement varié du calamus et du grattoir, par leurs sièges et pupitres percés de fenestrages, voisins de ceux peints dans l'Evangéliaire de Dinant à la Bibliothèque John Rylands de Manchester (6).

- (1) Metropolitan Museum Studies, pp. 88-9. Rhein und Maas II, p. 270 et notes 168, 169.
- (2) Sammlungen von Hüpsch, no 51, fig. 62.
- (3) Victoria and Albert Museum. Review of the Principal Acquisitions during the Year 1938, fig. 4, p. 40 (la plaque du Metropolitan Museum a été acquise en 1925).
- (4) Rhein und Maas II, fig. 22, p. 208, fig. 32, p. 212.
- (5) Rhein und Maas I, p. 265. G. SWARZENSKI, dans Staedeljahrbuch, VII/VIII, 1932, p. 354 ss. H. GRAEVEN, dans: Zeitschrift des Historischen Vereins für Niedersachsen, 1902, p. 449 ss; cf. Rhein und Maas I, p. 259. Comparer les plaques émaillées de Jean et de Luc, remployées sur le tabernacle de St-Nicolas, Le Gault-la-Forêt (Marne): L. PRESSOUYRE, « Bertolomeus me fecit » ou les brouillons d'un orfèvre inconnu, Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques, N.S. 7, 1971, pp. 134-6, fig. 2, 3. Quatre plaques carrées, posées sur la pointe; l'Eglise, la Synagogue, et deux apôtres, ont été remployées sur la toiture de la châsse dite de saint Bernard au trésor de la cathédrale de Troyes.
- (6) Fol. 14 v°, 57, v°, 88, 130: A. BOUTEMY, Les Evangiles de Dinant, Etudes d'Histoire et d'Archéologie Namuroises dédiées à Ferdinand Courtoy, Namur, 1952, pp. 335-53, pl. II et III. Comparer la plaque émaillée de St Matthieu au trésor de la cathédrale de Troyes: Comte J. de Borchgrave d'Altena, Essai de bibliographie concernant l'orfèvrerie mosane des origines à 1300, Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles, LII, 1973, p. 127 ss., fig. 104.



Saint Nicolas

New York, Collection Georges E. Seligman.

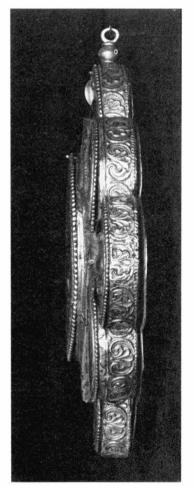
Cette plaque en forme d'amande a été présentée comme œuvre colonaise à l'exposition du centenaire du Musée Métropolitain de New York, consacrée à l'art de l'an 1200 (¹). Par le brillant modelé coloristique, l'écriture un peu écrasée des traits du visage, injectés d'émail rouge, le dessin inconsistant des mains (celle de gauche ne se termine pas en doigts, mais en griffes), elle se classe parmi les émaux qui font le pont entre la Meuse et le Rhin vers 1180 (²).

Saint Nicolas porte un livre sur lequel est écrit : Pax vobis (³). Il est nu-tête, comme sur les émaux cloisonnés byzantins. Mais il est vêtu à la manière latine de la tunique, de la dalmatique, de la chasuble mais aussi d'un pallium, semé de croix nombreuses (⁴). Son type physique correspond à celui de saint Nicolas debout à côté de saint Servais sur l'autel portatif de saint Grégoire à St-Servais de Siegburg (⁶). La plaque a dû faire partie d'une petite châsse ou d'un reliquaire, mais elle rappelle un sceau (⁶).

- (1) Elle provient des collections Baumel et Simon Seligman (Paris) et mesure 8 cm 2 par 6 cm 9. Year 1200, no 188.
- (2) Cf. la plaque émaillée au musée de la Hesse, à Darmstadt : Sammlungen von Hüpsch, no 46, fig. 49 ; D. KÖTSCHE, Intuition und Kunstwissenschaft, p. 151 ss.
- (3) L'inscription rappelle la parole du Christ aux apôtres après sa résurrection, qu'il répéta, d'après les apocryphes, avant l'assomption de la Vierge. Ferait-elle allusion à l'un des miracles du saint après sa mort ?
- (4) Comme sur l'enluminure d'un psautier à la Bibliothèque Municipale de Lille, ms. 43, fol. 103 vo. Quelquefois le pallium copie le pallium byzantin à grandes croix (v.g. le psautier du British Museum, Ms. Egerton, 1139, fol. 209).
- (5) Schatzkammer, pl. 154.
- (6) Sceaux du prieuré de Drax (*Archaeologia*, LXXXVIII, 1928, pl. II, 1, 3) et de Dixmude (*Revue Belge*, VI, 1936, p. 273).







Phylactère polylobé(1)

Musée de Cleveland.

L'émaillerie mosane s'est essavée à des polvlobes de petites dimensions dont la structure annonce ceux qu'Hugo d'Oignies devait multiplier dans le second quart du XIIIème siècle sous forme de nielles. Le reliquaire de l'ancienne collection Rütschi, celui de l'Ermitage de Leningrad (2) et la staurothèque de Tournai sont des quatrefeuilles avec écoinçons semi-circulaires sur les axes diagonaux. Le phylactère du Musée de Lille a huit lobes, mais non jointifs, et il est oval (3). Les reliquaires de l'ancienne collection Rütschi et de l'Ermitage sont décorés de palmettes sur vernis brun. Sur le premier on voit, comme au revers du phylactère de Cleveland, des tigelles, à feuilles de lilas s'effilant en cils vibratiles (4). Au centre de celui de l'Ermitage, le Christ apparaît dans un carré posé sur la pointe. C'est aussi dans un

carré posé sur la pointe que siège la Vierge à l'Enfant du phylactère de Cleveland: «Sancta Maria Mater Domini», la Théotocos, qui est la Sedes Sapientiae. La Vierge à l'Enfant est dessinée comme la Vierge en buste tenant l'Enfant qui bénit, de la plaque d'argent du bras reliquaire de Charlemagne au Louvre (5). Le bras fut exécuté dans l'atelier de Godefroid de Huy après le dépôt des reliques par l'archevêque de Cologne, Rainald de Dassel, en présence de l'évêque de Liège, Alexandre II (décembre 1165). Sur le relief du reliquaire de Charlemagne et sur l'émail du phylactère. la Vierge tient le sceptre fleurdelysé et son diadème est couronné de trois cabochons. Le contour du nez et des lèvres, le menton un peu gras, les veux regardant en haut, l'arrangement du voile, sont remarquablement semblables dans les deux œuvres, ainsi que la pose de trois-quarts de l'Enfant et la façon dont son manteau est drapé et ouvert. Sur le phylactère, il tient une sphaira, au lieu d'un rotulus. Les écoincons du phylactère et du reliquaire sont meublés de fleurons à fruit d'arum et de palmettes se recourbant symétriquement. Les quatre lobes ornementaux du phylactère sertissent des cabochons dans des collerettes plates et les accostent de perles d'argent et de petites cavités, selon la pratique des orfèvreries exécutées pour Stavelot. L'épigraphie est parfaitement conforme à celle du retable de saint Remacle, du chef-reliquaire de saint Alexandre et du triptyque de la Bibliothèque Morgan.

Sur les axes diagonaux sont émaillées les allégories angéliques d'HUMILITAS, de VIRGINITAS, de MISERICORDIA et de PIETAS, qui se rapportent à la Mère de Dieu et au Verbe incarné, mais les deux premières plus spécifiquement à la Théotocos, et les deux dernières au Rédempteur. La Vierge, qui tient le sceptre lilial de sa pureté immaculée, l'« antitype » de la verge fleurie d'Aaron et de la tige de Jessé, est la nouvelle Eve, qui, pour devenir la mère de Dieu a sacrifié son humilité et sa virginité. Parmi les vertus, l'humilité occupe la place d'honneur (6), parce qu'elle est la racine et la garante des autres et parce qu'elle se rapporte singulièrement à l'humilité du Christ (7). Pietas est ici la Pietas Dei (8) et Misericordia est un attribut de Dieu, invoqué sous ce nom dans les psaumes (9). Toutes deux se rapportent au salut de l'homme. Dans la théologie mariale du rachat, la Vierge d'intercession est appelée Mater Misericordiae. Sur la staurothèque des Cloîtres de New York, Misericordia et Pietas sont agenouillées aux pieds de la Justice, qui est aussi une figure de l'Eglise (10), et, par extension, de la Vierge.

La grande beauté chromatique du phylactère de Cleveland vient de la dominante verte, non dégradée en jaune, mais contrastant avec le rouge

complémentaire du bourrelet des ailes des vertus allégoriques, du sceptre et de la sphaira. Le vert s'harmonise avec un bleu léger, se saturant en bleu lapis. Les rapports chromatiques ont été soigneusement dosés : les disques tenus par les vertus sont alternativement blancs et jaunes, les couleurs des pierres cabochons se répondent en chiasme. La tranche du phylactère est estampée et ciselée de palmettes à l'intérieur de motifs cordiformes, rappelant la monture mosane de la partie centrale de la staurothèque byzantine encastrée dans le triptyque de Stavelot, et la décoration de l'intérieur de couvercle du bras-reliquaire de Charlemagne.

La gravitation des vertus autour de la Vierge et de l'Enfant est à mettre en rapport avec l'exfoliation des sept dons de l'Esprit au sommet des arbres de Jessé, et des vertus sur l'Arbor Bona, au folio 231 v° du *Liber Floridus*, à la Bibliothèque de Gand, et sa copie dans le codex de la seconde moitié du XIIème siècle à Wolfenbüttel (Herzog August Bibl.). Le phylactère de Cleveland annonce déjà la cour céleste des vertus, au milieu de laquelle l'art gothique placera la Vierge (11).

- (1) W.M. MILLIKEN, A Reliquary of Champlevé Enamel from the Valley of the Meuse, Bulletin of the Cleveland Museum of Art, XIV/4, 1927, pp. 51-4. Le phylactère mesure 19 cm 6 par 17 cm 1.
- (2) O. von FALKE, Alte Goldschmiedewerke im Zürcher Kunsthaus, Zürich, 1928, no. 197, pl. 40. Lapkovskaya, no 8.
- (3) Trésors d'Art de la Vallée de la Meuse. Art Mosan et Arts Anciens du Pays de Liège, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1952, no 110.
- (4) Ce type de palmettes réservées sur vernis brun se retrouve sur la châsse de saint Hadelin, à Visé, sur celle de saint Domitien, à Notre-Dame de Huy, et sur la tranche du reliquaire en forme de bourse au trésor de St-Servais de Maestricht.
- (5) Art Roman, no 39, planche. Comparer la Vierge à l'Enfant au fol. 118 v° du Sacramentaire de Maria Laach, au Musée de Darmstadt, Sammlungen vor Hüpsch, fig. 94, no 61.
- (6) Sermon de Fulbert de Chartres sur la maternité virginale pour la Nativité de Marie: P.L. CXLI, 320, D. Saint Bernard compare la virginité de Marie et son humilité: P.L. CLXXXIII, 59. Huit vertus dans des médaillons entourent la Vierge à l'Enfant sur l'enluminure de l'évangéliaire de l'abbesse Uota de Niedermünster, à Regensburg (1002-1025), avec l'inscription:

Compta corollariis dantur pro munere justis Stemmata virtutum comitantia lumine Christum

S. BEISSEL, Die Verehrung Hl. Frau in Deutschland während des Mittelalters, Fribourgen-Brisgau, 1896 (Stimmen aus Maria Laach Ergänzungsband XVII). VIRGINITAS et HUMILITAS se tiennent de part et d'autre de la Vierge à l'Enfant sur la reliure précieuse du missel de Berthold, abbé de Weingarten, à la Bibliothèque Morgan de New York (ms. 710, après 1217; L. DOREZ, Les manuscrits à peintures de la bibliothèque de Lord Leicester à Holkham Hall, Norfolk, Paris, 1908, pp. 17-18, pl. IX. H. SWARZENSKI, The Berthold Missal, New York, 1943). Sur l'avers du plat de reliure d'un psautier à Bamberg (Staatsbibliothek, Bibl. 48: A II 47), du début du XIIIème siècle, des miniatures collées sur bois et protégées par des plaques de corne représentent la Vierge Nicopoia dans une mandorle, parmi quatre vertus et Aaron, avec la verge fleurie, Jessé, Ezéchiel devant la porte close, Salomon devant le puits scellé, quatre types de la maternité virginale: Handschriften XIII Jh., p. 143, pl. 142, fig. 795.

- (7) Robert de Saint-Laurent, Comm. in Ioan. II, P. L. 169, 275 B.
- (8) Sur les trois sortes de pietas: erga Deum, erga hominem, Pietas Dei, W. DÜRIG, *Pietas Liturgica*, Regensburg, 1958; « magnum est pietatis sacramentum quod manifestatum est in carne », *Tim.* 3,16.
- (9) Psaumes 68 et 88. Robert de Saint-Laurent, De Victoria Verbi Dei, lib. IX, c. xxi, P. L. 169, 1415 A.
- (10) Dans le *Ludus de Antichristo* (vers 1150), Misericordia et Justicia sont les parèdres d'Ecclesia: *P. L.* 213, 949.
- (11) Porche du croisillon septentrional de la cathédrale de Chartres. Sur la fresque du mur oriental de la tribune au revers de la façade de la cathédrale de Gurk, la Vierge siège sur le trône de Salomon, entre CARITAS et CASTITAS (vers 1220). A gauche et à droite sont peintes HUMILITAS, PRUDENTIA, SOLITUDO, VERECUNDIA, VIRGINITAS, OBEDIENTIA et les prophètes qui annoncèrent les vertus de la Vierge: K. GINHART et B. GRIMSCHITZ, Der Dom zu Gurk, Vienne, 1930, p. 60, fig. 43, 67, 71.

Les trois Hébreux dans la fournaise

Musée de Boston.

La plaque du Musée de Boston illustre un type de la maternité virginale de Marie : les trois Hébreux dans la fournaise ardente. Ananias, Azarias et Misael déploient le texte du cantique qu'ils chantent dans le sentier de flammes : « Benedictus es, Domine, Deus patrum nostrorum, et laudabilis et gloriosus in saecula » (Daniel, 2,3). L'inscription en deux vers léonins, qui court le long du bord extérieur, donne le sens typologique : « Nec pueros laedit vesania regis et ignis Nec matris natus disolvit claustra pudoris ». Les trois Hébreux ne portent pas ici la couronne royale ; mais le nimbe crucigère d'Azarias le désigne comme une préfiguration du Christ (¹). Sa poitrine s'orne d'un ornement rappelant l'ephod des grands-prêtres. Seul Azarias tient le phylactère où est inscrit le cantique, et il est vêtu de bleu lapis, alors que le vêtement d'Ananias et de Misael est bleu turquoise. Ceux-ci ont une main posée sur le phylactère et ils lèvent l'autre — l'extérieure — de sorte que le groupe compose une triple « figura

orans ». Les trois hébreux en figures orantes illustrent dans l'art paléochrétien, à côté d'autre images prophylactiques, la prière « pro anima in extremis » qui énumère les gages de la protection divine dans l'Ancien Testament (²).

Les flammes au cœur bleuâtre, que les mains protectrices de l'ange du Seigneur rabattent en languettes rouges, laissent indemnes les trois Hébreux à l'intérieur d'une couronne ignée. La tunique de l'ange est bleu-blanc, d'un ton clair de lune ombré de bleu lapis, avec des lumières jaunes, s'obscurcissant en vert. Ses cheveux bleu lapis sont ceints d'un diadème de palmettes, d'où s'envolent trois infulae fleuronnées. Son nimbe est bleu ciel, cerclé de blanc; ceux des trois Hébreux sont cernés de bleu lapis. Ses immenses ailes, qui remplissent presque la moitié de la plaque, s'éclairent progressivement à partir du bleu lapis des grands couvertures, en passant par le bleu turquoise et le vert des moyennes couvertures, jusqu'au bleu-blanc des rémiges au dessus des flammes. Sur sa cuisse droite est brodé un orbiculus au galon polylobé. La toute puissante protection étendue par l'ange au-dessus des Hébreux dérive de modèles byzantins (3). Le bord en demi-cercle outrepassé de la plaque est pourtourné de palmettes schématisées qui font un collier de motifs cordiformes enchaînés. Les visages et les cous, les mains et les bras, la plante du pied gauche de l'ange, hardiment cambrée et montrée par en dessous (4), sont remplis d'émail blanc. Les pupilles des yeux sont bleu sombre, les paupières fardées d'un bleu plus pâle, les lèvres touchées d'incarnat. Les cloisons réservées sont relativement épaisses, d'un tracé continu, qui extrapole les sinuosités. La géométrisation des cloisons, la gamme froide, dominée par le blanc-bleu, l'émaillage des chairs, caractérisent également les plaques émaillées d'un séraphin et de Gabriel par l'assistant du maître de la châsse de saint Maurin, à St-Pantaléon de Cologne, vers 1170 (5). On peut attribuer à la même main colonaise la plaque semi-circulaire, émaillée d'un ange apparaissant au dessus des nuées, au Musée Métropolitain de New York.

Une deuxième plaque, elle aussi découpée en écaille, au Musée de Lille (6), appartenait au même ensemble que celle de Boston. Elle a le même diamètre (23 cm, en chiffres ronds). Elle représente un autre type de la maternité virginale : Gédéon contemplant la rosée tombant de la main divine en un triple effluve sur la toison : « Hic ros stillat in vellere ». Devant son bouclier on voit le vase (conca) rempli de la rosée exprimée de la toison (7). L'émail a entièrement disparu. Gédéon est armé de l'oriflamme, du heaume pointu, de la cotte de mailles et de la broigne, de braies à bandes molletières, de l'épée à quillons

droits et de l'écu allongé, à umbo. La bordure diffère légèrement de celle de la plaque de Boston: les palmettes se dégagent et les motifs cordiformes sont ligaturés deux par deux. Gédéon, comme Azarias, a le chef cent du nimbe crucigère.

Deux reconstitutions de l'ensemble polylobé ont été proposées. La première (*) rétablit une seconde plaque à arc outrepassé, comme celle de Boston, sur l'axe vertical, et une seconde plaque segmentale, comme celle de Lille, sur l'axe horizontal. La deuxième (9) est basée sur deux quatrefeuilles s'emboîtant, qui résultent du prolongement des arcs de cercle des deux plaques, et loge celles-ci dans les écoinçons du grand et du petit quatrefeuilles. Dans la première, les plaques sont vue normalement; dans la seconde, elles s'insèrent diagonalement. Si la plaque des trois Hébreux est gardée dans une position normale, l'ange prend toute son ampleur et le titulus typologique se lit de face. Si on l'incline à quarante-cinq degrés, l'axe de la composition passe par Azarias, le cantique se lit de face ainsi que l'inscription : « Angelus ». Esthétiquement, la plaque est plus satisfaisante quand la pointe de l'écaille est à la verticale. Par contre, celle de Gédéon reprend sa stabilité si on lui imprime une rotation vers la gauche. L'inconvénient de la deuxième reconstitution est de nécessiter deux énormes quatrefeuilles concentriques, où les plaques d'écoinçon se rabougrissent au point d'obnubiler leur contenu iccnographique. Il est permis d'envisager un compromis et de supposer une composition à six ou huit lobes, plus échancrés là où prenaient place des plaques du type de celle de Boston, moins échancrés dans les espaces interstitiels, remplis par des plaques du type de celle de Lille. Les échancrures auraient ainsi dessiné, sans solution de continuité, des cercles polylobés, le cercle redenté intérieur encadrant une plaque circulaire. Cr, l'art rhénan a été fécond en schémas exfoliés : reliquaire aux évangélistes du Musée de Lyon, retable en provenance de sainte Ursule de Cologne au Musée Schnütgen, châsses d'Albinus et d'Aetherius, auxquels on peut ajouter la restitution théorique du retable de St-Pantaléon commandé par l'abbé Henri de Hürne (10). L'art mosan propose de son côté les lobes enchaînés en écailles du tableau central du triptyque de Stavelot, le quatrefeuilles aux lobes brisés, engendré par l'assemblage des plaques des évangélistes au Musée du Bargello, à Florence (11), et le réseau géométrique de la reliure de l'Evangéliaire de Notger au Musée Curtius de Liège.

Dans l'Evangéliaire d'Averbode, la toison de Gédéon et le Buisson ardent introduisent typologiquement la Nativité au folio 17. Au folio 17 vº la capture

de l'unicorne dans le sein virginal ouvre l'évangile de Mathieu, Robert de Saint-Laurent mentionne trois types de la conception virginale du Verbe : le Buisson ardent, la toison de Gédéon et la porte fermée d'Ezéchiel. Ce dernier type -« via portae hujus » — annonce la succession généalogique qui s'étend d'Abraham à Joseph dans l'évangile de Matthieu. Robert de Saint-Laurent a vu dans le salut providentiel des trois hébreux dans la fournaise un symbole correspondant à la philoxénie d'Abraham et aux trois anges qui apparurent au patriarche, renouvelant la promesse du salut, dont la naissance miraculeuse d'Isaac fut le gage (12). Chez Honorius Augustodunensis les types de la conception virginale du Verbe se multiplient. Il devait y avoir une image « antitype » au centre de la composition dont les plaques de Boston et de Lille ont préservé deux « types » périphériques. On peut conjecturer soit une Virgo lactans (13) du type de la Vierge dite de Dom Rupert (14), une Nativité, comme dans l'Evangéliaire d'Averbode, ou encore une Adoration des Mages (15). Mais on ne peut rapprocher dans ce contexte des plaques de Boston et de Lille le médaillon émaillé de l'Adoration des Mages au Musée de Cluny, Paris (16). Les nimbes de la Vierge et de Joseph y sont bien tripartites, comme ceux d'Azarias et de Gédéon, et la bordure est aussi décorée de palmettes, enchaînées en un collier de perles, qui ressemblent à celles de la plaque de Lille. Mais la technique : chairs réservées et non pas émaillées, et le dessin sont très différents.

- (1) L'assertion de saint Jérôme selon laquelle les trois Hébreux étaient de race royale, reprise par la Glossa Ordinaria de l'école de Laon, explique qu'ils aient été fréquemment incorporés à l'arbre de Jessé dans l'iconographie de la seconde moitié du XIIème siècle. La quatrième figure que Nabuchodonosor vit se promener au milieu des flammes, est le Christ dans la Bible de Roda (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 6, fol. 65), la Bible d'Etienne Harding, à Dijon, et au départ du quatrième cordon d'archivolte du portail de la Vierge Marie, à la cathédrale de Laon: M.L. THEREL, Etude iconographique des voussures au portail de la Vierge-Mère de la cathédrale de Laon, Cahiers, 1972, p. 57 ss.
- (2) Au folio 435 v° des *Homélies* de Grégoire de Naziance (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. grec 510), sont représentés Habacuc, introduit par l'ange dans la fosse aux lions de Daniel, et les trois Hébreux dans la fournaise. Celui du centre est plus grand que ses compagnons et ils font tous les trois le geste de la figurae orans. Lorsque l'encensoir, un bronze mosan de Renier, au Musée de Lille, était utilisé comme objet liturgique, les trois Hébreux étaient assis, indemnes, au pied de l'ange, environnés des volutes embrasées de la fumée d'encens. L'inscription que fit graver le donateur : « Hoc ego Reinerus do signum quid michi vestris exequias similes debetis morte potito et reor esse preces vestrae timiamata Christo », atteste que la valeur prophylactique du cantique des trois Hébreux gardait sa force vers 1160 · *Rhein und Maas* I, p. 253.

- (3) Dans l'art copte, la fresque en provenance de Faras au musée de Kairouan (dernier quart du XIème siècle): K. MICHALOWSKI, Faras. Fouilles Polonaises 1961, Université de Varsovie, 1962, pl. couleur, pp. 104-5; Faras, Einsiedeln, 1967, pl. 3-4. L'ange couronné, armé du bâton crucigère, est dénommé Michel, nom qui veut dire: « Quis ut Deus ». Dans la branche byzantine des sources iconographiques de la plaque de Boston, on peut citer le psautier marginal Pantocrator 61 (daté 1084), fol. 222, fig. 98, le feuillet du Pantocrator 49: fol. 78 v°, au Musée Benaki, Athènes, et le panneau de bronze niellé d'argent de la porte du sanctuaire de l'archange Michel au Mont Gargano: G. MATTHIAE, Le porte bronzee bizantine in Italia, Rome, 1971, pl. 57. (Cf. les Psautiers grecs 752 et 1927 de la Bibliothèque Vaticane, fol. 473 v° et 280, respectivement, la Bible de St-Isidore de Léon (1162), II, fol. 151, et le manuscrit latin de la Bibliothèque de Turin: saint Jérôme, In Danielem, fol. 185 v°.)
- (4) Comparer la plante du pied droit du saint auquel apparaît l'ange sur la plaque de St-Servais à Siegburg : Rhein und Maas II, fig. 46, p. 219.
- (5) Les deux plaques encadrent le côté droit de la châsse, dit côté de St Paul. Les plaques correspondantes, sur le côté de St Pierre, par le maître principal, ont des tons de chair moins crayeux et les figures réservées sont niellées d'émail sombre.
- (6) Bien que déjà mentionnée dans Schmelzarbeiten, la plaque de Lille a été révélée par Hans SWARZENSKI, Italian and Mosan Shows, p. 57. Les dimensions sont identiques : diamètre : 22 cm. 8 ; corde de l'arc outrepassé de la plaque de Boston et de l'arc segmental de celle de Lille : 20 cm 5 (sur le revers de la plaque de Lille est gravée une tête de lion).
- (7) Au chapitre VI du Livre des Juges trois épisodes se succèdent: après la prière de Gédéon, la rosée tombe sur la toison Gédéon exprime dans un vase la rosée la rosée tombe sur la terre seule. Ces trois moments de la chute de la rosée, emblème de l'Incarnation, sont peints dans les Homélies sur la Vierge du moine Jacques: Paris, Bibliothèque Nationale, ms. grec 1208, fol. 149 v°, cf. Bulletin de la société française de reproduction des manuscrits à peintures, 11ème année, 1927, pl. XVIII. Pour la typologie et l'iconographie byzantines de la toison de Gédéon, Bibliothèque Vaticane, gr. 1162, fol. 110 vo, cf. C. STORNAJOLO, Codices e Vaticanis Selecti phototypice expressi, 1910, pl. 46. La «conca» de Gédéon est représentée sur la fresque de la salle capitulaire de Brauweiler, près de Cologne vers 1149 —: P. CLEMEN, Romanische Monumentalmalereien in den Rheinlanden, Düsseldorf, 1916, fig. 226; cf. W. GLAISE et H. BESELER, Jahr. der rheinischen Denkmalpflege, XXXIII, 1960, p. 56 ss.
- (8) H. SWARZENSKI, The Song of the Three Worthies, Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston, LVI, 303, pp. 30-48.
- (9) R. GREEN, Ex Ungue Leonem, *Panofsky Essays*, pp. 157-69, diagrammes 1-4, fig. 9. L'auteur a tenté d'appliquer sa reconstitution à celle du pied de la croix d'or de Suger à St-Denis, mais cela ne cadre ni avec la description de cette œuvre dans l'inventaire de St-Denis, ni avec la date attribuable à l'émail de Boston, qui doit être postérieur d'un quart de siècle aux travaux de l'atelier mosan à St-Denis. Les plaques de Boston et de Lille n'ont-elles pu avoir plutôt fait partie de l'un de ces candélabres en bronze appelés « arbres de Jessé » comme celui qu'Hugues de Fleury, abbé de St-Augustin de Cantorbéry, acquit « in partibus transmarinis » après son élection (1091). Cf. A. WATSON, *The*

- Early Iconography of the Tree of Jesse, Londres, 1934, pp. 70-6.
- (10) H. SCHNITZLER, dans: Wallraf-Richartz Jahrbuch, XI, 1939, pp. 76-7, fig. 70. Ce schéma est resté traditionnel dans l'art allemand, voir, par exemple, la patène polylobée de St-Trudpert aux Cloîtres de New York.
- (11) E. GOSSELIN, Oreficerie mosane del XII secolo al Museo del Bargello, *Bollettino d'Arte*, 1937, pp. 162-71.
- (12) De Trinitate, In Exod. lib. I c. xii; In Judic. lib. unus, c. 10; In Ezech. lib. II, c. xxxii. P. L. CLXVII, 579, 1036-7, 1493-4; P. L. CLXIX, 162 B. Sur le mur nord du bêma de Ste-Sophie d'Ochrida, vers 1050, à la fresque de la philoxénie d'Abraham fait suite celle des trois hébreux dans la fournaise.
- (13) Comme sur l'enluminure de l'arbre de Jessé au folio 40 v° du t. IV lectionnaire de Citeaux, à la Bibliothèque de Dijon, dont les rameaux sont chargés de quatre « types » de la conception virginale : le Buisson ardent, Gédéon, Daniel dans la fosse aux lions, les Trois Hébreux. A. WATSON, op. cit., pl. VI. La Vierge est désignée sous le nom de Theotokos et l'image vient en tête du sermon de Fulbert de Chartres sur la Nativité de la Vierge ; Manuscrits à Peintures du VIIe au XIIe siècle, Bibliothèque Nationale, Paris, 1954, 2e Catalogue de l'exposition, no 286, p. 99.
- (14) Sur la Vierge de Rupert, une virgo lactans, introduisant dans la typologie l'exégèse du Cantique des Cantiques d'après Robert de Saint Laurent (P. L. CLXVIII, 145), J. STIENNON dans: Saint-Laurent de Liège, ed. R. Lejeune, Liège, 1968, pp. 81-91. La thèse immaculiste de Robert de Saint Laurent se dessine déjà chez Jean Damascène, dans sa Première homélie sur l'Assomption: P. G. XCVI, 711 C.
- (15) Au folio 92 du *Missel de Hildescheim*, sur une enluminure dont le schéma compositionnel est analogue à un assemblage de plaques émaillées, la Nativité est encadrée par le Buisson ardent, deux prophètes (dont l'un est Ezéchiel), la Porte close et la Vierge à la licorne : H. THEREL, *Cahiers, art. cit.*, fig. 7.
- (16) M. de LABORDE, Notice des émaux exposés dans les galeries du Louvre, I, Paris, 1852, p. 40; A. DARCEL, Notice des émaux et de l'orfèvrerie, Paris, 1867, pp. 23-4; Rhein und Maas, II, p. 266, fig. 5.





La Nativité. L'Annonciation aux bergers

New York, Musée Métropolitain.

Ces plaques (¹) font partie d'une série où entraient deux autres : l'Ascension, naguère au château de Goluchow, en Pologne (²), et Samson emportant les portes de Gaza, au British Museum (³).

La plaque de la Nativité reprend des éléments rencontrés dans la peinture de la Nativité de la Bible de Floreffe (4): allongée sur le lit, la Vierge supporte sa tête sur sa main droite et garde le bras gauche le long de son corps. Joseph est assis frontalement, comme en majesté. L'Enfant repose sur la crèche-autel, sur laquelle se penchent les protomes — simplement gravés sur la plaque émaillée — de l'âne et du bœuf. Mais le lit de la Vierge, au lieu de monter en diagonale, comme sur l'enluminure, reste parallèle au plan de la plaque. Il en est de même sur la page de la Nativité de l'Evangéliaire d'Averbode. Le retroussis de la couverture au pied du lit et le modèle ovoïde de l'étoffe sur la cuisse de la Vierge se retrouvent aussi sur l'émail. L'organisation spatiale de la plaque n'est pas continue et en récession, mais constituée d'éléments stratifiés l'un au-dessus de l'autre. Tout est centré sur l'Enfant — dont le corps n'est pas celui d'un nouveau-né — dans sa crèche ovale, qui l'entoure ainsi que d'une mandorle, comme si, derrière la théophanie de la naissance, il y avait la présentation de l'hostie, « corpus verum » sur l'autel (5).

Dans les nativités cosmiques de l'enluminure ottonienne et dans celle du manuscrit latin 12117, en provenance de Saint-Germain-des-Prés (milieu du XI° siècle), à la Bibliothèque Nationale, Paris, où sont juxtaposés la Nativité et l'annonce aux bergers, les anges sont rangés dans l'empyrée, au-dessus de l'Enfant. Le thème a été repris dans la nativité de l'Evangéliaire d'Averbode,

mais le demi-cercle d'anges chantant le Gloria a été réservé sur la deuxième plaque de New York à l'annonciation aux bergers. Un grand ange, d'un beau dessin classique, annonce le « gaudium magnum » à trois pasteurs qui s'appuient sur leurs houlettes. Le plus jeune est vu de trois-quarts, de dos. Voilà une pose dont il n'y a pas d'exemple avant la châsse de saint Héribert (6). Ce pâtoureau abrite ses yeux de la lumière céleste; le second pâtre fait le geste de rabattre son capuchon; le troisième a noué ses jambes en thyrse, dans une attitude méditative. Une chèvre, un chien de berger, un mouton et un bouvillon sont gravés sur le cuivre avec une grande fraîcheur de naturalisme.

La plaque de l'Ascension appartient au type, particulièrement anglo-saxon, du Christ disparaissant dans les nuages, que Nicolas de Verdun reprit sur l'autelambon de Klosterneuburg, suivi par l'émailleur colonais de l'autel portatif du Musée de Chantilly. Celle de Samson est à mettre à part, par le maniérisme aristocratique de la figure de Samson, dont la tête est menue sur un corps allongé. Les pans étroits de son manteau s'envolent; ses braies sont vert-bleu, mouchetées de blanc, croisées de lanières d'or. La cité de Gaza, que l'émail emplit d'une nuit bleue, s'aperçoit en perspective orthogonale plongeante, comme dans les représentations carolingiennes des villes, que reprirent les graveurs de sceaux des empereurs allemands.

Sur les trois autres plaques, les drapés ont une dureté de pièces de cuirasse et sont disposés en fuseaux, comme sur la plaque de SPES à l'Institut d'Art de Chicago. Le bleu se dégrade à l'intérieur de cloisons réduites à des courbes extrapolées. La palette reste subtile. Le berceau-autel de l'Enfant est en émail granité; ses colonnettes imitent le marbre versicolore bleu et rouge. La chute du manteau de la Vierge se fragmente en lamelles produisant une défraction de la lumière (comme sur les plis minces et volants du manteau de Samson).

C'est vers l'un des foyers où s'est formé Nicolas de Verdun qu'il convient de regarder pour situer la Nativité et l'Annonce aux bergers, et les plaques de la même série. Le visage de Samson est une première esquisse de celui du Christ sur l'armilla émaillée du Louvre, représentant la Résurrection (7). L'ange à la droite du tombeau est vêtu d'une tunique feuilletée de blanc et de vert, suivant le procédé des lamelles chromatiques du manteau de Samson. Sur l'armilla de la collection Robert von Hirsch, à Bâle (8), le porte-éponge de la Crucifixion est vu de trois-quarts, de dos, comme l'un des bergers de la plaque de New York. Une seconde paire d'armillae, qui faisait partie des « insignia » de l'empire allemand à Nuremberg, en 1765, fournit des comparaisons supplémentaires (9).

La première fond en une composition synthétique la Nativité cosmique et l'Annonciation aux bergers. L'Enfant, de taille assez grande, est couché en perspective plongeante dans sa crèche-autel, et l'un des bergers, appuyé sur sa houlette, regarde les anges dans le ciel en abritant ses yeux. Sur la deuxième, la suivante de la Présentation au temple est dessinée comme l'ange qui annonce la grande joie aux bergers sur la plaque de New York.

Les plaques de New York, du château de Goluchow et du British Museum (10), et les armillae jalonnent la période de mutation dans l'art de la Meuse et du Rhin après 1170. Elles ont rompu avec les conventions idéalistes, évitent la calligraphie abstraite des orfèvres byzantinisants de Maestricht et ont redécouvert le filon naturaliste du courant hellénistique qui conduit à Nicolas de Verdun et à la renaissance gothique.

- (1) Ex-collections Bardac et Hoentschel. Metropolitan Museum Studies, pp. 86-7, H.P. MITCHELL, Some Enamels of the School of Godefroy de Claire, The Burlington Magazine, XXXVII, 1920, pp. 218-21.
- (2) Monuments Romanesque Art, pl. 180, fig. 400.
- (3) MITCHELL, Some Enamels, ibid., XXXV, 1919, pp. 218-21.
- (4) Rhein und Maas I, p. 298.
- (5) Cf. A. KATZENELLENBOGEN, The Sculptural Programs of Chartres Cathedral, Baltimore, 1959, pp. 12-15.
- (6) Monuments Romanesque Art, pl. 183, fig. 411.
- (7) Art Roman, no 52, pl. Cf. C. DREYFUS dans: Fondation Piot Monuments et Mémoires, XXXV, 1935-6, pp. 173-8; H. SWARZENSKI, dans: The Art Bulletin, XXIV, 1942, p. 301.
- (8) Art Roman, no 53, pl.
- (9) P.E. SCHRAMM, dans Monumenta Germaniae Historica Schriften, XIII, 2, Herrschaftzeichen und Staatssymbolik, Stuttgart, 1955, pp. 546-7, fig. 81 a-b. A la différence de celles du Louvre et de la collection von Hirsch, les armillae de Nuremberg étaient exécutées dans la technique des réserves sur fond émaillé. Une troisième œuvre, qui se rattache à celles qui éclairent la formation de l'art de Nicolas de Verdun, la plaque des saints Sébastien, Livinus et Tranquillinus, au Louvre, montre l'emploi des deux techniques côte à côte. Livinus, au centre, est gravé, ses deux compagnons sont émaillés. La coexistence des deux procédés, le pur champlevé mosan, et le champlevé à fond émaillé, propre à Cologne et Siegburg, s'explique par des amalgames d'ateliers. Des orfèvres venus de Verdun ont travaillé à Cologne vers 1180 : E. HÜBINGER, dans : Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein, CXXIX, 1937, p. 85.
- (10) Pour la plaque de Samson, cf. les remarques de K. HOFFMANN, Year 1200, pp. 168-9 et de M.M. GAUTHIER, p. 364. L'hypothèse d'une prolifération de l'émaillerie mosane en Angleterre est séduisante. Mitchell, plus sensible au seul dessin, avait rapproché les deux plaques de New York de la couronne de lumière de Wibert dans la cathédrale d'Aix-la-Chapelle.

Plagues décoratives de la châsse de saint Anno

Baltimore, Galerie Walters.

Ces trois têtes réservées, gravés et émaillées sur fond bleu, furent acquises à la vente Joseph Brummer, à New York, en 1949 (1), comme provenant de la collection de Paul Beumers, orfèvre accrédité auprès de l'empereur Guillaume II. Lorsqu'il restaura la châsse de saint Anno à l'abbatiale bénédictine de St-Michel de Siegburg, en 1901-1902, Beumers refit au moins dix des petites plaques, ornées de têtes à l'intérieur de carrés posés normalement ou sur la pointe, qui au nombre de 28 par versant ornaient les encadrements des bas-reliefs sur le toit de la châsse (2). Ces plaques avaient un caractère répétitif. On retrouve les mêmes types sur la toiture de la châsse actuelle (3). Ces têtes font partie d'une renaissance néo-classique. Elles interprètent la glyptique de l'antiquité à travers des copies byzantines. Elles sont fidèles à la coutume d'incorporer des intailles grecques et romaines dans la parure des châsses et dans le mobilier liturgique. Elles sont toutes de face. L'une d'elles pourrait aussi bien dériver d'un portrait de Zeus que du Pantocrator. Les têtes de profil, qui trahissent l'imitation de camées, n'apparaissent que sur les colonnettes émaillées de la châsse (4). Elles se multiplent, en vernis brun, sur la toiture de la châsse des rois mages à la cathédrale de Cologne. Le même type de décoration : têtes inscrites dans des plaquettes carrées, sera employé sur les socles de la châsse de sainte Elisabeth, à Marbourg-sur-la-Lahn.

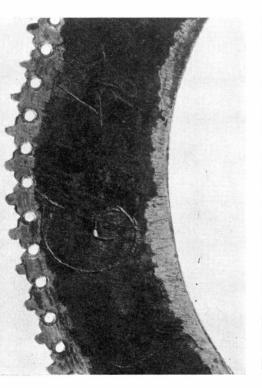
- (1) The Notable Art Collection Belonging to the Estate of the Late Joseph Brummer, I, Parke-Bernet Galleries, 1949, no 697. Cf. Year 1200, no 184.
- (2) Rhein und Maas II, p. 221 et p. 224. Pour le nombre des plaques, cf. l'état de la châsse en 1764, d'après deux tableaux à St-Pancrace de Belecke, en Westphalie, *ibid.*, p. 229. La châsse a été dépouillée de ses figures sous arcade et de ses bas-reliefs, sans compter d'autres dommages, entre 1803 et 1812.
- (3) E. DINKLER von SCHUBERT, Der Schrein der Hl. Elisabeth zu Marburg, op. cit., pl. 57, fig. 185-6. Une plaque de même origine a été prêtée au Musée de Boston pour l'exposition Arts of the Middle Ages, en 1940 (Catalogue no 251), et une autre est exposée au Musée de Niort (inv. 324).
- (4) Schmelzarbeiten, planche en couleur XV.

Arcades de la châsse des rois mages

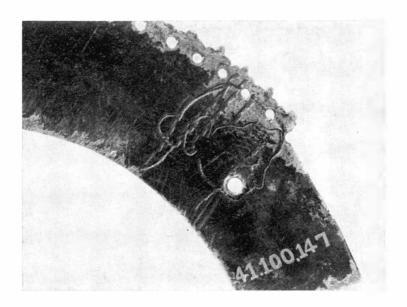
New York, Musée Métropolitain.

Ces deux arcades tréflées (¹), décorées de rosettes et de trèfles en « opus mixtum » sur fond d'émail bleu et munies d'une crête en cuivre doré ajouré, proviennent de la rangée des prophètes de la châsse des rois mages à la cathédrale de Cologne. Elles ont dû entrer dans la collection Stroganoff (²) après que la châsse, endommagée, eut été raccourcie d'une arcade. Sur l'une d'elles sont gravées, au revers, une tête de femme à l'antique, de profil, et une tête d'homme, inachevée. Ces brouillons (³) ont servi, avec une autre figure incisée au revers d'un écoinçon de la châsse, de modèles pour les têtes ornementales qui décorent une bande en vernis brun sur le toit.

Arcades de la châsse des rois mages New York, Musée Métropolitain.







Le Musée de Richmond, en Virginie, a acquis une arcature de châsse en cintre imparfait, qui est à rapprocher des encadrements des apôtres de la châsse des rois mages (4). Le motif du pampre en rinceau, repris au répertoire décoratif paléochrétien, se retrouve sous une forme plastique, et plus mouvementée, sur la châsse de saint Anno et sur le candélabre de la cathédrale de Milan (5).

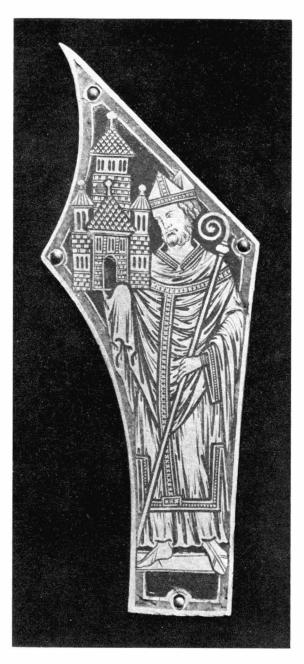
- Cf. L'Europe Gothique XIIe-XIVe siècle. Douzième exposition du Conseil de l'Europe, Paris, 1968, no 371. Year 1200, no 192.
- (2) M. MUNOZ, La collection Stroganoff, II, Rome 1911, p. 214, pl. CLIX. Dans la reconstitution faite par R. Hamann Mac Lean du côté de Salomon de la châsse des Rois Mages, les arcades tréflées disparues sont remplacées par des pleins cintres au dessus d'Ezéchiel et d'Habacuc: Kölner Domblatt, 1971, p. 43 ss., fig. 21 (cf. fig. 19 et 20). Comparer l'arcade au-dessus de Naum: Schatzkammer, pl. 119.
- (3) L. PRESSOUYRE, « Bertolomeus me fecit », art. cit., p. 146 et n. 33. Ces brouillons sont très rares. En dehors des exemples découverts par l'auteur au revers de trois plaques émaillées à Le Gault-la-Forêt (fig. 15-7), il faut citer le revers d'un antependium à la cathédrale de Hildesheim, Monuments Romanesque Art, pl. 194, fig. 441, et le revers mentionné plus haut de la plaque TENPERANTIA dans la collection Ludwig.
- (4) Largeur: 20 mm, longueur: 184 mm, flèche: 99 mm.
- (5) Monuments Romanesque Art, pl. 223, fig. 531; pl. 214, fig. 503.

L'archevêque Bruno de Cologne

Chicago, Institut d'Art.

Sur une plaque mesurant 15 cm 3 par 5 cm 7, formant la moitié d'un gable à deux échancrures, est gravé, sur fond d'émail bleu bordé d'un filet d'émail vert, un évêque revêtu de l'aube, de la dalmatique, de la chasuble et du pallium. Il tient sa crosse et, sur sa main droite voilée, le modèle d'une église. Ce modèle a été identifié ainsi que la maquette du massif occidental de l'abbatiale St-Pantaléon de Cologne (¹). Certaines différences entre l'émail et l'état ancien du Westwerk, connu par un dessin dans l'album de Finkenbaum (1670), s'expliquent en raison du découpage de la plaque qui entraînait un allongement des proportions. L'auvent du porche a été remplacé par une toiture pyramidale. Une représentation archéologiquement exacte du Westwerk est donnée au folio 133 du *Liber sancti Pantaleonis* (entre 1212 et 1235), aux archives de Düsseldorf (²). On y voit l'archevêque de Cologne, Bruno (921-65), frère d'Otton le Grand, imberbe, tenant le modèle de St-Pantaléon, dont il fut le fondateur (³).

La plaque serait l'œuvre d'un atelier qui a travaillé pour St-Pantaléon. On a voulu la dater approximativement par comparaison avec l'autel-ambon de Nicolas de Verdun à Klosterneuburg (1181). Inversement, on l'a beaucoup rajeunie en la rapprochant des figures gravées sur fond d'émail de la staurothèque de Mettlach (vers 1220), ainsi que de la figure en repoussé de l'évêque Lutvinus, sur le volet droit de ce reliquaire, et des saints ou évêques gravés vers la même date au revers de la staurothèque de St-Matthias de Trèves. Il n'est pas permis de pousser trop loin ces rapprochements (4), ni techniquement, ni stylistiquement. La plaque de Chicago demeure incontestablement dans le rayon de l'art de Nicolas de Verdun, même si le dessin est privé de l'énergie de son « ductus ». On connaît par les textes deux œuvres exécutées pour St-Pantaléon . l'antependium – ou retable – commandé par l'abbé Heinrich von Hürne (1169-96), et la staurothèque offerte en 1208 par le chevalier Heinrich von Ulmen. La plaque de l'archevêque Bruno n'a appartenu ni à l'un ni à l'autre. Nous savons par contre que sur l'un des petites côtés de la châsse de saint Maurin (vers 1170), le Christ était accosté de saint Maurin et de saint Pantaléon, et l'on suppose que, sur l'autre, de part et d'autre d'une Sedes Sapientiae, se tenaient saint Bruno et saint Laurent. L'un des petits côtés de la châsse de saint Albin (vers 1186), montrait sous une triple arcade le martyr, ayant à



L'archevêque Bruno de Cologne Chicago, Institut d'Art.

ses côtés l'impératrice Théophano et saint Germain. Ces dispositions caractéristiques de deux châsses faites pour St-Pantaléon suggèrent que la plaque de l'archevêque Bruno provient du gable d'une châsse analogue. L'arc brisé, obtenu par le rabattement, la situe près de la châsse de Nicolas de Verdun à la cathédrale de Tournai (1205). La mitre portée par Bruno, qui n'est plus celle à cornes latérales qui a survécu tard dans le XIIème siècle, mais la mitre bi-cuspide (5), dont les pointes naissent au-dessus de la bandelette et dont la pointe antérieure s'orne d'un galon, convient parfaitement aux premières années du XIIIème siècle. Elle apporte un indice sûr pour dater la plaque de Chicago.

- (1) H. SCHNITZLER, Nikolaus von Verdun und der Albinusschrein, Wallraf-Richartz Jahrbuch, XI, 1939, pp. 79-80; P. BLOCH, Erzbischof Bruno in Darstellung des frühen Mittelalters, Jahrbuch des kölnischen Geschichtvereins, XL, 1966, pp. 41 ss., fig. 3.
- (2) Handschriften XIII, Jh. p. 14, pl. 9, fig. 33.
- (3) Bruno est par contre représenté barbu à côté de sa mère, la reine Mathilde, ibid., fig. 32.
- (4) Year 1200, no 197; Rhein und Maas II, p. 221.
- (5) G. DEMAY, Le costume au moyen âge d'après les sceaux, Paris, 1880, pp. 296-7. C. ENLART, Manuel d'Archéologie Française III. Le Costume, p. 377.



Plaques des Saints Jacques et Jean Chicago, Institut d'Art.

Samenvatting. — DE MAASLANDSE EN RIJN-MAASLANDSE EMAILS IN DE VERZAMELINGEN IN DE VERENIGDE STATEN VAN AMERIKA.

De voorname tentoonstelling Rijn-Maas leidde ertoe de Maaslandse rijkdommen in de Verenigde Staten bewaard, onder een nieuw daglicht te presenteren.

Elk werk wordt afzonderlijk bestudeerd in een bondige monografie, die een nauwkeurige beschrijving, een afbeelding, een status quaestionis en een bibliografie bevat.

Volgende stukken worden gepresenteerd:

- Triptiek van Stavelot (New York)
- Trieptiek-Staurotheek (New York)
- Apostelen-platen van een staurotheek (Cleveland)
- Kruisen: Voetstuk van kruis (New York)

Kruis-Staurotheek (Baltimore)

Kruisplaat: zegening van Jacob (Baltimore)

Kruisplaat: het teken Tau

Medaille van de H. Maagd (New York)

Kruisplaat: het teken Tau (Baltimore)

Het offer van Abraham (Toledo)

Kruisiging (Cleveland)

— Platen van draagaltaren :

Apostelenplaten (Boston en Cleveland)

Plaat van draagaltaar (New York)

- Fragmenten van boekbanden:

Fragment van geëmailleerde boekband (New York)

Majestas Domini (New York)

Prudentia (Cleveland)

Plaat (Princeton)

Aaron en Spes (Chicago)

Doopsel van Christus, Kruisiging, Verrijzenis, Pinksteren (N. York)

- Typologische Majesteit (New York)
- De evangelist Mattheus (New York)
- Sint-Niklaas (New York)
- Meerlobbig fylacterion (Cleveland)
- De Hebreeërs in de brandoven (Boston)
- De Geboorte De Aankondiging aan de Herders (New York)
- Versieringsplaten van het reliekschrijn van Sint-Anno (Baltimore)
- Arcaden van het reliekschrijn van de Drie Koningen (New York)
- Aartsbisschop Bruno van Keulen (Chicago).

ŒUVRES D'ART MOSAN AU MUSEE DE L'ERMITAGE A LENINGRAD

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE

La collection de pièces médiévales occidentales relevant des arts appliqués au Musée de l'Ermitage est sans conteste moins connue que d'autres collections plus prestigieuses d'un des plus grands musées du monde. Elle est cependant bien intéressante, et les productions de diverses régions, dans différentes techniques, y sont représentées. Un petit livre de l'actuelle conservatrice, Mme M. Kryžanovskaja, en donne une idée sommaire mais fort bonne, en replaçant ces œuvres dans le contexte plus général de l'histoire de l'art médiéval en Occident (*Iskusstvo zapadnogo srednevekovja*, Léningrad, Ermitage, 1963). Le *Guide de l'Ermitage* par Mme O. Persianova (Léningrad, 1975), offre un aspect de l'ensemble de la section aux pages 112-115.

Les pièces en métal ont fait quant à elles l'objet d'une importante publication de la précédente conservatrice : E. A. LAPKOVSKAJA, *Prikladnoe iskusstva srednich vekov v Gosudarstvennom Ermitaže. Izdelija iz metalla - L'Art appliqué du moyen âge au Musée de l'Ermitage. Œuvres en métal*, Moscou, Edit. Iskusstvo, 1971, 35 x 28, 27 p. et 84 notices avec 84 pl. en coul., notes et listes (en russe, avec résumés anglais, français et allemand). Ce livre est d'une bonne tenue scientifique et d'une excellente qualité d'édition.

L'Introduction s'ouvre par des considérations sur la qualité des œuvres présentées et l'importance, d'une manière générale, des arts appliqués — que l'auteur se refuse avec raison de qualifier de mineurs — au moyen âge. Elle se poursuit avec l'historique de la collection, depuis la Kunstkammer de Pierre le Grand, le développement de la section médiévale au XIXe siècle avec l'acquisition de collections importantes, notamment celle de Basilewsky, qui lui confère un niveau international, et l'absorption de diverses collections publiques et privées après la Révolution. Les œuvres sont ensuite considérées, classées en trois groupes : cuivre avec émaux, bronze et argenterie ; certaines font l'objet d'une

analyse qui complète les notices. Cette troisième partie de l'Introduction (du milieu de la p. 10 à la p. 28) n'est malheureusement pas traduite. Le texte est accompagné de petites illustrations en noir et blanc de la plupart des pièces.

Ces pièces, rangées par ordre chronologique à l'intérieur des trois catégories mentionnées ci-dessus, font chacune l'objet d'une notice accompagnée d'une excellente reproduction en couleur en pleine page. Le lecteur intéressé trouvera ici: 1. des émaux mosans et rhénans du XIIe siècle (autel portatif, phylactères, plaques, colonnettes de châsse), des émaux limousins des XIIe et XIIIe siècles (châsses, crucifix, plat de reliure, plaques d'autel, Vierges-reliquaires, crosse), et des émaux parisiens du XIVe siècle (châsse, croix); 2. des bronzes, surtout allemands, mais aussi français et italiens (chandeliers, aquamaniles, encensoir, mortier, corne, heurtoir); 3. des orfèvreries du XIIe au XVIe siècle, variées dans leur typologie et leur technique comme dans leur provenance (coupes, couverture de livre, reliquaires et statuettes-reliquaires, croix et croix processionnelle, calices, ciboire, monstrances, agrafe et mors de chape, crosse, corne, anneau).

Les notices sont traitées brièvement, un peu à la manière de fiches d'inventaire; elles comportent la provenance et la bibliographie, des éléments de datation et de localisation et, selon le cas, une description matérielle et les inscriptions. Les œuvres ne sont pas décrites systématiquement, les compléments qu'on attendrait ici se trouvant parfois dans la troisième partie de l'Introduction. Les textes en anglais, français et allemand sont réduits aux indications essentielles (ils ne sont pas toujours identiques). Les notes ne sont pas intégralement traduites. Seule la liste des planches figure en entier dans les quatre langues. On eût préféré une traduction intégrale dans une seule langue occidentale plutôt que cette solution approximative.

* *

Les pièces d'art mosan de la collection de l'Ermitage sont pratiquement inconnues chez nous (¹). Pour autant que mes recherches ne soient pas en défaut, aucune n'est citée dans les catalogues d'expositions — depuis celle de Liège en 1951 jusqu'à celle de Rhin-Meuse en 1972 —, pas plus que dans les ouvrages récents consacrés à l'art mosan, aux émaux médiévaux et au haut

⁽¹⁾ Cf. le résumé de ma communication à l'Académie en février 1973 dans la R.B.A.H.A., XLI, 1972 (1974), pp. 246-247.

moyen âge (²). Cela s'explique, partiellement en tout cas, par la situation bibliographique. Des émaux limousins de l'Ermitage sont mentionnés dans certains ouvrages occidentaux, qui se réfèrent à des articles publiés par des spécialistes de Léningrad, en particulier Mme Lapkovskaja. Mais il ne semble pas qu'il y ait eu des publications russes sur les pièces mosanes (³). Toutefois, certaines de ces pièces ont pu être connues avant leur entrée à l'Ermitage. C'est vrai pour celles qui proviennent de la collection de Basilewsky — célèbre marchand russe établi à Paris — qui fut acquise par l'Ermitage en 1884. Dix ans avant la mise en vente de cette collection, un gros catalogue avait été publié à Paris par Darcel et le collectionneur, chaque pièce faisant l'objet d'une notice et un volume de planches offrant une abondante illustration (⁴). Mais, en consultant cet ouvrage, on constate qu'aucune des pièces mosanes n'est reproduite; dans les notices, elles sont d'ailleurs attribuées à l'Allemagne et les dates proposées sont discutables (⁵).

Ainsi donc, à moins de faire le voyage de Léningrad, il était bien difficile de se rendre compte de l'intérêt des collections de l'Ermitage dans le domaine de l'art mosan. Il est dommage que le livre de Mme Lapkovskaja, qui révèle cet intérêt, n'ait pu être utilisé dans la série d'ouvrages récents sur le sujet, dont les dates de publication coïncident; malheureusement aussi, il est difficile de

- (2) J.J.M. TIMMERS, De Kunst van het Maasland, Assen, 1971; M.-M. GAUTHIER, Emaux du moyen âge occidental, Fribourg, 1972; H. FILLITZ e.a., Das Mittelalter 1, Propyläen Kunstgeschichte V, Berlin, 1969; P. LASKO, Ars Sacra. 800-1200, Harmondsworth, 1972. Pour les expositions, voir en particulier Trésors d'Art de la vallée de la Meuse. Art mosan et arts anciens du Pays de Liège, Liège, 1951; Rhin-Meuse. Art et civilisation. 800-1400, Bruxelles et Cologne, 1972 (les organisateurs n'ont pas sollicité le prêt des pièces de l'Ermitage: il est regrettable que cette occasion ait été perdue).
- (3) Mme Lapkovskaja fait état de catalogues inédits de A. Cubé (mort en 1942).
- (4) A. DARCEL-A. BASILEWSKY, Collection Basilewsky. Catalogue raisonné précédé d'un essai sur les Arts industriels du Ier au XVIe siècle, Paris, 2 vol., 1874.
- (5) Signalons que la collection Basilewsky avait accueilli quelques pièces de la collection du prince Soltychov, qui fut vendue en 1861. Or, nos Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles ont acquis à cette vente quelques œuvres importantes: le reliquaire de la Sainte Croix du premier quart du XIIIe siècle et les quatre reliquaires en forme de pignons de châsse provenant de Maestricht (cf. Ad. JANSEN, Art chrétien jusqu'à la fin du moyen âge, Catalogue, Bruxelles, M.R.A.H., 1964, n°s 102 et 110). Il s'en est fallu de peu que ces pièces ne se soient trouvées au Musée de l'Ermitage! En revanche, les deux superbes épaulières de Vladimir, dont l'une au moins est passée par l'Ermitage, ont été acquises après la Révolution par la collection Hirsch de Bâle et par le Louvre, cf. GAUTHIER, Emaux, n° 119.

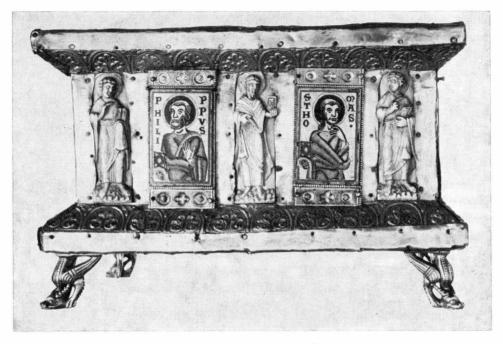


Fig. 1. — Autel portatif.

sc le procurer. Les pièces mosanes de l'Ermitage risquent donc de rester inconnues pendant quelque temps encore. C'est la raison pour laquelle je crois utile de les présenter ici, en ajoutant aux données fournies par Mme Lapkovskaja quelques remarques et compléments. Le regroupement opéré est différent, car j'ai préféré considérer d'abord les pièces sûrement mosanes; les éléments iconographiques et les inscriptions sont présentés de façon plus complète, de même que les références bibliographiques. Toutefois, il ne s'agit pas d'une étude vraiment approfondie, laquelle sera entreprise dans un cadre plus général par Mme Kryžanovskaja (°).

(6) Grâce à l'obligeance de celle-ci, j'ai pu examiner toutes les pièces lors d'un séjour à Léningrad en juin 1975. Les photographies, limitées à une vue par pièce, sont celles du Musée de l'Ermitage: j'exprime mes vifs remerciements à Monsieur V. Souslov, vice-Directeur de cette institution, d'avoir bien voulu autoriser la Revue à les reproduire. La documentation comparative n'est pas fournie dans mon article, afin de préserver son caractère de « présentation ».

1. Autel portatif avec figures des douze apôtres (fig. 1)

Acquis de la collection Basilewsky en 1884.

Cuivre doré, émaux, ivoire, porphyre et bois, 17 x 25 x 14. Inv. Ø 168.

Bibli.: LAPKOVSKAJA, notice 1 et p. 12.

DARCEL-BASILEWSKY, Catalogue, n° 191 (1).

O. von FALKE - H. FRAUBERGER, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters (Frankfurt-am-Main, 1904), p. 62.

Ad. GOLDSCHMIDT, Die Elfenbeinarbeiten aus der romantischen Zeit XI. - XIII. Jahrhundert, III (Berlin, 1923), n° 81 et pl. XXX.

Le décor figuré de cet autel est exclusivement constitué par des figures d'apôtres. Six sont en ivoire, debout, portant un livre dans la main gauche et anonymes; les six autres sont en émail, en buste, portant également le livre, et accompagnés d'inscriptions les nommant. Sur le long côté A (reproduit par Lapkovskaja, Goldschmidt et ici même): ivoire, Philippe (PHILIPPVS), Ivoire, Thomas (S. THOMAS), ivoire; sur le petit côté A (partiellement visible chez Lapkovskaja): Jacques (§ IACOBVS); sur le long côté B: ivoire, Jacques (IACOBVS), ivoire, Jean (§ IOHANNES), ivoire; sur le petit côté B: Barthélémy (BARTHOLOME).

Les émaux sont d'une très belle qualité de style et d'exécution, et typiquement mosans. C'est à bon droit que Mme Lapkovskaja, à la suite de Falke et Frauberger, les comparant à ceux du socle du chef-reliquaire du pape Alexandre, exécuté en 1145 par Godefroid de Huy (²), propose de les attribuer à ce maître. Toutefois, il n'y a pas de raison péremptoire de les dater de 1145 plutôt que du milieu du XIIe siècle. Les coloris sont essentiellement un dégradé de bleu et un dégradé de vert, allant parfois du jaune au vert ; les nimbes bleu sombre sont bordés de bleu clair ; les livres, tantôt rouge à points blancs, tantôt blanc à points rouges, apportent une note plus colorée. Les chairs sont réservées dans le métal, les chevelures et les barbes gravées avec finesse et précision. Les inscriptions, en bleu sur les fonds or, sont d'une grande netteté : la qualité de la paléographie est un des éléments de rapprochement avec les œuvres de

⁽¹⁾ Et non n° 198 comme l'indique Mme Lapkovskaja, qui néglige en outre l'importante référence à Goldschmidt (celui-ci cite cependant la pièce à l'Ermitage, sous le n° 262). Falke et Frauberger ne la connaissent que par le croquis de Rohault de Fleury dans La Messe. Etude archéologique sur ses monuments (Paris, 1883-1889), T. V, pl. 354.

⁽²⁾ Cf. entre autres JANSEN, Art chrétien, n° 118 et pl. LVI-LVII. Nous préférons la dénomination plus exacte de Godefroid de Huy à celle de Godefroid de Claire.

Godefroid de Huy. Les émaux sont encadrés d'un grènetis et bordés, en haut et en bas, d'une bande en même métal à fond quadrillé ornée de trois fleurons en creux. Les rectangles allongés ainsi formés occupent toute la hauteur de la paroi.

Les reliefs en ivoire n'apparaissent que sur les longs côtés. Leur insertion dans les plaques de cuivre lisses du fond est grossière et il n'y a pas de doute qu'il s'agit d'un remaniement. D'après Goldschmidt, ces ivoires pourraient être colonais et dater des environs de 1180. Ils sont de bonne qualité et leur authenticité ne paraît pas faire de doute. Mme Lapkovskaja se limite à dire que les ivoires ont été exécutés à Cologne au XIIe siècle. Ce n'est pas le seul élément de cet autel qui fasse problème. Une bande de cuivre doré, travaillée au repoussé et ornée d'une frise de palmettes s'épanouissant sous des arcs, court sur les chanfreins qui raccordent aux flancs le socle et la corniche également saillants. Elle se retrouve sur les petits côtés, en deux bandes placées verticalement de part et d'autre du rectangle émaillé. Elle borde encore la plaque en porphyre ou en jaspe rouge —, percée de quatre trous, qui constitue la partie supérieure de l'autel. La manière dont elle est fixée fait également croire qu'il s'agit d'un remaniement. En revanche, les quatre pieds en forme de dragons qui supportent l'autel paraissent de bonne qualité; ils ne sont pas sans rappeler ceux, légèrement différents mais d'un type analogue, du chef-reliquaire d'Alexandre.

Le mélange des techniques n'est certes pas rare dans l'orfèvrerie mosane et rhénane, et le principe de l'alternance est fréquemment pratiqué: ainsi, sur le socle du chef-reliquaire d'Alexandre, les plaques émaillées représentant des saints alternent avec des plaques à fond guilloché ornées de cabochons. Dans les reliquaires à coupole des Guelfes et de Hochhelten, œuvres colonaises de 1175 et 1180 environ (³), des figurines d'ivoire constituent l'élément figuré, tandis que l'émail est réservé aux surfaces décoratives. Sur l'autel portatif de Bamberg, qui fournit peut-être le meilleur élément de comparaison avec celui de Léningrad, des plaques d'ivoire avec figures des apôtres en relief alternent, à raison de quatre par long côté et de deux par petit côté, avec des bandes émaillées plus étroites à décor géométrique (⁴). Parfois, des reliefs d'ivoire ont été ajoutés, comme sur l'autel portatif d'Eilbertus, mais là aussi ils constituent le seul élément de figuration (⁵). L'autel portatif de Léningrad offre donc un cas excep-

⁽³⁾ Cf. GAUTHIER, Emaux, non 105 et 106.

⁽⁴⁾ Cf. GOLDSCHMIDT, Elfenbeinarbeiten, n° 82 et pl. XXX-XXXI

⁽⁵⁾ Cf. GAUTHIER, Emaux, nº 78.

tionnel d'une suite de figures également réparties entre deux techniques. Les ivoires ne semblent pas y avoir été introduits en complément mais bien en remplacement d'éléments préexistants. Toutefois, l'arrangement des plaques émaillées elles-mêmes n'est guère satisfaisant, surtout sur les petits côtés, et seule une étude matérielle approfondie de la pièce serait susceptible d'apporter une solution au problème.

Dans ces conditions, une discussion du programme iconographique repose sur des bases trop peu sûres pour être valablement entreprise. Tout au plus peut-on remarquer que les suites d'apôtres sont un thème fréquent des autels portatifs, mais que cette suite seule apparaît bien sommaire : même l'autel de Bamberg, dont le programme est d'une grande simplicité, offre un complément à ce thème par les représentations de sa plaque supérieure (6). Il est par ailleurs d'un aspect achevé — par ses bordures émaillées — qui fait défaut à l'autel de l'Ermitage. On sera tenté de dire que ce dernier vaut, non en tant que tel, mais par les superbes émaux et les ivoires qu'il préserve.

2. Reliquaire-phylactère quadrilobé (fig. 2, a et b)

Acquis de la collection Basilewsky en 1884.

Cuivre sur bois, émail, lettres dorées et vernis brun, 28,8 x 23. Inv. Ø 171.

Bibl.: LAPKOVSKAJA, notices 8-9 et p. 14.

DARCEL-BASILEWSKY, Catalogue, nº 195.

FALKE-FRAUBERGER, p. 80 et pl. 80.

Cette pièce me paraît être la plus importante de la collection par son caractère complet et homogène et sa valeur artistique.

Sa structure obéit à un jeu géométrique complexe : le carré central, posé sur la pointe et entouré de quatre lobes, est inscrit dans un grand carré cantonné de quatre grands lobes sur les côtés et de quatre petits aux angles. La partie centrale surélevée contenait la relique. Au revers, une plaque plane est fixée sur l'âme de bois et s'ouvre par une petite porte sur le loculus. Une variété considérable de techniques a été employée. La pièce est en bon état quoique un peu déglinguée. Le bois du lobe inférieur manque, de même que l'épingle de fermeture de la porte et quelques clous ; il y a des clous plus récents.

L'avers est orné de cinq grands émaux. Sur le carré central, la demi-figure du Christ de l'Apocalypse apparaît au-dessus de l'arc du ciel, cantonnée de l'A

(6) Cf. GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinarbeiten*, fig. 19, p. 28. Mon sentiment sur l'autel de l'Ermitage rejoint un fait l'opinion déjà exprimée par Goldschmidt, n° 81.

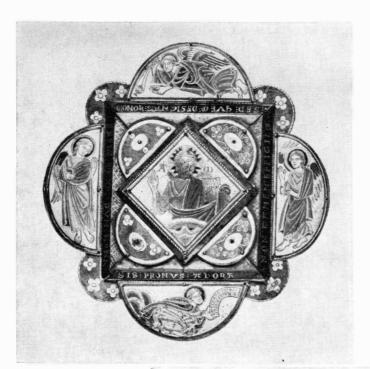




Fig. 2, a et b. — Phylactère quadrilobé.

et de l' ω ; sur le livre ouvert on lit : EGO SVM VIA, VERITAS ET VITA. Deux anges debout sont représentés sur les lobes latéraux et un troisième, volant à l'horizontale et tenant une coupe et en encensoir, sur le lobe supérieur ; sur le lobe inférieur, St Jean prosterné tient une banderolle inscrite : ECCE. EGO. IOH (an)N(is). VIDI. OSTIVM. A. Les émaux sont piquetés et celui du centre est un peu usé en surface. Les coloris dominants sont le vert, deux tons de bleu, le jaune et le blanc ; tous les nimbes sont différents ; celui du Christ est marqué d'une croix et de rayons. Les petits lobes et le fond du grand carré sont travaillés au guilloché ; de petits fleurons s'y détachent.

La bordure en quatre biseaux du grand carré porte une inscription en lettres d'or sur vernis brun: + ESFIGIEM:XPI:DVM:TRAN:SIS:PRONVS: ADORA:NON:TAMEN:EFFIGIEM:SED:DESIGNAT:HONORA (Adore l'effigie du Christ en t'inclinant tandis que tu passes: honore non pas cependant l'effigie mais Celui qu'elle représente). L'avers est entièrement orné de motifs floraux stylisés en vernis brun sur le fond doré, enclos dans une composition géométrique de quatre grands lobes et quatre petits entourant le carré central que constitue la porte; sur le fond brun de celle-ci, se détachent les lettres d'or de la suite de l'inscription: +NEC:DEVS:EST:NEC:HOMO:QVM:PRESENS: CERNIS:IMAGO:SED:DEVS:EST:ET:HOMO:QVEM:SACRA:FIGURA(t):IMAGO. (La présente image que tu vois n'est ni Dieu, ni homme; mais il est Dieu et homme celui que la sainte image représente) (¹). L'idée qui est évoquée n'est pas exceptionnelle au moyen âge, mais on peut remarquer qu'elle s'inspire des théories iconodoules byzantines telles qu'elles furent exprimées en réaction à la crise iconoclaste.

Darcel et Basilewsky considéraient ce phylactère comme une production rhénane du XIIIe siècle. Mais déjà Falke et Frauberger la comparèrent à l'un des reliquaires en forme de pignons de châsse des M.R.A.H., celui de St Gondulphe, sur lequel est plaqué un phylactère quadrilobé (²). La forme en est beaucoup plus simple, mais des formes complexes existent dès cette époque (³).

⁽¹⁾ Darcel a proposé une traduction — un peu différente — de ces inscriptions; Mme Lapkovskaja n'en a transcrit que deux sur quatre et donne une traduction partielle à la p. 14. On remarquera la forme grecque de l'abréviation du nom du Christ: des sigles grecs se retrouvent sur d'autres œuvres mosanes.

⁽²⁾ Cf. JANSEN, Art chrétien, n° 110b; Rhin-Meuse, planche en face de la p. 260.

⁽³⁾ Cf. GAUTHIER, *Emaux*, n° 96 : reliquaire mosan (1165-70) à double corolle de quadrilobes au Musée de Cleveland (la pièce a appartenu jadis à deux collections belges).

Les émaux du phylactère de l'Ermitage sont incontestablement de la meilleure période mosane, et sans doute convient-il de placer la pièce vers 1165-70, dans le milieu de Godefroid de Huy, comme le propose Mme Lapkovskaja.

3. Plaque quadrilobée d'un reliquaire-phylactère (fig. 3)

A appartenu à la collection Pourtalès ; acquise de la collection Basilewsky en 1884.

Cuivre et émaux, 22 x 24. Inv. Ø 170.

Bibl.: LAPKOVSKAJA, notice 6 et p. 12-13. DARCEL-BASILEWSKY, Catalogue, n° 194.

Seule la face principale est conservée ; l'âme de bois n'existe plus que sous la partie centrale ; le revers a été revêtu d'une plaque de fer solidement fixée. En fait, la face même est visiblement constituée d'éléments hétérogènes : le rectangle central et les quatre lobes qui l'entourent sont d'un style nettement différent. On ne pourra donc, comme le propose Mme Lapkovskaja, attribuer l'ensemble de cette œuvre au cercle de Godefroid de Huy, dans le troisième quart du XIIe siècle.

La plaque centrale représente Aaron — on peut l'interpréter ainsi parce qu'il est nimbé — marquant les maisons des Israélites du signe *Tau* avec le sang de l'agneau pascal (*Exode*, 12, 7-13); trois autres personnages assistent à la scène dans les poses animées. Le T est nettement marqué. En revanche, un élément décoratif, placé verticalement dans une baie de l'architecture, pose un problème: il pourrait s'agir de la déformation de l'inscription SIGNV(m), telle qu'on la trouve parfois dans cette scène (¹). L'allure générale et les coloris — deux tons de bleu, du vert et du jaune, sur fond doré — sont dans la tradition mosane de la deuxième moitié du XIIe siècle, mais le trait manque de netteté et la qualité de l'exécution n'est pas excellente. La plaque est encadrée d'une large bordure constituée de quatre plaques en biseau, dorée, à décor d'imbrications trèflées; les quatre joints étaient dissimulés par des palmettes (d'ailleurs modernes) dont une seule subsiste.

Les quatre lobes portent des illustrations de la légende de St Jean l'Evangéliste, telle qu'on peut la lire dans la *Légende dorée* au 27 décembre, mais qui avait déjà cours au haut moyen âge. A gauche, l'empereur Domitien assiste au

⁽¹⁾ Notamment sur une croix de Vienne, cf. N. MORGAN, The Iconography of twelfth Century Mosan Enamels, dans Rhein und Maas II (Cologne, 1973, pp. 263-275), fig. 1.

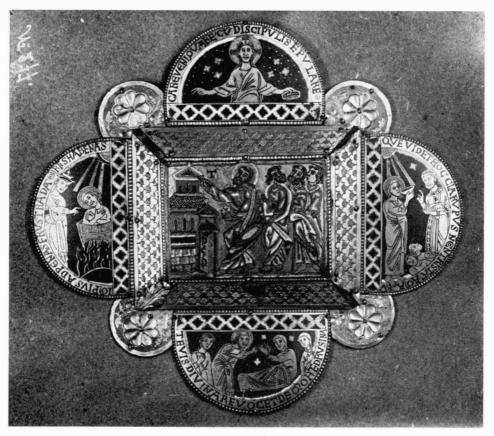


Fig. 3. — Plaque de phylactère.

supplice qui fut infligé au saint devant la Porte Latine, à Rome : Jean est plongé dans une cuve d'huile bouillante, dont il ressortira indemne (inscription : IMPIVS AD PENAS FRVSTRA DAT MORTIS HABENAS). En bas, à son retour à Ephèse après l'exil de Patmos, Jean rencontre le cortège funèbre de sa vieille amie Drusina, qu'il ressuscite (inscription : TE VIS DIVINA REVOCET DE MORTE DRVSINA). A droite, le grand-prêtre du temple de Diane à Ephèse, Aristodème, lui fait boire une coupe de poison : Jean la videra sans mal, tandis que deux condamnés à mort, qui en avaient bu avant lui, gisent morts sur le sol (inscription : QVE VIDET HOC CLARV(m) PVS N(on)

CONTRISTAT AMARV(m)). Enfin, en haut, le Christ apparaît en demi-figure, la main droite bénissante, la main gauche tenant la couronne du martyre. Les paroles qu'il prononce : CARE VENI. QVARE C(u)M DISCIPVLIS EPVLARE, permettent de reconnaître l'apparition du Christ à Jean qu'il avertit de sa mort prochaine (²). Ces quatre scènes constituent un intéressant petit cycle de la légende de St Jean à l'époque. Les scènes comportent peu de personnages ; les inscriptions — en vers léonins — sont placées en bordure le long du demicercle, tandis que le côté rectiligne s'orne d'une bande à quadrilobes à redans rouges sur fond blanc, en émail cloisonné. Les figures des lobes sont réservées et gravées, avec quelques taches de couleur pour les nimbes, les flammes et certains accessoires, sur un fond bleu qu'animent quelques rosaces blanchâtres. Ces fonds, le tracé linéaire, l'absence d'éléments architecturaux, sont très éloignés du style mosan et font songer plutôt à la Saxe, peut-être à Hildesheim, et au dernier tiers du XIIe siècle.

Ainsi, par la technique, le style et l'iconographie, ce sont bien deux parties distinctes qui constituent cette plaque de reliquaire et elles ont sans doute été réunies à l'époque moderne. Si les lobes peuvent appartenir à un phylactère, la plaque centrale vient sans doute d'un autre objet, peut-être d'une croix, car la scène qu'elle représente s'intègre bien au programme typologique appliqué aux croix par les orfèvres mosans (3).

La jonction est opérée par quatre petits lobes, également rapportés, en cuivre doré et ciselé ; ils sont ornés de rosaces sur un fond quadrillé.

4. Deux plaques quadrilobées avec la Justice et la Tempérance (fig. 4, a et b)

Venues en 1919 du Musée de la Société pour l'encouragement des Beaux-Arts. Cuivre et émaux, h. 9,2. Inv. \varnothing 1425 et \varnothing 1426.

Bibl.: LAPKOVSKAJA, notice 4 et p. 12.

Les parties centrales carrées sont seules émaillées et représentent les deux Vertus agenouillées, ici la Justice (.IVSTITIA) tenant sa balance, là la Tempérance (TEMPERANTIA) mélangeant le vin et l'eau. Les personnifications des vertus sont fréquentes dans l'art mosan. Le vert, le bleu et les rehauts blancs

⁽²⁾ Cette annonce par le Christ est une interprétation du passage de Jean, 21, 22-23.

⁽³⁾ Cf. MORGAN, op. cit., p. 265; à la note 55, l'auteur cite la plaque de l'Ermitage d'après l'ouvrage de Mme Lapkovskaja. Cf. aussi Rhin-Meuse, p. 254, pour le pied de croix de St-Omer (G 17).





Fig. 4, a et b. — Deux plaques quadrilobés.

sont les coloris dominants, mais du jaune souligne le bord des coupes de la Tempérance, tandis que la Justice arbore une ceinture d'un beau rouge clair ponctué de blanc. La bordure des carrés est dentelée, tandis que les lobes sont ornés d'un très beau filigrane à motifs végétaux.

Des parties d'émail ont sauté, surtout dans le carré de la Justice, dont la bordure a beaucoup souffert. Chaque lobe est percé d'un trou pour la fixation. La plaque de revers, en cuivre clair, est également percée de trous.

Ce sont deux œuvres de belle qualité, que Mme Lapkovskaja attribue, sans doute avec raison, à la deuxième moitié du XIIe siècle et au cercle de Godefroid de Huy.

5. Plaque en pignon avec la Crucifixion (fig. 5)

Acquis en 1924 avec la collection Suvalov. Cuivre et émaux, 11 x 7,5. Inv. Ø 2284. Bibl. LAPKOVSKAJA, notice 2.

La scène est de l'espèce la plus simple et se limite aux trois protagonistes, qu'accompagnent les inscriptions suivantes : § MARIA, § IOHANNES, et le monogramme de Jésus IhS avec l'épithète NAZAREN(us). Les inscriptions jouent



Fig. 5. — Plaque avec la Crucifixion.

un rôle décoratif sur les fonds nus, ainsi que la large croix bicolore. Les coloris sont deux tons de bleu, le vert, le jaune et des rehauts blancs. La pièce est légèrement bombée, ce qui explique l'usure du corps du Christ ; elle est percée de cinq trous pour la fixation.

Il s'agit vraisemblablement d'une production mosane du milieu ou du troisième quart du XIIe siècle, mais il ne me paraît pas indispensable de la rattacher au cercle de Godefroid de Huy, comme le voudrait Mme Lapkovskaja.



Fig. 6. — Chandelier au Samson.

6. Chandelier au Samson combattant le lion (fig. 6)

A appartenu à la collection Pourtalès ; acquis de la collection Basilewsky en 1884. Bronze fondu à la cire perdue, traces de dorure, h. 26,5. Inv. Ø 83.

Bibl.: LAPKOVSKAJA, notice 44 et p. 22.

DARCEL-BASILEWSKY, Catalogue, nº 127.

Ce chancelier représente Samson chevauchant un lion et lui maintenant la gueule ouverte. Il est le pendant de celui des Musées royaux d'Art et d'His-

toire de Bruxelles (¹) et il paraît évident, comme l'indique Mme Lapkovskaja, que les deux faisaient la paire. Toutefois, la bobèche en forme de calice qui couronne la tige partant du dos du personnage affecte une forme différente. Si Falke et Meyer ont raison d'estimer que la bobèche du chandelier de Bruxelles est une réfection moderne, il me semble que la pièce de Léningrad doit témoigner de la forme originale de celle-ci De fait, l'aspect plus simple et plus net de la bobèche du chandelier de l'Ermitage convient mieux à l'ensemble de la pièce.

Cette belle sculpture s'apparente par la technique à l'aquamanile au dragon dévorant un chevalier (notre n° 7), notamment par le traitement décoratif de rainures pour la crinière et la crête de l'animal, et de grènetis le long des plis du vêtement. Le métal est de couleur beaucoup plus foncée. La patte arrière

(1) Cf. JANSSEN, *Art chrétien*, n° 95 et fig. 68; FALKE-MEYER, *Bronzegeräte*, I, fig. 223, pl. 94 et p. 36. Pour le type, cf. *The Year 1200*, I. *The Exhibition* (New York, 1970), n° 119. Mme Lapkovskaja évoque aussi la possibilité d'une représentation d'Hercule et le lion de Némée (p. 22).

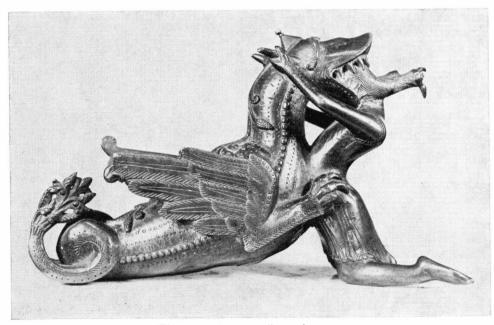


Fig. 7. — Aquamanile au dragon.

gauche est en partie fendue et le bout de la queue est brisé. Darcel et Basilewsky y voyaient une œuvre allemande du XIIe siècle, mais l'attribution de Mme Lapkovskaja à Dinant paraît beaucoup plus justifiée, de même que la datation du XIIIe siècle (peut-être conviendrait-il de placer la pièce dans la première moitié plutôt qu'au milieu de ce siècle).

7. Aquamanile au dragon dévorant un chevalier (fig. 7)

Acquis par le Fonds du Musée en 1927.

Bronze, 18,5 x 30. Inv. Ø 2802.

Bibl.: LAPKOVSKAJA, notice 43 et p. 22.

O. von FALKE - E. MEYER, Bronzgeräte des Mittelalters, I. Romanische Leuchter und Gefässe, Giesgefässe der Gotik, Berlin, 1935, fig. 251 pl. 109 et p. 42-43.

Cette pièce remarquable représente un dragon ailé qui saisit dans ses griffes un chevalier tombé à genou et lui prend la tête dans sa redoutable gueule; le chevalier tente de se dégager en ce cramponnant aux oreilles du monstre. Empreinte de mouvement mais sans excès, c'est une sculpture puissante. Le beau métal brun clair est orné de motifs variés, rainures, pointillés, grènetis, frise de petits cercles. En guise de crête, un sarment de vigne se déploie sur le dos de la bête; sa tête est coiffée du couvercle de l'ouverture du vase. L'extrémité gauche de la queue manque, de même que la jambe droite du chevalier.

C'est une œuvre du XIIIe siècle, déjà gothique ; Falke et Mayer l'ont attribuée, avec raison, semble-t-il, à Dinant, et Mme Lapkovskaja a souligné la rareté de son thème.

8. Plaque avec la Présentation de Jésus au Temple (fig. 8)

A appartenu à la collection Bardelet à Paris jusqu'en 1879 puis au Musée Stieglitz, d'où elle a été transférée à l'Ermitage en 1924.

Cuivre et émaux, 15 x 12,5. Inv. Ø 2930.

Bibl.: LAPKOVSKAJA, notice 3.

F. STOHLMAN, *Gli smalti del Museo Sacro Vaticano*, Cité du Vatican, 1939, p. 11-13 et fig. 1.

La composition groupe, de part et d'autre de l'autel où pendent deux lampes, à droite St Syméon portant l'Enfant, et à gauche la Vierge suivie de la prophétesse Anne (que Mme Lapkovskaja identifie à tort comme Ste Anne). Cette dernière déroule un phylactère où se lit l'inscription : ET/TV/AM/IPS/



Fig. 8. — Plaque avec la Présentation.

AM/MA(riam). Les plis des vêtements sont traités à pans plus petits que dans les émaux mosans, où le type de décor de demi-cercles rouges sur le nimbe de la Vierge ne se rencontre pas non plus. Les coloris sont le vert et le jaune, le bleu et le blanc, un rouge brique et une couleur brun-rouge foncé — mais ces parties semblent avoir souffert — pour les manteaux de la Vierge et de Syméon. Surtout, le fond doré est entièrement vermiculé, et la même technique se trouve sur la bordure en biseau. Au revers, le cuivre a une couleur rouge foncé. Le bord est percé de huit trous pour la fixation.

Cette plaque appartient à une série de neuf pièces connues, dont quatre au Vatican (¹). Elles présentent des bordures et des types de composition variés et il ne me paraît pas certain qu'elles aient appartenu au même objet. En tout cas, cette série n'a pas encore été attribuée avec certitude à un lieu de production, bien qu'elle soit proche des œuvres limousines (²). Mme Lapkovskaja considère la plaque de l'Ermitage comme mosane, sans doute parce que Stohlman penchait pour cette solution. Mais ni la technique ni le style de cette pièce ne me paraissent corroborer cette opinion. Mme Gauthier, sans exclure la possibilité d'une fabrication allemande ou anglaise, paraît favorable à la solution limousine (³). C'est aussi mon sentiment, car c'est parmi les émaux limousins ou méridionaux qu'on trouve les éléments les plus voisins de comparaison tant pour le fond vermiculé que le décor des nimbes (¹). Il ne s'agit donc pas d'une «œuvre du cercle de Godefroid de Huy, vers 1170, influencée par Limoges », mais d'une œuvre probablement limousine, de la fin du XIIe siècle.

9. Plaque avec l'évangéliste Matthieu (fig. 9)

Venue en 1919 du Musée de la Société pour l'encouragement des Beaux-Arts. Cuivre et émaux. 5 x 5. Inv. Ø 1454.

Bibl. : LAPKOVSKAJA, notice 7.

- (1) Cf. STOHLMAN, pp. 11-13, fig. 1-5 et pl. IV. Les plus proches de la plaque de l'Ermitage sont le Voyage des Mages et les Mages reçus par Hérode, au Vatican (S. 10 et S. 11, pl. IV), ainsi que la Crucifixion au Musée d'Arts industriels de Rome (fig. 5), qui appartiennent de même à un cycle christologique.
- (2) J.J. MARQUET de VASSELOT, Emaux limousins à fond vermiculé (Revue Archéologique, VI, 1905), avait observé que les plaques du Vatican étaient « d'un style assez étrange »; Stholman estime qu'elles ne proviennent pas de Limoges mais plutôt des régions mosane ou allemande. Pour l'histoire et la technique du vermiculé, cf. M.-M. GAUTHIER, Les décors vermiculés dans les émaux champlevés limousins et méridionaux, Cahier de Civilisation médiévale, I (1958), pp. 349-369.
- (3) Op. cit., pp. 365-366.
- (4) Un bon exemple en est fourni par une châsse limousine de la fin du XIIe siècle dans la collection Kofler-Truniger de Lucerne, provenant de la collection Ad. Stoclet de Bruxelles, cf. H. SCHNITZLER, P. BLOCH, Ch. RATTON, Fr. VOLBACH, Mittelalterliche Kunst der Sammlung Kofler-Truniger, Luzern, Aachener Kunstblätter, 31 (1965), E 155 et pl. en couleur 78-80.



Fig. 9. — Plaque avec saint Matthieu.

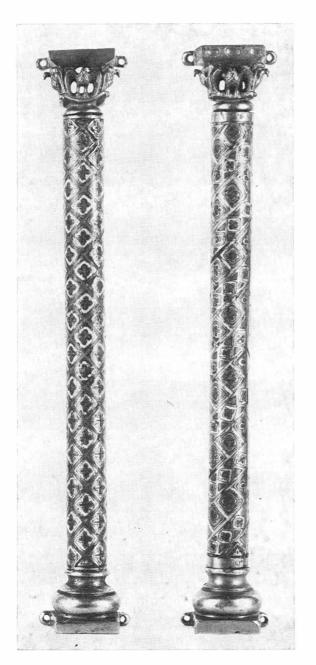
L'Evangéliste, assis, tient un rouleau dans la main gauche et élève dans la droite un stylet ; le lutrin qui figure à gauche, d'un tracé peu clair, est partiellement masqué par une banderolle portant les premiers mots de l'Evangile : LIBER CENER(ationis) : l'ange, symbole de Matthieu, apparaît en buste derrière lui. Les sujets sont dorés, avec les creux marqués en rouge, le fond est bleu, le lutrin et la bordure sont soulignés de vert. La plaque est assez épaisse et légèrement convexe ; elle présente un revers rouge foncé.

Mme Lapkovskaja attribue la pièce à l'école de Nicolas de Verdun, à la fin du XIIe siècle. Mais ce n'est pas une œuvre typiquement mosane et son style annonce déjà le gothique. Il me semble qu'on peut la localiser en France, au XIIIe siècle.

10. Deux colonnettes de châsse (fig. 10)

Venues en 1919 du Musée de la Société pour l'encouragement des Beaux-Arts. Bibl. : LAPKOVSKAJA, notice 5.

Les deux colonnettes présentent une base à tore lisse et un chapiteau sculpté orné de trois aigles en cuivre doré. Le fût est entièrement recouvert d'un décor en émail — fleurons dans un réseau géométrique — mais d'un modèle différent. Du côté de la partie cachée on peut voir la soudure ; le chapiteau et la base sont coupés de façon que tout l'arrière soit dans le même plan. Les trois éléments de chaque colonnette sont maintenus ensemble par une tige de bois dissimulée à l'intérieur.



Les dimensions font attribuer ces colonnettes à une châsse plutôt qu'à une autre forme de reliquaire, et elles appartenaient certainement à la même pièce — les colonnettes de châsse portent généralement un décor différent, même si les chapiteaux sont pareils. Il s'agit d'un fort joli travail, attribuable à la fin du XIIe siècle et à la région rhéno-mosane (¹).

Fig. 10. — Deux colonnettes.

(1) Une colonnette pareille, avec un chapiteau identique, se trouve à la Walters Art Gallery de Baltimore, cf. The Year 1200, I. The Exhibition, n° 189. Les châsses de la fin du XIIe siècle, en particulier colonaises, conservent de nombreux exemples de ce type, cf. Rhin-Meuse, K1-K3.

11. Disque à décor végétal

Venu en 1917 du Musée de la Société pour l'encouragement des Beaux-Arts. Cuivre et émail, diam. 4,3. Inv. Ø 1429.

Bibl.: LAPKOVSKAJA, notice 10 et p. 11.

Le décor floral stylisé de ce petit médaillon — probablement une applique de reliquaire — est d'un grand raffinement d'exécution, dans des coloris aux dégradés subtils : bleu et blanc, vert et jaune. Une bordure dentelée l'encercle ; deux trous de fixation sont percés en haut et en bas. Le revers est foncé, dans des tons rougeâtres et verdâtres.

On connaît d'autres pièces semblables, qui sont parfois attribuées à la région rhéno-mosane, mais plus généralement à Cologne comme le fait aussi Mme Lapkovskaja (¹). On les date de 1170 à 1200.

12. Deux appliques en forme de croissant

Venues en 1917 du Musée de la Société pour l'encouragement des Beaux-Arts. Cuivre et émail, 2,5 x 6. Inv. Ø 1441 et 1442.

Bibl.: LAPKOVSKAJA, notice 11.

Les deux pièces sont ornées d'un élément floral doré sur un fond vert bordé de bleu, et d'une inscription en bordure : d'une part SANCTA GRATA, de l'autre + S. CLEMANCIA. Il s'agit naturellement de nimbes, qui devaient être fixés au-dessus de la tête de ces saintes. Mme Lapkovskaja les rapproche d'une applique colonaise portant l'inscription SANCTA SENC(ia), considérée comme provenant d'un reliquaire de Ste Ursule et de ses compagnes (²). Les appliques de l'Ermitage seraient donc colonaises et datables de 1180 environ.

- (1) Cf. notamment Sammlung Kofler-Truniger, pp. 48-50 (parmi une série de pièces provenant de la collection du duc d'Aremberg à Bruxelles): appliques de formes diverses. Deux appliques d'un décor semblable, mais creusées dans le bas pour servir de nimbes, sont reproduites dans The Year 1200, I. The Exhibition, n° 190.
- (2) Sammlung Kofler-Truniger, n° E 35. Toutefois, les dimensions ne sont pas les mêmes et la pièce n'est pas reproduite.
 - Le Musée de l'Ermitage avait encore acquis de la collection Basilewsky (Cat. n° 193 et pl. XXX) une paire de flabella ou croix discales à cercles concentriques, en argent, filigrane et émail. L'un est depuis 1947 aux Cloisters du Metropolitan Museum, où il est considéré comme rhénan ou mosan, vers 1210 (*The Year 1200, I. The Exhibition,* n° 118 et pl. en coul.); on considère plus souvent que ces pièces sont colonaises (cf. *Das Mittelalter I* [P.K.G. V], notice XLI). L'autre serait toujours à l'Ermitage, mais il n'est pas repris dans la publication de Mme Lapkovskaja et je ne l'ai pas vu sur place.

In de verzameling van westerse middeleeuwse kunstwerken in het Ermitagemuseum bewaard, treft men er een tiental aan, die tot de Maaslandse kunst behoren. Vier dezer stukken komen uit de Basilewsky-collectie en verschenen (zonder afbeeldingen en met betwistbare toeschrijvingen) in de catalogus van Darcel en Basilewsky, daterend van 1874. Het ensemble van de stukken werd onlangs gepubliceerd in een algemeen werk over de middeleeuwse toegepaste kunsten in het Ermitagemuseum door Mevr. E.A. Lapkovskaja (1971). Dit werk, dat goede kleurenreproducties bevat, bleef bijna onbekend bij ons. Daar wij de gelegenheid hadden, in juni 1975, deze stukken ter plaatse te onderzoeken en de foto's te verkrijgen, achtten wij het nuttig ze hier te presenteren met een uitgebreide commentaar op de gegevens door Mevr. Lapkovskaja verstrekt.

Hierna volgt de opgave van de stukken:

- 1. Draagaltaar met twaalf apostelenfiguren, zes in email uit het midden van de 12de eeuw en zes in ivoor, iets laattijdiger (het stuk is composiet).
- 2. Vierlobbig reliekhouder-fylacterion met email versierd aan de voorzijde (Christus, engelen en S.-Jan) en bruin vernis aan de achterzijde, c. 1165-70.
- 3. Vierlobbige plaat van een reliekhouder-fylacterion, versierd met Maaslandse emails (het teken Tau) en Saksische (taferelen uit het leven van St.-Jan), laatste derde van de 12de eeuw.
- 4. Twee vierlobbige platen met de Gerechtigheid en de Matigheid, tweede helft van de 12de eeuw.
 - 5. Puntvormige plaats met de Kruisiging, derde kwart van de 12de eeuw.
- 6. Samson-kandelaar in brons (tegenhanger van deze uit de K.M.K.G.), eerste helft van de 13de eeuw.
 - 7. Aquamanile met draak die een ridder verslindt, in brons, 13de eeuw.
- 8. Plaat met de Opdracht in de Tempel, waarschijnlijk uit Limousin, einde 12de eeuw.
 - 9. Plaats met de evangelist Mattheus, N. Frankrijk, 13de eeuw.
- 10. Twee geëmailleerde zuiltjes van een reliekschrijn, Rijn-Maaslands, einde van de 12de eeuw.
- 11-12. Discus met plantenversiering en twee sikkelvormige belegsels, waarschijnlijk Keulen, c. 1180.

HANS SCHROER D. Ä. AUS LÜTTICH HOFMALER, STATUARIUS ODER MONUMENTENGIESSER

Dr. H. STIERHOF

Neben jener Kolonie italienisch-niederländischer Künstler, die Wilhelm V. von Bayern in Landshut und München um sich sammelte⁽¹⁾, gerieten andere in Deutschland und Österreich tätige Niederländer nahezu in Vergessenheit; sei es, weil ihre Werke zugrunde gegangen sind, sei es, weil sie wegen ihrer steten Wanderschaft quellenmäßig nur schwer zu erfassen sind. Einer jener ruhelosen Wanderer und zu unrecht Vergessenen ist der Maler Hans Schroer d. Ä. (2).

Wohl um 1530 in Lüttich⁽³⁾ geboren, fand sich die erste Nachricht über ihn bisher in Augsburg, wo er 1558 erstmals genannt wird und als «Konterfetter», also als Porträtmäler», tätig gewesen sein muß⁽⁴⁾. Daneben kommt in Augsburg ein Hans Schriar vor, «Tochtermann des alten Jörg Sorg», der wohl mit Hans Schroer identisch ist⁽⁵⁾ und 1558 das Meisterrecht erwirbt.⁽⁶⁾ Diese Vermutung wird gestützt durch die Tatsache, daß Hans Schroer mit Maria Salome Sorg verheiratet ist; 1567 ist die Pflegschaft der Kinder Jörg Sorgs umstritten, dabei wird ein Schreiben des Neuburger Pfalzgrafen Wolfgang, das Hans Schroer betrifft, genannt⁽⁷⁾.

Hans Schroer scheint hauptsächlich außerhalb Augsburgs tätig gewesen zu sein. Am 6. Mai 1561 wird dem Maler Johann Schroer erlaubt drei Jahre außerhalb der Stadt zu wohnen⁽⁸⁾, im Mai 1565 wird diese Erlaubnis erneuert, wobei Hans Schroer «Fürstlicher Hofmaler zu Munichen» (München) genannt wird⁽⁹⁾. Am 22. Juni 1568 erhält Schroer, der diesmal als « Maler zu Newenburg » (Neuburg an der Donau) bezeichnet wird, die Erlaubnis, weiterhin außerhalb Augsburgs wohnen zu dürfen⁽¹⁰⁾. Schroer scheint längere Zeit in Neuburg gewesen zu sein, da Philipp Wilhelm, Sohn und Nachfolger Wolfgangs, im Jahre 1573 an den Kurfürsten August von Sachsen schreibt, Schroer sei ihm durch « zu Lebzeiten seines Vaters am Bau vollführten Arbeiten » bekannt⁽¹¹⁾.

Es scheint, als sei Schroer von Neuburg aus nach Kassel in den Dienst des Landgrafen Wilhelm von Hessen gegangen. Diesem vermittelt er 1570 oder 1571 den Ankauf eines zehnfigurigen Brunnens aus der Labenwolfwerkstatt zu Nürnberg für den fürstlichen Lustgarten(12). Als Kurfürst August von Sachsen im Juni 1571 gelegentlich einer Taufe in Kassel weilt, bietet ihm Schroer seine Dienste an. Er malt zur Probe seiner Kunst ein Bild. « die Venus nackend, doch züchtig verdeckt, Samhtt der Cupido », wobei Nacht und Feuerschein, auch das Licht vom Tage zu sehen wäre(13). Zur weiteren Darlegung seines Könnens erbietet er sich, ein großes Bild der Auferstehung Christi zu malen, ferner eine lebensgroße Figur für einen Brunnen in Kupfer oder « werkliche Possen unter einen Camin ganz dünn als einen Messerrücken, so sauber und glatt, daß es keines Feilens und Schabens bedarf », zu gießen, endlich ein Gemach oder ein Gewölbe mit Stuckwerk auszuzieren (14). Da der Maler auch mit dem Pfalzgrafen zu Neuburg wieder in Unterhandlung steht und schon 50 Gulden als Vorschuß für eine Arbeit erhalten hat, bindet ihn der Kurfürst von diesen Verpflichtungen los, während der Landgraf von Hessen, der den Maler « um seiner trefflichen Kunst halber » nur ungern ziehen läßt, seine Zustimmung nur unter der Bedingung gibt, daß Schroer fünf ihm schon in Auftrag gegebene Bilder auf Leinwand binnen Jahresfrist vollende (15).

Der Neuburger Pfalzgraf Philipp Ludwig schießt mit Schroer am 28. September 1572 « des großen Saales halben » ein Verding. « Er hat dort im Trompetengang, an 15 Fenstern, an 16 kleinen und zwei großen Rundfenstern zu arbeiten. Diese Arbeiten sollen zunächst ein halbes bis ein ganzes Jahr verschoben werden und schließlich wird der Maler erst 1574 zur Ausführung beurlaubt⁽¹⁶⁾.

Im Jahre 1573, am 3. Januar, wird Hans Schroer als «Hofmaler, Statuarius oder Monumentengießer, auch Stuckwerker in weißer Arbeit aus Gips und Kalk » mit 400 Talern Jahressold und 35 Talern Hauszins in Dresden angestellt. Erforderlichenfalls sollte ihm auch ein Geselle, den er begehrt hatte — « der Gründe anstreicht und gemeine Dinge malt, damit er selbst an der Hauptarbeit und Bildwerk bleiben könne » — sowie ein Junge besoldet werden (17).

Schroer wurde sogleich zur Ausschmückung verschiedener, der Vollendung entgegengehender kurfürstlicher Schloßbauten eingesetzt: er sollte «kleine Stücke von allerlei geistlichen und weltlichen Historien in die Gemache» malen⁽¹⁸⁾. Zunächst hatte er «etzlich Täflein», 5 1/4 Ellen hoch und 1 Elle breit, zu liefern, für die der Dresdner Tischler und Bildschnitzer Ambrosius Walther die Holztafeln zu arbeiten angewiesen wurde ⁽¹⁸⁾. Der Bestimmungsort war wie aus späteren Schreiben hervorgeht, die Kirche des im Bau befindlichen Schlosses Annaburg (südöstlich von Wittenberg). Am 22. April schreibt der

Kurfürst an den dortigen Schloßhauptmann, der Hofmaler Hans Schroer, den er anbefohlen habe, Bilder an das Geländer der «Bohrkirche» (d.h. an die Emporenbrüstung) zu malen, habe ihm in Torgau sechs Stücke davon als Probe vorgelegt und man solle ihm an Ort und Stelle alle Gelegenheit zeigen, damit er zu den Bildern und Rahmen die rechten Maße nehmen könne (20). Im Sommer des folgenden Jahres war der Auftrag erledigt. Am 22. Juli 1574 fordert August den jüngeren Lukas Cranach auf die Altartafel der Annaburg zu setzen und aufzurichten, solange Schroer, der mit den Gemälden am Predigtstuhl und den Emporen fertig sei, noch am Orte weile (21). Diese Nachricht hat offenbar dazu geführt, Schroer die Kanzel der Schoßkirche zu Augustusburg zuzuschreiben (22), da in dem Briefkonzept der Ort unerwähnt bleibt. Für Augustusburg hatte Cranach ebenfalls ein Altarbild geliefert, das aber bereits 1571 aufgestellt war; die Bilder der Augustusburger Kanzel zeigen nicht nur den Stil Cranachs sondern auch dessen Zeichen. Wie diese Kanzel ist auch



Abb. 1. — Hans Schroer d. Ä.: Sgraffitofassade am Saalbau des Schlosses in Neuburg an der Donau (phot. Stierhof).



Abb. 2. — Hans Schroer d. Ä.: Salbung Sauls, Ausschnitt aus Abb. 1 (phot. Stierhof).

ein Altarbild aus dem Werke Schroers zu streichen, welches er nach Julius Schmidt 1578 für die Schloßkapelle zu Dresden gemalt haben soll und für welches er vom Kurfürsten die Belehnung mit einer Mühle bei Pirna erbat : diese Nachricht bezieht sich auf das Altarbild, das der Dresdener Maler Heinrich Goeding 1578 für die Kapelle des Freiberger Schlosses gemalt hatte⁽²³⁾.

Noch umfangreicher war ein Auftrag für das neue Schloß Freuden-

stein in Freiberg, den Schroer wohl Anfang 1574 bekam. Er hatte die Geschichte der Amadis von Gallien « auf Tücher » zu malen, die, mit Rahmen versehen, in die Wände der kurfürstlichen Gemächer eingelassen werden sollten(24). Auch hier ist der Fortgang der Arbeit in den Akten zu verfolgen. Am 24. Oktober 1574 wies der Kurfürst den Maler an, mit der Arbeit fortzufahren und die Maße an Ort und Stelle zu nehmen. Ein Teil der Bilder war im Herbst 1576 «allerdings verfertigt ». Ein Jahr darauf rügte der Kurfürst den «Unfleiß » des Malers : er habe selbst gesehen, wie Schroer die Gemälde seinen Gesellen und Lehrjungen untergebe, für seine Person aber anderen Sachen nachgehe, auch auf Rahmung und Einfassungen fast mehr verwende, als die Gemälde «an sich würdig». Erst am 4. April 1579 war der Auftrag abgeschlossen und der Transport nach Freiberg wurde verfügt (25). Nach einem 1713 aufgestellten Inventar des Schlosses befanden sich noch 78 Bilder der Amadis-Folge in zwölf Gemächern des Schlosses Freudenstein - nicht, wie die ältere Literatur annimmt, nur 18. Die Gemälde gingen sämtliche zugrunde, als im Siebenjährigen Kriege nach der Schlacht von Freiberg gefangen Österreicher im Schlosse einquartiert waren.



Abb. 3. — Hans Schroer d. Ä.: Die Königin von Saba vor Salomon, Ausschnitt aus Abb. 1 (phot. Stierhof).

Die lange Dauer der Ausführung dieser Arbeit und die Beteiligung von Gehilfen mag nicht nur im Umfang der Aufgabe, sondern auch darin begründet gewesen sein, daß Schroer immer wieder zu anderen Dingen gebraucht wurde. So nahm er an der dem Kurfürsten sehr am Herzen liegenden Suche nach edlen Gesteinssorten teil und fand 1574 zusammen mit dem Drechsler David

Hirschfeld Alabastervorkommen bei Weissensee in Thüringen. Ein ihm daraufhin erteiltes Patent scheint aber nicht zu weiteren Ergebnissen geführt zu haben, denn 1575 wurde Giovanne Maria Nosseni mit der Ausbeutung beauftragt, der die Funde dann in großem Umfange nutzbar machte⁽²⁶⁾. Weiter beschäftigt sich Schroer mit allerhand Versuchen, wie z.B. mit der Erfindung einer Farbe, die in 24 Stunden trocknen und, würde sie auf Messing aufgetragen, dessen Glanz nicht durchlassen sollte⁽²⁷⁾. Auch Gießversuche wird er unternomen haben. Dies war nicht nur in seiner Bestallung ausgemacht, sondern der Kurfürst schrieb auch dem Pfalzgrafen, daß er Schroer «besonders dazu brauchen» wolle und erinnerte diesen am 25. Oktober 1574 daran, « das Muster von dem hohlen Kupferguß nicht zu vergessen »⁽²⁸⁾. Indessen ist er zu keinem Ergebnis gekommen. Von der Möglichkeit, Gußwerke in der Freiberger Hütte der Hillger auszuführen, wie es zwei Jahrzehnte später Carlo de Cesare tat, scheint Schroer keinen gebrauch gemacht zu haben.

Schroer scheint noch immer Augsburger Bürger gewesen zu sein. 1570, 1571, 1574, 1577 und 1579 wird der Maler in den Nachsteuerregistern im Rahmen der Steuerbücher genannt. Es dürft sich jeweils um die Verlängerung seines Aufenthaltes außerhalb Augsburgs handeln⁽²⁹⁾.

Im Jahre 1580 erlangte der Maler, « von Lüttich in Brabant » das Dresdner Bürgerrecht⁽³⁰⁾ und kauft sich ein Haus in der Wilschen Gasse, wobei er

verspricht, dem Verkäufer ein Epitaph zu malen⁽³¹⁾. Auch erbittet er 1580 für seinen gleichnamigen Sohn, den er 1570 in Augsburg als Lernknaben vorgestellt hatte⁽³²⁾, eine « Generalkommendation für eine Reise nach Frankrich, Welschland und anderen Orten, wie er es in seiner Jugend selbst geübt habe »⁽³³⁾.

Auffallenderweise hat er aber kurz darauf Dresden verlassen, denn schon am 27. Oktober 1582 vergleicht er sich — « alter Hofmaler itzo zu Augsburg » genannt — mit dem Käufer seines Hauses wegen der Zahlung⁽³⁴⁾. Von Augsburg aus bietet er dem Kurfürsten 1583 eine Erfindung an, welche die Saaten schneller reifen lassen sollte⁽³⁴⁾.

Uber die weitere künstlerische Tätigkeit in Süddeutschland ist nur wenig bekannt geworden. Von 1597-1599 arbeitet er in Stuttgart, wo er stets der « Conterfetter » genannt wird und porträtiert 1597/98 in Tübingen die Herzöge Ludwig Friedrich und Julius Friedrich und den Pfalzgrafen Eberhard von Tübingen.

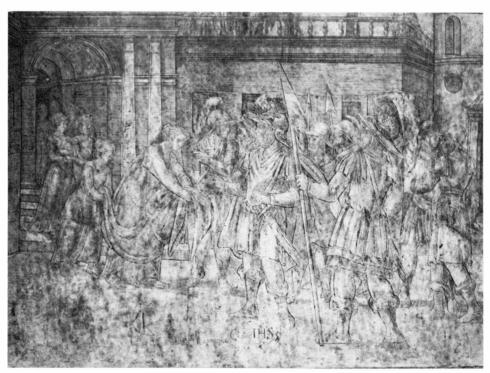


Abb. 4. — Hans Schroer d. Ä.: Verleumdung Josephs durch Putiphars Weib, Ausschnitt aus Abb. 1 (phot. Stierhof).



Abb. 5. — Hans Schroer d. Ä.: Der Hauptmann von Kapharnaum (73 × 55) Staatliche Kunstsammlungen Pillnitz (phot. W. Hentschel).

Auch von Herzog Johann Friedrich erhält er mehrfach Bildnisaufträge⁽³⁵⁾. Auch in Ulm soll er noch tätig gewesen sein⁽³⁶⁾. Vielleicht gehen auf seinen Einfluß die dortigen Sgraffitoarbeiten vom Ende des 16. Jahrhunderts zurück. Am 11. August 1601 wurde der nunmehr sicher schon Hochbetagte in Kassel begraben⁽³⁷⁾.

1613 taucht der Name Schroer noch einmal auf: Erzherzog Ferdinand von Österreich, der spätere Kaiser Ferdinand II., befahl in Graz Zahlungen

an Hans Chroer, Maler von Augsburg, für etliche Contrafakten⁽³⁹⁾; aber hierunter ist entweder der Sohn gemeint, der seit 1584 Meister in Augsburg ist⁽⁴⁰⁾, oder es handelt sich um die Begleichung einer seit längerem bestehenden Schuld. Überliefert uns Hans Schroeer d. Ä. auch seine Herkunft, nämlich Lüttich, so müssen wir sein Geburtsdatum erschließen. Wenn er 1588 das Meisterrecht erwirbt und 1581 als « alter » Hofmaler bezeichnet werden kann, dann wird man sein Geburtsdatum um 1530 anzusetzen haben.



Abb. 6. — Hans Schroer d. Ä.: Darstellung im Tempel verschollen (phot. W. Hentschel).

Von den zahlreichen und vielfältigen Arbeiten des Meisters scheinen sich nur die Neuburger Sgraffitofassade (Abb. 1 - 4) und drei bzw. nur eines der Annaburger Bilder (Abb. 5 - 7)⁽⁴¹⁾ erhalten zu haben.

Die Ausführung der Sgraffitofassade fält in die Regierungszeit Pfalzgraf Wolfgangs, also im wesentlichen in das 7. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts (42). Zu gestalten war die Ostseite des damals dreigeschossigen Saalbaues (des Westbaues) am Neuburger Schloß, den Pfalzgraf Ottheinrich ab 1530 errichtet hatte⁽⁴³⁾. Die Unregelmäßigkeit der Fassade, der ein Treppenturm, die rechteckige Altarnische der Schloßkapelle und zweigeschossige Arkaden vorgelegt sind (Abb. 1), bewirkten nach Größe und Format verschiedene Bildfelder. Schroer versieht die Fassade mit einer streng durchgeführten Scheinarchitekturgliederung. in die er vorbildliche Scenen aus dem Alten Testament und Grottesken einfügt(44). Die Dekoration ist zum größten Teil in Sgraffitotechnik ausgeführt, figurale Partien scheinen in Grissaillemalerei ausgeführt gewesen zu sein, die Rustika am ersten Obergeschoß und der Puttenfries (der nicht von Schroer sein dürfte) in Kalkmalerei auf den Sgraffitogrund (45). Die Fassade wurde 1962ff unter Leitung des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege restauriert, wobei auf auf die Wiederherstellung farbiger Akzente mangels ausreichender Belege verzichtet wurde (46). Innerhalb der Dekoration lassen sich nach Qualität und Duktus verschiedene Hände erkennen. Als die qualitätvollsten Partien können die Darstellung der Salbung Sauls (Abb. 2), der Königin von Saba vor Salomon (Abb. 3) und der Verleumdung des Joseph durch Potiphars Weib (Abb. 4) angesehen werden.

Nagler erwähnt im 16., 1848 erschienen, Band seines Künstlerlexikons, Schroer habe 36 biblische Darstellungen für die Kirche zu «Annaberg» gemalt, die 1746 in die katholische Hofkirche nach Dresden gebracht worden seien. Wahres und Falsches an dieser Nachricht läßt sich leicht sondern. Nicht St. Annen im erzgebirgischen Annberg kann gemeint sein, da die Kirche an den Emporen einen (noch in situ befindlichen) Bilderschmuck von 120 Steinreliefs hat, der 1524 vollendet war⁽⁴⁷⁾, und deshalb nicht nochmals drei Dutzend Bilder aufnehmen konnte, sondern jenes kurfürstliche Schloß Annaburg, wo Schroer 1573/74 tätig war. Auch bezüglich des späteren Aufbewahrungsortes der Bilder muß ein Irrtum vorliegen. Wohl war Chiavaris katholische Hofkirche in Dresden seit 1738 im Bau, doch hätten die Bilder des 16. Jahrhunderts, noch dazu solche protestantischen Inhalts, in der einheitlichen Planung kaum Platz gefunden. Aber es gab noch eine andere «Hofkirche» in Dresden: die evangelische.

Trotz des - zunächst ja nur ad personam erfolgten - Übertrittes des Landesherren zum Katholizismus wurde für die Angehörigen des Hofes in der alten Kapelle nach wie vor evangelischer Gottesdienst gehalten, bis er 1737 in die Sophienkirche verlegt wurde und diese fortan offiziel den Namen Evangelische Hofkirche führte; im Zusammenhang mit der Verlegung des Gottesdienstes wurden dort auch die Emporen erweitert(48). Dabei fanden, nach einer quellenmäßig nicht nachprüfbaren Nachricht aus der ersten Hälfte Jahrhunderts (49), 18 alte Emporenbilder Verwendung. Angeblich kamen sie aus der alten Frauenkirche, was aber zweifelsohne falsch ist, da diese Kirche nach der genauen Beschreibung von Michaelis (50) grau marmorierte Emporenfüllungen besaß, im übrigen aber nur Deckenbilder, die ein wesentlich größeres Format als die Emporenbilder gehabt haben müssen. Die offenbar auf anderen Quellen beruhende Angabe deutet aber trotz der Differenz von zwei Jahren darauf hin, daß der Vorgang an sich richtig überlieffert worden ist. Denn Schroers Bilder lassen sich später tatsächlich in Dresden nachweisen und zwar, was im Hinblick auf ihre Herkunft von besonderer Bedeutung ist, in Hofbesitz. Sie waren im Inventarverzeichnis des Königlichen Hauses als Werke Heinrich Goedings verzeichnet, welche als Panneele in die Brüstung der ersten Empore der Evangelischen Hofkirche eingefügt gewesen waren bis sie 1830 bei einem Umbau entfernt wurden (51). Vermutlich handelt es sich um diejenigen Bilder. die in der Evangelischen Hofkirche keine Verwendung gefunden hatten, da kaum anzunehmen ist, daß sie nach dem Abbruch 1830 wieder in Hofbesitz zurück gegangen sind. Die Ikonographie der Bilder läßt mit Sicherheit darauf schließen, daß es ursprünglich weit mehr gewesen sind, denn unter ihnen befanden sich nur zwei alttestamentarische Darstellungen - Abrahams Opfer und Daniel in der Löwengrube - nach Inhalt und Zahl sicher nur der Rest einer weit größeren Gesamtzahl. Wahrscheinlich ist es so gewesen, daß die Tafeln 1738 nach Dresden kamen, 18 von ihnen für die Emporen verwandt wurden und der Rest dann 1740 in das Gemäldedepot des Hofes gelangte. Die 1911 fehlenden sechs Bilder werden als zerstört ausgeschieden worden sein, denn auch bei einer Anzahl anderer Tafeln vermerkte das genannte Inventar bereits den schlechten Zustand. Nach dem ersten Weltkrieg wurden die Bilder vom Hause Wettin an den Dresdener Kunsthandel abgegeben und von diesem nach und nach verkauft; einig sollen nach Südamerika gegangen sein. Drei der Bilder, die Beschneidung Christi, die Geschichte des Hauptmanns von Kapharnaum und die Austreibung aus dem Tempel erwarb 1937 das Altertumsmuseum im Großen Garten in Dresden, ein viertes, die Speisung der Fünftausend, befand



Abb. 7. — Hans Schroer d. Ä.: Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel, verschollen (phot. W. Hentschel).

sich Ende 1944 noch im Dresdner Kunsthandel, ein fünftes, die Berufung Petri, gelangte aus unbekannten Besitz an die Staatlichen Kunstsammlungen. Offensichtlich hat sich nur eines der Gemälde, nämlich das der Geschichte des Hauptmanns von Kapharnaum in Pillnitz erhalten (Abb. 5), während zwei weitere (Abb. 6 und 7) nur noch durch Fotografien nachzuweisen sind.

Daß nun diese Folge tatsächlich mit derjenigen identisch ist, die Schroer 1573/74 für Schloß Annaburg gemalt hat, ergibt einwandfrei der Befund der erhaltenen Tafeln. Die Maße (0,73 m : 0,55 m) stimmen mit den für die Annaburger Tafeln überlieferten überein (1 1/4 : 1 Elle = 0,73 m : 0,56 m); der Stil der Bilder und trachtliche Einzelheiten verweisen sie in die Zeit um 1570, ihr Charakter ist ausgesprochen niederländisch. Wir haben daher in ihnen die Reste des Annaburger Emporen-Zyklus vor uns.

Die Neuburger Bildfolge wie die Annaburger Tafeln kennzeichnet die Vernachlässigung des Figürlichen, also des in Anbetracht der Bestimmung eigentlich Wesentlichen. Schroer mag die Figuren in der Hauptsache einem jener Gesellen überlassen haben, die zu seiner Entlastung «gemeine Dinge» malen sollten, und deren so weitgehende Beteilung an der Amadisfolge ihm vorgeworfen wurde. Die Proportionierung läßt nirgends die dogmatische oder schematische Verwendung irgendwelcher theoretischer Vorschriften erkennen. Es sind eher gedrungene als überlängte Gestalten. Als charakteristisch können ferner die breiten, auseinandertretenden Hüften gelten, sowie ein Gesäß, das wie ausgestopft wirkt. Die Taille ist hochgegürtet, die Schultern sich hochgezogen, rund, vielfach buckelig, ja sogar etwas höckerig. Die Gewandzüge sind grob und flüchtig hingestrichen. Kaum eine der Gestalten ist tiefer charakterisiert.

Das Kolorit⁽⁵²⁾ der Annaburger Tafeln ist bzw. war stumpf und wenig differenziert: graue, braune, fahlgelbe, taubengraue, rosa und schmutzigweiße Farben bestimmen das Gepräge. Auf dem Bilde des Haupmann von Kapharnaum (Abb. 5) führt der Blick an der Waldkulisse links vorbei in einen tiefen Talgrund, während rechts eine steile burggekrönte Höhe ansteigt, an deren Fuß sich ein flämisches Dorf schmiegt, wie man es auf den etwa gleichzeitigen Bildern eines Hans Bol wiederfindet. Charakteristisch für die flämische Landschaftsmalerei ist die Abstufung von braun und grün des Vordergrundes zur bläulichen Ferne.

Besondere Sorgfalt verwendet Schroer auf seine Bildarchitekturen (Abb. 2, 3, 6, 7). Sie bestimmen die Bildräume, bilden abgegrenzte und sorgfältig konstruierte meist kirchenartige Innen- oder Platzräume, die sich von den Bildrändern zur Mitte hin zurückstaffeln. Dabei steht die Front der Architektur stets parallel zur Bildebene, so daß sich bei aller Vielfalt der Eindrücke und Perspektiven ein geordnetes Architektur- und Bildgefüge ergibt. Den Architekturen fehlt das Kraftvolle und Körperhafte; sie wirken nüchtern und spröde. Das architektonische Repertoir, wie es Schroer verwendet, bilden die Säulen-

kollonade (mit gesockelter Säule), die flache, tafelartige Wand und der Pilaster. Schroer scheint bestrebt, die Architektur des italienischen Manierismus wiederzugeben. Im besonderen scheinen ihn, soweit es sich um Vorbilder aus dem Bereich der Graphik und der Malerei handelt, die Bühnenentwürfe Serlios (Serlio II), die Malereien der Sala di Constantini im Vatikan und Taddeo Zuccari für ihn von Wichtigkeit gewesen zu sein (53). Sonst sind die italienischen Anregungen nur allgemein und schwer faßbar, zumal der italienische Architekturstich wie ihn Vredeman de Vries ausbildete, fast ganz zu fehlen scheint. Wie für Vredemann bilden für Schroer die Architekturen nicht nur Hintergrund oder akzessorisches Element, sondern Selbstzweck, d.h. Architekturbild. Unverkennbar ist hierin die Nähe zu seinem etwa gleichaltrigen Landsmann (54).

Schroer scheint ein vorwiegend von den verschiedenen protestantischen Höfen⁽⁵⁵⁾ gesuchter Maler gewesen zu sein, der sich dazu auf den verschiedensten Gebieten betätigt hat. Seine niederländische Herkunft und wohl auch Ausbildung, sein durch Reisen und den Anschluß an jene gemässigte Richtung des italienischen Manierismus, die sich an Raffael orientierte, entwickelter Stil, ließen ihn zu jenem internationalen Künstlertyp heranreifen, wie er nördlich der Alpen ab der Mitte des 16. Jahrhunderts anzutreffen ist. Seine Ruhelosigkeit und die damit verbundene Zersplitterung seines Werkes mögen bewirkt haben, daß viele seiner Werke noch nicht oder falsch benannt sind und Hans Schroer d. Ä. in der kunsthistorischen Literatur nicht so in Erscheining trat, wie es ihm eigentlich zukäme.

ANMERKUNGEN

Der vorliegende Aufsatz fußt auf einem Manuskript, welches Prof. Dr. W. Hentschel im Jahre 1958 abschloß. Die Erschliessung neuer Archivalien im Stadtarchiv Augsburg und die Restauration der Sgraffitofassade des Schlosses in Neuburg an der Donau machten eine weitgehende Überarbeitung und Erweiterung der Arbeit nötig, die W. Hentschel leider nicht mehr vornehmen konnte und er überließ mir deshalb das Manuskript zur weiteren Arbeit. Leider fehlte der Quellennachweis. Dies ist umso bedauerlicher, als W. Hentschel aus Dresdner Archiven Notizen ausgezogen hatte, die weit über die bei Hübner und im Thieme/Becker veröffentlichten hinausgehen. Konne der Quellennachweis nicht mehr erbracht werden, so lautet die entsprechende Fußnote Hoder — sofern die Nachricht aus einem Dresdner Archiv stammt — H - DA.

H. STIERHOF.

- (1) STEINBART, Kurt: Die Niederländischen Hofmaler der Bayerischen Herzöge; Marburger Jahrbuch 4, 1928, S. 89-164. BADER, Bern: Der Renaissancehof Wilhelms V. von Bayern; München 1940. LIEB, Norbert: München - Die Geschichte seiner Kunst; München 1971, S. 90.
- (2) Schroer hatte einen gleichnamigen Sohn. Zu den verschiedenen Schreibweisen des Namens siehe Thiemen/Becker, XXX, S. 299 f.
- (3) Siehe unten.
- (4) Freundliche Mitteilung von N. Lieb an W. Hentschel, 1958.
- (5) Freundliche Mitteilung von N. Lieb an W. Hentschel, 1958.
- (6)
- (7) Stadtarchiv Augsburg, Ratsbuch XXXIV.
- (8) Stadtarchiv Augsburg, Steuerbuch 1560, 85.
- (9) Stadtarchiv Augsburg, Ratsbuch XXXIV.
- (10) Stadtarchiv Augsburg, Steuerbuch 1567, 101c.
- (11) H DA.
- (12) Bayerische Gewerbezeitung. Organ des Bayerischen Gewerbemuseums und des Vereins Bayerischer Gewerbevereine. Hg. vom Bayerischen Gewerbemuseum in Nürnberg, 1, Nürnberg 1888.
- (13) HÜBNER, Julius: Hans Schroer; Jahrbücher für Kunstwissenschaft I, Leipzig 1868 (Hg. von J.A. von Zahn) S. 203.
- (14) H. HÜBNER, S. 203ff.
- (15) HÜBNER, S. 206. STIERHOF, Horst: Wand- und Deckenmalereien des Neuburger Schlosses im 16. Jahrhundert; Neuburger Kollektaneenblatt 125, 1972, S. 13.
- (16) HÜBNER, S. 202. STIERHOF, S. 13.
- (17) HÜBNER, S. 201; H DA.
- (18) HÜBNER, S. 206; H DA.
- (19) H. THIEME/BECKER XXXV, 110.
- (20) H DA.
- (21) H DA.
- (22) THIEME/BECKER XXX.
- (23) H. THIEME/BECKER XIV, 304f.
- (24) HÜBNER, S. 202.
- (25) H DA.
- (26) HÜBNER, S. 202; H.
- (27) 1573; HÜBNER, S. 202; H.
- (28) H DA.
- (29) Stadtarchiv Augsburg; freundliche Mitteilung von Dr. Blendinger, Augsburg.
- (30) H DA.
- (31) H DA, THIEME/BECKER, XXX, 300.
- (32) s. Anmerkung 5.
- (33) H DA.
- (34) H DA; HÜBNER, S. 203.
- (35) FLEISCHHAUER, Werner: Renaissance im Herzogtum Württemberg, Stuttgart 1971. S. 374.

- (36) WEYERMANN, A.: Neue histor.biogr. artist. Nachrichten von Gelehrten und Künstlern... in Ulm 1829, S. 493.
- (37) THIEME/BECKER XXX; H.
- (39) H.
- (40) s. Anmerkung 5.
- (41) Hauptmann von Kapharnaum (Abb. 5); freundliche Mitteilung von Prof. Hentschel vom 19.5.1970.
- (42) STIERHOF, S. 59ff.
- (43) STIERHOF, S. 10.
- (44) Zur Ikonographie siehe Stierhof, S. 47f.
- (45) Zur Technik siehe BERTRAM, Walter: Die Restaurierung der Sgraffitofassade im Schloßhof Zu Neuburg an der Donau; Deutsche Kunst und Denkmalpflege 24, 1966, 37-62; zusammengefaßt: Stierhof, S. 44f.
- (46) BERTRAM, S. 48ff.
- (47) KRATZSCH, Klaus: Bergstädte des Erzgebirges, Städtebau und Kunst zur Zeit der Reformation (Münchner Kunsthistorische Abhandlungen IV), München 1972, S. 110-123.
- (48) BRUCK, Robert: Die Sophienkirche in Dresden: Dresden 1912, S. 16ff.
- (49) H.
- (50) H.
- (51) Inwentarverzeichnis des Königlichen Hanses, Gemäldekatalog von 1911, Kap. B III, Nr. 173-202.
- (52) Diese Angaben mußten von Hentschel z. T. aus der Erinnerung gemacht werden; da sie mir aber doch zutreffend und wesentlich erscheinen, seien sie hier mitgeteilt.
- (53) Vgl. STIERHOF, S. 59f und S. 64f.
- (54) Ob Vredemann Hans Schroer d. Ä direkt beeinflußt hat, kann nicht gesagt werden. 1549 war de Vries an den Festdekorationen für den Einzug Karls V. und Philipps II. in Antwerpen beteiligt, die eine Art architektonischer Theaterdekoration waren. In den 50er Jahren scheint de Vries, wenn man sich an Van Mander hält, hauptsächlich Perspektiv-, Kulissen- und Freskenmaler gewesen zu sein, ... Malereien mit regelrechten Architekturkulissen, über deren Aussehen, Verwendung, Platzierung usw. allerdings nichts Sicheres bekannt ist (Forssmann, Erik: Säule und Ornament; Uppsala 1956, S. 87). Vredemanns Stichfolgen erschienen erst ab 1560, also zu einer Zeit, da Schroer schon nachweislich in Süddeutschland tätig war. Es wäre immerhin denkbar, daß Schroer vor seinem Weggang aus Lüttich, über dessen Zeitpunkt wir nich unterrichtet sind, die Malerreien Vredemanns gesehen hat.
- (55) Nach München, wohin Wilhelm V. die Jesuiten holte, scheint Schroer nich mehr gekommen zu sein.

 $\it R\acute{e}sum\acute{e}.$ — Hans Schroer l'aine, de liege (\pm 1530 - Kassel, 1601), peintre de la cour, statuaire ou fondeur.

L'étude du Dr. Stierhof est basée sur un manuscrit que le Prof. Dr. W. Hentschel termina en 1958. Des trouvailles dans les archives et la restauration

de la façade du château de Neuburg s. le Danube, nécessitèrent un remaniement. Le Dr. Stierhof s'en est chargé.

Après son départ des Pays-Bas, on trouve Schroer à Augsbourg en 1558, puis peintre de la cour à Munich, 1565; à Neuburg s. le Danube, 1568, à Kassel, chez Guillaume de Hesse, vers 1570. En 1572-1574, il exécuta des commandes pour le comte palatin Philippe Louis de Neuburg. Nommé peintre de la cour, statuaire, fondeur et stucateur à Dresde (janvier 1573), il travailla avec un aide et un apprenti. Il acheva la décoration de plusieurs châteaux de l'électeur dont celle de l'église du château d'Annaburg (au sud-est de Wittenberg). En 1580, il obtint le droit de bourgeoisie à Dresde; mais retourna peu après à Augsbourg. On connaît peu de son activité à partir de ce moment.

De son œuvre abondante et variée tout le long d'une vie itinérante, peu de chose semble avoir été conservé : la façade en sgraffite à Neuburg s. le Danube et une ou trois scènes bibliques provenant du château d'Annaburg. Le Dr. Stierhof traite des influences subies par l'artiste.

Samenvatting. — HANS SCHROER DE OUDERE UIT LUIK (\pm 1530 · KASSEL, 1601), HOFSCHILDER, STATUARIUS OF MONUMENTENGIETER.

Hans Schroer de oudere uit Luik (\pm 1530 - Kassel, 1601), hofschilder, statuarius of monumentengieter.

De bijdrage van Dr. Stierhof steunt op een handschrift in 1958 door Prof. Dr. Hentschel geëindigd. Archiefvondsten en de restauratie van de gevel van het kasteel van Neuburg a. de Donau, maakten een herwerking van deze tekst noodzakelijk. Dr. Stierhof heeft deze uitgevoerd.

Na de Nederlanden te hebben verlaten was Schroer in 1558 te Augsburg, daarna hofschilder te München, 1565, te Neuburg a. de Donau, 1568, te Kassel, bij Willem van Hessen (\pm 1570). In 1572-1574 voerde hij bestellingen uit voor paltsgraaf Filips Lodewijk. Hofschilder, statuarius, monumentengieter en stukadoor benoemd te Dresden (januari 1573), werkte hij met een assistent en een leerjongen. Hij voltooide de decoratie van meerdere kastelen van de keurvorst, o.m. deze van de kerk van het kasteel te Annaburg (ten z.o. van Wittenberg). In 1580 werd hij burger van Dresden, maar kort daarop keerde hij naar Augsburg terug. Van zijn latere activiteit is weinig gekend en van zijn overvloedig en gevarieerd œuvre gedurende een leven rijk aan verplaatsingen, schijnt weinig te zijn bewaard : de gevel in sgraffito te Neuburg a. de Donau en een paar bijbeltaferelen voortkomende van het kasteel van Annaburg. Dr. Stierhof handelt over de invloeden die de kunstenaar onderging.

LE OU LES DE VADDER

Simone BERGMANS

Une singulière omission se retrouve dans tous les répertoires ou dictionnaires concernant les peintres, comme dans les études concernant le paysage. On cite toujours Louis De Vadder à qui on donne une série d'œuvres, les unes signées, les autres attribuées. Le Kunstler Lexikon de Thieme-Becker (¹) ne cite que lui comme le Niederländische Kunst. Lex. de Würzbach (²) et le Bénézit (³).

Seule la Biographie Nationale dans un article de Siret (4), en cite un de s comme le dictionnaire de cet auteur qui mentionne dans la biographie de Louis De Vadder, un Augustin cité comme franc-maître, peintre à Bruxelles en 1613, ce qui est une erreur parmi bien d'autres.

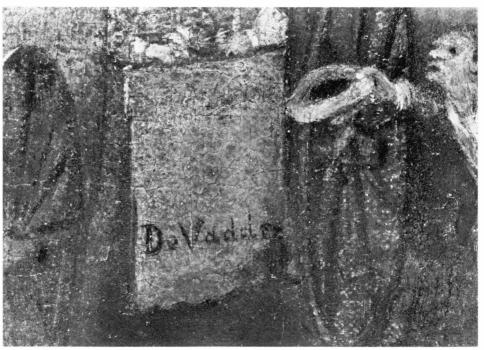
Nous avons vérifié ces sources parce qu'un *Convoi de voyageurs quittant un village* a retenu notre attention malgré son mauvais état, par son intérêt évident (pl. 1). Ce *Convoi de voyageurs*, ou *Paysage animé*, était signé en plein milieu sur le flanc d'un chariot bâché : « De Vadder » (pl. II). Or son style est l'estement antérieur à celui bien connu de Louis De Vadder, dont il annonce cependant tous les éléments, mais dans ce tableau l'artiste, et la différence est essentielle, pour obtenir la perspective et l'horizon, emploie tous les artifices des paysagistes du XVI^e siècle, tandis que Louis De Vadder s'en est dégagé.

L'œuvre retrouvée précède celle de Louis De Vadder d'une quinzaine d'années. Les dates qui jalonnent la vie de ce dernier sont connues et indiscutables : il est baptisé le 8 avril 1605 (5), il se marie le 15 octobre 1626 (6), il

- (1) THIEME/BECKER, Allg. Kunst. Lex., T. XXXIV, pp. 31-32.
- (2) WÜRZBAC, Act. Nieder Malerei, T. II, 1910, p. 732.
- (3) E. BENEZIT, Dictionnaire critique et documentaire des peintres..., éd. 1960.
- (4) SIRET A. Dict. des peintres de toutes les écoles, T. II, 3e éd., Berlin 1924, p. 310.
- (5) Registre paroissial nº 330. Paroisse de la Chapelle, Baptèmes f. 124 vº, 8 avril 1605.
- (6) Registre paroissial nº 132. Paroisse de Ste-Gudule, Mariages f. 122 vº, 15 octobre 1626.



Pl. 1. — Convois de voyageurs à la sortie d'un village — App. à Madame P. d'Uteken d'Acoz. (Cliché Speltdoorn).



Pl. II. — Détail : la signature (Cliché Speltdoorn).

meurt le 10 août 1655 (7).

Un chercheur, M. F. Le Corbisier, s'est consacré à un travail énorme quant à la généalogie des De Vadder (8). Il y donne ses références, en ajoutant : «il est possible, si pas probable, que des erreurs ou des omissions involontaires ont pu être commises. Tel qu'il est il permettra de faciliter des travaux complémentaires ». Il ajoute dans ses Préliminaires : « la famille De Vaddere ou De Vadder est une famille très ancienne ». Elle est en effet étonnamment nombreuse, et les De Vadder que nous avons retrouvés de notre côté ne s'y trouvent pas. Ce nom est très courant.

A la page 8 du mémoire Le Corbisier, on trouve une mention sujette à caution. Le Corbisier cite : « Guillaume De Vadder baptisé le 3 avril 1554 mort le 10 décembre 1600, épousa Catherine Snellincx, fut un notable. Son épitaphe a été relevée à Ste-Gudule par Wauters. De cette union, dit l'auteur, naquirent sept enfants, nous citons : « Guillaume De Vadder épouse Marguerite dont naquit Louis De Vadder. Ce dernier est le peintre toujours cité ».

Le Corbisier recopie alors une série d'extraits concernant Louis De Vadder dont quelques lignes prises chez Yvonne Thiery ("). Nous relevons chez cet auteur cette remarque prudente : « au début ou du moins dans un certain groupe d'œuvres que faute de dates, nous supposons tout simplement être des débuts, il est apparenté à Van Uden et à Brouwer ».

Cet auteur, pas plus que les autres, n'a tenu compte de l'insolite mention de Siret. Wauters, dans sa *Peinture flamande*, parle de Louis De Vadder avec grands éloges, ne cite que lui, mais donne une référence : Pinchart (¹º). Or, celui-ci donne le relevé de la corporation des peintres de Bruxelles et à la page 207, on trouve mention de : « Philippe De Vadder (¹¹) fils de Gilles Bourgeois chez Nicolas van Nevele le 20 juin 1606. En 1613, Philippe De Vadder, fils de Gilles de Bruxelles, le 4 février. A la page 306 : Hubert De Vadder, fils de Gilles, chez Philippe De Vadder, le 11 juin 1613. En 1628, Louis de Wadder ou De Vadder fils de Gilles, le 15 mai. Enfin, un dernier peintre De Vadder de cette famille :

- (7) Registre paroissial nº 155. Paroisse de Ste-Gudule, Décès, fol. 203 vº, 10 août 1655.
- (8) LE CORBISIER, E. Ms. nº 2978. Archives de la Ville de Bruxelles. Nous remercions vivement Melle Mina Martens, archiviste de la Ville, qui nous l'a communiqué.
- (9) THIERY, Yvonne. Le Paysage flamand au XVIIe siècle. Bruxelles 1953.
- (10) PINCHART, Alph. La corporation des peintres de Bruxelles. Messager des Sciences historiques des Archives des Arts. Gand 1877, pp. 207, 304, 320, 323.
- (11) Philippe De Vadder est baptisé le 15 février 1590.

Jérôme De Vadder, fils de feu Hubert de Bruxelles, chez Pierre Van Gindertael ». Celui-ci en 1653.

Ces divers documents établissent qu'il y eut une famille de peintres De Vadder, dont le premier inscrit est Philippe en 1606. La biographie de Louis est plus complète grâce aux registres paroissiaux.

D'après le style de l'œuvre retrouvée et les costumes des personnages, ce *Convoi de voyageurs quittant un village*, doit se placer vers 1610-15, c'est-à-dire, plus de 15 ans avant l'inscription de Louis en 1628. Cette toile est signée : De Vadder sur la paroi du char à banc bâché.

La recherche de la perspective emploie tous les artifices du XVI^e siècle. Une suite de coulisses et de portants essaie de suggérer la profondeur de l'horizon, obtenue par la diminution de la taille des personnages et par l'artifice cher au XVI^e siècle, une route ou une allée s'enfonçant entre les arbres. On y trouve un premier plan sombre qui s'ouvre au centre par une route de terre sinueuse entre deux talus boisés, l'éclairage très lumineux de la zone médiane et des maisons de briques roses suggèrent également la profondeur.



Pl. III. — Paysage forestier — Monogrammé — Musée de Würtzburg. (Cliché ACL).

Les costumes sont déjà du XVII^e siècle et rappellent ceux du règne de Louis XIII. L'œuvre annonce un précurseur de Louis De Vadder, qui lui, obtiendra la perspective fuyante vers un horizon et un ciel dégagé, il ne restera des divers trompe-l'œil que le talus, par exemple dans son *Paysage forestier* (musée de Würzburg) monogrammé L.V.D. Il est manifeste que ceci suit le tableau retrouvé (pl. III).

Dans *Paysage avec St Hubert* (Bruges Musée des Hospices), Louis De Vadder s'est dégagé, son paysage s'étend jusqu'à l'horizon.

Le Convoi de voyageurs est signé De Vadder sans prénom — Louis indiquera toujours le sien, soit dans les œuvres signées, soit dans celles portant un monogramme. On peut supposer, puisqu'on n'indique pas son maître que, comme Hubert il fut apprenti chez Philippe De Vadder le premier peintre mentionné.

Dans son ouvrage sur la Peinture du paysage au XVII^e siècle, Yvonne Thiery formule une réserve judicieuse : « ses œuvres (de Louis) de début devraient être étudiées ».

Ce que l'apparition du tableau retrouvé justifie pleinement.

Contemporain d'un Josse De Mompes qui nous donne des œuvres de paysages transalpins, nous avons affaire ici à un peintre typiquement brabançon.

Samenvatting. — DE VADDER OF DE DE VADDERS.

Bijna al de repertoria citeren Louis De Vadder en kennen deze schildersfamilie niet.

Een gesigneerd schilderij: Reizigersconvooi een dorp verlatend, draagt de naam De Vadder zonder voornaam. Louis De Vadder tekent steeds met zijn voornaam.

Naar de stijl is dit werk uit een vroegere tijd en mag het aan Philippe De Vadder worden toegeschreven.

A DRAWING OF THE BRAZEN SERPENT BY MICHIEL COXIE

by Molly FARIES

Michiel Coxie is one of the giants of 16th-century Flemish painting. He is one of the numerous northerners whose style was formed in Rome; he had an exceptionally long and productive career, especially as court painter to Philip II of Spain; yet, surprisingly, no monograph has been devoted to the artist (¹). With the recent publication in English, however, of the tapestries in Cracow, Poland, Coxie's importance as a designer may become better known (²). The drawing of the *Brazen Serpent*, here published for the first time in an art-historical journal (³), also merits more attention than is generally given to the artist and his works, as it provides some clues about Coxie's early years in Rome.

The drawing in question is in the collection of Swarthmore College, Swarthmore, Pennsylvania.

Since the bulk of Swarthmore College's collection is American painting of the 18th and 19th centuries, including some well known works by Benjamin West, the 16th-century drawing by the Flemish artist occupies a singular place (inventory no. 403, figure 1). The drawing is backed, measures 8 1/8 by 12 7/8 inches and is pen and brown ink. The attribution to Coxie derives from a pencil inscription on the mat, where it is also mentioned that the drawing was formerly in the collections of Richard Cosway, Esq. R.A. (1740-1821) and Sir Thomas Lawrence, P.R.A. (1769-1830). Cosway's collector's mark (Lugt 628) is visible in the lower left corner of the drawing along with that of Sir J.C. Robinson (1824-1913, Lugt 1433). Before the drawing was given to Swarthmore by Frederic N. Price (class of 1905), who was President of the Ferargil Gallery in New York City, it thus formed a part of some of the most distinguished English collections of the 19th century (4).

The attribution of the Swarthmore drawing to Michiel Coxie seems reliable since the style is similar to a series of ten drawings in the British Museum displaying Coxie's monogram, one of which is here illustrated (figure 2),



Fig. 1. — Michiel Coxie, The Brazen Serpent. (Inv. no. 403). Swarthmore, Pennsylvania, Swarthmore College.

and since the composition relates to a print of the same subject signed « Mighel Flamingo inventur » (figure 3) (5). When the Swarthmore drawing is compared with the British Museum drawings, the modelling of the Swarthmore example appears coarser, but that may be due to the fact that the latter is a third larger



Fig. 2. — Michiel Coxie, *Ganymede*.

London, British Museum. Reproduced by Courtesy of the Trustees of the British Museum.



than the set in London. The method of cross-hatching is nonetheless similar, with the hatching often set well within the contour line to suggest backlighting or the sheen of skin. Torsos, hands, and feet are alike in structure. Contour lines, although hesitant, form distinct borders in both the Swarthmore and British Museum drawings. This is also true of the print, where the contours are often engraved rather than etched. Even the muddy spots visible in the Swarthmore drawing reappear occasionally in the London series. While the Swarthmore drawing bears no evidence of tracing, the London set does; and in fact, prints after the set exist, graphic representations (in both senses of the word) of the amorous exploits of Zeus (6). In his life of Marcantonio, Vasari describes prints by Flemish artists and mentions another mythological series, Cupid and Psyche, and yet another work, the Brazen Serpent, both designed by Coxie (7). Perhaps, in addition to drawings prepared for direct transfer to plates, as the London series, Coxie also made studies for prints. The Swarthmore drawing may thus be such a study for the print described by Vasari.

One should not exclude the possibility, however, that the Swarthmore example represents a later reworking of the subject, possibly for tapestry, an art form which occupied Coxie especially after 1542 when he was called to Brussels to continue Barend van Orley's workshop. Yet this seems unlikely. Tapestries of the *Brazen Serpent*, sometimes attributed to Coxie, exist but are quite different in composition. A drawing in Chicago, possibly a preparatory drawing for the above tapestries, also exists yet reveals no stylistic or compositional resemblance to the Swarthmore drawing (8).

There are no exact correspondences between the Swarthmore drawing and the print. Although the Swarthmore drawing has been cut down on the top and left sides, thus lacking the apotropaic brazen image shown in the print, the disposition of figures in both the drawing and the print is similar: two larger reclining figures in the foreground, two just behind of which at least one figure is seen from the back, and a group leading to the middle ground. The direction of the principal foreground figure has been reversed in the print; however, since the drawing is fragmentary and since the drawing shows no direct relationship to the print, it is impossible to state categorically that Coxie made the drawing with reversal — via graphic reproduction — in mind.

The lighting in both the drawing and print is inconsistent, but the more emphatic *moiré* patterning in the print effects a throbbing sensation, contribu-

ting greatly to the insecurity of the spatial setting. Moses does not appear in either the sketch or the print, and there is in addition a shift in the moment depicted. From the fall of the fiery serpents shown in the drawing, Coxie turns in the print to the ensuing struggle, displaying increasingly complex postures, compressing the space among the figures, and in general, arriving at a more dramatic interpretation of the event. The drawing, therefore, is most likely a study related to the print in the sense that it represents an alternate composition.

For an artist like Coxie, who according to several authors, exhibits little or no stylistic change, dating works remains difficult. Vasari's mention of the print of the Brazen Serpent is not sufficient reason to place these compositions in Coxie's Italian sojourn (ca. 1530-1539), but there is additional evidence which can confirm and at the same time more precisely specify this dating. For instance, some poses offer clues. The falling warrior posture in the right background of the drawing, although antique in origin, and the seated figure with one leg crossed over the other in the lower left corner of the print were known in the north before Coxie travelled to Italy ("). The legs of the reclining figure in the right foreground of the print derive ultimately from Raphael's Heliodorus, but Coxie could have known this motif as it appears in the Job triptych, painted in 1521 by his presumed master, Barend van Orley. There are, however, also references to statues excavated in the early sixteenth century in The famous Laocoön may possibly be recognized in the kneeling figure in the lower right corner of Coxie's print. The Belvedere torso, too, appears as the inspiration for the figure seen from the back in the upper left of the drawing and also for the seated figure in the center of the print. this latter posture displays an exaggerated twist of the torso which, one source relates, suggests Michelangelo's Libyan Sybil (10). Other aspects of Coxie's Brazen Serpent are also reminiscent of the Sistine ceiling: the omission of Moses, mentioned earlier, and the fiery serpents coiled like corkscrews are characteristic of Michelangelo's spandrel fresco. On the other hand, the figure with legs drawn up in the center of Coxie's sketch is similar to a pose in Michelangelo's Deluge. However, the sources of other poses give reason to believe that Coxie was not only interested in Michelangelo's previous but also his contemporary work. Except for the hand flung over the face (which may derive from a Niobid posture) (11), the reclining figure in the lower right corner of Coxie's print repeats exactly the pose of Michelangelo's Tityus (12). Michelangelo's Tityus and its companion piece, the Ganymede, are the celebrated drawings the artist gave to his close friend, Tommaso de' Cavalieri; and it is the latter composition which Coxie utilized for his drawing of *Ganymede*, now in London. It is reported that by the summer of 1533 Michelangelo's two drawings were famous in Rome's art circles (¹³), among which Coxie must now be counted as he has given visual testimony to his admiration. Coxie repeated his variant of the *Tityus* (with arm over face, an alteration used again later by Rubens), although reversed, in his fresco of the *Martyrdom of St. Barbara*. Commissioned for Cardinal Willem van Enckevoirt's chapel in the German church in Rome, *Santa Maria dell'Anima*, the fresco was completed by 1534 (¹⁴). This fact would reinforce a dating for Coxie's drawing and print of the *Brazen Serpent* soon after Michelangelo's two drawings became known to the public.

So far as I know, only a handful of drawings have been attributed and published as Coxie. One, in the Uffizi, is a pen and bistre drawing which copies, except for the background, Jan van Scorel's Baptism of Christ in Haarlem. This drawing is attributed to Coxie on the basis of a 16th-century inscription on the verso, and the attribution has been recently reaffirmed (15). Assuming that this drawing was done before Coxie's journey to Italy, one can see a similarity in the light, curving hatching of the Baptism to late drawings by Coxie's master, Barend van Orley. I am reminded, in particular, of Van Orley's Kneeling Magdalene in Munich, where delicate, sometimes hooked strokes, are interwoven as if in imitation of threads in a tapestry (16). A comparison of Coxie's Baptism with the drawing of the Brazen Serpent reveals a change from a more atmospheric interpretation to a crisper delineation of form, emphasizing the plasticity of shapes, and with line reminiscent of graphics. If the above attribution remains uncontested, we have here evidence of a stylistic change undergone by Coxie and a change which closely parallels that of a fellow Netherlander, also in Rome in the early 1530's, Maerten van Heemskerck.

Not since the 12th century had the subject of the Brazen Serpent enjoyed such popularity. This is accounted for partially at least by the Reformation, especially since the Brazan Serpent was adapted for either side of the controversy. The Brazen Serpent was one of Martin Luther's favorite metaphors, symbolic of justification by faith alone; but conversely, the subject was appropriate to established Catholicism as well since, for instance, in 1520 Pope Leo X likened Lutherans to the fiery serpents destroying the faithful with poisonous doctrines (17). Traditionally, the Old Testament subject of the Brazen Serpent functions as a prefiguration of Christ on the cross, as Christ

himself states in John 3: 14-15, « And as Moses lifted up the serpent in the wilderness, even so must the Son of man be lifted up: that whosoever believeth in Him should not perish, but have eternal life. » The scene is thus typically found in the 15th century and earlier in a subordinate position as, for instance, a side wing of a Crucifixion altarpiece. However, in the 16th century the subject is often represented as an independent scene. In the North Netherlands, the theme develops either into an anatomical display, as in the works of the Haarlem Mannerists and their predecessor Maerten van Heemskerck, or as a historical scene from the Old Testament emphasizing Moses preaching and healing (18). Coxie's version of the Brazen Serpent is unusual in several respects. as mentioned earlier, does not appear. The artist has also depicted those punished by the Lord as nude, in contrast to those who are saved, who are clothed. This is in contradiction to Coxie's possible model in the Sistine. The clothed figures in the left background, moreover, ape the positions of John the Evangelist, Mary, and the Magdalene on Calvary (19). The contorted and grimacing nudes packed into the right side of the composition bring to mind the words of praise of Vasari (and Lampsonius) for the «imposing gravity and force » of Coxie's figures. Coxie has carefully selected postures suggesting death (possible reference to Niobids), dolor (Laocoön), and damnation (Tityus) (20). Nor is it by accident that Coxie's composition of the Brazen Serpent is divided into two halves, right and left and dark and light. The vision of salvation or the possibility of future Paradise is paired with the threat of eternal damnation; the composition as a whole thus mirrors a Last Judgment. By means of visual puns and while still retaining the format of a single scene, Coxie has imbued this historical representation from the Old Testament with its traditional typological function, the prediction of future events. His interpretation, moreover, is in general followed by later 16th- and 17th-century Flemish, but not Dutch, artists (21). Coxie's Brazen Serpent is thus not only a prefiguration of Christ's First Coming and His death on the cross but also His Second Coming at the end of time as Savior and Judge.

⁽¹⁾ For a fairly recent survey of Coxie's career, see L. van PUYVELDE, La peinture flamande au siècle de Bosch et Breughel, Brussels, 1964; for Coxie's stay in Rome, see N. DACOS, Les peintres belges à Rome au XVIe siècle (L'Institut Historique Belge de Rome, Etudes d'histoire de l'art, Vol. I), Brussels, 1964.

de l'art, Vol. I), Brussels, 1964.
(2) Ed. J. SZABLOWSKI, The Flemish Tapestries at Wawel Castle in Cracow, Antwerp, 1972.

⁽³⁾ I published the drawing previously in an article, «Swarthmore's 'Underground' Art Collection », in Swarthmore College Alumni Bulletin, December 1971, pp. 15-17.

- (4) So far as I can ascertain, the drawing, described specifically as Coxie, is mentioned in only one sales catalogue, that of the sale of the collection of Sir J.C. Robinson (CHRISTIE, MANSON & WOODS, May 12, 1902, no. 95: «Coxie, M. The Brazen Serpent, pen. From the Cosway and Lawrence Collections »). Although the 1902 listing mentions previous owners, the provenance of the drawing cannot be traced with precision. It is likely, however, that the Coxie drawing appears in the Cosway sale (G. STANLEY, February 14-21, 1822) as under drawings by « Michael Angelo and Analogists, no. 572, A pen and ink drawing, Study of the Brazen Serpent ». The drawing is not included in the 1830, 1831, or 1860 sales of Sir Thomas Lawrence's immense collection, nor does it figure in the inventory of the Lawrence collection of drawings (Inventory of Drawings of Old Masters Formed by Sir Thomas Laurence, P.R.A., Drawn up While the Collection was Still in this House, transcribed by Permission of the Committee of the Burlington Fine Arts Club from a MS in the Library of the Club, 1927; this typewritten inventory is located in the British Museum Department of Prints and Drawings) unless as one of the numerous untitled drawings after Michelangelo, mentioned in both the sales catalogues and in the inventory. Perhaps the drawing came into the possession of Samuel Woodburn (1786-1853), an art dealer who was Lawrence's creditor, who may have sold it, although the subject was misidentified, in the Woodburn sale of 1854 (Christie's, June 20, 1854, no. 794, under Italian School: « M. COXIS. The Deluge»). If the drawing is correctly identified in the above catalogue entries, it was frequently thought to be by a follower of Michelangelo, and this fact probably explains why Cosway, Lawrence, and Robinson owned the drawing. All were avid connoisseurs of Italian Renaissance art; see F. LUGT, Les marques de collections de dessins et d'estampes, Amsterdam, 1921, and Supplément, The Hague, 1956, nos. 628, 1433, 2445-2446, and 2584, for these collectors. At the 1902 sale, the Coxie drawing was sold to Parsons, presumably the London art dealer, F.J. PARSONS (d. 1935). Probably Frederic M. Price was the next owner of the drawing, and between 1933 and 1941 it entered the collection of Swarthmore College.
- (5) See for the print, F.W.H. HOLLSTEIN, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700, V, Amsterdam, [1951], p. 62. Hollstein mentions that according to Wurzbach the print was etched by Coxie himself, then finished with an engraving tool by another hand. Hollstein knew of only one impression, measuring ca. 11 3/5 by 16 3/5 inches, then in the Dr. Bierens de Haan collection and now in the Boymans-van Beuningen Museum in Rotterdam. Other examples exist in the Rijksmuseum, Amsterdam (no. 81a), in the Albertina in Vienna, in the Royal Library in Brussels, and in the British Museum (no. 1971-9-18-2), although this last is a weak impression. The drawings by Coxie in the British Museum (nos. 1861.1.12.1 to 1861.1.12.10) are described by A.E. POPHAM, Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, V, London, 1932, pp. 12-14, and dated in the early 1530's. The Ganymede and Europa and the Bull are illustrated in an article by W.H.C. and C.R. in the Fine Arts Quarterly, V (1864), pp. 101-104, where it is also mentioned that there was a watermark on one of the now-backed drawings of a shield with the arms of Champagne and the letters IP. This is no. 1048 in C.M. BRIQUET, Les Filigranes, ed. A. Stevenson, 4 vols., Amsterdam, 1968, but it exists in a number of variants dating anywhere from 1526-1549.

- (6) As mentioned in the preceding footnote, only two scenes of the ten have been illustrated. POPHAM, Drawings by Dutch and Flemish Artists, pp. 12-14, describes the subjects and mentions that the prints after the drawings are by the School of Marcantonio. Several of these prints are available in the illustrated Bartsch in the Warburg Institute in London (B. XVI, undescribed, and B. XV, supplement 4).
- (7) VASARI/MILANESI, Le vite, V, pp. 435-436. The Cupid and Psyche series is B. XIV, 190, 235-238 (A. Veneziano) and B. XV, 212-224, 39-70 (Master of the Dye).
- (8) E. MAHL, « Die 'Mosesfolge' der Tapisseriensammlung des Kunsthistorisch Museums in Wien», Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung in Wien, LXIII (1967), pp. 7-38, doubts the former attribution of the Vienna Moses cartoons to Coxie, and, on the basis of the Chicago Art Institute drawing (no. 27.7681, Charles Deering Collection, her figure 35) reattributes the series of nine scenes to Tommaso Vincidor. Another Moses series, perhaps the original of the Vienna set, although now lost, existed in Cracow in Poland in the late 16th century; a Genesis cycle, mentioned along with the Moses series in the 16th-century inventories, still survives and has been recenly published in English; see footnote 2 for the Cracow Genesis cycle. Szablowski gives this series to Coxie and rightly argues for a reassessment of Coxie's œuvre.
- (9) The falling warrior pose is close to the Adam in the Paradise scene in the Très Riches Heures of the Duke of Berry or to the defensive posture of Dürer's Orpheus; cf. A. WARBURG, « Dürer und die heidnische Antike », Gesammelte Schriften, II, Leipzig-Berlin, 1932, pp. 445-449. The seated figure with crossed leg appears in an atelier work attributed to Jacob Cornelisz van Oostsanen (see G.J. HOOGEWERFF, De Noord-Nederlandsche Schilderkunst, III, The Hague, 1939, p. 123, fig. 62), and a somewhat similar posture appears in Lucas van Leyden's early Adam and Eve engraving.
- (10) Vienna, Albertina, Die Kunst der Graphik IV: Zwischen Renaissance und Barock, 1967-1968, cat. no. 101.
- (11) K. CLARK, for instance, in *The Nude*, London, 1956, p. 235, mentions the reclining Niobid in Copenhagen with arm and head drawn back in pain. The arm covers the face in one side view. In sarcophagus reliefs, one Niobid often cowers with his arm over his head, cf. C. ROBERT ed., *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, III, Berlin, 1919, nos. 317^{i-iv}.
- (12) Miss J. MONTAGU, Curator for Photographs at the Warburg Institute in London, was the first to point this out. Coxie's figure is of course the reverse of Michelangelo's as is the print, also after the *Tityus*, by N. Beatrizet (B, XV, 259, 39). It is also worth pointing out that while Rubens also utilizes the *Tityus* pose in the *Death of Argus* in Cologne, dated 1611, he uses Coxie's variant, *i.e.* with the arm over the face, in this case particularly appropriate for the subject.
- (13) For the dates and iconography of these drawings, see E. PANOFSKY, «The Neoplatonic Movement and Michelangelo», Studies in Iconology, New York, 1939, pp. 214-218.
- (14) For a complete discussion of this little-known chapel, see DACOS, Les peintres belges à Rome, pp. 24-27. A Vasari photograph of the fresco, which I consulted in Mary H. STONE, Michael Coxie in Rome, New York University Institute of Fine Arts Master's Thesis, 1957, is available.

- (15) Florence, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Mostra de disegni fiamminghi e olandese. 1964, no. 25; in the catalogue entry E.K.J. REZNICEK cites the British Museum series, which he dates 1530-1532, as comparative material. John ROWLANDS, of the Department of Prints and Drawings in the British Museum, kindly indicated a drawing at Chatsworth
- (a Standing Hercules, no. 1072, attributed to Coxie by C. WHITE), which may also date from Coxie's Italian stay.
- (16) W. WEGNER, Die niederländischen Handzeichnungen des 15.-18. Jahrhunderts, I, Berlin, 1973, no. 81 (inv. no. 10943); as stated in the catalogue, Baldass dated the drawing in the 1520's.
- (17) For Luther's interpretation of the Brazen Serpent, see D.L. EHRESMANN, «The Brazen Serpent, A Reformation Motif in the Works of Lucas Cranach the Elder in His Workshop », Marsyas, XIII (1966/67), pp. 32-47. F. HARTT cites the Papal Bull against Luther in his discussion of Michelangelo's drawing of the Brazen Serpent at Oxford in The Drawings of Michelangelo, London, 1971, p. 181.
- (18) U. DIEHL and R. MATTHAES, « Eherne Schlange », Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, ed. E. Gall and L.H. Heydenreich, IV, Stuttgart, 1958, cols. 817-837.
- (19) Drs. Henri Defoer of the Aartsbisschoppelijk Museum in Utrecht made this observation. (20) VASARI/MILANESI, Le vite, VII, p. 585, describes Coxie as an artist who imparts an

imposing gravity and force to his figures (per essere tutto grave, e fare le sue figure

- che hanno del virile e del severo) and also refers to Lampsonius' estimation of Coxie's figures — that they resembled a fine trio in music with each performer playing his part perfectly. Tityus, of course, is one condemned to perpetual torture in Hades; cf. PANOFSKY, Studies in Iconology, p. 217. For Laocoön see, L.D. ETTLINGER, « Exemplum Doloris, Reflections on the Laocoön Group », in De Artibus Opuscula XL, Essays in Honor of Erwin Panofsky, ed. M. Meiss, New York, 1961, pp. 121-126, and the translation of Lomazzo
- quoted by C. DEMPSEY in «Euanthes Rediritio: Ruben's Prometheus Bound », Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXX (1967), p. 424, in which Lomazzo states that Dolore can be expressed in the reaction one has when poisoned or bitten by a snake, as in the Laocoön. No wonder then that Laocoön was adapted for Ripa's Dolore
- (21) For instance, the tapestries mentioned above in footnote 8 depict Moses and the saved on one side of the Brazen Serpent and the unbelievers, the damned, on the other side. This same division occurs in some 17th-century French works, for instance, Charles Le Brun's Brazen Serpent in Bristol and Simon Vouet's in Toulouse. With Rubens and Van Dyck, the composition is still made up of two halves, with Moses on one side, with more of the saved near him, confronting his unruly followers on the other.

Résumé. — LE SERPENT D'AIRAIN, dessin de Michel COXIE.

in Iconologia, Padua, 1611, p. 125.

Bien qu'ayant eu une longue et féconde carrière, Michel Coxie reste insuffisamment connu.

Le dessin conservé au Collège de Swarthmore Pennsylvanie est probablement une étude préalable à la gravure citée par Vasari dans la bibliographie qu'il consacre à notre artiste dans LE VITE.

L'auteur apporte d'autres éléments pour situer chronologiquement ce dessin lors du séjour de Michel Coxie en Italie.

.

In memoriam

Jacques LAVALLEYE

C'est au soir du 14 août 1974 qu'il entra dans l'éternité, s'étant « pieusement endormi dans la paix du Seigneur, fidèle à la foi chrétienne ». Ce sont les termes qu'il avait dictés lui-même pour l'annonce de son décès, tant il était resté, de toute la droiture de son âme, « fortis in fide » selon le précepte du prince des apôtres. A cette fidélité souveraine, se joignait celle qu'il voua au haut idéal vers lequel l'avait porté sa riche nature, la recherche scientifique à laquelle il a consacré sa vie et dont il enseigna les méthodes et les rigoureuses exigences à trente générations d'étudiants.

Mais comment parler de lui d'une manière digne de lui ? Il faut évoquer d'abord le témoignage de Mgr Massaux, qui lui remettait les *Mélanges Jacques Lavalleye*, en cette journée lumineuse de la reconnaissance, le 24 janvier 1971, véritable fête de famille organisée par l'Association des anciens de l'Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art de l'Université de Louvain. « Pour moi, disait le Recteur, vous avez depuis longtemps pris place dans la lignée des Ladeuze, des Cauchie, des De Meyer, ces géants qui ont fait notre Université par leur sagesse, leur claire vision des choses et l'amour passionnément désintéressé de la cause qu'ils ont voulu servir ». Il y a encore bien d'autres témoignages tout aussi vrais, vrais de cette vérité objective qu'il pratiqua royalement dans ses écrits (¹). C'est que sa grande œuvre scientifique s'est accomplie dans un climat de haute vertu morale qui s'épanouissait dans la fidélité au devoir d'état et

(1) Fr. DE RUYT, Jacques Lavalleye, historien d'art et professeur, dans Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'art offerts au Professeur Jacques Lavalleye, Louvain, 1970, pp. XV-XXI. — Journée d'hommage et de gratitude au Professeur Jacques Lavalleye, dans Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain, Louvain, IV, 1971, pp. 283-295. — G. FAIDER-FEYTMANS, Hommage à la mémoire de Jacques Lavalleye, dans Bulletin de l'Académie royale de Belgique, Bruxelles, 1974, pp. 137-139. — F. VERCAUTEREN, Hommage à Jacques Lavalleye, ibid., pp. 202-204. — T. HACKENS, In piam memoriam M. le Professeur Jacques Lavalleye (1900-1974), dans Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain, Louvain, VII, 1974, pp. 7-13 (avec un portrait). — J. COPPENS, Jacques Lavalleye, dans Ephemerides theologicae lovanienses, Louvain, 1974, L. pp. 362-363. — L. VAN MEERBEECK, In memoriam Jacques Lavalleye, dans Archives et bibliothèques de Belgique, 1976, XLVII, pp. 449-451.

dans ce don d'accueil qui charmait tous ceux qui l'approchaient et qui venaient vers lui de tous les horizons de la pensée.

Né à Saint-Josse-ten-Noode, le 3 septembre 1900, il était issu d'une vieille famille liégeoise : son arrière-grand-père, Edouard Lavalleye, historien et archéologue, avait été professeur à l'Université de Liège. Comme son père, humaniste et juriste distingué, Jacques Lavalleye avait fait de solides humanités à l'Athénée royal de Bruxelles. En janvier 1919, ayant élu domicile au vénérable Collège du Pape Adrien VI, il s'inscrivit à la section d'histoire de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université catholique et devint le disciple de l'inoubliable chanoine Cauchie, fondateur de l'Ecole historique de Louvain.

Dès 1919 aussi, il fut, avec de rares étudiants, l'auditeur assidu des chanoines Maere et Lemaire et du professeur Fernand Mayence, qui donnaient quelques cours facultatifs d'archéologie et d'histoire de l'art. Cependant, le prestigieux président du Séminaire historique lui assigna sans tarder un vaste sujet d'étude.

Plein d'entrain et d'une exubérante gaieté aux heures de détente, le jeune etudiant se révélait un bourreau de travail aussitôt qu'il revenait à ses livres. a ses notes et à ses fiches. Le 12 juillet 1922, il obtenait un brillant doctorat, après avoir défendu avec brio une thèse intitulée « Les abbayes cisterciennes dépendant de l'abbaye de Villers depuis le XIIe jusqu'au commencement du XVIIe siècle », mémoire qui fut couronné au concours interuniversitaire de 1922. Nommé en 1924 archiviste-paléographe aux Archives générales du Royaume. il poursuivit ses études d'histoire de l'art sous la direction de ses anciens maîtres. En 1925, il fut élu membre correspondant de l'Académie royale d'archéologie de Belgique et fut adjoint au Secrétaire général, Paul Rolland, à la direction des publications; il resta secrétaire-adjoint jusqu'à la mort de son ami, en 1949. Après avoir conquis la licence en archéologie et histoire de l'art en 1926, il fut attaché aux Musées royaux des Beaux-Arts, à Bruxelles, en 1929. Il fut envoyé à Rome en 1931, par la jeune Fondation nationale Princesse Marie-José, institution dont il sera plus tard administrateur, puis président. Le 12 novembre 1936, il fut reçu docteur en archéologie et histoire de l'art, avec la plus grande distinction: comme thèse doctorale, il avait présenté son beau livre Juste de Gand, peintre de Frédéric de Montefeltre, sujet dont il poursuivit l'étude, ce qui lui valut, en 1954, le Prix Becucci ; enfin, en 1964, parut le magnifique volume Le palais ducal d'Urbin, publication du Centre national de recherches « Primitifs flamands », dont il fut le promoteur, avec son ami Paul Coremans, et l'actif et dévoué président.

C'est en 1937 qu'il avait reçu sa nomination de maître de conférences à l'Université de Louvain. En 1940, officier de réserve, il fit tout son devoir pendant la campagne des dix-huit jours, mais il tomba aux mains de l'ennemi. En 1942, le Recteur Magnifique Mgr Van Waeyenbergh parvint à le faire revenir de captivité. Devenu bientôt professeur à part entière, Jacques Lavalleye succéda à son vieux maître Mgr Maere et réalisa un projet longuement mûri en fondant sur des bases solides, avec l'aide de jeunes collègues tout dévoués, l'Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art. En 1969, il consentit à publier l'histoire de cette institution, tout en dissimulant le rôle capital qui avait été le sien dans cette fondation, car pour lui, seul le résultat obtenu comptait. Sans relâche il œuvra dans la joie, trouvant à son foyer l'appui inestimable et discret de son épouse, continuant à être soutenu par ses collègues, ses anciens maîtres et le Recteur Magnifique.

Savant de réputation internationale, auteur de remarquables publications (2), le professeur Lavalleye fut élu en 1958, à la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique, chargé du secrétariat de l'Academia belgica à Rome, et élu doyen de la Faculté de philosophie et lettres de Louvain. Peu de temps avant son éméritat, il fut appelé à siéger au Comité international d'histoire de l'art à Paris, et fut élu Secrétaire perpétuel de l'Académie royale de Belgique et secrétaire de l'Union académique internationale. En toute simplicité, cet homme de bien accepta ces charges, parfois bien lourdes, qu'on ne voulait confier qu'à un grand serviteur de la science, rompu aux sévères disciplines de l'histoire, de l'archéologie et de l'histoire de l'art, et doué d'une extraordinaire puissance de travail; ces charges, il les assuma aussi pour l'honneur de son Université, pour les possibilités qu'il y trouvait d'aider les jeunes travailleurs méritants en leur faisant confier des missions à l'étranger, en favorisant la publication de leurs travaux, en assurant leur avenir, en mettant toute son influence à leur service. Et c'est en songeant surtout aux étudiants qu'il publia avec une rare hauteur de vues et en hommage à son vénéré maître, Mgr Maere, l'Introduction à l'archéologie et à l'histoire de l'art, seul manuel d'initiation à ces disciplines rédigé en langue française et dont trois éditions n'ont pas épuisé le succès.

⁽²⁾ P. CULOT, Bibliographie des travaux de M. Jacques Lavalleye (arrêtée à la date du 31.XII.1969), dans Mélanges Jacques Lavalleye, Louvain, 1970, pp. XXIII-XLIV. — Id., Bibliographie des travaux de M. Jacques Lavalleye. Supplément, dans Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain, Louvain, 1974, VII, pp. 14-18.

Ce qu'il y avait de profondément humain en lui se révélait aussi dans ses relations avec les grands de la terre comme avec les plus modestes de ses concitoyens. A l'égard de tous, dans sa gentillesse naturelle, il était plein d'aménité, de bienveillance, de bonté : bonté de ses actes, bonté parfois de ses silences.

C'est l'honneur de l'Académie royale d'archéologie de Belgique de l'avoir compté parmi ses membres pendant près d'un demi-siècle. Il s'y dévoua comme secrétaire des publications, collabora aux chroniques bibliographiques et en fut élu président en 1971; le 23 octobre de cette année de sa présidence, devant une assemblée particulièrement nombreuse et attentive, il livra à ses auditeurs ses *Réflexions sur la situation actuelle de la Belgique dans le domaine de l'archéologie et de l'histoire de l'art*, dénonçant dans un réquisitoire lucide et incisif, la grave carence des pouvoirs publics. Ces considérations lui étaient inspirées par son perpétuel souci de voir les études d'archéologie et d'histoire de l'art légalisées et honorées; il souhaitait que, comme dans d'autres pays, les diplômés universitaires de ce groupe d'études puissent trouver des débouchés dans l'enseignement, dans les musées et dans tant d'autres organismes susceptibles d'utiliser leur compétence, tout en leur assurant des situations honorables et qui ne soient pas précaires.

La préparation de la célébration du deuxième centenaire de l'Académie thérésienne l'obligea à abréger la durée de sa présidence de l'Académie royale d'archéologie. Puis sa santé ne lui permit plus de poursuivre toutes ses activités. Jusqu'à l'extrême limite de ses forces, il accomplit tous ses devoirs de Secrétaire perpétuel de l'Académie royale de Belgique, seul titre qui figura sur son avis mortuaire avec celui de Professeur émérite à l'Université catholique de Louvain. Selon son désir, ses funérailles, pieuses et recueillies, furent celles d'un simple et modeste paroissien.

Son passage parmi les hommes restera un souvenir bienfaisant et lumineux pour tous ceux qui l'ont aimé et connu : ils n'ont pas fini de ressentir douloureusement son absence.

William Legrand

BIBLIOGRAPHIE DE L'HISTOIRE DE L'ART NATIONAL

Le prochain tome de la REVUE BELGE D'ARCHEOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART actuellement sous presse comportera un fascicule séparé consacré à la bibliographie 1974.

Dès à présent, les commandes sont acceptées.

BIBLIOGRAFIE VAN DE NATIONALE KUNSTGESCHIEDENIS

Het volgende deel van het BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR OUDHEID-KUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS, heden ter perse, zal een afzonderlijke aflevering zijn, gewijd aan de bibliografie 1974.

De bestellingen worden nu reeds aanvaard.



COMPTES RENDUS

I. BIBLIOGRAPHIE D'ART NATIONAL

Biographie nationale publiée par l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique. Tome trente-huitième. Supplément. Tome X (fasc. 2). Langhe-Zone. Bruxelles, Etabl. E. Bruylant, 1974, 8°, col. 449-848; VII et 16 p.

Chaque tome de la Biographie nationale compte un nombre limité de notices présentant un éventail équilibré des nombreuses disciplines représentées par les personnalités faisant l'objet de ces notices. L'histoire de l'art et l'archéologie trouvent une fois de plus une ample moisson de données dans le fascicule mentionné ci-dessus. Même dans ce dernier domaine, on relève une grande diversité à travers les notices suivantes: Lorrain (Charlotte-Louise-Jenny), sculpteur et médailleur (1867-1943), par J. Lippens; Martens (Charles), pseudonyme: Ch. Lamy, musicologue, compositeur (1866-1921), par P. Tinel; Mathys (Albert, François), peintre (1885-1956), par A. Maebe; les faïenciers C. et Ph.C. Mombaers, XVIIe et XVIIIe siècles, par A.M. Mariën-Dugardin; H. Nicaise, historien de la céramique et de la porcelaine (1906-1939), par A.M. Mariën-Dugardin; Sander Pierron, critique d'art (1872-1945), par R. Abs; Straten (Henri van), graveur sur bois anversois (1892-1944), par G. Dewanckel; Vaes (Maurice), historien de l'art (1875-1962), par J. Lavalleye.

Chacune de ces notices fournit une mise au point fort détaillée, accompagnée de

l'indispensable bibliographie.

H. JOOSEN.

Het Oude Land van Loon. Jaarboek van de Federatie der Geschied- en Oudheidkundige Kringen van Limburg. T. XXVIII - 1973.

Ce tome contient les annales de deux congrès : celui de 1970 à Mechelen-sur-Meuse et consacré aux établissements romains dans la vallée de la Meuse, et celui de Hasselt qui étudie plus particulièrement la guerre des paysans de 1798.

M. vdW.

J.J.M. TIMMERS, *De kunst van het Maasland*, Maaslandse Monografieën 1, Assen, Van Gorcum, 1971, in-4°, XXII + 448 p., 534 fig. Résumés en allemand, français et anglais. Relié sous jaquette de couleur. Prix : 1470 F.

Il n'est pas trop tard, espérons-nous, pour rendre compte d'un ouvrage sur l'art mosan qui est destiné à demeurer un classique. C'est en effet d'un ouvrage de base qu'il s'agit. Les problèmes sont considérés dans leur ensemble, les phénomènes artistiques étant replacés dans leur contexte historique et géographique; toutes les techniques sont représentées, ce qui permet de dégager une appréciation complète de l'art mosan, et la documentation tend à être exhaustive. La répartition clairement

ordonnée de la matière, l'abondance des reproductions, les notes, une bibliographie soigneusement mise à jour et un index développé lui confèrent le caractère d'un véritable manuel.

On entend généralement par « art mosan » la production artistique des XIe et XIIe siècles en pays mosan, car c'est alors que ses caractères sont les plus originaux et les plus achevés. Le souci de donner l'image la plus complète possible de l'art de la région de la Meuse a amené l'auteur a remonter très haut dans le temps. Il n'était pas inintéressant de rappeler l'apport des périodes franque et mérovingienne, quoique certaines œuvres, et non des moindres, restent en discussion : ainsi, le diptyque de Genoels-Elderen a, pour le moins, des caractères insulaires; et on pourra estimer que le complexe carolingien d'Aix-la-Chapelle — notamment — est trop longuement considéré. A la fin de l'ouvrage, deux chapitres sont consacrés à Nicolas de Verdun et à Hugo d'Oignies, ce qui nous mène presque au milieu du XIIIe siècle; ces chapitres sont pourtant indispensables, car il s'agit encore pour une bonne part de l'esthétique et des formules romanes. (C'est sans doute à la suite d'une erreur matérielle que les trois résumés en langues étrangères mentionnent comme terme le début — dans le résumé français — ou la première moitié — dans les résumés anglais et allemand — du XIIe siècle : c'est XIIIe siècle qu'il faut lire).

L'Introduction précise le milieu historique et culturel dans lequel s'est développé l'art mosan. Le rôle de l'Italie est particulièrement souligné en raison des œuvres conservées sur son sol et de sa fonction d'intermédiaire des influences byzantines (1). Les liens avec Byzance furent cependant plus directs en certaines circonstances et, si le rôle d'un Wibald de Stavelot est bien indiqué, celui de l'entourage de Théophano, l'épouse byzantine d'Otton II, ou des entreprises artistiques des rois normands de Sicile, au XIIe siècle, auraient dû l'être davantage (2).

Une part importante de l'ouvrage est consacrée à l'architecture. L'architecture proprement mosane ne se manifeste que vers l'an mil — c'est l'opinion du spécialiste en la matière qu'est Luc Génicot et cela ressort aussi des monuments considérés ici, bien que les phases préliminaires y soient fort développées. Encore qu'il faille considérer avec prudence nombre de monuments qui subsistent, en raison des réfections et restaurations subies, c'est là un domaine important de l'art mosan, qui est négligé dans les ouvrages d'ensemble généralement limités aux autres catégories artistiques (il faut dire que la plupart de ces ouvrages ont été écrits à l'occasion d'expositions, ce qui exclut l'architecture; toutefois, le catalogue de Rhin-Meuse en a tenu compte (3)). On appréciera le grand nombre de vues et de plans. L'étude des ivoires est jointe au

⁽¹⁾ On verra aussi J. STIENNON, *Il paese mosano, Roma e l'Italia*, dans *Tesori dell'Arte mosana*, 950-1250, Catalogue de l'exposition à Rome et Milan, nov. 1973-févr. 1974, p. 15-22; ce catalogue est malheureusement défiguré par des erreurs de traduction et de typographie.

⁽²⁾ Cf. J.L.-D., L'Art mosan. Les influences antiques et byzantines, dans La Wallonie, le pays et les hommes, I (sous presse).

⁽³⁾ Rhin-Meuse. Art et Civilisation 800-1400, Catalogue de l'Exposition à Cologne et à Bruxelles, 1972; Rhein und Maas... II. Berichte, Beitraäge und Forschungen..., Cologne, 1973.

chapitre sur l'architecture ottonienne : ce parti un peu déroutant semble avoir été choisi parce que cette technique est la mieux représentée dans la région mosane à l'époque ottonienne. La production des ivoires est liée à d'importantes abbayes et soulève la question des influences byzantines. A propos de la plaque d'Amay (fig. 142), notons que le Christ est entouré non des quatre animaux de l'Apocalypse mais des symboles des Evangélistes; elle est justement rapprochée de la plaque byzantine du Victoria and Albert Museum (fig. 143), mais celle-ci porte au centre le buste de Saint-Jean-Baptiste, non de Saint-Jean-l'Evangéliste. Les chapitres qui suivent se limitent strictement à l'architecture (jusqu'à la p. 199).

Les fonts de Renier de Huy font ensuite l'objet d'un petit chapitre isolé, comme pour en souligner l'importance particulière. L'auteur fournit l'état de la question, une description des scènes et évoque des liens avec l'Italie. Depuis lors, les bœufs ornant le socle (fig. 290) ont été regroupés trois par trois (4). En ce qui concerne l'influence byzantine, j'estime qu'elle se marque surtout ici par le sens de l'espace, les figures se répartissant sur de grands fonds vides.

D'importants chapitres, tant par leur développement que par des apports nouveaux, sont consacrés à la sculpture sous ses diverses formes : chapiteaux (ceux de l'église de la Vierge et de Saint-Servais à Maastricht se révèlent particulièrement intéressants), reliefs, statuaire, fonts baptismaux. Le chapitre sur l'orfèvrerie, les émaux et les arts du métal apportera moins de révélations; on pourra même estimer qu'il est traité un peu rapidement, mais c'est là une réaction assez compréhensible si l'on songe que c'est cet aspect de l'art mosan qui a donné lieu au plus grand nombre de publications. Il est introduit par des pièces anciennes, comme les fragments de Susteren, du Xe siècle (fig. 449-452); il en comporte aussi de moins fréquemment reproduites, comme le triptyque de Trèves (fig. 480). La réelle connaissance du sujet de l'auteur n'embrasse toutefois pas beaucoup de pièces conservées aux Etats-Unis ni celles du Musée de l'Ermitage à Léningrad, ce dont on ne peut d'ailleurs pas lui faire reproche compte tenu du manque de publications (5).

En ce qui concerne Nicolas de Verdun et son temps, on aura intérêt à consulter les ouvrages qui étudient l'apport byzantin (6). Pour Hugo d'Oignies, on sait qu'il faut corriger une lecture de date dans le catalogue que Courtoy a dressé du trésor d'Oignies : le parchemin du reliquaire de la côte de Saint-Pierre porte la date de 1238 et non de 1228; la chronologie de l'œuvre d'Hugo en subit des modifications (7).

Les manuscrits font l'objet de l'ultime chapitre dans lequel, après un exposé sur la production dans la région mosane jusqu'à la fin du Xe siècle, l'auteur en vient

⁽⁴⁾ Cf. A. LEGNER, Die Rinderherde des Reiner von Huy, dans Rhein und Maas II, p. 237 sqq. Ce volume d'études est d'ailleurs d'une importance considérable pour la connaissance de l'art mosan sous divers aspects.

⁽⁵⁾ Voir dans ce même volume les articles de Ph. VERDIER et de J.L.-D. aux pages 3 et 85.

⁽⁶⁾ En particulier O. DEMUS, *Byzantine Art and the West*, New York, 1970 (cet auteur prépare une étude nouvelle sur le retable de Klosterneuburg).

⁽⁷⁾ Cf. mon compte rendu du livre d'E.M. LINK dans ce volume, p. 152.

à l'admirable floraison de cet art aux XIe et XIIe siècles. Ce sont ces deux siècles, et surtout le XIIe, qui ont produit les œuvres d'art mosan les plus spécifiques, les plus nombreuses et les plus accomplies.

Dans le cadre des études sur l'art mosan, qui ont connu un remarquable regain au cours des dernières années — l'exposition Rhin-Meuse, avec les colloques et les recherches qu'elle a suscités, y a joué un grande rôle — l'ouvrage de M. Timmers marque un jalon important. Cet ouvrage de synthèse, qui n'omet pas l'examen de nombreux points de détail et des apports nouveaux, offre l'état de la question le plus complet aux environs de 1970. Il devra certes être complété par les publications postérieures, dont plusieurs ont été indiquées ici, mais il restera un manuel de base.

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE.

Eva Maria Link, *Hugo von Oignies*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg im Breisgau, Freiburg i.Br., 1964, petit in-8°, 252 + XI p.

Il s'agit d'un texte reproduit en offset et dépourvu d'illustration. Cette formule de « publication » de thèses doctorales qu'ont adoptée plusieurs universités allemandes me paraît toujours regrettable, tant pour l'auteur que pour le lecteur. Présenté sous une forme provisoire, sans les illustrations pourtant indispensables et sans index, un tel ouvrage perd beaucoup de son intérêt et sa diffusion est limitée. Je dois à l'obligeance du regretté Hans Hahnloser d'en connaître l'existence, et je remercie la Bibliothèque de l'Université de Fribourg, qui a bien voulu m'en envoyer un exemplaire (1).

L'ouvrage, en effet, est important pour la connaissance de la personne et de l'œuvre d'Hugo d'Oignies, célèbre orfèvre de l'Entre-Sambre-et-Meuse au début du XIIIe siècle. Après un état de la question reprenant les données d'une abondante bibliographie, l'auteur reconsidère les documents historiques. Ce sont d'abord les inscriptions que portent trois des œuvres d'Hugo, conservées aux Sœurs de Notre-Dame à Namur : le plat de reliure supérieur de l'Evangéliaire, le calice et le parchemin du reliquaire de la côte de Saint-Pierre, ce dernier portant la date de 1238. (Dans son excellente monographie Le Trésor du Prieuré d'Oignies aux Sœurs de Notre-Dame à Namur et l'œuvre du frère Hugo, Bull. de la Commission royale des Monuments et des Sites, III, 1951-1952, F. Courtoy avait déchiffré erronément la date de 1228; Melle Link estime que cette erreur fut rectifiée pour la première fois par D. SCHMIDT, Portalstudien zur Reimser Kathedrale, Diss. Heidelberg, 1958, p. 105; or, elle l'avait été dès 1953 par A. LANOTTE, Le Trésor du Prieuré d'Oignies

⁽¹⁾ J'ai déjà mentionné cet ouvrage dans le catalogue de l'exposition Tesori dell'arte mosana, 950-1250 (Rome et Milan, nov. 1973-févr. 1974), pp. 45-46. Le regretté Cte de Borchgrave d'Altena n'en fait pas mention dans son Essai de bibliographie... concernant l'orfèvrerie mosane des origines à 1300 (Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, LII, 1967-1973, pp. 127-153).

et l'œuvre du frère Hugo. A propos d'une étude récente, Namurcum, 1953, p. 49-53). C'est la seule date existant pour une œuvre d'Hugo. Le terme « frater » indique que l'orfèvre, laïque à l'origine, était devenu frère convers ou lai dans la communauté; c'est pourquoi il est représenté vêtu de l'habit monastique sur l'Evangéliaire.

Les sources concernant la fondation du prieuré et la vie de Marie d'Oignies sont réexaminées, de manière plus détaillée que par les autres auteurs précédents, avec notamment une traduction du Cartluaire d'Oignies sur le manuscrit conservé à Mons. De l'assemblage minutieux des éléments chronologiques, l'auteur tire une constatation nouvelle : la mère des quatre frères de Walcourt (Egide, Robert et Jean, les prêtres, et Hugo, l'orfèvre) étant presque centenaire à la fondation du nouveau monastère en 1204, Hugo devait avoir environ quarante-cinq ans au temps de Marie d'Oignies, qui y vécut de 1207 à 1213. Il avait près de septante-cinq ans lorsqu'il exécuta le reliquaire de Saint-Pierre en 1238 et il ne dut plus vivre longtemps : sa mort se situerait vers 1240 ou peu après. Il n'y a pas de données historiques sur les deux autres œuvres certaines d'Hugo, l'évangéliaire et le calice avec sa patène, mais d'après leur style elles ont également été exécutées après 1204, pour l'église d'Oignies; ce sont donc aussi des œuvres de la maturité.

Ces trois pièces font l'objet d'une étude stylistique et iconographique fouillée, avec des éléments de comparaison étendus, d'un point de vue proprement d'historien d'art qui faisait défaut à l'ouvrage de Courtoy. Un chapitre spécial est consacré à l'ornementation, si importante dans l'œuvre d'Hugo, un autre — fort développé — au style des figures, un autre encore à la technique du nielle. L'art d'Hugo est replacé dans le courant qui succéda à l'œuvre de Nicolas de Verdun, dans l'orfèvrerie et la sculpture du nord de la France, en particulier de Reims, et de la région rhénomosane. L'auteur propose de dater la reliure de 1220 environ, le calice étant un peu plus tardif.

L'attribution à Hugo d'une douzaine d'autres œuvres provenant d'Oignies paraît excessive à l'auteur. La croix-reliquaire à double traverse filigranée des Sœurs de Notre-Dame à Namur est certainement d'Hugo, de même que celle des Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, qui est plus tardive. Le fragment de reliquaire de Saint-Follien à Fosses est authentique, bien qu'il paraisse antérieur à 1232, date de la translation des reliques; mais ce n'est pas le cas de la partie d'ornement dans le style d'Hugo du bras-reliquaire du Musée diocésain de Namur. Pour le reliquaire de saint Nicolas aux Sœurs de Notre-Dame, il faut distinguer les parties gravées et niellées, œuvre d'Hugo, du pied et de la croix couronnant le couvercle, qui sont du XVIe siècle. La monture orfévrée de deux vases fatimides en verre ne paraît pas être d'Hugo. En revanche, les six reliquaires-phylactères (cinq aux Sœurs de Notre-Dame et un aux M.R.A.H.) doivent bien lui être attribués, après un examen attentif de la forme — qui remonte à la fin du XIIe siècle, des parties gravées et niellées — le dessin des visages est typique d'Hugo, et des parties émaillées, qui peuvent parfaitement être également de sa main, contrairement à ce qui a été dit parfois. Le lien entre la Vierge à l'Enfant gravée du reliquaire de saint Martin et le dessin de l'Ecclesia dans l'Album de Villard de Honnecourt, lien que Helbig avait déjà noté avant Courtoy (cf. p. 208, n. 2), s'explique dans le contexte classicisant des débuts du gothique. D'autres œuvres parfois attribuées à Hugo ne sont certainement pas de lui : le sceau du monastère d'Oignies (perdu en 1940); le reliquaire de saint André de la cathédrale de Chieri dans le Piémont (dont on m'a dit qu'il aurait récemment disparu); un reliquaire à tourelle du Victoria and Albert Museum.

En conclusion, l'auteur, qui a une connaissance concrète de l'œuvre d'Hugo grâce à un séjour en Belgique, replace notre orfèvre dans l'art de son époque. Elle récuse le caractère de génie que lui attribue la science franco-belge, car son apport créateur est limité; il a subi des influences typologiques et stylistiques de l'art mosan antérieur mais surtout de Nicolas de Verdun et du nord de la France pour les éléments gothiques. Elle récuse aussi l'existence d'une « école » de l'Entre-Sambre-et-Meuse. Cette position paraît justifiée, encore qu'il ne faille pas dénier à Hugo une remarquable personnalité artistique jointe à une grande habileté, et une production de haute qualité malgré son abondance.

Un excursus est consacré à des œuvres belges contemporaines de celles d'Hugo qui interviennent dans l'étude : le triptique de Florennes aux M.R.A.H., la châsse de saint Maur à Petschau (qui provient probablement aussi de l'abbaye de Florennes), le bras-reliquaire du Metropolitan Museum de New York (parfois attribué à Hugo), la croix-reliquaire de saint Matthias à Trèves, le reliquaire de saint Etienne au Metrotropolitan Museum (ancienne collection d'Arenberg), la croix-reliquaire de Mettlach, celle d'Aachen-Burtscheid, le médaillon gravé du trésor de la cathédrale de Cologne. Le texte latin de la *Chronique* et une traduction sont donnés en appendice. L'ouvrage se termine par une bibliographie très complète et un *curriculum vitae* de l'auteur.

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE.

A. Veronee-Verhaegen: L'Hôtel-Dieu de Beaune. Publication du Centre national de Recherches « Primitifs flamands », Bruxelles, 1973.

Ce gros volume est consacré exclusivement au polyptique du Jugement dernier de Rogier Van der Weyden; en cela, il ne répond pas exactement au titre de l'ouvrage; c'est une tradititon dans ces publications.

La description minutieuse des différentes parties du polyptique touche aussi bien à l'état des matières qu'aux détails iconographiques; elle est largement soutenue par le beau choix de documents reproduits.

Peu d'illustrations en couleurs pour laisser plus de place à la reproduction de détails souvent en vraie grandeur.

Les sources documentaires ainsi que les opinions émises sont passées en revue et l'abondante bibliographie laisse croire que l'auteur a une connaissance profonde du sujet.

Ce travail méthodique est conçu comme une démonstration, il en a d'ailleurs la sécheresse. L'auteur ne se permet pas de commentaires esthétiques. Ce parti se justifie par les dégradations et les surpeints dont l'œuvre a souffert et qui sont très lisibles sur les reproductions de l'état des différentes parties au siècle dernier.

M. VAN DE WINCKEL.

A. de Bosque: Quentin Metsys. Edition Arcades, Bruxelles, 1975.

Cet imposant ouvrage abondamment illustré a déjà été fort remarqué.

Le catalogue raisonné de l'œuvre de Quentin Metsys, de son atélier et de son entourage est la partie essentielle du travail. Les reproductions favorisent les comparaisons des divers tableaux inspirés par ceux du maître.

Une excellente bibliographie permet de compléter ou de vérifier les données de l'auteur.

Dans la présentation de l'artiste, de sa vie dans le milieu anversois, nous pouvons apprécier le style alerte qui parvient à mener le lecteur par les arcanes de la généalogie vers une description vivante du milieu culturel et économique de la cité scaldéenne.

La qualité matérielle du livre mérite une mention spéciale.

Madeleine VAN DE WINCKEL.

Marie-Louise HAIRS, *Die Beiden Verbruggen*, traduction Dr. Angelica Krug, Edition Friederike Pallamar, Wien, 1975, 21 × 15 cm, 121 pp., 20 ill. Prix : 200 Schillings autrichiens.

Cet ouvrage, de présentation impeccable, commence par une biographie minutieuse et exhaustive du père (1635-1681) et du fils (1664-1730) que Melle M.-L. Hairs conclut en rappelant la fable de la cigale et de la fourmi. La sagesse populaire dit : à père avare, fils prodigue. Ce dernier était ruiné en 1703; une vente à l'encan dispersa ce qu'il possédait encore et ses confrères le secoururent en 1723 en l'élisant Knabe (messager) de leur corporation. L'auteur étudie ensuite les diverses signatures du père et du fils et établit par la suite un catalogue modèle de leurs œuvres, ajoutant ou regrettant certaines attributions, fouillant musées, collections, salles de vente, détaillant soigneusement exécution et composition, ainsi que les rapports des Verbruggen avec les artistes de leur époque. Pour le père : Daniel Seghers, J.D. De Heem et même Jean Brueghel de Velours. Elle étudie leurs tableaux de fleurs en les classant par catégorie de sujets : A. Guirlandes. B. Trophées. C. Vases. Nous ne pouvons noter ici les minutieuses analyses de l'auteur et ses poursuites d'un même tableau à travers les vicissitudes des collections et des ventes que l'on trouvera dans son catalogue qui restera précieux. Melle M.-L. Hairs conclut en soulignant que Verbruggen le Vieux est le meilleur des deux. Son œuvre est beaucoup moins abondante que celle de son fils qui, par ailleurs, a travaillé avec des collaborateurs.

Fort bien édité, ce joli petit livre, tiré à 300 exemplaires numérotés, est abondamment illustré.

Simone Bergmans.

Philippe Moureaux: La statistique industrielle dans les Pays-Bas autrichiens à l'époque de Marie-Thérèse. Documents et cartes. Tome I, 1974, Commission royale d'Histoire, Bruxelles. 831 p., 31 × 24.

Les documents publiés ici étaient utilisés depuis longtemps par les historiens. Julin (1903) étudia dans son ensemble les données du recensement de 1764, tandis que Soil de Moriamé (1910) par exemple s'en servit dans le cas particulier de la porcelaine de Tournai. Il faut dire que le plus souvent on se contentait de citer toujours les mêmes passages sans retourner aux sources. Aussi la présente publication est-elle bienvenue et facilitera-t-elle l'exploitation de cette très riche documentation.

Les cinquante premières pages reproduisent un mémoire manuscrit conservé parmi les papiers de Botta Adorno (Bibliothèque ambroisienne à Milan) et consacré à l'état de notre économie en 1751. Cette étude est due à un Français, B.M. Dupuy, contrôleur de la régie des finances de notre pays durant l'occupation française (1746-1748), que le gouvernement autrichien reprit comme expert au moment où Botta Adorno chercha à donner une nouvelle impulsion à notre économie. Dupuy décrit les différentes villes et le plat pays; analyse leurs ressources et leurs activités; dissèque les droits de douane en vigueur et termine par un projet d'organisation de ceux-ci en vue d'un meilleur développement du pays et de l'accroissement des ressources du souverain.

Vient ensuite la publication d'une enquête qui fut entreprise à la suite des travaux de Dupuy et fut menée auprès des contrôleurs des douanes en 1764 (documents conservés aux Archives générales du Royaume, Conseil des Finances). Elle couvre l'ensemble des Pays-Bas autrichiens, c'est-à-dire que des enclaves étrangères comme Mariembourg n'y figurent pas, de même que la principauté de Liège. Signalons d'ailleurs que nous n'avons ici que la première partie de ce texte (départements douaniers de Bruxelles et d'Anvers, la Flandre, le Hainaut, les départements douaniers de Tournai et Namur), le second tome devant contenir la fin de ce recensement, ainsi que les cartes et les index.

L'auteur, qui a déjà consacré une étude approfondie de ces deux documents en 1971 (Les préoccupations statistiques du gouvernement des Pays-Bas autrichiens et le dénombrement des industries en 1764. Faculté de Philosophie et Lettres de l'U.L.B., tome XLVIII), a délibérément choisi de ne pas publier une transcription mot pour mot de l'enquête de 1764. Il a eu la bonne idée d'en renouveler la présentation, qu'il trouvait confuse, en regroupant les rubriques selon un schéma constant : localité, dénomination de la fabrique, nom du propriétaire, date de création, matières premières, débouchés, droits, fraudes. La lecture en est beaucoup facilitée. Celui qui souhaite étudier le texte original peut toujours, comme le conseille d'ailleurs l'auteur, recourir au document même.

Ce relevé général des manufactures, fabriques et productions de 1764 fait songer à une photo ancienne de notre pays, un peu désuète, floue par endroits, quoique très précise pour l'époque. On sait que le début de notre essor industriel date de cette époque et c'est sans surprise que l'on rencontre à plusieurs reprises les noms de Desandrouin, Dorlodot et de Harveng, par exemple. On s'attendait moins à découvrir que le verrier namurois Zoude possédait aussi des forges au Samson; que Fricx, l'imprimeur bruxellois, dirigeait par ailleurs une papeterie à Rhode-Saint-Genèse; que les machines à feu et les makas étaient encore si rares qu'ils sont mentionnés individuellement. Par contre, les distilleries et brasseries foisonnent. La rubrique relative à la fraude, souvent savoureuse (boutique double à cheval sur la frontière à Momignies, maison dans une situation semblable à Anderlues) rappelle que l'imagination

belge n'a jamais été prise en défaut dans ce domaine. Les rapports de chaque circonscription douanière, inégaux en qualité, sont précédés de considérations générales sur le département et la localité. L'auteur y a joint des données provenant d'autres sources, notamment d'enquêtes postérieures.

En bref, un ouvrage riche en renseignements pour celui qui s'intéresse aussi bien à notre passé industriel qu'au développement des arts appliqués comme la faïence, la porcelaine, le verre, la dentelle, l'imprimerie; et un livre passionnant pour celui qui sait apercevoir la réalité que reflètent ces descriptions arides.

C. LEMOINE-ISABEAU.

II. OUVRAGES DIVERS

Répertoire des Inventaires. Inventaire général des Monuments et des Richesses artistiques de la France, Paris, 1970.

Ce Répertoire bibliographique est établi dans le cadre de la campagne nationale qui tend, depuis 1964, à constituer l'inventaire complet et scientifique du patrimoine artistique français.

L'ensemble du *Répertoire des Inventaires* comprendra 23 fascicules, répartis sur 22 régions, et 1 fascicule national. Jusqu'à ce jour, 4 fascicules ont paru : Limousin (1970), Nord (1971), Languedoc-Roussillon (1972) et Lorraine (1973).

Dans l'Avertissement, qui est repris en guise d'introduction dans chaque fascicule, il est clairement défini le Contenu du Répertoire des Inventaires, le Classement des ouvrages, la Composition et rédaction des notices et la nature des Index. Essentiellement, le Répertoire reprend les inventaires ou autres ouvrages à caractère d'inventaire, qui se placent dans un cadre géographique défini; le classement se fait par catégorie d'ouvrages et selon un plan géographique; les notices se composent d'une notice catalographique traditionnelle et d'un commentaire analytique, et chaque fascicule comprend un index des noms d'auteurs et anonymes et un index topographique.

Le classement des ouvrages par catégorie donne un excellent moyen d'orienter la recherche dans tel ou tel domaine particulier : 1. Généralités : disctionnaires, répertoires, statistiques, catalogues, guides, voyages; 2. Recueils de documents figurés. Iconographie; 3. Sites; 4. Préhistoire. Protohistoire. Période Gallo-Romaine. Haut Moyen Age; 5. Architecture; 6. Sculpture; 7. Peinture. Arts graphiques. Vitrail; 8. Mobilier; 9. Tissus. Textiles. Tapisseries; 10. Arts appliqués : orfèvrerie, émaillerie; 11. Arts appliqués : métaux non précieux; 12. Arts appliqués : arts du feu, céramique, verrerie; 13. Objets des cultes et de la vie sociale. Outils et matériels scientifiques et techniques; 14. Sciences auxiliaires de l'histoire : épigraphie, héraldique, numismatique, sigillographie.

L'objectif principal de ce Répertoire des Inventaires est de mettre en place un instrument de travail indispensable à ceux qui sont chargés de constituer l'inventaire

archéologique. Il est en effet logique d'inventorier les ouvrages existants, si limités soient-ils, avant d'entreprendre un inventaire général.

La base du travail méthodologique est formée par les traités fixant les règles de description scientifique des monuments et œuvres d'art. Signalons la parution jusqu'à ce jour des fascicules *Vocabulaire-Méthode* concernant la *Tapisserie* (1971, 1 tome) et l'*Architecture* (1972, 2 tomes).

Le Répertoire des Inventaires constitue un des éléments auxiliaires fondamentaux au travail de l'Inventaire général qui par sa conception et sa méthode peut être considéré comme un exemple. En plus, il s'intègre dans une méthodologie générale développée au cours des années et basée sur la logique et l'expérience.

Bien que la coordination au niveau national par la Commission nationale de l'Inventaire assure une continuité au travail du *Répertoire*, il serait souhaitable que sa publication soit activée et précède systématiquement les travaux de l'*Inventaire général*.

La publication de ce *Répertoire* démontre clairement que l'inventaire est un domaine de spécialistes procédant suivant une méthode étudiée et rigoureusement établie. L'unité de méthode est d'ailleurs la seule garantie de la continuité d'un inventaire et des possibilités d'exploitation, aussi bien suivant des méthodes classiques, tels que les index figurant dans le *Répertoire*, qu'au moyen d'une technique d'information basée sur l'emploi d'un ordinateur.

Raphaël VAN DE WALLE.

Hans-Peter Buehler, *Antike Gefässe aus Edelsteinen*, Mayence, Philip von Zabern Verlag, 1973, in-4°, 86 p., 40 pl. + 2 en coul., relié.

Cet ouvrage a le double caractère d'une monographie sur les vases antiques en pierre noble et d'un catalogue des pièces conservées. Le point de départ des recherches de l'auteur est la thèse de doctorat qu'il consacra aux vases antiques en chalcédoine (Würzburg, 1966). Des publications récentes ayant révélé d'autres pièces, dans diverses matières, et lui-même en ayant relevé dans de nombreux musées d'Europe et des Etats-Unis, il a été amené à étendre les limites de son étude. On remarquera cependant qu'à part une pièce du Musée de l'Ermitage à Léningrad, les pays de l'Est ne sont pas représentés : le catalogue serait donc encore susceptible de se développer.

La première partie est constituée d'une série de chapitres généralement brefs mais denses et bien informés. Le témoignage antique, qui repose en bonne part sur les livres 36 et 37 de l'Histoire naturelle de Pline l'Ancien, permet de déterminer les pierres employées : l'onyx, l'agate et les autres variétés de chalcédoine, le cristal de roche, le grenat, le jaspe, le lapis-lazuli, l'améthyste (l'interprétation des termes n'est pas toujours aisée). En fait, les pièces du catalogue se répartissant en 98 pour la chalcédoine, 31 pour le cristal de roche et 5 seulement pour les autres minéraux nobles. La chalcédoine était rare dans le monde méditerranéen et venait surtout des Indes, à l'état brut. Des témoignages en existent en Egypte dès le VIe-Ve siècle, en Grèce dès le Ve-IVe siècle avt J.-Ch.; ces importations se développèrent, comme tout le commerce de luxe avec l'Orient, à l'époque romaine. Lorsque Pline rapporte que la sardoine vient d'Arménie, il s'agissait certainement d'intermédiaires arméniens.

L'historique des vases décoratifs en pierre fait l'objet d'un important chapitre, avec référence aux pièces du catalogue. Le problème est successivement considéré pour la Grèce ancienne, le Proche-Orient et l'Egypte, pour l'Egypte hellénistique et l'Asie Mineure, pour l'époque de l'expansion de Rome, pour l'Empire romain et l'Antiquité tardive; on appréciera que l'auteur ait poursuivi son investigation pour le moyen âge et la Renaissance, ce qui lui permet d'aborder la question des remplois d'œuvres antiques.

Après l'examen du terme obscur de *Vasa murrina*, interprété comme des récipients ayant servi à la préparation de la myrrhe, vient une mise au point des témoignages antiques sur les vases en cristal de roche. puis une liste des diverses formes de vases citées chez les auteurs anciens, grecs et latins, et une tentative de rattacher à ces termes les pièces du catalogue, ainsi qu'une note sur l'utilisation — très variée — des vases : à boire, à parfums, mais aussi de culte. Des éléments d'orfèvrerie sont parfois associés aux pierres nobles. Là aussi, les témoignages antiques rejoignent un certain nombre de pièces du catalogue.

Les centres de fabrication les plus importants furent d'abord Pergame, Ephèse, Antioche et Alexandrie, puis il y eut un déplacement de la production et du commerce vers Rome, quoique les artisans — le plus souvent des esclaves — fussent grecs ou égyptiens. Des ateliers d'arts somptuaires existaient dans toutes les grandes villes de l'Empire romain — Aquilée eut une importance particulière dans la taille du cristal de roche —; au IVe siècle s'y ajoutèrent des villes marginales comme Trèves et peut-être aussi Cologne. Les indications techniques sur le travail des pierres nobles dans l'Antiquité sont peu nombreuses. Les sources rapportent que la gravure et le découpage s'effectuaient, selon la dureté du matériau, à la pointe de fer ou au diamant, mais ne vont guère au-delà. L'auteur tente de compléter ces données en examinant les pièces conservées dans l'optique de la technique pratiquée aujourd'hui.

La seconde partie est le Catalogue, qui comporte 127 numéros rangés chronologiquement (les six derniers sont des fragments non identifiables). Les notices sont plus ou moins développées selon l'importance des pièces et de la bibliographie qui s'y rapporte. Vient ensuite une liste de pièces disparues, connues par la littérature ou des catalogues de vente. Toutes sauf huit sont reproduites. L'illustration est d'une haute qualité technique, et deux planches en couleur — reproduisant le canthare des Ptolémées à Paris et la cruche de Saint-Maurice d'Agaune — donnent une bonne idée de la beauté des matières et de la somptuosité des coloris. Cette bonne et utile étude a été bien servie par la qualité de l'édition .

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE.

L. Hussong & H. Cüppers, *Die Trierer Kaiserthermen. Trierer Grabungen und Forschungen,* Bd. I, 2. Ph. von Zabern, Mainz, 1971, 1 vol. relié toile 27 × 35 cm, 129 pp., 28 pl. et 61 fig. 78,– DM.

La série des « Trierer Grabungen und Forschungen » qui, dans les dernières années, s'est enrichie d'études monumentales consacrées e.a. à la Porta Nigra, la

Römerbrücke ou la grande nécropole de Wederath, démontre avec éclat la vitalité de la recherche archéologique au Landesmuseum de Trèves.

Le présent volume se ratatche directement à la première publication de la série, parue en 1929, de la main de D. Krencker et de ses collaborateurs, *Die Trierer Kaiserthermen*, et en constitue en fait la seconde partie. Après l'étude architecturale des Thermes impériaux, l'équipe de Trèves a entrepris l'examen de la céramique recueillie durant les fouilles du monument et de ses abords immédiats. Cette céramique, romaine tardive et franque, provient de trois souces différentes et fournit pour le Bas Empire trois grandes séries typologiques, s'échelonnant approximativement entre 300 et 320 (*frühconstantinische S-Keramik der Thermenerbauung*) quand au début du règne de Constantin fut commencée la construction des Thermes, entre 320 et 375 (*Kellergangkeramik*) quand à cette dernière date fut démoli le frigidarium et que furent partiellement comblés les souterrains non utilisés, enfin entre 375 et 430 (*Umbankeramik*) la céramique enclavée dans les couches de nivellement consécutives aux derniers remaniements de l'édifice. Il faut encore ajouter le matériel mérovingien et franc correspondant à l'utilisation, entre 700 et 900, de certaines parties du monument et offrant des correspondances avec la *Trierer Hospitalkeramik*.

Le grand intérêt de cette étude, sur le plan typologique, est manifeste : L. Hussong et H. Cüppers ont réussi à déceler, en bon nombre de cas, des particularités typologiques pour les différentes phases et peuvent ainsi fournir, pour de nombreuses formes céramiques du IVe siècle, de nouveaux critères chronologiques.

Si la matière même de l'ouvrage ne permet pas de résumer celui-ci, les résultats essentiels obtenus par une analyse minutieuse des formes de la céramique sont concrétisées dans une série d'excellentes planches typologiques.

Marc E. Mariën.

Erich Gose, *Der gallo-römische Tempelbezirk im Altbachtal zu Trier.* Trierer Grabungen und Forschungen, Bd. VII. 2 vol. 25,5 × 35 cm. I. Texte, XVI + 280 pp. II. Planches: IV + 172 pp. avec 398 fig., photos et plans.

En 1924, des travaux urbanistiques projetés par la ville de Trèves menaçaient d'enfouir profondément le vallon de l'Altbach. Comme, lors de l'établissement du chemin de fer et du pont, en 1809, 1876 et 1879, de nombreuses trouvailles archéologiques avaient été faites qui firent supposer, dans cette zone, l'existence d'un vaste sanctuaire gallo-romain, S. Loeschke fit aussitôt procéder à des sondages, puis à des fouilles au moyen d'une série de tranchées creusées à des intervalles assez considérables : de cette façon fut mise au jour un vaste complexe de temples et de constructions, la plupart à caractère sacré, avec des superpositions de nombreuses phases de construction. Dès la fin des travaux de fouille, en 1933, la publication des résultats fut envisagée et, en 1938, un premier fascicule du «Tempelbezirk im Altbachtal » vit le jour. Après la guerre qui vint interrompre l'entreprise, Erich Gose, dernier collaborateur en vie de Siegfried Loeschke, se chargea, à partir de 1964, de la publication basée sur un nouveau plan d'ensemble et put à peu près achever le manuscrit, lorsque la mort le surprit en 1971. R. Schindler, directeur du Rheinisches

Landesmuseum de Trèves, se chargea de la mise sous presse « comme manuscrit » du travail de Gose, en y apoutant toutefois un indispensable chapitre de synthèse; l'aspect matériel impeccable fut rendu possible grâce à l'aide de la Fritz Thyssen Stiftung et de la maison d'édition Ph. von Zabern, de Mayence. Une fois de plus, le Landesmuseum de Trèves put joindre à ses «Trierer Grabungen und Forschungen » une œuvre de base pour l'archéologie gallo-romaine et démontrer que par une saine conception de l'archéologie, il était possible de publier dans des délais aussi courts que possible des fouilles de grandes dimensions. Il a fallu tout le talent d'E. Gose, seul témoin survivant, pour déchiffrer les notes et mensurations de fouilles, couvrant quelque 50 hectares et comportant environ 70 grands complexes qui se recouvraient en 12 couches de constructions et de remaniements et se trouvaient parfois en un très mauvais état de conservation. Dans la publication, cette aire dont les puits de fouille n'ont entamé qu'un septième de la superficie totale, a été subdivisée en 6 zones : pour la facilité de la lecture de l'ouvrage, les plans cotés de ces zones, reproduites dans le volume II, sont joints séparément, en second exemplaire, au volume de texte. Dans le chapitre de synthèse, R. Schindler a résumé en six plans schématisés l'évolution du site, depuis les premières constructions du Ier siècle jusqu'à l'occupation mérovingienne des ruines.

D'autre part, la stratigraphie qui fut relevée dans les grandes coupes traversant les substructions de certains complexes de monuments a donné lieu à une sériation chronologique de la céramique (p.ex. figg. 289 à 295), depuis l'époque augustéenne jusqu'au Bas Empire. Les constatations de fouilles, la description exhaustive des vestiges architecturaux, ainsi que l'énumération des principaux objets découverts à chaque site sont accompagnées de quelque quatre cents illustrations, dessins, photos et plans contenus dans le second volume. A présent que le matériel de base des fouilles de l'Altbachtal est à la disposition des chercheurs, il faut féliciter tous ceux qui ont collaboré à la publication irréprochable de ces documents qui heureusement ont échappé de justesse aux périls de deux guerres.

Marc E. Mariën.

Ann Perkins, *The Art of Dura-Europos*, Clarendon Press: Oxford University Press, 1973, 25 × 19,5, 130 p., planches avec 52 fig., 7 plans dans le texte, relié. Prix: £7.50.

Le but de l'auteur est de présenter une synthèse de l'apport des fouilles de la ville hellénistico-romaine de Doura-Europos à notre connaissance de l'art antique. L'ouvrage classique de M. ROSTOVTZEFF, Dura-Europos and its Art, datant de 1938, se voit dépassé, malgré ses qualités, en raison des nombreuses publications et études (parfois inédites, mais auxquelles l'auteur a eu accès) qui ont eu lieu depuis. En outre, c'est du point de vue de l'historien d'art que l'architecture, la peinture et la sculpture de Doura sont considérées ici, sous l'angle de leurs qualités formelles et des sources d'influence. L'intérêt de ce livre est donc d'offrir à la fois un état de la question et une approche nouvelle.

Les circonstances de la découverte de la ville et la révélation qu'elle constitua pour le monde savant sont d'abord rappelées, de même que l'histoire et les princi-

paux caractères — économiques, sociaux et religieux — de cette importante cité dominant l'Euphrate, à vocation de forteresse et de marché. L'évolution urbanistique est bien indiquée. L'aspect de Doura est grec à l'époque hellénistique; elle est soigneusement planifiée et sa fonction de forteresse apparaît clairement (toutefois, il n'y avait pas de théâtre, et le bouleutèrion n'a pu être retrouvé). Sous l'occupation parthe, qui dura près de trois siècles, l'agora prend figure de bazar oriental. Des temples servaient à l'aristocratie gréco-macédonienne, à l'aristrocratie sémite, aux résidents iraniens et palmyréniens; leur plan, dont celui d'Artemis fournit le meilleur exemple et qui devint typique à Doura, doit sans doute son origine à la Mésopotamie. Les plus anciennes maisons conservées datent de cette époque — la plupart des maisons sont d'ailleurs antérieures aux Romains. Leur type est probablement mésopotamien; on y constate une orientalisation progressive. Sous les Romains, des reconstructions ont dû être le fait du tremblement de terre de 160. Les nouvelles structures sont surtout en rapport avec la garnison romaine, dont l'importance va grandissant, et occupent en particulier le quartier nord. Le palais du dux ripae, avec ses voûtes et ses coupoles, les bains, les colonnades, l'utilisation du pied romain, sont typiques d'une romanisation qui se fait surtout sentir au IIIe siècle. Des maisons privées sont converties à de nouveaux cultes : mythraeum, synagogue, maison-église. L'auteur tente de caractériser les types en fonction des architectures grecque, romaine et locale, et émet d'intéressantes remarques sur les éléments décoratifs. Au moment de l'ultime siège des Sassanides qui entraîna sa destruction (en 256), la ville était construite en tous ses espaces disponibles, servant surtout des buts commerciaux et militaires. Les murs, surtout à l'ouest, avaient été renforcés par un talus qui engloba une série d'édifices, lesquels furent ainsi préservés.

Les peintures murales trouvées en abondance, mais le plus souvent à l'état fragmentaire, montrent l'éclectisme dans les sujets et les styles, et un provincialisme qui se manifeste dans la qualité générale médiocre de l'exécution. Elles n'en constituent pas moins un témoignage d'une extraordinaire importance sur l'art et les programmes de la peinture dans cette région, à une époque de transition. Les plus anciennes remontent à la deuxième moitié du Ier siècle mais la plupart sont de la deuxième moitié du IIe et de la première moitié du IIIe siècle. L'influence grécoromaine n'est pas prédominante et il n'y a pas d'évolution manifeste. On n'y trouve pas de scènes de la mythologie grecque — toutefois, des images d'une Amazonomachie et de l'Iliade ornent d'intéressants boucliers de bois peints.

L'auteur caractérise l'ensemble des peintures par l'utilisation abondante de la couleur, le manque d'intérêt pour la figure humaine et le mouvement, la frontalité et le goût de la symétrie, la représentation des personnages en rangs et non groupés, l'utilisation des inscriptions; les rares noms de peintres semblent locaux. Elle discute ensuite une série de peintures parmi les mieux conservées ou les plus aisées à reconstituer, fournissant dans chaque cas un état précis, avec les pertes subies et la documentation existante. Son étude attentive s'attache à tous les éléments : forme, couleur, composition, programme. Sont ainsi considérées les peintures du temple de Baal (qui s'étendent sur près de 175 ans); du temple de Zeus Théos (où se déroulait un beau thème de triomphe); du Mithraeum (surtout les célèbres peintures bien

conservées de la dernière phase, davantage influencées par l'art hellénistique); celles du baptistère de la Maison des chrétiens, vers la même époque que les précédentes mais en mauvais état, qui sont l'unique et précieux témoignage de la peinture monumentale chrétienne dans les régions orientales avant la Paix de l'Eglise et dans un édifice sub divo (l'apport de l'auteur paraît ici plus faible, elle distingue deux mains sans relever les différences de programme; mais elle note que, dans la scène du Bon Pasteur, les figures d'Adam et Eve ont été ajoutées); celles, enfin, de la synagogue, autre témoignage exceptionnel sur une ample décoration figurée juive, pour laquelle une explication décisive n'a pu être proposée (ces peintures sont à ce titre et en vertu de leur excellente conservation les plus célèbres de Doura; le décor de la première synagogue, qui se laisse reconstituer, était nettement différent du programme appliqué lors de la reconstruction de 244-245, que l'auteur considère de façon très complète).

Si la plupart des peintures de Doura sont de caractère religieux, il s'en est aussi conservé aussi dans des maisons privées. Les plus intéressantes sont les scènes de banquet de chasse de la maison W du bloc M7, datée de 193 et portant les signatures de deux peintres palmyréniens (mais les noms des personnages, sauf un, sont en grec). Ces peintures sont traitées, comme ordinairement à Doura, à deux dimensions. Une Aphrodite, dans une autre maison, et une Nikè, dans un bain, indiquent au contraire une influence hellénistique. Il faut remarquer qu'il n'y a pas de mosaïques.

L'étude des pièces de sculptures apporte davantage d'éléments neufs. La sculpture à Doura apparaît comme un art mineur, car il n'y a ni reliefs muraux ni grande sculpture en ronde-bosse. Les figurines de bronze sont peu nombreuses; les terrescuites sont moins abondantes qu'on aurait pu s'y attendre et sont de fabrication locale. La sulpture sur pierre est plus importante. Le plus souvent en pierre locale, sa fonction semble exclusivement religieuse. Contrairement à la tradition romaine, il n'y a ni portraits ni reliefs historiques. Les pièces sculptées ont été trouvées dans les temples ou proviennent de sanctuaires domestiques; elles sont donc de caractère cultuel, quoique certaines aient pu être funéraires. Les inscriptions sont en grec et le plus souvent en palmyrénien; beaucoup sont datées. L'exécution est généralement médiocre et le rendu éloigné du réalisme. Les liens paraissent nombreux avec Palmyre, et l'influence gréco-romaine n'apparaît guère que dans l'iconographie des pièces en ronde-bosse.

Sont ensuite examinés les reliefs de culte (Zeus Kyrios, Aphlad, la Fortune, Mithra, Némésis, Azzanathkona, Atargatis et Hadad, des dieux cavaliers, Hadad, Iarhibol, Aphrodite, une déesse aux colombes, Héraklès) sous l'angle de l'iconographie et du style et dans le contexte particulier de la ville; puis les reliefs architectoniques, notamment des pilastres ornés de Victoires; enfin la sculpture en ronde-bosse, qui est moins bien représentée et qui comporte surtout des statuettes (le type le plus popuaire est l'Aphrodite, mais Héraklès ou le dieu Nébo sont aussi figurés), dont la plupart, contrairement aux reliefs, étaient peintes à l'origine.

Le dernier chapitre tente de définir le style propre à Doura dans la peinture et la sculpture locales. Le corps humain schématique et pourvu d'une grosse tête est le canon le plus habituel, encore que des figures allongées à la tête petite se ren-

contrent aussi. Les vêtements dissimulent les corps plus qu'ils ne les habillent, et les anatomies sont peu réalistes ou maladroitement rendues; dans les faces inexpressives, les yeux occupent une place énorme. La frontalité est de règle et il n'y a nulle recherche de la troisième dimension, les reliefs même sont très plats. Dans les scènes, peu composées, les liens entre les personnages ne sont que rarement indiqués et le mouvement est quasi inexistant. Les fonds ne se trouvent que dans la peinture. L'amalgame des éléments empruntés à la Grèce, à Rome, au Proche-Orient et à l'Iran est typique. mais il est difficile de dire si tel motif iranien a été emprunté directement ou par le canal des arts parthe ou palmyrénien, eux-mêmes hybrides. Cette peinture monumentale est exceptionnelle en Asie occidentale par son abondance et ses dimensions et, de même que la sculpture, révèle l'existence d'ateliers locaux.

En conclusion à une étude fouillée, l'auteur estime que l'art de Doura est essentillement oriental, avec des apports gréco-romains et de l'Asie Mineure, et qu'il est le reflet fidèle d'une ville-frontière de garnison qui servit trois empires. On peut se demander si le témoignage de Doura vaut aussi pour d'autres villes disparues du limes; en tout cas, on ne peut que constater un décalage de qualité considérable par rapport à un centre de culture comme Antioche.

Le texte se clôt par un Index et l'Illustration. Celle-ci paraîtra un peu trop limitée, quoiqu'elle serve bien le propos de l'auteur.

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE.

Yves Christe, La vision de Matthieu (Matth. XXIV-XXV). Origines et développement d'une image de la Seconde Parousie, Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, X, Paris, Klincksieck, 1973, grand in-4°, 94 p., 36 pl. Prix: 110 FF.

Ce volume est le premier volet d'un diptyque dont le thème général est le Règne de Dieu; le second aura pour objet les origines et le développement des visions de l'Apocalypse. L'auteur poursuit ainsi ses investigations dans le domaine de l'iconographie théophanique, où il s'est déjà fait connaître par plusieurs publications (citées dans l'ouvrage; on peut y ajouter : Les représentations médiévales d'Ap. IV (—V) en visions de Seconde Parousie. Origines, textes et contexte, dans Cahiers Archéologiques XXIII, 1974, p. 61-72), et qu'il tend d'ailleurs à considérer comme son domaine propre.

L'iconographie de la fin des temps est fort riche au moyen âge et il est légitime de l'étudier de façon approfondie et renouvelée — l'ouvrage de base en ces matières, celui de F. van der MEER, Majestas Domini (Rome, 1938), étant dépassé en bien des points. L'auteur traite ici essentiellement de deux thèmes : l'apparition de la croix et la vision du Fils de l'Homme, envisagés comme une interprétation particulière de la Seconde Parousie selon des passages des chapitres XIX, XXIV et XXV de l'Evangile de Matthieu. Il en montre les origines et le développement en considérant divers types : le Christ en buste, trônant ou debout, au-dessus de la croix (avec un excursus sur des versions rares d'un buste ou d'une image entière du Christ surmontant une croix); le Christ en buste, trônant ou debout, au-dessous de la croix (avec un excursus sur les versions composites et un autre sur la liturgie du vendredi

saint et l'ostentation du signe du Fils de l'Homme); le Christ debout tenant lui-même la croix; le Christ, assis ou debout, accompagné d'un ange portant la croix (avec un excursus sur l'Ap. IV-V, XX 11-15 et sur Matth. XXIV-XXV, et un autre sur les Apôtres trônant autour du Christ et Matth. XIX 28); une Etude iconologique et des Conclusions — suivies d'une Bibliographie sélective — terminent le texte.

Cette répartition de la matière est elle-même révélatrice à la fois des grandes lignes de la recherche et de certaines hésitations de l'auteur par rapport à un plan bien défini. Il a voulu embrasser son sujet dans sa complexité et l'a traité comme tel, en suivant sa pensée et en faisant appel à toutes ses connaissances et à la familiarité acquise, mais le lecteur n'est guère aidé à le suivre dans cette voie.

La même remarque s'impose à propos des termes employés, et dont on sent qu'ils sont personnels à l'auteur, tant ceux dont il a visiblement usé pour la commodité de son travail de recherche que ceux qu'il veut définir et instaurer. Je ne suis pas certaine que le terme de « Vision de Matthieu » s'impose pour des images dont la source textuelle ne se trouve pas seulement chez *Matthieu* XXIV-XXV mais aussi, comme il est dit à la page 73, chez *Matth.* XVI 27, XIX 28, XXVI 64, *Marc* VIII 38, XIII 26, XIV 62 et *Luc* IX 26, XVII 24, XXI 27 et XXII 69, sans parler de *Daniel* VII 13; le thème du Fils de l'Homme fait également intervenir des textes de Jean et d'autres, de l'Ancien Testament. Les deux thèmes principalement étudiés doivent-ils vramient être coiffés du titre de « Vision de Matthieu » — vision apocalyptique de la fin des temps, appartenant encore à l'histoire? Et le système de catégories qu'il préconise, basé notamment sur sa définition des termes « eschacologique » et « parousiaque », lorsqu'il est appliqué à certaines représentations figurées, n'entraîne pas toujours une totale adhésion. La transformation de la Parousie en un Jugement dernier n'apparaît pas très clairement non plus.

L'auteur insiste beaucoup sur le caractère personnel de sa méthode, utilisant dans l'analyse iconographique le système des sèmes des linguistes, et dissociant les images des textes — en fait, il ne les dissocie pas complètement, mais il prend ses distances vis-à-vis de la chronologie. Il n'y a là rien de bien nouveau. L'on sait que les sources textuelles n'expliquent pas toute l'iconographie et que, même lorsqu'un texte précis est à la base d'une image, celle-ci peut évoluer de diverses manières suivant les circonstances. Par ailleurs, son étude fait appel essentiellement aux documents textuels et figurés de l'Italie et de l'Occident aux époques paléochrétienne et du haut moyen âge. Les parallèles établis avec l'Orient chrétien ne sont pas suffisamment poussés et sa documentation dans ce domaine laisse à désirer, ou révèle même son manque de familiarité avec les œuvres : par exemple, la stèle de Dvin est localisée au Museé d'Erevan à la p. 18 mais au Matenodaran (sic) à la fig. 19. Les erreurs orthographiques ou typographiques sont malheureusement nombreuses. Relevons, entre autres, Chalcheon pour Chalkéon (fig. 112), Luc XXVIII au lieu de XXII (p. 73 in fine), ou Osios David pour Hosios David p. 27 n. 48. Les légendes des figures omettent fréquemment de localiser les œuvres; celle de la fig. 99 n'est pas conforme, etc. L'illustration, qui comporte un nombre relativement élevé de documents paléochrétiens, est de bonne qualité. Un Index paraîtra dans le volume II.

On attendra ce second volume pour porter un jugement d'ensemble sur un ouvrage dont la compétence et la valeur de recherche sont certaines, mais dont l'idée directrice ne se dégage pas encore clairement.

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE.

I. NIXOLAJEVIC, F. BERGONZONI, F. BOCCHI: Arte Romanica a Bologna. La Madona del Monte.

L'édifice en rotonde du XIIe siècle a été inclus au siècle dernier dans une villa privée.

Dès avant la dernière guerre, des sondages puis des recherches ont permis de retrouver l'édifice.

La restauration terminée, la publication d'un ouvrage qui retrace clairement les différentes étapes de la mise en valeur de ce monument et qui fournit, en même temps, la reproduction des fresques est une excellente initiative.

L'ouvrage débute par la reproduction en couleurs des fresques peintes à l'intérieur dans une série de niches. Le texte descriptif suit mais il ne mentionne pas les parties de fresques qui ont été complétées. La comparaison entre la reproduction cn couleurs du saint Thomas et le document en noir qui reproduit cette œuvre au moment de son dégagement apporte la preuve que des retouches ont été effectuées.

L'ouvrage se termine par l'étude du monument où les auteurs tentent de démontrer que l'harmonie est liée à un rythme curvilinéaire dont les cercles sont construits à partir de rayons comptés en pieds de Bologne. Pour que la démonstration soit pertinente, il aurait fallu que le tracé intérieur obéisse aux mêmes lois. Les auteurs l'ont bien remarqué. Nous croyons qu'ils auraient pu à cette occasion critiquer la restauration des parements extérieurs dont la sécheresse extrême peut s'expliquer par le trop grand attachement des restaurateurs à un module.

Les relevés de l'état du bâtiment lors de son dégagement permettent de reconnaître les parties manquantes.

Le livre est d'une belle présentation dans une édition relativement économique.

M. VAN DE WINCKEL.

M.M. GAUTHIER : L'influence byzantine sur les émaux du moyen-âge occidental.

Dans son copieux et magistral ouvrage sur les *Emaux du moyen âge occidental*⁽¹⁾, Marie-Madeleine Gauthier aborde le problème des relations avec Byzance principalement dans les chapitres consacrés aux sources italiques de l'émaillerie romane (p. 59-66) et à l'Ecole de Limoges (p. 93-118). Il m'a paru intéressant de reconsi-

^{(1) (}Voir le compte rendu qu'en a donné le Cte J. de Borchgrave d'Altena dans le volume XLI, 1972 (1974), pp. 211-213). Une seconde édition, pourvue de l'Index qu'avait voulu l'auteur, a paru en 1973. L'auteur n'est pas responsable non plus de nombreuses erreurs typographiques et numériques. Notons entre autres qu'à la p. 130, dans la légende du pied de croix de Saint-Bertin, il fallait lire « huitième décennie » du XIIe siècle, et non « deuxième », qui est en contradiction avec le texte.

dérer l'ouvrage de ce point de vue particulier. En effet, l'influence byzantine est bien sentie de tous mais le terme est souvent employé de façon vague et la manière concrète par laquelle cette influence s'est exercée n'a pas été suffisamment étudiée jusqu'ici. Mme Gauthier, qui allie avec bonheur les connaissances de la technicienne à celles de l'historienne de l'art, était tout indiquée pour en traiter valablement dans son domaine particulier.

Dès l'époque ottonienne, les liens que la Cour noua avec Byzance par le mariage d'Otton II avec la princesse byzantine Théophano, en 973, renouvellent l'émaillerie sur or dans l'empire germanique. Les œuvres émaillées qui s'y rencontrent alors sont des émaux de tradition carolingienne, d'autres d'origine byzantine et leurs imitations occidentales. La première phase de l'art ottonien, où les ateliers de Cologne, de Trèves et de Ratisbonne jouent un rôle déterminant, est inséparable encore de ses sources byzantines. Les émaux provenant de Ratisbonne, comme d'autres catégories d'œuvres d'art, démontrent particulièrement l'assimilation et la propagation de l'esthétique byzantine au nord des Alpes. Les thèmes choisis aussi peuvent être révélateurs : les émaux ornant les insignes du pouvoir, notamment, empruntent leur thématique à Byzance. Il me semble qu'on pourrait aller plus loin en remarquant que l'ampleur des programmes christologiques des œuvres italiennes, même s'il s'agit d'une pièce aussi puissante et originale que la cassette reliure d'Aribert à Milan (deuxième quart du XIe siècle), est due à l'emprunt de formules byzantines.

Les émaux du Xe au XIIe siècle en Italie ont été exécutés dans les régions où le rayonnement byzantin a été le plus fort — Lombardie et Vénétie, Rome et le Mont-Cassin. Bien des pièces regroupent d'ailleurs des émaux grecs et locaux. Les cas du baiser de paix de Chiavenna — qui est peu connu — et de la croix — célèbre de Velletri, qui comportent des émaux byzantins, sont examinés en profondeur. Les émaux de Veletri posent un problème de provenance : plutôt que de Constantinople, ils viendraient de la périphérie byzantine et peut-être même de Kiev. La question peut certes être posée compte tenu des relations de la Russie avec les états scandinaves et germaniques; toutefois, les éléments déterminants font défaut et il est sage, comme tend à le faire l'auteur, de supposer plutôt l'intervention d'un artiste grec d'Italie. Nous connaissons bien à présent le cas des manuscrits illustrés dans les milieux grecs d'Italie centrale et méridionale, qui offrent un décalage appréciable par rapport à la tradition purement byzantine (2). Pour les émaux byzantinisants, les sujets occidentaux indiquent une production locale, mais aussi la technique, comme l'auteur le décèle fort bien à propos des émaux exécutés à Venise au début du XIIe siècle pour compléter la Pala d'Oro, ou encore dans la reliure d'or émaillé de Verceil, qu'elle date pertinemment de la deuxième moitié du XIe siècle ou même du début du XIIe. Bien que de nombreuses œuvres aient disparu, les émaux d'Italie témoignent de la rencontre de Byzance avec l'Occident, et fournissent, comme pour les autres techniques, un répertoire de monuments où puisera l'art roman.

⁽²⁾ Cf. A. GRABAR, Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne (IXe-XIe siècles), Bibliothèque des Cahiers Archéologiques VIII, Paris, 1972.

L'Ecole de Limoges, que Mme Gauthier connaît particulièrement bien par ses travaux antérieurs, est attestée à la fin des années 1160. C'est de 1170 environ que peuvent être datées les deux célèbres châsses de sainte Valérie, illustrant une légende limousine, conservées à Léningrad et à Londres (les châsses constituent une part importante de cette production, on en conserve près de sept cents). L'auteur rapproche les visages de saint Pierre et de saint Paul sur une châsse du Metropolitan Museum des mosaïques contemporaines exécutées par une équipe byzantine à la chapelle Palatine de Palerme. Elle apporte ainsi un complément aux témoignages de l'influence des mosaïques de Sicile sur l'art occidental réunis notamment par M. Demus (3), influence qui s'est souvent transmise par les « carnets de modèles ». Les artisans romans ont dès lors adopté une technique nouvelle : le champlevé sur cuivre. Ce n'est donc pas dans le domaine de la technique que l'influence byzantine s'exerce sur l'émaillerie limousine, mais dans celui de l'iconographie et du style. Des objets ont pu être connus concrètement, comme le triptyque-reliquaire de la Vraie Croix, du milieu du XIIe siècle, qui était conservé à Grandmont. Les mosaïques siciliennes paraissent à l'auteur être le point de mire de cet art; elle remarque toutefois avec raison que le choix des artistes limousins va vers les œuvres les plus classiques. En effet, la phase dynamique ou maniériste des dernières mosaïques de Sicile n'y apparaît guère, au contraire de ce qui se passe dans l'émaillerie rhéno-mosane. C'est dans les thèmes cultuels plus sévères que se révèle surtout cette influence, tandis que le style des scènes narratives plonge ses racines dans la tradition occidentale, ottonienne et carolingienne. Des exemples en sont fournis, qui sont toujours soigneusement replacés dans leur contexte historique, notion si importante lorsqu'il s'agit de suivre le cheminement des influences. Le rôle de l'atelier qui travailla pour Grandmont à la fin du XIIe siècle est particulièrement bien évoqué. Une sorte de classicisme byzantin diffus persiste dans la production limousine aux environs de 1200. Cette production, symbolisée par le nom de G. Alpaix, est typique d'une Ecole, avec ses aspects artisanaux et économiques, en particulier l'exportation.

Le problème byzantin se pose moins nettement dans les autres chapitres. Cependant, les liens avec Byzance d'un domaine important de l'émaillerie mosane : les reliquaires de la Vraie Croix, sont évoqués (p. 123 et passim) — à propos de l'énigme posée par le triptyque de Stavelot, l'auteur note qu'un démontage et un examen archéologique sont prévus à New York, ce qui sera bien venu. En Allemagne, ce sont surtout les ateliers saxons qui témoignent d'une influence byzantine. Celle-ci, par le truchement des mosaïques de Sicile, est également discernable dans certaines œuvres insulaires. Parmi les éléments brassés et transcendés par le génie puissant de Nicolas de Verdun figure aussi l'apport byzantin. L'auteur note justement que l'art exceptionnel et précoce de Nicolas ne marque pas une transition entre le roman et le gothique, car sa véritable lignée surgira un siècle plus tard.

⁽³⁾ Qui est cité par l'auteur p. 96, mais son ouvrage ne semble pas avoir été repris dans la bibliographie: O. DEMUS, Byzantine Art and the West, The Wrightsman Lectures III, New York, 1970; cf. mon compte rendu dans le volume LXL, 1972 (1974), pp. 202-206.

En revanche, l'apaisement qui se marque dans les œuvres du début du XIIIe siècle est à mettre en parallèle avec celui du style byzantin à l'époque. L'iconographie comme le style byzantins sont représentés dans des œuvres limousines et d'autres. Ils le sont avec une fidélité exceptionnelle dans les émaux de la châsse dite de saint Marc à Huy; l'auteur les estime authentiques et y voit avec raison un exemple-type de l'utilisation des carnets de modèles, tirés des mosaïques de Sicile. Toutefois, il s'agit des mosaïques de Palerme, non de celles de Monreale, qui sont les dernières. Il n'y donc pas nécessairement concordance chronologique entre les œuvres et leurs modèles. De même, des objets byzantins portables bien antérieurs ont encore servi de modèles à cette époque, singulièrement à la suite des rapines de la quatrième croisade (prise de Constantinople en 1204) : c'est un point qu'il aurait fallu mettre davantage en lumière.

En tout cas, les passages du livre de Mme Gauthier qui viennent d'être évoqués constituent un apport important à notre connaissance des influences byzantines en Occident, qu'il valait la peine de signaler.

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE.

Corpus Vitrearum Medii Aevi

De 1973 à 1975, cinq volumes se sont ajoutés à la collection internationale du Corpus Vitrearum Medii Aevi. Ceux de 1973 traitent des vitraux de la cathédrale de Grenade (1) et d'Ombrie, ceux de 1974 des verrières de la cathédrale de Cologne et des provinces du Brabant et du Limbourg (2) et en 1975 parut le volume unique de la Tchécoslovaquie.

Giuseppe Marchini, *Corpus Vitrearum Medii Aevi. Italia*, vol. I. *Le vetrate dell' Umbria*, Rome, éditions De Luca, 1973, in-4°, 229 p., CLXXXIX pl., plans et croquis.

La plus grande partie du premier volume italien est consacrée aux vitraux d'Assise auxquels s'ajoutent ceux d'Orvieto, de Pérouse et de Spello.

Une préface, quelques indications pratiques et la bibliographie précèdent l'étude de chaque ensemble qui comprend une introduction sur la construction et la décoration de l'édifice, le programme iconographique, les restaurations et la conservation; la description des fenêtres reprend ces mêmes aspects ainsi que les couleurs, la technique, les données bibliographiques et le style. L'examen de chaque épisode ou panneau suit de façon assez rapide et, contrairement à d'autres volumes du CVMA, des répétitions multiples parfois fastidieuses et inutiles sont évitées.

⁽¹⁾ Voir le compte rendu dans la RBAHA, XLII, 1973 (1975), pp. 158-162.

⁽²⁾ Jean HELBIG et Yvette VANDEN BEMDEN, Corpus Vitrearum Medii Aevi. Belgique, tome III. Les vitraux de la première moitié du XVIe siècle conservés en Belgique. Brabant et Limbourg, Ledeberg-Gand, Imprimerie Erasmus, 1974.

La première pierre de la basilique d'Assise fut posée en 1228. En 1230, lors du transfert du corps de saint François, la basilique inférieure était peut-être déjà terminée; la consécration eut lieu en 1253. Un vaste programme de peintures sur verre fut sans doute conçu dès l'origine mais le Concile de Narbonne en arrêta la réalisation qui ne fut vraisemblablement continuée qu'après la mort de saint Bonaventure, en 1274.

L'ensemble des verrières, créé de la fin du XIIIe au début du XIVe siècle, est exceptionnel pour l'Italie, non seulement par son unité chronologique mais aussi parce qu'il s'affranchit progressivement de l'art du nord des Alpes pour créer un véritable art local et national sous l'impulsion déterminante de Giotto.

Dans l'église supérieure, le vaste programme iconographique consacré à l'histoire du Christ, aux apôtres et aux saints est quasi unique en Italie et se rattache plutôt à ceux du nord des Alpes. La plupart des plombs de ces vitraux sont anciens ainsi que de nombreuses armatures métalliques et les calibres, à part quelques renouvellements, sont bien conservés et font rêver... si l'on songe aux importantes restaurations zélées et dévastatrices des peintres-verriers belges du XIXe siècle.

Les verrières de la basilique supérieure d'Assise peuvent se subdiviser en trois groupes réalisés de 1253 à 1260 et après 1274. Les 46 épisodes des trois verrières absidiales forment un groupe germanisant; l'unité stylistique y est réelle bien que plusieurs mains puissent se distinguer. Ces œuvres, d'une nette tendance décorative, ont de nombreux rapports avec les vitraux allemands. Deux artistes principaux dominent dans le groupe d'inspiration française qui comprend la fenêtre du transept nord et deux fenêtres sud de la nef. Ces verrières de transition, propres à l'extrême fin du XIIIe et au début du XIVe siècle, sont marquées par l'internationalisme et sont en fait d'une grande hétérogénéité de culture et d'inspiration; elles rappellent la peinture de l'Île de France et certaines miniatures françaises, le monde germanique pour l'aspect décoratif et l'architecture bourguignonne pour les petits couronnements architecturaux tandis que les relations avec l'art anglais semblent indéniables; les références à l'art italien et spécialement aux peintures murales de la basilique sont également évidentes. Ces œuvres furent sans doute élaborées de façon progressive au cours de différentes recherches et expériences qui tentèrent de résoudre, dans un esprit d'adaptation et de souplesse, les nombreux problèmes posés. Le groupe du « Maître de Saint François » comprend la fenêtre du transept sud, deux fenêtres du côté sud et quatre du côté nord de la nef. Une tendance plus locale et romanisante et une autre, plus gothique, se distinguent et les relations avec les fresques de l'église inférieure sont claires. Outre le « Maître de Saint François » on devrait aussi parler d'un « Maître du Maître de Saint François »; les autres collaborateurs accentuèrent le côté décoratif et n'échappèrent pas toujours à une certaine rigidité.

Les vitraux de l'église inférieure ornent sept chapelles. Créés au début du XIVe siècle, ils témoignent à la fois d'une tendance archaïsante et d'une autre, plus moderne et liée à la personnalité de Giotto. Cette seconde tendance s'installe progressivement et accorde petit à petit une importance essentielle à la figure humaine dont l'entrée triomphante va de pair avec le refoulement de l'apport nordique. Celui-ci transparaît pourtant encore; ainsi, c'est de France que provient la nouvelle relation qui lie les

personnages aux couronnements qui les surmontent. En outre, l'influence des artistes italiens devient prépondérante et certains noms sont d'ailleurs avancés pour la conception et la réalisation de ces verrières; le Maître de Figlini (ou de la Pieta Fogg), Giovanni di Bonino et ses disciples Pietro et Angioletto da Gubbio...

Les autres œuvres qui ornent la basilique d'Assise sont originaires de celle-ci ou proviennent des cathédrales de Pérouse et de Foligno. Ces dernières appartiennent au gothique tardif et, comme dans la peinture italienne du XVe siècle en général, une certaine influence flamande est perceptible.

Trois verrières anciennes subsistent dans le chœur de la cathédrale d'Orvieto, reconstruit à partir de 1328. La fenêtre centrale, sans doute terminée en 1335, illustre la Rédemption, la Vie de la Vierge et des prophètes. Les verres rouges doublés et gravés apparaissent pour la première fois et le réemploi des mêmes cartons ou d'éléments de cartons différents atteste le travail d'un atelier habile et bien organisé. Plusieurs artistes de tendances diverses y œuvrèrent, sans doute dans une certaine discontinuité, dont Giovanni di Bonino assisté au moins de deux de ses disciples, mais la conception générale revint peut-être au Maître de Figlini. Les deux roses latérales du chœur sont ornées de bustes; l'une, de 1370 environ, est l'œuvre d'un disciple de Ugolino di Prete Ilario et l'autre, plus archaïque, est à rapprocher de l'art de Bartolomeo di Tommaso.

Plusieurs verrières sont conservées à Pérouse. La Crucifixion de la Galerie Nationale d'Ombrie, provenant de l'église Saint-Augustin, subit de façon indirecte l'influence de Giovanni di Bonino. La verrière absidiale de l'église Saint-Dominique, datée de 1411, fut sans doute créée par Fra Bartolomeo di Pietro et, d'après une signature, Mariotto di Nardo participa à sa réalisation. A la cathédrale, le vitrail de la Vie de saint Bernard porte le monogramme de Henri van der Broeck (1530-1602) ainsi que la référence à sa ville natale de Malines. Henri van der Broeck, également peintre et sculpteur, travailla dans de nombreuses villes italiennes et le vitrail de Pérouse trahit son origine nordique par le dessin, la coloration, l'architecture... mais aussi les influences italiennes et classiques qu'il subit, principalement à Rome et à Florence.

Enfin, à Spello, les églises Saint-Laurent et Santa Maria Maggiore possèdent des œuvres mineures du XVIe siècle.

Des index iconographiques, de noms de personnes et de lieux achèvent cette étude complétée par des plans d'églises, les schémas de restauration et 189 planches dont 56 en couleurs. L'auteur a réussi à éviter les redites, les surcharges et les détails inutiles, certaines rubriques sont réduites au minimum et le texte est allégé grâce à de nombreuses notes infrapaginales.

Ce volume de Giuseppe Marchini introduit de fort belle et intéressante façon l'inventaire des vitraux d'Italie qui témoignent ici de leurs liens avec l'art du nord des Alpes et de leur étroite appartenance à l'art de la Péninsule.

Herbert Rode, Corpus Vitrearum Medii Aevi. Deutschland, Band IV 1, Die mittelalterlichen Glasmalereien des Kölner Domes, Berlin, Deutscher Verlach für Kunstwissenschaft, 1974, in-4°, 227 p., 77 fig., 69 ill. dans le texte, 268 pl. en n. et bl., 16 pl. en coul.

Cet ouvrage, totalement consacré aux peintures sur verre de la cathédrale de Cologne, est le second des quelque vingt-cinq prévus en Allemagne pour l'inventaire complet des vitraux de ce pays.

Une importante introduction historique et artistique comprenant la bibliographie, l'historique des vitraux, leurs dimensions, les restaurations, les couleurs et le style est suivie de l'étude de chaque ensemble et ensuite de chaque vitrail et de chaque panneau. Les analyses se resserrent ainsi du général au particulier, de façon claire et ordonnée, ne laissant rien au hasard et à la fantaisie et elles permettent toujours une consultation rapide, aisée et complète.

Une note sur les anciennes verrières de l'église Sainte-Croix des Augustins, un chapitre sur les œuvres disparues de l'église primitive de Cologne et sur celles qui n'ont pu prendre place dans la cathédrale actuelle complètent cet ouvrage.

La cathédrale de Cologne fut rebâtie par l'est à partir de 1248 et les verrières furent conçues au fur et à mesure de la reconstruction; elles ont toujours fait l'objet de nombreuses publications car leur importance dépasse largement le cadre national. 4120 panneaux peints sur verre subsistent, dont 1500 avec des figures et des architectures et 2600 avec des motifs ornementaux.

Successivement prirent place les vitraux des chapelles rayonnantes (1250-1260), trois fenêtres dans la paroi occidentale du chœur (vers 1300, disparues), les verrières du triforium (dont il ne reste que des fragments dans les tympans) et celles du haut chœur (1304-1315), de nouvelles vitreries dans les chapelles rayonnantes (1315-1320), les verrières de la nef latérale sud (1415-1440, disparues) puis de la nef nord (1506-1509). Au XVIIIe siècle, de nombreuses œuvres furent supprimées mais en 1823 la cathédrale s'enrichit des peintures sur verre des églises et couvents de Cologne sécularisés en 1804.

Les vitraux de la cathédrale furent restaurés dès Ie XVIe siècle mais à partir du XIXe siècle les interventions se firent plus systématiques. Les cycles du haut chœur et de la nef nord sont très bien conservés (± 95 % de calibres anciens), ceux des chapelles rayonnantes le sont beaucoup moins (± 40-50 % de calibres originaux). Les verres anciens ont été fort corrodés et la grisaille s'est également détériorée au cours des temps. Quant aux vitraux des églises sécularisées, ils souffrirent beaucoup de la dépose, des déménagements et des changements subis pour être intégrés dans leurs nouvelles baies.

Une évolution est discernable dans les vitraux de la cathédrale, tant pour la technique que pour la composition (médaillons jusqu'au troisième quart du XIIIe siècle, personnages sous architectures depuis la fin du XIIIe siècle et véritables tableaux depuis le milieu du XVe siècle).

Les trois Rois, très vénérés à Cologne, firent de la cathédrale un édifice de type royal et le programme iconographique des vitraux se développa à partir d'eux.

L'Adoration des Mages est unie à la Naissance et à la Vie du Christ, aux épisodes de l'Ancien Testament qui l'on annoncé et aux personnages qui ont continué son oeuvre, spécialement les patrons de la ville de Cologne, les saints et les martyrs qui y étaient particulièrement honorés. L'ensemble recouvre donc les trois grandes périodes de l'histoire de l'humanité: ante legem, sub lege et sub gratia.

La fenêtre typologique centrale des chapelles rayonnantes, qui subsiste du premier cycle créé entre 1250 et 1260, se rattache au « Zackenstil » rhénan et de nombreuses comparaisons s'imposent avec l'art de l'époque à Cologne et dans les environs. Primitivement, cette fenêtre était entourée de vitraux ornementaux; ceux-ci, proches sans doute de ceux d'Altenberg, se rattachaient vraisemblablement au style du nord de la France.

Les vitraux de l'ancienne église des Dominicains, qui ornent à présent les chapelles rayonnantes, comprennent une fenêtre biblique et des panneaux ornementaux de 1280 environ, des figures d'apôtres placées sous des architectures et des fonds décoratifs qui remontent à 1300-1310. Dans la fenêtre biblique, bien que les personnages marqués par le XIIIe siècle soient encore enfermés dans des formes géométriques, le « Zackenstil » évolue vers un gothique plus animé et naturel qui s'inscrit dans une variante locale du style international parti de Paris vers 1250 et dont le Graduel de Valckenburg (1299) sera une manifestation plus développée.

Les quinze fenêtres du haut chœur (1304-1315), où les Rois et l'Adoration des Mages représentent sans doute la généalogie temporelle et spirituelle du Christ, sont divisées en trois zones horizontales : personnages et architectures, ornements, tympans. L'organisation rythmique ou symétrique des différentes formes de tympans, d'architectures, d'ornements et des diverses couleurs crée un dynamisme certain.

Le second cycle des chapelles rayonnantes (1315-1320), principalement consacré aux patrons de la ville de Cologne ainsi qu'à ses saints, évêques et martyrs, fait songer au thème de certains portails de cathédrales et pour les architectures légères et idéalisées, à celle de Cologne. Ces vitraux — surtout pour la composition en trois niveaux — sont proches du Graduel de Valckenburg et de certains manuscrits anglais et normands; ils manifestent aussi le « Süsze Stil » adopté dans la peinture colonaise vers 1320. Ce cycle, auquel travaillèrent sans doute plusieurs artistes, fut vraisemblablement exécuté immédiatement après celui du haut chœur dans l'atelier du « Maître des Korkapellenfenster ».

Dans le transept nord, des panneaux proviennent sans doute de l'église de l'Herrenleichnam et ils datent de 1430-1435; ils sont une expression colonaise du « Weichen Stil » d'inspiration néerlando-bourguignonne et rappellent le Maître de Sainte Véronique; pourtant, l'art de Lochner n'est pas loin.

Dans la chapelle du Saint-Sacrement (ancienne sacristie), des panneaux du troisième quart du XVe siècle représentent des épisodes de la Vie du Christ; sans doute sont-ils originaires du cloître du couvent de Sainte-Cécile. Le Speculum Humanae Salvationis et la Biblia Pauperum furent les sources iconographiques de ces peintures sur verre issues d'un atelier colonais et où s'expriment deux tendances stylistiques successives : la première a des rapports réels avec Lochner et avec l'art des Pays-Bas

au milieu du XVe siècle, spécialement avec Rogier van der Weyden, la seconde est à rapprocher du Maître de la Vie de la Vierge et l'influence de Thierry Bouts s'y reflète également.

Dans la nef nord, les cinq fenêtres datent de 1506 à 1509 et possèdent quatre niveaux superposés : armes et donateurs, saints, scènes figurées accompagnées de petits épisodes typologiques et tympans. Cet ensemble forme un véritable retable et s'est inspiré pour la Nativité de celle du triptyque Portinari de van der Goes et pour l'Adoration des Mages de celle de van der Weyden. Ces œuvres furent peut-être exécutées dans l'atelier de Hermann Pentelijnk où travaillait, d'après les initiales retrouvées, Lewe von Keysserswerde. Quant aux projets des verrières, les plus anciens furent sans doute dessinés par le Maître der Heilige Sippe et les plus récents par le Maître de Saint Séverin.

Dans le transept nord, enfin, des épisodes de la Vie de Saint Bernard de 1525 environ proviennent de Saint-Apern et le cycle initial, sans doute très proche de celui d'Altenberg, était vraisemblablement dû au même atelier. Le style des panneaux rappelle le Maître de Saint Séverin et le Maître de Sainte Ursule et il a aussi des rapports avec Barthel Bruyn le Vieux. D'autres panneaux sont également à rapprocher de cet artiste dans le même transept.

De nombreuses rubriques encadrent le corps de cette étude : renseignements pratiques concernant le système de numérotation, signification des termes techniques et des grisés de restauration, table de concordance des différentes numérotations de fenêtres utilisées dans les ouvrages déjà parus sur ce sujet... Toutes les planches sont rassemblées en fin de volume; de très bonne qualité elles permettent de mieux admirer ce splendide ensemble de peintures sur verre dans tous les détails.

Cet ouvrage, qui suit de très près les directives internationales du CVMA, intègre également les vitraux du XVIe siècle et de façon très rapide les fenêtres du XIXe siècle qui prennent place dans les différents cycles considérés. Le texte est enrichi de nombreuses notes, de plans, de schémas et de dessins. Les croquis de restauration, qui n'existent pas pour tous les vitraux, manquent un peu d'unité; certains sont dessinés, parfois assez sommairement, d'autres sont obtenus à partir de photos surchargées.

Cet ensemble de vitraux, tellement riche, montre à merveille l'évolution de l'art verrier colonais du XIIIe au XVIe siècle et les rapprochements avec l'art des anciens Pays-Bas nous intéressent spécialement. Les influences de nos régions furent surtout marquantes aux XVe et XVIe siècles, que ce soit pour les formes générales, des détails, le paysage ou l'architecture. Certains artistes jouèrent en outre un rôle prépondérant et surtout Rogier van der Weyden et Thierry Bouts dont des œuvres étaient conservées à Cologne.

Frantisek Matous, Corpus Vitrearum Medii Aevi. Tschechoslowakei. Mittelalterliche Glasmalerei in der Tschechoslowakei, Vienne-Cologne-Graz, Verlach Hermann Böhlaus Nachf., 1975, in-4°, 99 p., 83 pl. en n. et bl., IX pl. en coul.

Cet unique volume de la Tchécoslovaquie contient les trop rares vitraux qui subsistent, soit originaires du pays, soit de provenance étrangère et particulièrement autrichienne ou allemande (entourage de Pierre Hemmel von Andlau surtout).

Ce volume, conçu d'après les directives du CVMA, se compose d'une introduction historique, du catalogue où les localités qui conservent des œuvres sont classées alphabétiquement et des rubriques supplémentaires habituelles : table des matières, préface, abréviations bibliographiques, liste des illustrations, index.

L'intérêt pour le vitrail a débuté au XIXe siècle en Tchécoslovaquie, se concentrant autour du très beau Christ de Karlstein, mais il fallut attendre l'entre deux guerres pour que des études systématiques valables soient vraiment entreprises.

Les œuvres conservées en Bohême et en Slovaquie sont peu nombreuses; les guerres, invasions, dévastations et réformes multiples les ont fait disparaître au cours des temps; des écrits prouvent cependant leur existence depuis le XIIIe siècle.

Pendant le deuxième quart du XIVe siècle, l'art verrier semble en plein épanouissement dans les territoires qui dépendent de la couronne de Bohême et spécialement à Prague (qui fut sans doute un centre de peinture sur verre) et dans les environs (Slivenec-Zebnice). Il participe au grand mouvement artistique commun à toute l'Europe centrale et traduit à travers une forte coloration locale des influences diverses tantôt autrichiennes, tantôt typiquement occidentales.

Parmi les quelques vitraux qui subsistent de 1350-1400, certains ont des rapports indéniables avec la Basse-Autriche (Frauenberg) et les pays du Danube. Les liens sont également étroits avec l'enluminure et la peinture contemporaine comme en témoigne le panneau de saint Jean Baptiste à Osek (milieu du XIVe siècle) où se marque en outre une assimilation d'éléments nordiques et italiens.

La Crucifixion de Karlstein, qui suit de très près, est un merveilleux fragment qui sort sans doute d'un atelier de la cour de Charles IV; l'influence des peintures créées dans ce même milieu vers 1350-1360 y est visible. Un développement ultérieur du style de la cour de Charles IV est représenté par le Christ de Pitié de Slivenec qui possède toutes les caractéristiques de la sixième décennie du XIVe siècle : allongement des figures, nouveau lyrisme, spiritualisation de l'expression...; celles-ci se retrouvent aussi dans la peinture — murale et sur panneau — contemporaine. Les œuvres un peu plus tardives de Kolin, très proches de l'enluminure, sont un amalgame d'esprit conservateur, de traditions locales, d'influences italiennes et de nouvelles influences françaises et elles atteignent un des sommets de l'art du vitrail à cette époque. Si les peintures sur verre de Karlstein et de Kolin sont les plus connues en Bohême, cette région produisit encore sous Charles IV de nombreuses autres verrières.

Pendant la période suivante, le nombre d'œuvres est bien plus important car l'art verrier ne se limite plus à la cour mais a aussi les faveurs des classes montantes, il ne se limite plus aux grands monastères mais atteint les églises villageoises (Holubice) et les chapelles castrales (Kost). Pour la Slovaquie, qui appartenait alors à la Hongrie, seuls les textes rappellent les vitraux qui ont tous disparu. A la fin du XIVe siècle, le vitrail bohémien est d'un haut niveau artistique comme le prouvent les œuvres de Slivenec et de Kost, créées au début du XVe siècle; elles sont réalisées dans le « Beau style » bohémien qui atteint ici une très bonne qualité et sa plus grande signification sur le plan international. A cette époque pourtant, la Bohême méridionale semble avoir été très pauvre en art verrier; ses liens sont toujours réels

avec la Basse-Autriche et les territoires du Danube et les œuvres conservées montrent une réaction au « Beau style ».

Un renouveau tardif du style de cour de Wenzel IV marque la troisième décennie du XVe siècle. Ainsi, les panneaux armoriés de Brno sont très proches des manuscrits enluminés de la cour, spécialement pour les figures de jeunes gens, de nymphes, de femmes nues, de musiciens si délicatement dessinées. Sans doute créés par un artiste local tout imprégné de l'enluminure, ils comptent parmi les plus belles pièces de l'art bohémien.

Les dernières œuvres de la première moitié du XVe siècle sont d'une orientation différente, comme le Christ de Krumau, d'une expression gothique tardif, peutêtre d'origine autrichienne.

Pour la second moitié du XVe siècle, l'art du vitrail n'est presque exclusivement connu que par les documents, et les œuvres conservées jusqu'au début du XVIe siècle sont rares et sans grande signification.

A côté des verrières créées par des artistes locaux, l'apport des maîtres étrangers est très important sans qu'on sache toujours si ceux-ci travaillèrent sur place ou s'ils envoyèrent leurs peintures sur verre. Certains ont des rapports indéniables avec Pierre Hemmel von Andlau (atelier? entourage?), d'autres révèlent le style du Danube, mais les rapports avec le monde germanique sont évidents.

Il s'agit donc surtout en Tchécoslovaquie de fragments, de petits panneaux, de couronnements de lancettes et d'ornements de tympans. Aucune œuvre de grandes dimensions, aucun cycle complet, aucune large composition n'est conservé, ce qui est d'autant plus regrettable que les restes qui subsistent sont souvent d'une grande qualité.

La technique utilisée dans les vitraux tchécoslovaques n'a rien d'original : dessins à la grisaille de différentes nuances, éclaircissement de cette grisaille, demi-teintes et lavis tant intérieurs qu'extérieurs, ombrages et, plus tard, jaune d'argent, verres doublés et gravés... La conservation des œuvres est généralement bonne malgré la disparition et le remplacement de certains calibres, l'effacement — en tout ou en partie — du dessin et des lavis, et la corrosion qui a attaqué les verres; par contre, de nombreux plombs anciens sont conservés et certains panneaux ne semblent jamais avoir été déposés depuis leur placement.

Cette étude, émaillée de 9 photos en couleurs, se termine par 83 planches en noir et blanc. On peut regretter que certains vitraux (mineurs) ne soient pas reproduits et que des photos de détail existent seulement pour d'autres, ce qui ne permet pas de juger de l'ensemble des œuvres. Aucun plan d'édifice, aucun croquis de restauration n'illustre le texte où les dimensions des vitraux, jamais numérotés, ne sont pas toujours indiquées.

Ces quelques détails mis à part, ce volume d'une présentation resserrée et rigoureuse offre une image claire du vitrail en Tchécoslovaquie, pour autant que les maigres restes le permettent, et spécialement du vitrail bohémien de 1350 à 1450.

Y. VANDEN BEMDEN.

ACADEMIE ROYALE D'ARCHEOLOGIE DE BELGIQUE, a.s.b.l.

KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIE, v.z.w.

1975-1976 (*)

Bureau — Dagelijks Bestuur

Président, Voorzitter: Dhr. Henry JOOSEN; Vice-Président, Ondervoorzitter: M. Albert VANDER LINDEN; Secrétaire général, Secretaris generaal: Dhr. Antoine DE SCHRIJVER; Trésorier général, Algemeen Penningmeester: M. Adelin DE VALKENEER.

CONSEIL D'ADMINISTRATION — RAAD VAN BEHEER

Administrateurs rééligibles en 1977 — Herkiesbare leden in 1977 : M^{11e} Simone Bergmans, Dhr. Henry Joosen, M^{me} C. Lemoine-Isabeau, M^{11e} Mina Martens, Dhr. Paul Vanaise.

Administrateurs rééligibles en 1980 — Herkiesbare leden in 1980 : M. Jean de Sturler, M^{me} A. M. Bonenfant, M^{11e} 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 Schrijver, M. Antoine De Smet.

Membres titulaires — Werkende Leden

- Frans Ganshof, professor emeritus van de Rijksuniversiteit van Gent, 1931 (1928) lid van de Koninklijke 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.
- Max WINDERS, membre de l'Institut de France, président honoraire 1943 (1941) de la Commission royale des Monuments et des Sites, avenue Emile De Mot 10, 1050 Bruxelles.
- Adolf Jansen, gemachtigd ere-conservator van de Koninklijke Musea 1946 (1936) voor Kunst en Geschiedenis, Van Schoonbekesatraat 79, 2000 Antwerpen.

^{*} Liste mise à jour au 30 avril 1976.

Lucie NINANE, conservateur délégué honoraire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, chaussée de Waterloo 1153, 1180 Bruxelles.	1947	(1932)
R. P. Baudouin DE GAIFFIER D'HESTROY, membre de la Société des Bollandistes, membre correspondant de l'Institut de France, boulevard Saint-Michel 24, 1040 Bruxelles.	1950	(1935)
Baronne Edith GREINDL, maître en Histoire de l'Art et Archéologie, professeur à l'Institut d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de Bruxelles, rue de la Vallée 30, 1050 Bruxelles.	1950	(1947)
Simone Bergmans, docteur en Histoire de l'Art et Archéologie, professeur honoraire de l'Ecole des Hautes Etudes de Gand, avenue de Woluwe-Saint-Lambert 71, boîte n° 59, 1200 Bruxelles.	1951	(1932)
Henri Nowé, ere-archivist van de Stad Gent, Clementinalaan 3, 9000 Gent.	1952	(1932)
Simon Brigode, professeur à l'Université catholique de Louvain, rue Sabatier 11, 6001 Marcinelle.	1953	(1937)
Jozef Duverger, professor emeritus van de Rijksuniversiteit van Gent, lid van de Koninklijke Academie van België, Toekomststraat 23, 9110 Sint-Amandsberg.	1953	(1937)
Jean Helbig, conservateur honoraire des Musées royaux d'Art et d'Histoire, avenue des Nénuphars 50, 1160 Bruxelles.	1953	(1941)
Louis Lebeer, vaste secretaris van de Koninklijke Academie van België, Maria Louizasquare 4, 1040 Brussel.	1958	(1934)
Henry Joosen, doctor in de Wijsbegeerte en Letteren, voorzitter van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen, Koningin Astridlaan 137, 2800 Mechelen.	1964	(1950)
Joseph Lefèvre, conservateur honoraire des Archives générales du Royaume, boulevard Général Jacques 34, 1050 Bruxelles.	1964	(1952)
Aquilin Janssens de Bisthoven, conservator van de Stedelijke Musea Brugge, Sint-Jorisstraat 10, 8000 Brugge.	1964	(1958)
François Masai, professeur à l'Université libre de Bruxelles, conservateur honoraire de la Bibliothèque royale de Belgique, avenue de l'Opale 73, 1040 Bruxelles.	1965	(1951)
Mina MARTENS, archiviste de la ville de Bruxelles, professeur extra- ordinaire à l'Université libre de Bruxelles, rue Félix Delhasse 25, 1060 Bruxelles.	1965	(1965)
Jean Jadot, président de la Société royale de Numismatique de Belgique, avenue Louise 22, 1050 Bruxelles.	1966	(1947)
Paul NASTER, professor aan de Katholieke Universiteit van Leuven, Bogaardenstraat 66D, bus nr. 1, 3000 Leuven.	1966	(1952)
Suzanne SULZBERGER, professeur honoraire à l'Université libre de Bruxelles, rue F. Merjay 101, 1060 Bruxelles.	1967	(1938)

Anne-Marie Bonenfant-Feytmans, archiviste-conservateur honoraire du Musée de l'Assistance publique de Bruxelles, avenue Van Becelaere 36, 1170 Bruxelles.	1967	(1955)
Marie-Louise Hairs, maître de conférences à l'Université de Liège, rue César Franck 32, 4000 Liège.	1967	(1955)
Jean DE STURLER, professeur à l'Université libre de Bruxelles, membre de la Commission royale d'Histoire, avenue de la Floride 132, 1180 Bruxelles.	1967	(1966)
Adelin De Valkeneer, docteur en Archéologie et Histoire de l'Art, professeur de l'Enseignement supérieur, rue du Châtelain 6B, Boîte 11, 1050 Bruxelles.	1967	(1966)
Prosper SCHITTEKAT, conservator van het Wetenschappelijk en Kultureel Centrum van de Duinenabdij en de Westhoek, Koninklijke Prinslaan 8, 8460 Koksijde.	1967	(1966)
Albert Vander Linden, professeur à l'Université libre de Bruxelles, bibliothécaire du Conservatoire royal de Musique, avenue de Broqueville 84, 1200 Bruxelles.	1967	(1966)
Paul VANAISE, docent aan de Vrije Universiteit van Brussel, Kortrijkse steenwerg 361, 9000 Gent.	1967	(1967)
Marie-Jeanne Chartrain-Hebbelinck, collaborateur scientifique aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, rue du Trône 20, 1050 Bruxelles.	1968	(1966)
Jacqueline Dosogne-Lafontaine, chef de travaux aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, chargé de cours à l'Université catholique de Louvain, avenue Armand Huysmans 87, boîte 6, 1050 Bruxelles.	1968	(1967)
Philippe ROBERTS-JONES, conservateur en chef des Musées royaux des BeauxArts de Belgique, professeur à l'Université libre de Bruxelles, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles.	1968	(1967)
Andrée Brunard, conservateur honoraire des Musées communaux de Bruxelles, avenue de Tervuren 250, 1150 Bruxelles.	1969	(1955)
Antoine DE SCHRYVER, docent aan de Rijksuniversiteit te Gent, Meidoorndreef 30, 9219 Gentbrugge.	1969	(1965)
Marc E. Mariën, conservator bij de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, docent aan de Vrije Universiteit van Brussel, Eedgenotenstraat 21, 1040 Brussel.	1969	(1965)
Henri Pauwels, conservator bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, lid van de Koninklijke Academie van België, Groot-Brittaniëlaan 3, 9000 Gent.	1969	(1965)
Frans Van Molle, professor aan de Katholieke Universiteit van Leuven, O. L. Vrouwstraat 46, 3000 Leuven.	1969	(1955)
Emile Brouette, membre de l'Institut historique belge de Rome, rue Jennay 28, 5852 Isnes.	1969	(1966)
Pierre Colman, chargé de cours associé à l'Université de Liège, quai Churchill 19, boîte 051, 4020 Liège.	1969	(1966)

Paul WARZÉE, professeur à la Faculté universitaire Saint-Louis, boulevard Louis Schmidt 14, boîte 7, 1040 Bruxelles.	1969	(1966)
Antoine De Smet, ereconservator bij de Koninklijke Bibliotheek, Georges Lecointelaan 62, 1180 Brussel.	1969	(1967)
Gabriel Duphénieux, conservateur au Musée d'Histoire et d'Archéologie de Tournai, rue J. Hoyois, 7500 Tournai.	1969	(1967)
René SNEYERS, directeur de l'Institut royal du Patrimoine artistique, rue du Beau Site 44, 1050 Bruxelles.	1970	(1967)
Claire Lemoine-Isabeau, collaborateur scientifique au Musée royal de l'Armée, avenue Den Doorn 3, 1180 Bruxelles.	1970	(1969)
Franz DE RUYT, professeur à l'Université catholique de Louvain, membre de l'Académie royale de Belgique, avenue Karel Verhaegen 30, 1950 Kraainem.	1972	(1935)
Firmin De Smidt, professor emeritus aan de Rijksuniversiteit van Gent, Zwarte Zusterstraat 30, 9000 Gent.	1972	(1948)
Jacques STIENNON, professeur à l'Université de Liège, rue des Aacacias 34, 4000 Liège.	1972	(1966)
Victor Martiny, professeur à l'Université libre de Bruxelles, architecte urbaniste en chef, directeur de la Province de Brabant, rue Meyerbeer 1, 1180 Bruxelles.	1972	(1967)
Marie RISSELIN-STEENEBRUGEN, conservateur-adjoint honoraire des Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue Basse 127, 1180 Bruxelles.	1973	(1953)
Anne-Marie Mariën-Dugardin, attachée aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, rue des Confédérés 21, 1040 Bruxelles.	1973	(1967)
Sophie Schneebalg-Perelman, docteur en Philosophie et Lettres, Quellinstraat 45, 2000 Antwerpen.	1973	(1968)
Arsène SOREIL, professeur émérite de l'Université de Liège, rue de l'Yser 316, 4300 Ans.	1973	(1968)
Ignace Vandevivere, professeur à l'Université catholique de Louvain, rue Au Bois 310, 1150 Bruxelles.	1973	(1969)
William LEGRAND, docteur en Philosophie et Lettres, place Wilbald 5, 4970 Stavelot.	1973	(1970)
Adolf Monballieu, adjunct-conservator bij het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen, Landbouwstraat 139, 2800 Mechelen.	1973	(1970)
Madeleine VAN DE WINCKEL, docteur en Histoire de l'Art et Archéologie, rue Marcq 21, 1000 Bruxelles.	1974	(1971)
Jean LORETTE, conservateur-adjoint au Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire, rue Vervloesem 7, 1150 Bruxelles.	1975	(1969)
Membres correspondants — Briefwisselende leden		
Germaine FAIDER-FEYTMANS, conservateur honoraire du Domaine de Mariemont, Spinolalei 18, 8000 Brugge.		1941

Suzanne Clerx-Lejeune, professeur à l'Université de Liège, rue du Rèwe 2bis, 4000 Liège.	1941
Comte Philippe d'Arschot Schoonhoven, avenue Victor Gilsoul 64 1150 Bruxelles.	1943
Comtesse Ghislaine D'Ansembourg, château de Hex, 3877 Heks.	1948
Raymond Lemaire, professor aan de Katholieke Universiteit van Leuven, Bertelsheide, 3054 Loonbeek.	1950
Hélène Danthine, professeur à l'Université de Liège, rue du Parc 67, 4000 Liège.	1951
Suzanne COLLON-GEVAERT, professeur à l'Université de Liège, rue des Vennes 163, 4000 Liège.	1952
Elisabeth DHAENENS, inspectrice van het Kunstpatrimonium van Oost- Vlaanderen, Boelare 97, 9900 Eeklo.	1958
Marie MAUQUOY-HENDRICKX, conservateur honoraire du Cabinet des Estampes de la Bibilothèque royale de Belgique, Pachthofdreef 27, 1970 Wezembeek-Oppem.	1958
John GILISSEN, professor aan de Vrije Universiteit van Brussel, lid van de Koninkljike Vlaamse Academie van België, Beeldhouwerslaan 155, 1180 Brussel.	1966
Roger Bragard, professeur à l'Université libre de Bruxelles, conservateur honoraire du Musée instrumental, rue Paul Lauters 38, 1050 Bruxelles.	1967
Robert Wangermée, professeur à l'Université libre de Bruxelles, avenue Armand Huysmans 205, 1050 Bruxelles.	1967
René DE Roo, hoofdconservator van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Zellaardreef 26, 2820 Bonheiden.	1967
Erik Duverger, onderzoeksleider van het N.F.W.O., Coupure 253, 9000 Gent.	1969
Henri Fettweis, assitant aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, chaussée Saint-Pierre 258, 1040 Bruxelles.	1969
Yvonne Thiéry, docteur en Histoire de l'Art et Archéologie, docteur en Sorbonne, rue Capouillet 26, 1060 Bruxelles.	1969
Edouard DE CALLATAY, avocat à la Cour d'Appel, avenue de la Floride 124, 1180 Bruxelles.	1969
Eugénie Guéret-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
Lydia DE PAUW-DE VEEN, docent aan de Vrije Universiteit van Brussel, Kluisstraat 50, 1050 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 assitant à l'Institut royal du Patrimoine artistique, avenue Marie-José 52, 1200 Bruxelles.	1972
Claude GAIER, docteur en Histoire, boulevard de la Constitution 63, 4000 Liège.	1972
Tony HACKENS, chargé de cours à l'Université catholique de Louvain, avenue Léopold 28, 1330 Rixensart.	1972
Carl VAN DE VELDE, wetenschappelijk vorser bij het Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten van de 16e en de 17e eeuw, Cogels-Osylei 15, 2600 Berchem.	1972
Denis COEKELBERGHS, collaborateur scientifique à l'Institut royal du Patrimoine artistique, avenue Maréchal Joffre 69, 1190 Bruxelles.	1972
Eliane De Wilde, werkleider bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Handelsstraat 17, 1040 Brussel.	1973
Georges Dogaer, werkleider bij de Koninklijke Bibliotheek, Beek- straat 2, 2800 Mechelen.	1973
Mireille JOTTRAND, assistant au Musée de Mariemont, rue du Parc 3a, 6518 La Hestre.	1973
Françoise Popelier, assitant aux Musées royaux des Beaux-Arts, rue Veydt 64, 1050 Bruxelles.	1973
Phil. TORRES CABREJOS-MERTENS, assistent aan de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Prins Leopoldlei 22, 2510 Mortsel.	1973
Nicole Véronée-Verhaegen, collaborateur scientifique au Centre national de Recherches « Primitifs flamands », Parc du Cinquan- tenaire 1, 1040 Bruxelles.	1973
Claire DICKSTEIN-BERNARD, archiviste conservateur au Musée de la Commission d'Assistance publique de la Ville de Bruxelles, rue Haute 298 A, 1000 Bruxelles.	1974
Marguerite ULRIX-CLOSSET, maître de conférences à l'Université de Liège, avenue Rogier 12, 4000 Liège.	1974
Raf VAN DE WALLE, assistent op het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, Armand Scheitlerlaan 49, 1150 Brussel.	
Nicole Crifo-Dacos, professeur à l'Université libre de Bruxelles, Via Fr. Ongaro 38, Rome.	1975
Hans VLIEGHE, onderzoeksleider van het N.F.W.O., Van Rompaylaan 7, 2820 Bonheiden.	1975

RAPPORT ANNUEL DU SECRETAIRE GENERAL sur l'année académique 1974 - 1975

L'année académique qui se termine aujourd'hui s'est écoulée sans heurts et fort aimablement, sous la direction de notre Président, Monsieur Henry Joosen, et nous pouvons être optimistes quant à l'avenir.

A côté de deux réunions du Conseil et de quatre assemblées des membres titulaires, consacrées aux inévitables problèmes administratifs, nos huit séances ordinaires traditionnelles virent une fréquentation moyenne de 25 personnes, où se remarquaient quelques visages nouveaux. Les douze orateurs qui y présentèrent une communication (Melle Hairs, M. Joosen, Melle Bergmans, M. Naster, Melle Jottrand, M. Monballieu, Mme De Pauw-De Veen, M. Coekelberghs, Mme Dosogne, Mme Ulrix, M. le comte de Borchgrave d'Altena et, dans un instant, M. Martiny exposèrent le résultat de leurs recherches dans des domaines très divers, touchant notre pays : peinture, décors grotesques, iconographie, porcelaine, préhistoire. Monsieur Naster nous parla de certains aspects particuliers de Persépolis, et deux, bientôt trois, orateurs envisagèrent un problème d'actualité : celui de la restauration des monuments.

De plus, nous avons eu deux réunions hors-programme. Nous devons la première à la grande courtoisie du comte de Borchgrave d'Altena, qui nous fit les honneurs de Tongres et du château de Lexhy. C'est Monsieur Baudouin van de Walle qui nous donna une autre occasion de quitter notre parc et de visiter sous sa direction la très belle exposition égyptienne consacrée à Aknaton. Nous leur exprimons à tous deux notre gratitude.

Quant à la composition de notre société, nous avons eu la tristesse de perdre deux de nos membres, voilà bientôt un an : Monsieur J. Lavalleye, à qui nous devons beaucoup, et Monsieur H. Van Werveke, professeur émérite à l'Université de Gand.

Le Prix Simone Bergmans, fondé en mai dernier, n'a guère eu le temps de se faire connaître, et, s'il n'a pu être attribué cette année, je suis certaine qu'il suscitera bientôt un travail de valeur, que l'Académie sera heureuse de pouvoir couronner à la prochaine assemblée générale.

C. LEMOINE-ISABEAU.

SEANCES - VERGADERINGEN 1974 - 1975

Procès-Verbal de la Séance ordinaire du 19 octobre 1974

Présents: M. Joosen, Président; M. Vander Linden, Vice-Président; M. Brouette; Mme Chartrain; MM. de Borchgrave d'Altena, De Ruyt, De Schrijver, De Smet, Dogaer, Duchesne, Duphénieux, Duverger, Hackens; Mlles Hairs, Jottrand; M. Le-

grand; Mme Lemoine; MM. Lorette, Monballieu, Naster; Mlles Ninane, Sulzberger; Mme Ulrix; MM. Vanaise, Van de Velde, van de Walle, Mme Van de Winckel; M. Winders.

Excusés: M. De Valkeneer, trésorier général; Mlles Bergmans, De Wilde; Mme Dosogne; Mlle Folie; MM. Fourez, Ganshof, Martiny; Mlle Popelier; Mme Risselin; MM. Roberts-Jones et Warzée.

Le Président, Monsieur Henry Joosen, ouvre la séance à 10 h 45. Il rend hommage à la mémoire de Monsieur Jacques Lavalleye et à celle de Monsieur Van Werveke, décédés cet été, et demande à l'assemblée d'observer une minute de recueillement.

Après lecture et approbation du procès-verbal de la séance ordinaire du 18 mai dernier, il donne la parole à Mademoiselle Marie-Louise Hairs, qui présente « Quelques tableaux de fleurs de caractère rare dans les Pays-Bas, au XVIIe siècle », tableaux qu'elle a choisis pour leur qualité picturale ou leur valeur historique ou scientifique. Deux Guirlandes avec la Vierge et des angelots (Bruxelles, 1960; Paris, 1974) sont de Daniel Seghers. Leur inspiration diffère de celle de ses habituels cartouches fleuris; les archives en désignent le collaborateur (Corneille Schut) et les bénéficiaires. La manière dont Jean-Philippe van Thielen signa deux Guirlandes (1664), avec le Christ aux outrages et la Résurrection (La Haye, 1968), leur confère un mérite particulier. Ce maître eut trois filles, peintres de fleurs dont les ouvrages sont rarissimes. Aussi, les deux Guirlandes de Marie-Thérèse et d'Anne-Marie, au musée de Malines, ont un vif intérêt; la composition de la première est chose unique. Jacob van Es peignit quelques Bouquets hors de pair, comme les Roses dans un verre (Amsterdam, 1970). Sa Guirlande avec la Sainte Famille (Paris), également signée par Godefroid Maes, est la seule conservée. Le talent de Philippe de Marlier, longtemps oublié, revit dans cinq tableaux, signés et datés, témoins d'une évolution surprenante. Un parallèle s'impose entre son Panier de fleurs (1638) et ceux de Brueghel de Velours (Paris, 1958). Sa Guirlande du Musée des Beaux-Arts anversois (1640 ou 1646) entoure une Sainte Dorothée, aux attributs distinctifs, plutôt que la Vierge ou sainte Rosalie. Le dernier tableau retrouvé est un Vase d'æillets (1639), exposé à Vienne en 1973. Il allie beauté technique et rareté du choix limité à une seule variété de fleur. La qualité de « curiosité », prêtée à deux Vases d'æillets par Jean Brueghel II (1646), est aussi la sienne.

Le Vice-Président, Monsieur Vander Linden, remercie l'orateur et donne ensuite la parole à M. Henry Joosen, qui traite de « Beschouwingen bij het inventariseren van Gevels en Monumenten ».

Het Europees monumentenjaar 1975 kan niet onopgemerkt voorbij gaan in de schoot van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België, die bij de geplande manifestaties een aktieve rol kan spelen.

Om de waardevolle elementen van ons monumenten-patrimonium te vrijwaren en de algemene opinie te sensibiliseren moet er op de eerste plaats een stelselmatige beschrijvende inventaris van de monumenten en gevels worden opgemaakt.

Zulke inventaris wordt een voornaam werkinstrument wanneer hij kunsthistorische, architecturale en historische gegevens bevat en tevens toelaat de vroegere ekonomische en sociale functie van het beschreven gebouw te bepalen.

Te Mechelen werd dergelijke inventaris reeds opgesteld. Hij vermeldt de reeds geklasseerde, de te rangschikken en de te behouden gevels, in totaal 1.783. Hun beschrijving doet onmiddellijk uitschijnen welk geveltype (punt-, trap-, volute-, hals-, lijstgevel) determinerend is in het straatbeeld. Het valt ook op dat zowel gotische, als barokke en klassicistische vormen lang hebben ingewerkt op de bouwvormen, zelfs voor 19de- eeuwse burgers- en arbeiderswoningen. Zodoende mag er gesproken worden over een traditionele stijl die nochtans wordt verstoord door moderne uitstalramen en nieuwe constructies. Voorbeelden, aan de hand van een reeks kleurendia's, verduidelijken deze beschouwingen.

Après de nombreuses interventions relatives à la manière dont on pourrait protéger notre patrimoine architectural, la séance est levée à 12 h 45.

C. Lemoine-Isabeau, Secrétaire général.

H. Joosen, Président.

Procès-Verbal de la Séance ordinaire du 16 novembre 1974

Présents: M. Joosen, Président; M. Vander Linden, Vice-Président; Melle Bergmans; Mme Chartrain; M. Coekelberghs; le comte de Borchgrave d'Altena; MM. De Schrijver, de Sturler, De Valkeneer et de Callatay; Mmes Dickstein et Dosogne; M. Antoine De Smet; la baronne Greindl; Melles Folie, Hairs et Jottrand; MM. Legrand et Naster; Melle Popelier; Mme Risselin; M. van de Walle.

Excusés: MM. Brouette, Colman et Duphénieux; le R. P. de Gaiffier; Mme De Pauw; MM. De Ruyt, Dogaer, Duchesne, Fourez et Hackens; Mme Lemoine; MM. Lorette, Monballieu, Martiny et Roberts-Jones; Melle Sulzberger; Mme Ulrix-Closset; MM. Vanaise et Vandevivere.

Le Président ouvre la séance à 10 h 45. Il donne la parole à Mademoiselle Simone Bergmans, qui envisage le problème de l'existence d'un ou de plusieurs peintres du nom de De Vadder.

En effet, tous les répertoires et tous les ouvrages d'art ne mentionnent qu'un De Vadder; une seule exception, la notice de SIRET parue dans la Biographie Nationale et dans son Dictionnaire. Le tableau représentant un *Convoi de Voyageurs*, récemment étudié par l'orateur, porte la signature « De Vadder », sans prénom. Mademoiselle Bergmans établit qu'il n'y a pas moins de quatre De Vadder, peintres au XVIIe siècle. Le tableau analysé doit, d'après son style, être attribué à Philippe De Vadder, le premier peintre de ce nom inscrit à la corporation de Bruxelles en 1606; l'œuvre se placerait au plus tard vers 1610. Quant à Louis De Vadder, il ne sera inscrit à la corporation qu'en 1628.

Monsieur Paul Naster parle ensuite de « Sporen van beschildering van de reliëfs te Persepolis ».

De heer P. Naster behandelt bepaalde onregelmatig en zelfs slordig ingesneden tekeningen op reliëfs te Persepolis. Het geldt decoratieve patronen die slechts schijnen voor te komen op de klederen van de Achemenidische vorst, Darius of Xerxes, afgebeeld op de deurrechtstanden van een drietal paleizen. Slechts twee motieven komen voor:

- friezen van leeuwen, in Babylonische stijl zoals ook aan de gevels van de Perzische koninklijke graven, voorbehouden aan de boorden van het kleed;
- groepen van telkens een vier- of vijftal concentrische cirkels, willekeurig verspreid over de oppervlakte van het kleed, met soms tussen twee cirkels een bijkomende versiering met bloemen of bloemknoppen.

Geen enkel van de tot nu toe — met moeite — ontwaarde motieven vertoont een klaar afgelijnde tekening of net omlijnde omtrek. Telkens merkt men verbeteringen, oversnijdingen, onzekerheden, herhalingen van de trekken.

Het is ondenkbaar dat de koninklijke kledij zich in die minderwaardige toestand zou hebben voorgedaan naast alle overige onderdelen van deze gaaf afgewerkte reliëfs. Al deze onnauwkeurig en slordig aangebrachte sierpatronen hebben zeker als leidraad gediend voor een beschildering van het reliëf, hetgeen deze werken te Persepolis dan dicht stelt naast de gelijktijdige friezen in geglazuurde tegels met rijkelijk geklede en gekleurde leden van de koninklijke wacht.

Le Président remercie chaleureusement les deux orateurs et passe la parole au comte de Borchgrave d'Altena, qui attire l'attention de l'Académie sur la nécessité de respecter les éléments anciens lors des restaurations de monuments, particulièrement à la collégiale de Nivelles. Il fut décidé d'adresser une motion à ce sujet aux Ministres de la Culture française et de la Justice.

La séance est levée à 12 h 30.

C. Lemoine-Isabeau, Secrétaire général.

H. Joosen, Président.

Procès-Verbal de la Séance ordinaire du 14 décembre 1974

Présents: M. Joosen, Président; M. Vander Linden, Vice-Président; Mme Bonenfant; le comte de Borchgrave d'Altena; Mme De Pauw-Deveen; MM. De Schrijver, de Sturler, De Valkeneer, Duphénieux, Duverger; la baronne Greindl; MM. Hackens, Jadot; Melle Jottrand; M. Legrand; Mme Lemoine; M. Lorette; Mme Mariën-Dugardin; M. Monballieu; Melle Sulzberger; MM. Baudouin van de Walle, Raphaël van de Walle; Mme Van de Winckel.

Excusés: Melle Bergmans; Mme Chartrain; le R.P. de Gaiffier d'Hestroy; M. De Smet; Mme Dickstein; MM. Duchesne, Fourez; Melle Hairs; MM. Mariën,

Martiny, Naster; Melle Ninane; Mme Risselin; Melle Popelier; Mme Schneebalg; MM. Soreil, Vandevivere.

Après lecture du procès-verbal de la séance du 16 novembre 1974, qui est approuvé, le Président donne la parole à Mademoiselle Mireille Jottrand, qui traite de quelques décors de la porcelaine de Tournai et de leurs modèles. A la fin du XVIIIe siècle, comme dans d'autres manufactures, les artistes tournaisiens ont copié fidèlement des ouvrages d'histoire naturelle, transcrivant au verso des pièces le nom des sujets représentés. A côté du grand service décoré « aux oiseaux de Buffon », commandé en 1787 par Philippe, duc d'Orléans, dit Philippe-Egalité, deux autres services répondent de cette iconographie. Cependant leurs modèles n'avaient pas jusqu'ici été déterminés avec précision. C'est l'ouvrage du Dr. TREW, « Plantae Selectae » (Nuremberg, 1750-1773), dont l'illustration est due au grand peintre de fleurs Georg Dionysus EHRET, qui a servi de modèle principal au service décoré « à la fleur d'herbier »; il reste à découvrir les planches qui sont à l'origine de certaines fleurs, comme celles de la cafetière par exemple. Quant au service « aux oiseaux », il avait déjà été souligné à juste titre qu'une autre source que « L'Histoire naturelle des oiseaux » de Buffon avait été reproduite sur plusieurs de ses pièces. On peut préciser cette fois qu'il s'agit du livre de J.M. SELİGMANN, « Sammlung verschieden ausländischer und seltener Vögel » (Nuremberg, 1749-1776) qui reprend l'illustration des ouvrages de Georges EDWARDS et Mark CATESBY. La découverte de ces modèles, si elle n'apporte pas pour l'instant d'élément chronologique nouveau dans l'histoire de la porcelaine de Tournai, se montre cependant d'un grand intérêt pour saisir les influences qu'a connues la manufacture tournaisienne. De plus, elle contribuera à mettre en évidence le rôle joué par Tournai dans l'évolution des décors « aux oiseaux » et « fleurs d'herbier » sur la porcelaine européenne.

Après une discussion à laquelle prirent part MM. de Sturler, Duphénieux, Madame Mariën et M. Baudouin van de Walle, la parole est donnée à Monsieur Monballieu, qui présente trois œuvres intitulées « De Kermis van Hoboken », par P. Bruegel, G. Mostaert et J. Grimmer.

Bij « Boerenkermissen » gaat de aandacht als vanzelfsprekend naar de boeren. Men vergeet er wel eens de heren van de dorpen bij. Ten onrechte blijkbaar! Dat bleek duidelijk bij een studie over de « Kermis van Hoboken », een van de weinige « Boerenkermissen » trouwens die men kan localiseren.

Filips Willem, de zoon van Oranje, eens heer van Hoboken, en Filips van Valckenisse, heer van het nabijgelegen Hemiksem, hadden een «Kermis van Hoboken» in hun bezit.

Gillis Mostaert schilderde de « Boeren van Hoboken bij de inhuldiging van de Schetzen ». In 1559 hadden M. en G. Schetz dit dorp gekocht van Willem van Oranje en uit hetzelfde jaar dateren de Bruegelprent en de tekening met de Kermis van Hoboken.

In deze lezing werd nagegaan of de beroemde Bruegelprent wel degelijk een « Kermis van Hoboken » voorstelt. Het dorpsuitzicht en de devotie tot een H. Kruis,

alsdaar vereerd, wijzen blijkbaar op dit dorp, waarvan niet alleen de naam op het vaandel werd aangeduid, maar kennelijk ook de spotnaam van de bewoners aanschouwelijk werd weergegeven. De verzen onder de gravure « Die boeren verblijen hun in sulken feesten... Sij moeten die kermissen onderhouwen » zijn te interpreteren als een stil verzoek met fatalistische motivatie gericht tot de nieuwe heer, om in zijn dorp niet toe te geven aan de geplande beperkingen op het kermisvieren.

De Schetzen, promotoren van het Landjuweel (1561), hebben deze verwachtingen niet beschaamd. Balthazar Schetz, sinds 1559 (o.s.) heer van Hoboken, regelde er (einde 1562) op voordelige wijze de bieraccijns en nodigde (1565) vooraanstaande Antwerpenaren uit op een plaatselijk schuttersfeest.

Andere Antwerpse meesters, zoals G. Mostaert en J. Grimmer, hebben er eveneens hun inspiratie gezocht, en de schilder G. Schooffs rekende zich tot de feestvierders van Hoboken.

Après une intervention de Madame De Pauw, la séance est levée à 12 h 30.

C. Lemoine-Isabeau, Secrétaire général.

H. JOOSEN, Président.

RAPPORT DE LA RÉUNION DES MEMBRES TITULAIRES du 18 janvier 1975

Présents: Mme Bonenfant; MM. Brouette, le comte de Borchgrave d'Altena, De Schrijver, De Smet, de Sturler, De Valkeneer; Mme Dosogne; MM. Jadot, Joosen, Legrand, Lorette; Mmes Lemoine, Mariën-Dugardin; M. Monballieu; Mme Risselin; M. Roberts-Jones; Mme Schneebalg; Melle Sulzberger; M. van de Walle.

Excusés : MM. Colman, R.P. de Graiffier d'Hestroy, Duphénieux; Melle Hairs; M. Martiny; Melle Ninane; MM. Soreil et Vander Linden.

Le Président ouvre la séance à 10 h 35 et, après lecture et approbation du procèsverbal de la séance du 18 mai 1974, il annonce la vacance de deux places de membre correspondant, pour lesquelles les candidatures peuvent être proposées jusqu'au 15 février prochain.

La séance est levée à 10 h 45.

C. Lemoine-Isabeau, Secrétaire général.

H. Joosen, Président.

Procès-Verbal de la Séance ordinaire du 18 janvier 1975

Présents: M. Joosen, Président; Mme Bonenfant; M. Brouette; Mme Chartrain; MM. Coekelberghs, le comte de Borchgrave d'Altena, de Callatay; Mme De Paw-Deveen; MM. De Schrijver, De Smet, de Sturler, De Valkeneer; Mme Dosogne; M. Duverger;

Melle Jottrand; M. Legrand; Mme Lemoine; MM. Lorette, Mariën; Mme Mariën-Dugardin; M. Monballieu; Melle Popelier; Mme Risselin; M. Roberts-Jones; Mme Schneebalg; Melle Sulzberger; MM. Vanaise, B. van de Walle; Mme Van de Winckel.

Excusés : MM. Colman, R.P. de Gaiffier d'Hestroy, De Roo, Dogaer, Duchesne, Duphénieux; Melle Hairs; M. Martiny; Melle Ninane; MM. Soreil, Vander Linden.

Le Président ouvre la séance à 10 h 45 et, après lecture et approbation du procèsverbal de la séance du 14 décembre 1974, il donne immédiatement la parole à Madame Lydia De Pauw-Deveen, dont l'exposé se rapporte aux « Eerste grotesken in de Zuidelijke Nederlanden, in wandtapijten en in prent ».

Na aan de hand van enkele voorbeelden de kenmerken van de groteske in de Oudheid en van de groteske in de Italiaanse renaissance (einde 15e eeuw-begin 16e eeuw) te hebben beschreven, en aan de ornamentiek van Fontainebleau (stucco-werk en rolwerk) te hebben herinnerd, bracht Lydia De Paux-Deveen de volgende feiten naar voren in verband met de intrede van de groteske in de Nederlanden:

- 1. De zuivere groteske d.i. de groteske zoals ze in de Oudheid en tijdens de Italiaanse renaissance werd ontworpen was reeds ca 1520 in de Nederlanden bekend, doordat de randen van de te Brussel op bestelling van Paus Leo X gemaakte wandtapijten die door Raffaël en zijn leerlingen waren ontworpen grotesken bevatten.
- 2. De zuivere groteske verschenen niet vóór 1548 in de Nederlandse prentkunst.
- 3. De « Vlaamse » groteske is een combinatie van rolwerk en groteske (eventueel met beslagwerk).
- 4. Bij de inventie van de Vlaamse groteske kunnen verschillende kunstenaars worden betrokken : naast Cornelis Floris en Cornelis Bos ook Jan Cornelisz Vermeyen, die einde 1539 samen met Karel V in Fontainebleau moet hebben vertoefd, en Pieter Coecke van Aelst (titelbladzijden). Wegens het gebrek aan preciese data en signaturen, kan aan niemand de prioriteit worden gegeven.
- 5. De Vlaamse groteske komt het eerst voor in tekening en in wandtapijt; eerst later in prent.

Le Président remercie l'orateur pour l'intérêt de sa communication et ouvre la discussion, à laquelle prennent part Madame Schneebalg, MM. De Schrijver, Vanaise et Antoine De Smet.

La séance est levée à 12 h 40.

C. Lemoine-Isabeau, Secrétaire général.

H. Joosen, Président.

Procès-Verbal de la Séance ordinaire du 15 février 1975

Présents : M. Joosen, Président; M. Vander Linden, Vice-Président; Mmes Bonenfant, Chartrain; MM. Coekelberghs, le comte de Borchgrave d'Altena, de Cal-

latay, le R.P. de Gaiffier d'Hestroy; Mme De Pauw; MM. De Ruyt, De Smet, de Sturler, De Valkeneer; Mme Dosogne; M. Duphénieux; Melle Folie; MM. Fourez, Hackens; Melles Hairs, Jottrand; M. Lorette; Melles Ninane, Popelier; Melle Sulzberger; M. van de Walle; Mme Van de Winckel; M. Winders.

Excusés :MM. Colman, Legrand; Mme Lemoine; MM. Masai, Monballieu, Martiny, Roberts-Jones; Mme Risselin; M. Stiennon; Mme Ulrix.

La séance est ouverte à 10 h 45.

Après lecture et approbation du procès-verbal de la séance précédente, le Président donne la parole à Monsieur Coekelberghs, dont la communication est une « Contribution à l'étude du paysage italianisant dans les Pays-Bas méridionaux au XVIIe siècle » (étude à paraître dans la Revue des Archéologues et Historiens d'Art de l'Université catholique de Louvain).

Après une intervention de Monsieur de Callatay, Madame Dosogne-Lafontaine traite du « Cycle des Mages dans l'Evangile arabe de la Laurentienne à Florence ».

La littérature grecque et chrétienne d'Orient comporte de nombreux récits apocryphes sur l'Enfance du Christ, mais un seul exemplaire illustré nous est parvenu : c'est l'Evangile arabe de l'Enfance, conservé à la Laurentienne sous la cote *Or. 387*. Le colophon nous apprend qu'il fut exécuté à Mardin (Mésopotamie) en 1299. Il comporte 54 dessins à l'encre noire, illustrant des épisodes de l'Enfance et de la Vie du Christ.

Le Cycle des Mages est constitué de trois scènes : la Prophétie de Zoroastre, l'Adoration des Mages, le Retour des Mages dans leur pays. La première illustre l'introduction propre au manuscrit de la Laurentienne et reste unique dans l'art chrétien. Le seconde, en partie conforme aux formules byzantines, présente cependant la particularité de montrer quatre mages (nombre qui peut se retrouver dans la miniature arménienne) et en proscynèse complète, ce qui est tout à fait exceptionnel. La troisième illustre à nouveau un passage propre au texte, selon lequel les Mages exhibent devant l'assemblée de leur cité un lange de Jésus, don de la Vierge Marie. L'insistance sur ce lange, alors que les versions de Masudi ou de Marco Polo parlent d'une pierre ou d'un pain, a pu faire croire qu'il s'agissait d'une relique locale.

Ce petit cycle comporte deux scènes étrangères à la tradition byzantine et l'Adoration elle-même présente des motifs exceptionnels. Par l'iconographie comme par le style — qui est très orientalisant — ces images sont révélatrices du domaine le plus marginal de l'art chrétien d'Orient (article à paraître dans les Mélanges Armand Abel, Bruxelles, 1975).

La discussion qui suit cette communication voit l'intervention du R.P. de Gaiffier, de Mademoiselle Sulzberger et de Mademoiselle Folie.

Le Président remercie vivement les orateurs, et lève la séance à 12 h 30.

C. Lemoine-Isabeau, Secrétaire général.

H. Joosen, Président.

Extrait du Rapport de la Réunion des Membres titulaires du 15 mars 1975

Présents: M. Joosen, Président; M. Vander Linden, Vice-Président; Mme Chartrain; MM. De Ruyt et Antoine De Smet; la baronne Greindl; Melle Hairs; MM. Jadot, Legrand; Mme Lemoine; Melle Ninane; Mme Van de Winckel.

Excusés: Mme Bonenfant; M. Brouette; M. Colman; le comte de Borchgrave d'Altena; Mme De Pauw; MM.de Sturler, De Schrijver, De Valkeneer; Mme Dosogne; MM. Duphénieux, Martiny, Monballieu; Mme Risselin; M. Vanaise.

Le Président ouvre la séance à 10 h 15 et aborde la question des élections qui auront lieu en avril. Il expose quelles sont les propositions du Bureau approuvées par le Conseil.

Outre les deux places de membre correspondant à pourvoir, il y a un siège de membre titulaire et un de conseiller laissés vacants par le décès de M. Lavalleye. La séance est levée à 11 h.

C. Lemoine-Isabeau, Secrétaire général. H. Joosen, Président.

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE du 15 mars 1975

Présents: M. Joosen, Président; M. Vander Linden, Vice-Président; Mme Chartrain; MM. De Ruyt et Ant. De Smet; la baronne Greindl; Melle Hairs; MM. Jadot, Legrand; Mme Lemoine; MM. Lorette et Mariën; Melle Ninane; Mmes Ulrix et Van de Winckel.

Excusés: Melle S. Bergmans; Mme Bonenfant; MM. Pierre Bonenfant, Brouette; le comte de Borchgrave d'Altena; Mme De Pauw; MM. de Sturler, De Schrijver, De Valkeneer, Dogaer; Mme Dosogne; M. Duphénieux; Melles Folie, Jottrand; MM. Martiny, Monballieu; Mme Risselin; M. Vanaise.

Après lecture du procès-verbal de la séance ordinaire du 15 février dernier, qui est approuvé, le Président donne la parole à Madame Ulrix-Closset, qui traite du Paléolithique moyen dans le bassin mosan, en Belgique.

Après avoir précisé et justifié les limites chronologiques et géographiques du sujet traité, la conférencière souligne les particularités topographiques et géologiques du bassin mosan qui semblent avoir joué un rôle déterminant dans le choix des voies de cheminement et des sites d'habitat au Paléolithique moyen.

Elle aborde ensuite les problèmes posés par l'étude de la documentation archéologique conservée et expose les méthodes utilisées pour établir une classification dans ce vaste ensemble.

Huit groupes culturels différents ont pu être identifiés, dont les principales caractéristiques typologiques et technologiques sont mises en évidence, Acheuléen récent, Moustérien de tradition acheuléenne, Moustérien typique, de faciès levalloi-

sien et de faciès classique, Moustérien à retouche bifaciale, Charentien, de type Quina et de type Ferrassie.

La comparaison de ces « industries » avec celles des gisements importants des pays limitrophes permet d'envisager les origines possibles de certains des groupes culturels reconnus dans notre pays. C'est ainsi qu'il apparaît que les régions françaises, situées au nord et à l'ouest de Paris, ont constitué une zone importante de diffusion des industries préhistoriques au début du Paléolithique moyen. Par contre, c'est vers l'Est et plus particulièrement vers l'Allemagne méridionale qu'il faut se tourner pour trouver des outillages apparentés au « Moustérien à retouche bifaciale ». Quant au groupe Charentien, il n'est pas possible actuellement de préciser les voies de cheminement qu'il a empruntées, même si les comparaisons avec des gisements étrangers sont nombreuses.

L'étude de la répartition géographique des divers groupes culturels du Paléolithique moyen, dans le bassin mosan, permet également certaines conclusions. Si les industries qui paraissent les plus anciennes se rencontrent essentiellement dans les régions où subsistent des dépôts crétacés, riches en silex, par contre, les industries plus récentes se rencontrent surtout en grottes. Après avoir opté pour la facilité d'approvisionnement en matière première, les hommes du Paléolithique moyen semblent donc avoir systématiquement recherché la présence d'abris protecteurs. Ce changement d'optique paraît lié à la crise climatique qu'ils ont connue au cours de la dernière glaciation.

Monsieur Mariën joint ses félicitations à celles du Président qui admire la clarté et la concision de l'orateur dans un sujet aussi touffu.

La séance est levée à 12 h 15.

C. Lemoine-Isabeau, Secrétaire général.

H. JOOSEN, Président.

RAPPORT DE LA RÉUNION DES MEMBRES TITULAIRES du 19 avril 1975

Présents: M. Joosen, Président; M. Vander Linden, Vice-Président; Melle Bergmans; M. Brouette; Mme Chartrain; M. le comte de Borchgrave d'Altena; MM. De Ruyt, De Schrijver; Mme Dosogne; Melle Hairs; M. Legrand; Mme Lemoine; MM. Monballieu, Naster; Melle Ninane; Mme Risselin; Melle Sulzberger; M. B. van de Walle.

Excusés : MM. Brigode, Colman, De Smet, De Smidt, de Sturler, De Valkeneer; Mme la baronne Greindl; MM. Ganshof, Jadot; Melle Martens, MM. Martiny, Masai.

Le Président ouvre la séance à 10 h 30.

Après lecture et approbation du procès-verbal de la séance du 15 mars dernier, l'assemblée procède à l'élection de deux nouveaux membres correspondants : Madame

Dacos-Crifo et Monsieur Hans Vlieghe; d'un nouveau membre titulaire, M. Lorette, et d'un nouveau conseiller, Madame Bonenfant.

La séance est levée à 11 h.

C. Lemoine-Isabeau, Secrétaire général. H. Joosen, Président.

Procès-Verbal de la Séance ordinaire du 19 avril 1975

Présents: M. Joosen, Président; M. Vander Linden, Vice-Président; Melle Bergmans; Mme Bonenfant; M. Brouette; Mme Chartrain; M. le comte de Borchgrave d'Altena; MM. de Callatay, De Ruyt, De Schrijver; Mme Dosogne; M. Duphénieux; Melle Hairs; M. Legrand; Mme Lemoine; MM. Lorette, Monballieu, Naster; Melle Ninane; Mme Risselin; Melle Sulzberger; Mme Van de Winckel; M. van de Walle.

Excusés: MM. Brigode, Colman; Melle De Keyzer; MM. De Smet, De Smidt, de Sturler, De Valkeneer, Dogaer, Duchesne, Mme la baronne Greindl; Melle Folie; MM. Ganshof, Hackens; Melle Jottrand; Mme Mauquoy; Melle Martens; MM. Martiny, Masai; Melle Popelier; Mme Ulrix.

Le procès-verbal de la séance ordinaire du 15 mars 1975 ayant été lu et approuvé, le Président donne immédiatement la parole au comte de Borchgrave d'Altena, qui envisage la question de « la restauration des monuments anciens en Belgique ».

S'il est évident que les monuments, religieux ou civils, qui sont appelés à abriter les premiers de nombreux fidèles, les autres des services ou des visiteurs, doivent être maintenus en bon état, il est clair également que les travaux nécessaires ne sont pas menés, le plus souvent, avec le souci de conserver tous les éléments témoins du passé de ces édifices. Au XIXe siècle et dans la suite jusqu'à nos jours, des restaurations outrancières ont été constatées dans toutes les régions de notre pays. Les méthodes de renouvellement n'ont guère changé, si l'on en juge par ce qui s'est passé il n'y a pas longtemps à Audenaerde où il n'y a plus de pierres anciennes sur la face gauche de l'Hôtel de Ville; à Hal où la façade de l'ancien collège des Jésuites, du XVIIe siècle, a été privée d'une grande partie des matériaux primitifs; la crypte d'Orp-le-Grand, reconstituée à 80 % et plus, est présentée dans des recueils officiels comme si elle était ancienne. Le conférencier cite une cinquantaine d'exemples du même genre. Il voudrait que nos monuments soient conservés avec le respect que mettent les archivistes à transmettre aux générations futures les documents qui leur sont confiés. Que dirait-on de ces historiens s'ils se permettaient d'améliorer les textes dont ils ont la garde, les corrigeant, les modifiant, les augmentant selon leur bon vouloir. Que penserait-on de leur maintien en place en fonction de leur adresse à manier ainsi le contenu de leurs dépôts.

La communication du comte de Borchgrave d'Altena est suivie d'une intervention de l'abbé Jean Huvelle, qui représente Monsieur S. Brigode, souffrant, et qui pré-

sente de sa part une mise au point sur la restauration du pignon Saint-Pierre à Nivelles; Mademoiselle Ninane et Monsieur Brouette prennent part à la discussion qui suivit.

La séance est levée à 12 h 45.

C. Lemoine-Isabeau, Secrétaire général.

H. JOOSEN, Président.

Procès-Verbal de l'Assemblée générale des Membres titulaires du 24 mai 1975

Présents: M. Joosen, Président; M. Vander Linden, Vice-Président; Melle Bergmans; Mmes Bonenfant, Chartrain; MM. de Sturler, De Valkeneer, Duphénieux; Melle Hairs; M. Legrand; Mme Lemoine; MM. Lorette, Mariën; Melle Martens; M. Martiny; Melle Ninane; M. Soreil; Melle Sulzberger; MM. B. van de Walle, Winders.

Excusés: MM. Brouette, Colman, De Ruyt, De Schrijver, De Smet, De Smidt, Fourez, Gandhof, Jadot; Mme Mariën; MM. Monballieu, Vanaise.

Le Président ouvre la séance à 10 h 15.

Le procès-verbal de la réunion des titulaires du 19 avril 1975 étant lu et approuvé, M. Joosen annonce que le Prix Simone Bergmans n'a pu être attribué cette année, vu l'insuffisance des travaux soumis. Il donne ensuite la parole au secrétaire général qui présente son rapport sur l'activité de l'Académie en 1974/75, puis au trésorier général qui expose l'état de nos finances.

L'augmentation de la cotisation, proposée par ce dernier et autorisée par le Conseil, est acceptée par l'Assemblée. La cotisation passera de 400 à 600 F par an.

Deux vérificateurs aux comptes sont désignés : la baronne Greindl et Monsieur Jadot.

On procède ensuite à l'élection d'un nouveau secrétaire général, M. A. De Schrijver, et d'un nouveau secrétaire de rédaction, Mme M. Van de Winckel. Monsieur Joosen accepte de rester à la Présidence encore un an.

La séance est levée à 11 h 15.

C. Lemoine-Isabeau, Secrétaire général.

H. Joosen, Président.

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE du 24 mai 1975

Présents : M. Joosen, Président; Melle Bergmans; Mmes Bonenfant, Chartrain, De Pauw; MM. de Sturler, De Valkeneer; Mme Dickstein; M. Duphénieux; Melle

Hairs; M. Legrand; Mme Lemoine; MM. Lorette, Mariën; Melle Martens; M. Martiny; Melle Ninane; M. Soreil; Melle Sulzberger; Mme Ulrix; MM. Vandevivere, B. van de Walle, Winders.

Excusés: MM. Bonenfant, Brouette, Colman, De Ruyt, De Schrijver, De Smet, De Smidt; Melle Folie; MM. Fourez, Ganshof, Hackens, Jadot; Melle Jottrand; MM. Monballieu, Vanaise, Vander Linden, Vlieghe.

Le Président ouvre la séance à 11 h 15 et, après lecture et approbation du procès-verbal de la séance ordinaire du 19 avril dernier, il donne la parole à M. Victor Martiny qui envisage quelques problèmes de conservation d'architecture rurale.

L'abandon de conditions de vie dépassées, l'adaptation des exploitations agricoles traditionnelles aux exigences techniques modernes et l'emploi des matériaux nouveaux font courir aux constructions rurales le danger d'une dégradation rapide qu'accentue encore la mode des secondes résidences à la campagne. Il n'était donc pas inutile de profiter du courant d'opinion créé à l'occasion de l'année du patrimoine architectural pour essayer de sensibiliser le public sur cet héritage — relevant davantage de la géographie humaine que des beaux-arts — que constituent les fermes, miroirs de conditions sociales en voie de disparition. Le problème est en effet de transmettre aux générations futures le souvenir matériel de témoins d'un autre âge. Le musée de plein-air y apporte évidemment une solution que les archéologues souhaitent toutefois exceptionnelle. Mais l'idéal serait que chaque construction rurale ait sa fiche signalétique et fasse l'objet d'un dossier dans lequel on trouverait, outre des photographies anciennes et récentes, un extrait cadastral, une notice historique et une description technique précise soutenue par des relevés manuels ou photogrammétriques. Si ce travail semble considérable, l'aide des étudiants en architecture comme en histoire de l'art et archéologie pourrait aisément en arriver à bout, pour autant que ce genre d'exercice soit obligatoirement repris dans les programmes des études.

Le Président remercie vivement l'orateur et ouvre la discussion à laquelle prirent part Melle Martens, M. Vandevivere et M. Duphénieux.

La séance est levée à 12 h 30. C. Lemoine-Isabeau, Secrétaire général.

H. Joosen, Président.

PRIJS SIMONE BERGMANS 1976

Reglement

- 1. De prijs wordt toegekend voor een onuitgegeven studie, die betrekking heeft op de Nederlanden in de XVI° eeuw en een kunstenaar, een kunstwerk of een aspect van het huminisme 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.
- 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.

Bijkomende schikkingen betreffende de toekenning van de Prijs, zullen gepubliceerd worden in het volgend nummer.

* * *

De Prijs Simone Bergmans, in de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België ingesteld ter bevordering van de studies over de XVI*-eeuwse kunst in de Oude Nederlanden, werd voor de eerste maal op 15 mei 1976 toegekend.

Het bekroonde werk van Mej. Béatrice Terlinden handelt over Quelques ensembles de peinture murale du XVI siècle dans les édifices privés de Belgique.

Onder de vijf ingezonden studies werd dit werk weerhouden door een jury, samengesteld uit leden van de Academie voor Oudheidkunde, onder voorzitterschap van Mejuffer S. Bergmans.

Het bekroonde werk zal gepubliceerd worden in dit Tijdschrift.

De proclamatie van de Prijs greep dezelfde dag plaats in het gebouw van de wetenschappelijke Verenigingen, zetel van de Academie. De academische zitting werd gevolgd door een receptie.

PRIX SIMONE BERGMANS 1976

Règlement

- 1. Le prix est décerné à une étude inédite sur le XVI° 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.
- 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.

Des dispositions complémentaires concernant l'attribution du Prix seront publiées dans le volume suivant.

* * *

Le Prix Simone Bergmans, fondé à l'Académie royale d'Archéologie de Belgique dans le but de promouvoir les études sur l'art du XVI^e siècle dans les Anciens Pays-Bas, a été décerné pour la première fois le 15 mai 1976.

Il couronne le mémoire de Mademoiselle Béatrice Terlinden sur Quelques ensembles de peinture murale du XVI siècle dans les édifices privés de Belgique.

Ce mémoire a été sélectionné parmi cinq études par un Jury composé de membres de l'Académie d'Archéologie, sous la présidence de Mademoiselle S. Bergmans.

Le mémoire couronné sera publié dans la présente Revue.

La proclamation du Prix a eu lieu le même jour en l'Hôtel de Sociétés scientifiques, siège de l'Académie. La séance académique a été suivie d'une réception.

SOMMAIRE / INHOUDSTAFEL

Philippe Verdier, Emaux mosans et rhéno-mosans dans les collections des Etats-Unis
Jacqueline Lafontaine-Dosogne, Œuvres d'art mosan au musée de l'Ermitage à Léningrad
Or. H. Stierhof, Hans Schroer D. A. aus Lüttich Hofmaler, Statuarius oder Monumentengiesser
Simone BERGMANS, Le ou les De Vadder
Molly Faries, A drawing of the brazen serpent by Michiel Coxie 131
William LEGRAND, In memoriam Jacques Lavalleye
Comptes rendus
I. Bibliographie d'art national
Biographie nationale publiée par l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, par H. Joosen. — Het Oude Land van Loon, par M. vdW. — J.J.M. Timmers, De kunst van het Maasland, par J. Lafontaine-Dosogne. — E. M. Link, Hugo von Oignies, par J. Lafontaine-Dosogne. — A. Veronee-Verhaegen, L'Hôtel-Dieu de Beaune, par M. van de Winckel. — A. de Bosque, Quentin Metsys, par M. van de Winckel. — ML. Hairs, Die Beiden Verbruggen, par S. Bergmans. — Ph. Moureaux, La statistique industrielle dans les Pays-Bas autrichiens à l'époque de Marie-Thérèse, par C. Lemoine-Isabeau.
II. Ouvrages divers
Répertoire des Inventaires, par R. VAN DE WALLE. — HP. BUEHLER, Antike Gefässe aus Edelsteinen, par J. Lafontaine-Dosogne. — L. Hussong & H. Cüppers, Die Trierer Kaiserthermen. Trierer Grabungen und Forschungen, par M. E. Mariën. — E. Gose, Der gallo-römische Tempelbezirk im Altbachtal zu Trier, par M. E. Mariën. — A. Perkins, The Art of Dura-Europos, par J. Lafontaine-Dosogne. — Y. Christe, La vision de Matthieu (Matth. XXIV-XXV). Origines et développement d'une image de la Seconde Paroisse, par

J. LAFONTAINE-DOSOGNE. — I. NIXOLAJEVIC, F. BERGONZONI, F. BOCCHI, Arte Romanica a Bologna. La Madona del Monte, par M. VAN DE WINCKEL. — M.M. GAUTHIER, L'influence byzantine sur les émaux du moyen âge occidental, par J. LAFONTAINE-DOSOGNE. — G. MARCHINI, Corpus Vitrearum Medii Aevi, Italia, vol. I. Le vetrate dell' Umbria, — H. RODE, Corpus Vitrearum Medii Aevi. Deutschland, Band IV 1, Die mittelalterlichen Glasmalereien des Kölner Domes, — F. MATOUS, Corpus Vitrearum Medii Aevi. Tschecoslowakei. Mittelalterliche Glasmalerei in der Tschechoslowakei, par Y. VANDEN BEMDEN.

Académie Royale d'Archéolog												
tion, Membres titulaire	١.	•	*	×	٠.	·					×	177
Rapport annuel du Secrétaire	génér	al si	ur l'a	ınné	e aca	dém	ique	197	74-19	75		183
Comptes rendus des séances d	'octo	bre .	1974	à n	nai 1	975						183
Prijs Simone Bergmans 1976			×			÷		,				196
Prix Simone Beromans 1976									244			197

PUBLICATIONS DE L'ACADEMIE — 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 1 à LXXVII.

B. BULLETIN (publié de 1868 à 1929). Format in-8°.

2° série des Annales	(tome I), 12 fascicules	(1868-1877)
3° série des Annales	(tome II), 5 fascicules	(1875-1878)
3° série des Annales	2° partie, fasc. I-XX	(1879-1886)
4° série des Annales	1'e partie, fasc. I-XXIV	(1885-1890)
4° série des Annales	2° partie, fasc. I-XXX	(1890-1897)
5° série des Annales	l'e partie, fasc. I-X	(1898-1901)
5° série des Annales	2° 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° série, fasc. 12).

Tomes XXXI à XL (1875-1886) et du BULLETIN (1875-1886) : Bulletin de 1886 (3° 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. SERIE 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 BEL-GISCH TIJDSCHRIFT VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIE-DENIS. Format in-8° carré, Tomes I (1931) à XLIII (1974). Continue.

