

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

publiée par l'  
ACADEMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE  
avec le concours de la  
FONDATION UNIVERSITAIRE

RECUEIL  
TRIMESTRIEL

XXIII \* 1954

DRIEMAANDELIJKSE  
UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR  
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

uitgegeven door de  
KON. BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE  
met de medewerking van de  
UNIVERSITAIRE STICHTING

”Reproduit, à 150 exemplaires, avec l’autorisation de  
L’ACADEMIE ROYALE D’ARCHEOLOGIE DE BELGIQUE”

KRAUS REPRINT  
A Division of  
KRAUS-THOMSON ORGANIZATION LIMITED  
Nendeln/Liechtenstein

1977

Printed in The Netherlands

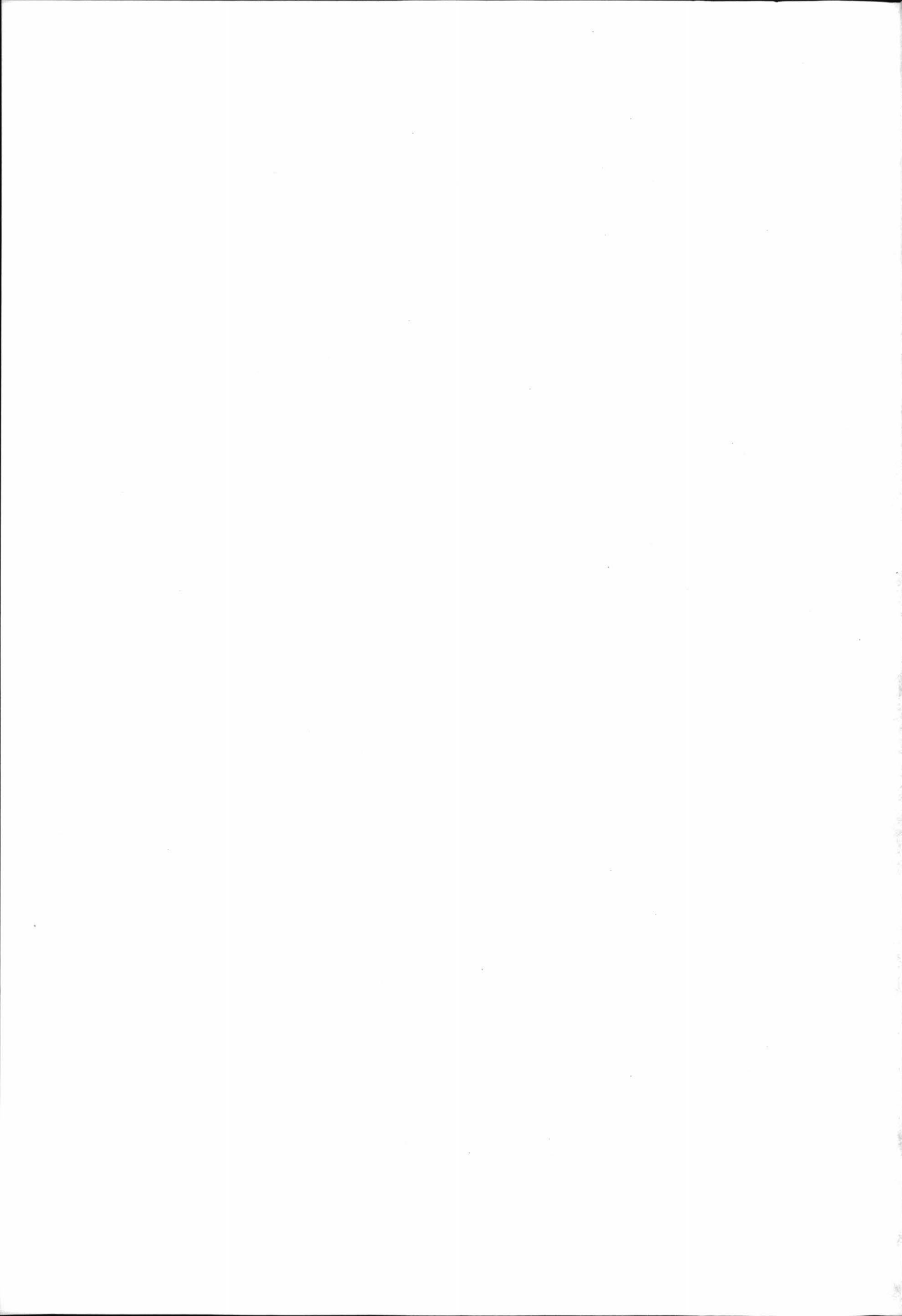




REVUE BELGE  
D'ARCHEOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART

---

BELGISCH TIJDSCHRIFT  
VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS



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

publiée par l'  
ACADEMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE  
avec le concours de la  
FONDATION UNIVERSITAIRE

RECUEIL  
TRIMESTRIEL

XXIII \* 1954

DRIEMAANDELIJKSE  
UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR  
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

uitgegeven door de  
KON. BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE  
met de medewerking van de  
UNIVERSITAIRE STICHTING

BRUXELLES ET PARIS

KRAUS REPRINT  
Nendeln/Liechtenstein

1977

"Reproduit, à 150 exemplaires, avec l'autorisation de  
L'ACADEMIE ROYALE D'ARCHEOLOGIE DE BELGIQUE"

KRAUS REPRINT  
A Division of  
KRAUS-THOMSON ORGANIZATION LIMITED  
Nendeln/Liechtenstein

1977

Printed in The Netherlands

# Un chef d'œuvre inconnu du Maître de la « Dame à la Licorne »

Jusqu'à présent, la seule suite de tapisseries qui ait pu être rapprochée à juste titre, au point de vue du style, de la célèbre tenture en six panneaux dite de la *Dame à la Licorne*, orgueil du Musée de Cluny, est celle des *Femmes illustres*, composée primitivement de dix pièces, dont les quelques fragments conservés ont été acquis en 1926 par le Fine Arts Museum de Boston, et ont été largement et fort bien publiés <sup>(1)</sup>.

D'après une description minutieuse dûe à l'auteur anonyme d'un manuscrit du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle <sup>(2)</sup>, l'ensemble de la tenture des *Femmes illustres*, qui porte les armoiries du cardinal Ferry de Clugny et des familles qui lui étaient apparentées, était composé comme suit : neuf pièces étaient consacrées respectivement la 2<sup>e</sup> à Lucrèce, la 3<sup>e</sup> à Pénélope, la 4<sup>e</sup> à Virginie, la 5<sup>e</sup> à Didon, la 6<sup>e</sup> à Suzanne, la 7<sup>e</sup> aux Femmes Cimbres, la 8<sup>e</sup> aux Filles de Sparte, la 9<sup>e</sup> à Hippo l'Athénienne, la 10<sup>e</sup> à Judith, tandis que la 1<sup>re</sup> était une allégorie que l'auteur du dit manuscrit intitule « l'emblème de la Vertu ». On y voit, dit-il, une femme trônant sous un dais, les deux bâtons de celui-ci « étant soutenus chacun par une grande licorne en attitude de support ». Il considère cette 1<sup>re</sup> pièce comme une sorte de « frontispice » qui expose, dit-il, le sujet général « puisque servant d'amorce aux autres tapisseries, elle est faite pour les précéder » <sup>(3)</sup>.

---

(1) Voir notamment :

Vicomte L. DE VARAX, *Les Tapisseries du Cardinal de Clugny*, Lyon, 1926.

G.[ERTRUDE] T. [OWNSEND], *Eight Fragments of Fifteenth Century Tapestry*, Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston, 1929.

(2) Publié par le V<sup>ie</sup> DE VARAX, *Op. cit.*, pp. 1 à 29.

(3) Rappelons que A. F. KENDRICK (Actes du Congrès d'Histoire de l'Art de Paris 1921, Paris, 1924, t. III, p. 662) considérait aussi comme une pièce introductive celle à la fameuse inscription qu'on peut lire « A mon seul désir » ou « Mon seul désir » entre un A et une lettre indéterminée, et voyait dans les cinq autres tapisseries de la *Dame à la Licorne* la représentation des Cinq Sens (opinion généralement bien accueillie), tandis que M<sup>rs</sup> PH. ACKERMAN (The Burlington Magazine, 1935, pp. 35-36) mettait toute cette suite de tapisseries en rapport avec le culte marial.

Personnellement, nous pensons qu'il ne faut pas perdre de vue que cette tenture dite de la *Dame à la Licorne* est avant tout une tenture héraldique, c.-à-d. composée en l'honneur d'une famille, en l'occurrence celle des Le Viste, dont les armoiries, identifiées depuis longtemps « de gueules à la bande d'azur chargée de trois croissants d'argent » (Armorial de Bresse de Révérend du Mesnil cité par G. CALIER, Bulletin Monumental 1882, pp. 567-568, et Dictionnaire héraldique



Fig. 1. — Détail du fragment  
représentant Pénélope. Tenture des  
*Femmes illustres*.  
(Musée de Boston)

Il est particulièrement regrettable que cette tapisserie ait disparu, vu l'intérêt qu'elle n'eût pas manqué de présenter, comme point de comparaison pour la composition et le style, avec la suite de la *Dame à la Licorne*.

Heureusement, un des huit fragments échappés en 1791 à l'incendie du château de Thénisy (Côte d'Or) <sup>(1)</sup> et conservés à Boston, est tout à fait caractéristique de la manière du Maître qui nous intéresse: c'est celui qui représente Pénélope à mi-corps (détail fig. 1) tissant sa tapisserie en attendant le retour d'Ulysse.

Le type de Pénélope, aussi bien sous le rapport des proportions et de la forme du buste et des bras, que du visage, du costume et surtout de l'arrangement si particulier de la blonde chevelure se terminant en une sorte d'aigrette, offre, en effet, des analogies frappantes avec plusieurs figures

de M. de Grandmaison cité par J. GUIFFREY, *Histoire générale de la Tapisserie*, France, Paris, s.d. [1878-1884], p. 57) s'étalent, non sans ostentation, parfois deux, trois et même quatre fois sur la même pièce, de la façon d'ailleurs la plus variée et la plus charmante, grâce au merveilleux talent du dessinateur. Si la licorne joue un si grand rôle dans ces tapisseries, notamment dans les pièces intitulées «la Vue» et «le Toucher» par Kendrick, et mises en rapport par M<sup>rs</sup> Ackerman avec l'Incarnation et l'Immaculée Conception, c'est vraisemblablement par allusion au nom des Le Viste, ainsi que HENRY MARTIN (*Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1924-1927 [1928] pp. 137 à 168) l'a déjà signalé. En effet, la licorne était réputée pour sa vitesse, et, en français médiéval, visté = vélocité, rapidité (F. GODEFROY, *Lexique de l'ancien français*, Paris et Leipzig, 1907).

(<sup>1</sup>) V<sup>te</sup> DE VARAX, op. cit., p. III.



de la *Dame à la Licorne*, notamment avec la *Dame à l'orgue* (détail fig. 2).

De plus, comme dans cette suite, on trouve derrière Pénélope, mais s'enlevant sur le fond vert d'une petite tapisserie — tandis que le fond de la *Dame à la Licorne* est rouge, comme chacun sait — des branches fleuries coupées et dont la coupure est d'un dessin assez exceptionnel. Ce détail n'est toutefois que subsidiaire, car on trouve des fleurs coupées de même dans des fonds de tapisseries où les figures sont d'un tout autre style <sup>(1)</sup>.



Fig. 2. — Détail de la tapisserie représentant la *Dame à l'orgue*. Tenture de la *Dame à la Licorne*. (Musée de Cluny)

Aujourd'hui, nous avons le privilège de pouvoir publier, grâce

<sup>(1)</sup> Voir notamment les fonds de fleurs coupées dans : J. J. MARQUET DE VASSELLOT. *Catalogue raisonné de la Collection Martin Le Roy*, Paris, 1908, fascicule IV, nos 3 et 4, pl. III et IV. Le parti décoratif général de ces deux tapisseries, c.-à-d. le fond et l'îlot sur lequel se trouvent les personnages, rappelle celui de la *Dame à la Licorne*, mais le dessin des figures est tout différent et est certainement d'un autre artiste et d'une époque un peu plus tardive.

Les mêmes observations s'appliquent à la tapisserie intitulée « Episode de la Vie seigneuriale », passée dans le commerce parisien et publiée par H. GÖBEL, *Wandteppiche II : Die Romanischen Länder*, Leipzig, 1928, pl. 311.

Voir aussi deux tapisseries à fonds de fleurs coupées publiées par : PH. ACKERMAN. *Catalogue of a loan Exhibition of Gothic Tapestries*, Chicago, 1926, nos 3 (prêt de MM. Seidlitz et Van Baarn) et 14 (prêt de M<sup>rs</sup> Rockefeller Mc Cormick). Ces deux tapisseries qui diffèrent entre elles considérablement de style et d'époque, sont sans rapports, sauf le type de fleurs en question, avec la *Dame à la Licorne* et la Pénélope des *Femmes illustres*.



Fig. 3. — Tapisserie représentant un épisode de l'*Histoire de Persée*.  
(Collection particulière)

à la courtoisie du châtelain qui en est l'heureux propriétaire et qui a bien voulu en faire faire une photographie à notre intention, une pièce inédite, et même totalement inconnue dans la littérature spécialisée, et cette pièce (fig. 3), nous n'hésitons pas à l'ajouter au prestigieux groupe formé par les deux tentures précitées. C'est le même maître qui peut être considéré comme l'auteur des cartons de ces diverses tapisseries, tout au moins l'auteur principal (1).

La composition, d'une élégance et d'une harmonie extrêmes, est tirée du mythe de Persée.

Le héros, chevauchant Pégase, son cheval ailé aux naseaux fumants, tient de la main gauche le bouclier à la tête de Méduse, et, de la droite, brandit une longue épée.

Debout sur la croupe de Pégase et tournant le dos à Persée, Cupidon, les yeux bandés, s'appête à lancer une flèche; il vient d'en décocher une à l'une des trois nymphes disposées, à peu près à égale distance, dans le cours d'eau alimenté par la source de Castalie consacrée aux Muses par Apollon.

Comme sur les tapisseries des *Femmes illustres*, des inscriptions latines ne laisseraient aucun doute, si c'était nécessaire, quant au sujet traité : PERSEVS sur le fourreau de l'épée du héros; CAPVD MEDVSAE sur son bouclier; PEGASVS sur son cheval; AMOR PHARETRA[T]VS sur le carquois de Cupidon désigné ici précisément par le terme d'Amour porteur d'un carquois; enfin CASTALIVS FONVS sur la source qui s'échappe de l'anfractuosité d'un rocher.

Les trois figures féminines, longues et minces, sont d'une grâce exquise, et offrent en même temps la dignité et l'aisance souveraine si frappantes dans la *Dame à la Licorne*, notamment dans le panneau représentant la Dame à la perruche.

Deux d'entre elles sont portées, l'une par un cygne, l'oiseau consacré à Apollon, l'autre par un dauphin.

La troisième, qui vient de recevoir la flèche et se tient debout dans l'onde (fig. 4), offre un intérêt tout spécial pour sa coiffure si particulière, qui rappelle celle de Pénélope et des figures précitées de la *Dame à la Licorne*, coiffure composée de deux mèches chez Pénélope, la Dame à l'orgue et la Dame au miroir, et de deux tresses chez la compagne de la Dame au coffret.

---

(1) D'après le mémoire publié par le V<sup>e</sup> DE VARAX (op. cit. p. 15), les arbres du bosquet, dans la 6<sup>e</sup> pièce, disparue, des *Femmes illustres*, étaient mieux dessinés que ceux des autres pièces; il est donc probable que, pour les grands cartons, l'auteur principal aura eu au moins un collaborateur. Il est possible aussi que les fonds de fleurs coupées, dans certaines tapisseries, soient l'œuvre d'un collaborateur spécialisé.



Fig. 4. — Partie centrale de l'*Histoire de Persée*.

Cet indice signalé dans l'article précité de Miss Townsend à propos du fragment représentant Pénélope est important. En effet, nous avons trouvé ailleurs, bien qu'exceptionnellement, la coiffure formée de deux mèches (fig. 5 <sup>(1)</sup>) ou de deux tresses (fig. 7) <sup>(2)</sup> relevées au dessus de la tête et attachées l'une à l'autre, et dont les bouts sont libres, mais

<sup>(1)</sup> Nos figures 5 et 6 reproduisent deux des gravures de la très jolie suite des Douze Sibylles généralement attribuée à Baccio Baldini qui travaillait à Florence dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle (cf. e.a. Thiemme-Becker, *Kunstler-Lexikon*, Leipzig, 1908).

La suite complète est publiée dans un ouvrage (que M. Lebeer, Conservateur du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale a eu l'amabilité de nous signaler) de Arthur M. HIND, *Early Italian Engraving, I.*, New-York et Londres, 1938. Cet auteur signale, de cette suite, des exemplaires à la « manière fine » et des exemplaires à la « manière large ». Les premiers, plus anciens, peuvent difficilement, dit-il, être antérieurs à 1465 et postérieurs à 1480, et, d'après le style, il les date vers 1470.

Rappelons qu'il est généralement admis que le graveur florentin de la suite des *Douze Sibylles* a pu être influencé par certaines œuvres (Apôtres, Evangelistes, « Dame à l'écusson ») du maître E.S. Le Dominicain Filippo Barbieri passe pour avoir le premier cité douze Sibylles, dont la Sibylle Europa, mais son ouvrage était déjà célèbre longtemps avant d'avoir été imprimé en 1481 (cf. E. MALE, *L'Art religieux à la fin du moyen âge en France*, 2<sup>e</sup> éd., 1922, p. 258, note 3).

Signalons que Claude Bouton parle de la Sibylle Europe dans son poème « Le Miroüer des Dames » dédié à Marie de Bourgogne. Nous avons pu consulter un exemplaire de cet écrit grâce à l'obligeance de M. Schauwers, Conservateur de la Section des Livres précieux de la Biblioth. Royale.

<sup>(2)</sup> Notre Fig. 7 reproduit un détail d'une des figures féminines de la tapisserie de l'*Histoire d'Hercule* passée en vente à l'Hôtel Drouot le 19 février 1913 (n° 1 du Catalogue où elle est reproduite). Cette tapisserie a été découpée, par après, en trois morceaux dont l'un a été très curieusement modifié. Ces morceaux appartiennent actuellement au Rijksmuseum d'Amsterdam et viennent



Fig. 5. — Gravure florentine de la Suite des *Douze Sibylles*.



Fig. 6. — Gravure florentine de la Suite  
des Douze Sibylles.

On remarquera que Pégase, animal fabuleux, n'est pas traité avec le réalisme du cheval de Caius Marius d'un des fragments des Femmes Cimbres, de Boston, mais bien plutôt comme les animaux héraldiques de la *Dame à la Licorne* ; on le comparera surtout à la licorne à laquelle la Dame présente un miroir.

de faire l'objet d'un article de M<sup>lle</sup> LOUISE ERKELENS : *Drie fragmenten van een Hercules tapijt uit de laatste vijftien jaren van de XV<sup>e</sup> eeuw*, Bulletin van het Rijksmuseum, 1954, n° 1, pp. 9 à 14. cf. notre note 4, pp. 17-18.

il y a une totale différence de style entre ces interprétations qui diffèrent d'ailleurs entre elles, et celle, très personnelle et d'une si amusante fantaisie, qui transforme l'extrémité de ces cheveux, en cette haute aigrette déjà remarquée et décrite par George Sand à propos de la *Dame à la Licorne*.

Signalons, d'autre part, que la nymphe portée par un cygne (fig. 4) est coiffée d'une sorte de bonnet serre-tête, orné de pierreries et qui retient un voile flottant au vent : c'est la ravissante coiffure de la *Dame à la perruche*.

Il va de soi que ce qui fait surtout l'intérêt des figures féminines de la tapisserie de *Persée* c'est qu'elles nous révèlent, mieux que les figures habillées des deux autres suites, les formes et les proportions chères au grand artiste inconnu qui les a dessinées.



Au fond de la tapisserie de Persée, s'étend un épais rideau de feuillage formé de diverses espèces d'arbustes.

Entre deux buissons, à droite, une éclaircie permet d'apercevoir un petit paysage où l'on distingue notamment, au loin, un clocher. Ce sont de petits paysages analogues que l'on trouve dans des fragments des *Femmes illustres*.

Devant l'un des arbustes (fig. 4), on reconnaît le combat du héron et du faucon, si souvent représenté sur les tapisseries flamandes.

D'autres oiseaux apparaissent dans le ciel, et surtout sur les eaux et au bord de celles-ci, notamment dans un avant-plan fleuri où l'on remarque également un petit chien qui court, une fouine et deux lapins.

D'autres petits quadrupèdes, parmi lesquels, au fond, un écureuil perché sur un arbuste, complètent la faune de cet entourage au charme naïf, bien dans l'esprit d'un temps qui ne s'embarrassait guère d'un souci de dimensions, par rapport les uns aux autres, des animaux représentés et dont le rôle était purement décoratif.

Le tissage très régulier, où les hachures fines et les relais jouent très habilement leur rôle, est fait de laine et de soie.

Le coloris est très séduisant; les notes rouges, d'une vivacité remarquable — par exemple dans l'aile de Pégase, la tête du dauphin, les écus armoriés, etc. — ainsi que les tons clairs des nus et du plumage du cygne, se détachent admirablement sur la végétation du fond où les bleus dominent.

Grâce aux armoiries qui se trouvent de part et d'autre de la tapisserie (fig. 3), on connaît les premiers propriétaires de celle-ci.

Il s'agit de Charles Guillard ou Guillart et de sa femme Jeanne de Wignacourt.

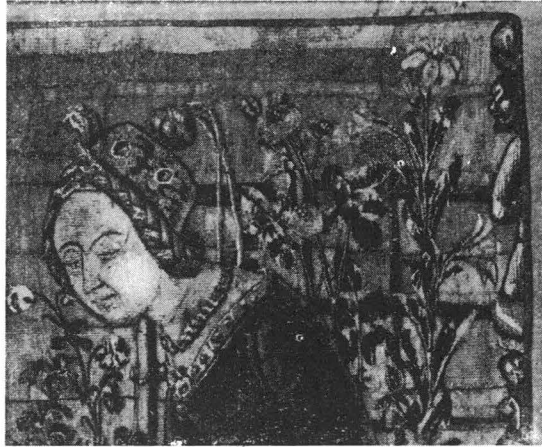


Fig. 7. — Détail d'un des fragments de l'*Histoire d'Hercule*.

(Rijksmuseum, Amsterdam)



A dextre, on voit, en effet, attaché à un arbuste, un écu en forme de targe aux armes des Guillard : « de gueules à 2 bourdons d'or posés en chevron et 3 rochers d'argent ».

A senestre, posé sur une colonnette et maintenu par un griffon, se trouve un écu en losange parti aux armes des Guillard, parti à celles des Wignacourt c-à-d. : « d'argent au chevron de gueules accompagné de 3 molettes de sable, au chef d'azur chargé de 3 fleurs de lis d'or ».

Charles Guillard, seigneur de l'Epichelière, appartenait à la magistrature. Né en 1456, Conseiller au Parlement de Paris en 1482, Maître des requêtes en 1496, Président à mortier en 1508, il mourut en 1537. Sa femme était la fille de Jacques de Wignacourt et de Charlotte de Hacqueville.

Fait à noter, les Guillard devaient être en étroites relations avec les Le Viste, premiers propriétaires de la *Dame à la Licorne*. Jean Le Viste, Président des Aides (†1500) possédait, en Bourgogne notons-le, la seigneurie d'Arcy. Or, le château d'Arcy passa des Le Viste aux Guillard. Et qui plus est, la tenture de la *Dame à la Licorne* fut donnée par Jeanne Le Viste, fille d'Antoine (†1535), dame Robertet, à sa fille Marie Robertet, dame Guillard<sup>(1)</sup>.

La parenté de style entre cette tenture et l'*Histoire de Persée* s'explique donc tout naturellement : les Guillard et les Le Viste se seront adressés au même peintre de cartons, dont ils auront peut-être apprécié le talent grâce à la tenture de Ferry de Clugny.

La présence des armoiries de ce dernier sur la suite des *Femmes illustres* permet de dater celle-ci, et de là, au moins approximativement, les tapisseries des Le Viste et des Guillard.

En effet, ainsi que le notait déjà le mémoire du XVIII<sup>e</sup> siècle cité plus haut, les armoiries de Ferry de Clugny sur la suite des *Femmes illustres*, sont surmontées du chapeau de cardinal ; or Ferry de Clugny ne fut nommé cardinal par le pape Sixte IV que le 15 mai 1480 ; la commande de la suite en question se situe donc nécessairement entre cette date et la mort du prélat survenue inopinément à Rome le 7 octobre 1483.

La parfaite similitude de costume et de coiffure entre certaines figures de la suite de la *Dame à la Licorne* et celle de la Pénélope des *Femmes illustres* (fig. 2 et 1) empêche de conclure à un important écart de dates entre ces deux tentures.

---

(1) H. MARTIN, op. cit., p. 167.

Voir dans la *Dame à la Licorne*, comme l'a suggéré Henry Martin (1), d'ailleurs sous la forme d'une hypothèse prudemment avancée, une tenture commandée entre 1509 et 1513 pour Claude Le Viste, jeune veuve, par son fiancé qui devait devenir son second mari, Jean de Chabannes, seigneur de Vendennesse, nous paraît bien peu vraisemblable.

Que la *Dame à la Licorne*, vu la présence de « crevés » dans la manche d'une des figures, celle de la compagne de la Dame à la perruche, soit quelque peu postérieure à la suite des *Femmes illustres*, c'est plus que probable, mais entre 1480-1483 et 1509-1513, la marge est vraiment trop grande.

Quant à la tapisserie de l'*Histoire de Persée*, nous ne voyons aucun motif de la situer ailleurs que dans la 9<sup>e</sup> décennie ou au début de la 10<sup>e</sup> du XV<sup>e</sup> siècle, c-à-d vraisemblablement peu après le mariage de son premier propriétaire (2).

L'auteur inconnu du manuscrit du XVIII<sup>e</sup> siècle signalé plus haut, rapporte une tradition suivant laquelle la tenture des *Femmes illustres* aurait été donnée à Ferry de Clugny par un souverain, et il suppose que ce dernier n'était autre que Marie de Bourgogne, grande protectrice du cardinal.

Qu'il s'agisse d'une commande de cette princesse ou de Ferry de Clugny lui-même, ce qui nous paraît plus vraisemblable, cette commande ne pouvait logiquement s'adresser qu'à un peintre de cartons et à un fabricant de tapisseries évoluant dans le sillage de la Maison de Bourgogne, dont ce grand prélat était un fidèle partisan.

Né à Autun, homme de confiance successivement de Philippe le Bon, de Charles le Téméraire, qui le 15 septembre 1473 l'avait nommé Chancelier de l'Ordre de la Toison d'Or, et de Maximilien d'Autriche, il avait été étroitement mêlé à la vie de la duchesse Marie pendant son règne si court (1477-1482). Il avait baptisé son premier enfant Philippe, (3), né le 22 juin 1478 à Bruges, et sa fille Marguerite (3), née le 10 janvier 1480 à Bruxelles, et aidé à tenir sur les fonts baptismaux son second fils François (3), né dans la même ville le 2 septembre 1481 et décédé le 25 décembre de la même année.

Il semble qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, on ne doutât pas de l'origine flamande de la suite des *Femmes illustres*.

---

(1) H. MARTIN, op. cit., p. 156.

(2) Charles Guillard ayant vécu de 1457 à 1537, son mariage dont nous ne connaissons pas la date pourrait se placer vers 1485-1490, ainsi que M. Meurgey de Tupigny, Conservateur aux Archives Nationales à Paris, a bien voulu nous le suggérer.

(3) Chroniques de Jean Molinet publiées par GEORGES DOUTREPONT et OMER JODOGNE, Bruxelles, 1935, T. I, pp. 276, 320, 367.

Ainsi l'abbé Courtépée, dans un extrait de sa « Description du duché de Bourgogne » (1775-1786), dit tout au long en parlant de cette tenture : « L'éclat des couleurs et la finesse des laines prouvent que cette partie des arts était déjà portée à un haut point de perfection chez les Flamands au XV<sup>e</sup> siècle. » (1).

L'auteur du mémoire publié par le V<sup>te</sup> de Varax, après avoir combattu l'hypothèse d'une fabrication anglaise, opte pour l'attribution à la Flandre(1); il signale aussi, parlant de la Vertu représentée sur la première pièce, qu'elle porte l'habit flamand ancien (1). Et, notons-le, cet auteur est un Français puisqu'il dit, toujours à propos de la tenture du cardinal de Clugny : «...les laines ne le cèdent en rien, ni pour la finesse ni pour l'éclat des couleurs, aux plus belles qu'emploient nos (1) Gobelins ».

Le terme « Flandre » étant un terme général, la difficulté commence lorsqu'il s'agit de spécifier de quel centre « flamand » une telle suite pourrait provenir.

La plupart de nos centres tapissiers du Brabant et des Flandres étaient en pleine activité dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle; de plus, Tournai, bien que ne faisant pas partie des états bourguignons, avait fourni à la maison de Bourgogne, principalement à Philippe le Bon, de très importantes tapisseries, grâce peut-être à l'influence des conseillers des ducs, tels Jean Chevrot et Guillaume Fillastre, qui furent évêques de Tournai.

Pendant la guerre avec Louis XI, dont les troupes occupaient Tournai depuis 1477, Ferry de Clugny — évêque de Tournai depuis 1473 — avait quitté son évêché, des revenus duquel le roi de France l'avait privé, et il avait établi son siège épiscopal à Bruges, ainsi que l'atteste notamment un extrait des « Registres des Consaux de Tournay » en date du 19 août 1483 (2). Cet extrait ne spécifie pas la date à laquelle Ferry de Clugny donna son accord pour le rétablissement, à la demande des consaux, de son siège épiscopal à Tournai (2), mais ce ne peut être qu'après le traité de paix d'Arras du 23 décembre 1482, c-à-d pendant son dernier séjour à Rome où il était déjà arrivé le 3 juin 1482.

---

(1) V<sup>te</sup> DE VARAX, op. cit., pp. I, 29, 2, 23.

(2) Nous lisons dans GACHARD, *Extraits des Registres des Consaux de Tournay*, Bruxelles, 1846, pp. 44-45 :

« 19 août 1483. Requête de l'abbé de St Pierre à Gand, lieutenant et premier vicaire de Mgr le » Cardinal, évêque de Tournai, à cause du siège épiscopal que, durant la guerre, il avait tenu » à Bruges, et qu'il avait rétabli à Tournay, à la requête des Consaux, etc. ».

Ce dernier renseignement, fort précieux, nous a été donné par M. John Bartier, qui, à la lumière de documents inédits, pense que, contrairement à ce que divers historiens (1) ont affirmé, Ferry de Clugny n'assista ni aux derniers moments, ni aux funérailles de Marie de Bourgogne, pour la raison que, lors de ces événements, il était déjà en route pour l'Italie; en effet, la dernière fois qu'il trouve Ferry de Clugny signalé aux Pays-Bas, c'est le 17 mars 1482, à Gand; le 19, le cardinal est déjà signalé à Liège; et ce n'est que le 24 que Maximilien commença à s'inquiéter sérieusement de l'état de santé de son épouse (2).

M. Bartier a des raisons de penser que Ferry de Clugny ne sera retourné à Tournai ni avant, ni après le traité de paix, par conséquent pendant la période 1480-1483 qui nous intéresse. Nous en déduisons qu'il n'aura pu commander le tissage de sa tenture en cette ville (3), ainsi que l'avait supposé Miss Townsend, à moins qu'il ne l'ait fait par correspondance ou par un intermédiaire, ce qui nous paraît plus que douteux.

Cette question de tissage est d'ailleurs secondaire dans le cas présent.

Ce qui importe, étant donné l'originalité et l'éminente valeur artistique du groupe de tapisseries qui nous occupe, c'est évidemment la composition et le dessin.

Or il est certain que les cartons, et à plus forte raison les « petits patrons » n'ont pu être commandés par Ferry de Clugny que du vivant de Marie de Bourgogne.

On ne s'expliquerait, après la mort de la duchesse (27 mars 1482), ni le sujet choisi, ni l'inscription « Nespoir qu'en vous » répétée sur chacune

---

(1) Notamment OCTAVE DELEPIERRE, archiviste de la Flandre Occidentale, dans ses ouvrages: *Chronique de Maximilien I*, Bruxelles, 1839, et *Marie de Bourgogne*, Bruxelles, 1841.

Cet historien a tiré les renseignements sur le rôle qu'aurait eu Ferry de Clugny, lors du décès et des funérailles de Marie de Bourgogne, d'un ouvrage anonyme «Die Wonderlijke Oorloghen van den.... Keyser Maximiliaen», imprimé à Anvers par Jan Van Ghelen le 4 octobre 1577, dont l'unique exemplaire appartient à la Bibliothèque Royale.

Molinet donne les noms de deux prélats qui officierent aux funérailles, mais ne cite pas Ferry de Clugny.

(2) Nous devons à l'amabilité de M. Bartier, Professeur à l'Université de Bruxelles, ces divers renseignements qui seront développés dans son important ouvrage, actuellement sous presse, intitulé « Juristes et gens de finance au XV<sup>e</sup> siècle » et aussi dans un travail consacré à Ferry de Clugny.

(3) Il est bien connu que Louis XI exérait particulièrement Ferry de Clugny qu'il accusait notamment de donner de pernicieux conseils à Maximilien et d'empêcher ainsi la médiation du pape.

Aussi, en pleine trêve, ordonnait-il aux Tournaisiens de s'adresser pour toutes choses à son lieutenant à Paris, l'évêque de Marseille, ainsi qu'il appert d'une lettre du 15 janvier 1482 adressée aux Consaux (GACHARD, op. cit., p. 41). Toutefois, tout en se pliant à la volonté du roi de France, les Tournaisiens ménageaient Ferry de Clugny à qui ils offrirent un petit cadeau le 12 mars 1482 (GACHARD, op. cit., p. 41) c.-à-d. quelques jours avant son départ pour l'Italie.

des dix pièces des *Femmes illustres*, inscription si naturelle du vivant de la protectrice du cardinal. Notons que la devise de ce dernier était: « Bonne pensée » (1).

Mais le décès de la duchesse étant antérieur à la conclusion de la paix, les compositions tout au moins des *Femmes illustres*, commandées selon toute vraisemblance peu après l'élection au cardinalat, n'ont pu l'être que dans l'une de nos villes des Pays-Bas bourguignons.

Plutôt qu'à Anvers (2), nous penserions à Bruges où Marie séjourna souvent (3), où, comme nous l'avons rappelé, Ferry de Clugny établit son siège épiscopal pendant la guerre (4), et où les artistes en tous genres de peintures — retables, miniatures de manuscrits, toiles décoratives, cartons de tapisseries, etc. — ne manquaient assurément pas (5).

A vrai dire, à notre connaissance, aucune des peintures et des miniatures classées dans l'école brugeoise, pas plus d'ailleurs que dans une aucune autre école — flamande, française ou italienne (6) — n'a pu être attribuée au maître qui nous intéresse.

---

(1) Cette devise nous a été aimablement signalée par M. Bartier.

(2) Nous n'arrivons pas à distinguer, comme le propose M<sup>rs</sup> PH. ACKERMAN (The Art Bulletin, 1926, p. 153) dans d'énigmatiques inscriptions des fragments de Caius Marius et d'Ulysse des *Femmes illustres*, les initiales et le nom déformé de Heynken (qui est d'ailleurs Heynderick) Buyck, devenu maître dans la gilde d'Anvers en 1482.

Nous ne voyons, du reste, aucun motif de supposer que Ferry de Clugny se soit adressé à un peintre d'Anvers — dont nous ne savons même pas s'il fit des cartons de tapisseries — et surtout à un peintre qui n'accéda à la maîtrise qu'en 1482.

(3) H. VANDER LINDEN, *Itinéraire de Marie de Bourgogne et de Maximilien d'Autriche (1477-1482)*, Bruxelles, 1934.

Rappelons que Marie et Maximilien avaient acheté en 1478 à Philippe Sellier, marchand tapissier résidant à Bruges, des tapisseries importantes constituant un cadeau diplomatique destiné à l'Angleterre.

(4) A Bruges se trouvait même un petit fief dépendant de l'évêché de Tournai. Il en est question dans la « Déclaration des biens et rentes de l'évêché de Tournay faite par Ferry de Clugny » (publiée par VOISIN, Bulletin de la Société historique et littéraire de Tournai, t. 7, 1861, p. 310).

(5) CH. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, Bruges et Courtrai, s. d.

Rappelons que l'illustration du missel de Ferry de Clugny conservé à Sienne est généralement attribuée à Guillaume Vrelant qui travailla à Bruges depuis 1454 probablement, jusqu'à sa mort survenue en 1481 ou 1482. (cf. e. a. F. WINKLER, *Die flämische Buchmalerei*, Leipzig, 1925, p. 71, pl. 35)

(6) HENRY MARTIN, op. cit., pp. 158-159 se demandait si Jean de Chabannes qu'il supposait, a tort selon nous, être le donateur de la *Dame à la Licorne*, avait commandé les cartons à un peintre italien ou à l'un des peintres français qui, comme Jean Perréal, suivaient l'armée lors des guerres d'Italie. Il pensait aux modes italiennes — introduites en France, disait-il, à la suite des guerres de Charles VIII et de Louis XII — et aux dessins de Pisanello à propos des animaux du fond de la tenture en question.

Il est possible, à notre avis, que non seulement les coiffures « à la turque » rappelant le turban, dont parle Henry Martin (op. cit., p. 140), mais même les « crevés » qu'on trouve dans maintes œuvres italiennes du quattrocento (cf. e. a. notre fig. 6) et peut-être même la coiffure aux mèches

Tout au plus pourrait-on dire que les figures féminines de l'*Histoire de Persée* répondent, mais avec une note toute personnelle, au canon de beauté représenté notamment par la *Bethsabée au bain* attribuée à Memling.

Mais que sait-on des peintres de cartons du XV<sup>e</sup> siècle? Les archives sont presque toujours muettes à leur sujet.

Ce n'est que par hasard, et exceptionnellement, qu'on trouve pour la période qui nous intéresse, un nom, et précisément à Bruges, celui de Jennyn ou Jan Fabiaen, payé pour avoir fourni les cartons de tapisseries malheureusement disparues — mais que Ferry de Clugny aura sûrement connues — exécutées en 1478-79 et 1480-81, pour le tribunal du Franc de Bruges, par le tapissier brugeois Jacob Apans et par la veuve de ce dernier <sup>(1)</sup>.

Ce Fabiaen, natif de Béthune, avait acquis à Bruges en 1469, la maîtrise comme étranger, ainsi que le droit de bourgeoisie <sup>(2)</sup>. Où s'était-il formé? Avait-il voyagé? Possédait-il un talent personnel? Ou s'intégra-t-il tout simplement dans la norme de ce qui est connu de l'école brugeoise? Autant de questions qui demeureront insolubles tant qu'on n'aura pas découvert d'œuvre certaine de cet artiste.

Tout ce qu'on sait de ce dernier, c'est qu'il joua un certain rôle dans la gilde puisqu'il en fut plusieurs fois gouverneur entre 1474 et 1507 et doyen en 1490, et qu'il devait jouir d'une certaine notoriété, puisqu'on lui connaît, de 1470 à 1487, sept apprentis <sup>(3)</sup>.

Peut-être s'était-il spécialisé dans l'art difficile de la composition pour tapisseries. Ce qui est certain, en tous cas, c'est qu'au moins un de ses élèves, entré chez lui en apprentissage dès 1470, Pierkin Fieret ou Feret, fit aussi des cartons; en effet, dans un contrat en date du 28 juillet 1498, cet artiste établi à Tournai, s'engageait à faire, pour un tapissier d'Audenarde, Joas Venitins, deux cartons de l'*Histoire d'Hercule* <sup>(4)</sup>.

---

ou aux nattes nouées en haut du front (cf. notre fig. 5 et notre note 1, p. 9) soient venus d'Italie. Mais pour ce qui est précisément de l'influence de l'Italie et des modes italiennes, il ne faut pas oublier l'existence des étroites relations tant artistiques que commerciales, au cours du XV<sup>e</sup> siècle, de la péninsule avec les Pays Bas bourguignons, et principalement des grands négociants ou financiers vénitiens, génois, lucquois, et surtout florentins, avec Bruges.

(1) Le Beffroi, T. IV (1872-73), pp. 80-81.

(2) R. PARMENTIER, *Indices op de Brugse poorterboeken*, Bruges, 1938, p. 566.

(3) D. VAN DE CASTEELE, *Annales de la Société d'Emulation*, Bruges, 1866, p. 309.

CH. VANDEN HAUTE, op. cit.

Les renseignements de ces deux archivistes au sujet de Jan Fabiaen sont parfaitement concordants.

(4) Voir le texte du contrat entre Pierre Feret et le tapissier d'Audenarde dans E. SOIL, *Les Tapisseries de Tournai*, Tournai et Lille, 1892, p. 394. L'*Histoire d'Hercule* n'étant pas un sujet fort rare en tapisserie, tout rapprochement avec un document d'archives demeure assez dangereux.

Toutefois la date de 1498 pourrait convenir pour la pièce dont les fragments appartiennent au

Le seul sujet traité par Fabiaen qui soit connu est *un homme et une femme sauvages*, mais c'est précisément un sujet héraldique puisqu'il s'agit des tenants des armoiries du Franc de Bruges, et, à ce propos, il est difficile de ne pas songer à l'importance des éléments héraldiques si artistement présentés dans la tenture du cardinal de Clugny <sup>(1)</sup> et surtout dans celle des Le Viste <sup>(2)</sup>.

Ces indices sont évidemment trop ténus pour permettre de proposer une attribution au maître en question. Peut-être n'y a-t-il là qu'une série de coïncidences: encore valait-il la peine, pensons-nous, de les signaler.

Si nous nous sommes quelque peu étendue sur ces questions d'attribution des *Femmes illustres*, c'est que l'étroite parenté de style de la tapisserie de l'*Histoire de Persée* avec cette tenture, comme avec celle de la *Dame à la Licorne* nous y oblige.

On se souvient que cette dernière, avant la publication des fragments conservés des *Femmes illustres*, apparaissait complètement isolée dans l'histoire générale de la tapisserie, de sorte que bien des hypothèses avaient vu le jour à son sujet.

---

Rijksmuseum d'Amsterdam (cf. notre note 2, p. 9 et notre fig. 7) et que nous avons citée à propos de la coiffure aux deux tresses fixées en haut du front, motif où l'on pourrait peut-être voir une réminiscence, en même temps qu'une interprétation très alourdie de la fameuse aigrette de cheveux. La même date pourrait aussi convenir pour une autre tapisserie de l'*Histoire d'Hercule* publiée par M<sup>rs</sup> PH. ACKERMAN (n° 12 du Catalogue précité de l'Exposition de 1926 à Chicago).

Ces deux tapisseries ont été rapprochées par cet auteur des cartons commandés en 1498 à Pierre Feret, la première dans un article de Art in America 1924-25, p. 266, la seconde dans le catalogue de l'Exposition de Chicago.

Mais ce qui est impossible, c'est l'identification proposée par M<sup>rs</sup> Ackerman, dans ces deux écrits, de Pierre Feret avec Pierre Spicre. En effet, Pierre Spicre, peintre établi à Dijon, auteur des compositions d'une suite de tapisseries de l'*Histoire de N.D.* (1474-75), ainsi que de peintures murales de la cathédrale de Beaune exécutées pour le cardinal Jean Rolin (avant 1474) et vraisemblablement de celles de la chapelle Ferry de Clugny dite « Chapelle dorée » de la cathédrale d'Autun, était mort en 1478, ainsi que l'atteste un document des Archives de la Côte d'Or, soit vingt ans avant le contrat de Pierre Feret (cf. J. BACRI, *Pierre Spicre, peintre bourguignon du XV<sup>e</sup> siècle*, Gazette des Beaux-Arts, 1935 1, pp. 216 à 229).

Rappelons que M<sup>rs</sup> Ackerman (Art in America and Elsewhere 1924-25, p. 193) pensait que les cartons de la *Dame à la Licorne* étaient dûs probablement à des artistes de l'atelier de Pierre Feret ou peut-être d'élèves de Jan Fabiaen, maître de Pierre Feret. Il nous semble que ce serait plutôt au maître qu'aux élèves qu'il y aurait lieu de penser... Quant à l'attribution par le même auteur, dans le même article de revue, du tissage de la tenture à Audenarde, sans doute est-elle due à un rapprochement, plus qu'audacieux, avec le contrat de Pierre Feret.

Signalons aussi une hypothèse de M<sup>lle</sup> J. VERZYP, *Geschiedenis van de Tapijtkunst te Brugge*, Bruxelles, 1954, p. 39 qui pense que Jan Fabiaen pourrait être un des anonymes brugeois contemporains, le Maître de la Légende, de S<sup>te</sup> Lucie. On peut se demander, à ce propos, si les compositions religieuses groupées autour de l'œuvre de 1480 de cet anonyme eussent mérité de lui attirer des élèves....

(<sup>1</sup>) Voir la description de ces armoiries dans le manuscrit du XVIII<sup>e</sup> s., publié par le V<sup>te</sup> DE VARAX (op. cit.), ainsi que les reproductions des fragments armoriés de Boston.

(<sup>2</sup>) cf. notre note 3, pp. 3-4.



Les principales étaient les attributions à la Flandre (1), à la Marche (2) et à la Touraine. Celle-ci, la dernière en date, avait en général été accueillie avec faveur et, chose curieuse, d'une façon bien plus catégorique par certains érudits étrangers (3) que par les Français.

Marquet de Vasselot, qui en était l'auteur (4), avait, en effet, été d'une prudence en tous points exemplaire.

Après avoir combattu l'attribution à Aubusson et à Felletin, il disait (5) : « On pourrait songer à la région lyonnaise (6) et surtout à la Loire, qui était alors un des principaux centres de la civilisation française » et il ajoutait : « Mais ce ne sont là que des hypothèses; si ingénieuses qu'elles puissent sembler, il vaut mieux avouer encore une fois notre ignorance » et il for-

---

(1) A l'Exposition Historique du Trocadéro à Paris, en 1878 (PHILIBERT BRABANT, Livret - guide du visiteur, pp. 91-92), trois des tapisseries de la *Dame à la Licorne*, qui appartenaient alors à la mairie de Boussac, étaient exposées comme « tapisseries de Flandre » ; c'était là sans doute l'opinion du collectionneur de marque qu'était le B<sup>n</sup> Davillier, Président de la Section « Ameublements, étoffes, tapisseries » de cette Exposition.

En 1882, G. CALLIER (op. cit., pp. 567-568) affirmait à propos de la vente au Musée de Cluny de la *Dame à la Licorne* : « ces tapisseries ne sont pas orientales, mais flamandes ; elles n'ont pas été tissées à Aubusson ».

L'historien des tapisseries d'Aubusson et de Felletin, C. PÉRATHON, après avoir hésité entre la Flandre et la Marche, paraissait disposé, nous dit J. GUIFFREY (op. cit., p. 59) à les croire exécutées dans la Marche par des tapisseries flamands.

Dans l'édition de 1906 de son ouvrage : *History of Tapestry*, W.G. THOMSON ne parle pas de la *Dame à la Licorne*, mais dans l'édition de 1930, p. 126, cette tenture est signalée comme tissée le plus probablement à Tournai.

(2) J. GUIFFREY (op. cit., p. 57) trouvait « une certaine apparence de vraisemblance » à l'attribution de ces tapisseries aux ateliers de la Marche. L'argument majeur, donné par les artisans d'Aubusson, nous dit-il, était que les tapisseries en question étaient sur chaîne de laine comme celles des manufactures de la Creuse, tandis que les tapisseries flamandes étaient sur chaîne de lin ou de chanvre; ceci est une erreur flagrante, nos tapisseries anciennes étant aussi sur chaîne de laine.

EUG. MÜNTZ (*La Tapisserie*, Paris, s.d., p. 146) pensait que « jusqu'à preuve du contraire » l'attribution à un atelier français, peut-être un atelier de la Marche, était permise.

HENRY MARTIN (op. cit., p. 159) songeait encore aux ateliers d'Auvergne ou de la Marche, parce qu'il supposait que Jean de Chabannes, dont la famille appartenait à l'Auvergne et au Limousin, était le donateur des tapisseries en question; il signalait aussi que Jean Le Viste avait été dès 1446 lieutenant du Sénéchal d'Auvergne. Voyant dans la lettre indéterminée qui suit l'inscription « A mon seul désir », un I, il supposait que c'était l'initiale du prénom de Jean de Chabannes. Nous y verrions plutôt, s'il s'agit bien d'un I, l'initiale de Jean Le Viste (†1500) qui aurait pu commander sa tenture à la fin de sa vie.

(3) HERMANN SCHMITZ (*Bildteppiche*, Berlin, 2<sup>e</sup> éd., 1921, pl. 139), BETTY KURTH (*Gotische Bildteppiche aus Frankreich und Flandern*, Munich, 1923, pl. 51, 52, 53) et HEINRICH GÖBEL (*Wandteppiche, II: Die Romanischen Länder*, Leipzig, 1928, pl. 110) donnent, dans les légendes des planches de leurs ouvrages, l'indication « Touraine ».

Il est probable que ce dernier auteur n'aura pas eu connaissance de l'opuscule de 1926 du V<sup>te</sup> de Varax, dont il aurait vraisemblablement tiré des déductions.

(4) Catalogue de la Collection Martin Le Roy, Paris, 1908. IV, p. 27.

(5) Les Tapisseries dites de la Dame à la Licorne, Paris, s.d. (1927).

(6) Ceci en raison de l'origine lyonnaise de la famille Le Viste.

mulait l'espoir d'une découverte, par quelque chercheur, du document indiquant la provenance exacte de la tenture fameuse.

Si actuellement, pour les divers motifs que nous avons exposés, les tapisseries aux armes des Clugny, Le Viste et Guillard nous font songer à nos villes des Pays-Bas bourguignons, et principalement à Bruges, nous croyons pourtant qu'il convient, en l'absence du document ou de l'indice décisif, autorisant une localisation précise et pour les cartons et pour le tissage, de demeurer dans l'expectative.

Ce nous sera personnellement d'autant plus aisé que le seul but de la présente étude est de faire pénétrer, dans l'histoire générale de la tapisserie, un chef d'œuvre inconnu, à propos duquel nous avons été amenée à émettre des remarques et des réflexions sur le groupe de toute première importance dont il fait partie.

Marthe CRICK-KUNTZIGER.

# Reliefs Carolingiens et Ottoniens

Dans une étude précédente <sup>(1)</sup> nous nous sommes efforcés de distinguer les diverses mains qui travaillèrent à la châsse de saint Hadelin à Visé, et nous avons rappelé que les pignons de cette « fierte » (fig. 1-4) ne sont pas de style roman, mais se rattachent à une série de reliefs plus anciens.

Parmi ces reliefs, il en est surtout des temps carolingiens et ottoniens et j'ajoute ici qu'on en peut trouver les lointaines origines dans l'Art Antique, ou dans l'Art Chrétien primitif <sup>(2)</sup>, puis à l'époque mérovingienne <sup>(3)</sup>, dans des ornements semblables à ceux de l'épée de Goutenstein, exposée à Berlin, avant la guerre, et dans les restes de la châsse de Susteren.

Suivent, dans l'ordre chronologique, le « Codex Aureus de St-Emmeram » (vers 870) ; l'autel portatif de l'Empereur Arnulf (893 environ) et la « reliure de Lindau » contemporaine des deux pièces que nous venons de citer.

La croix la plus ancienne dite de « l'Abbesse Mathilde » à Essen, et un plat de reliure du même moutier ; « l'autel d'or de la Cathédrale de Bâle » ; la « Pala d'Oro » et un plat de reliure conservés à Aix-la-Chapelle, sont également à considérer en premier lieu.

Toutes ces œuvres d'art nous présentent des figures, repoussées dans le métal, or ou argent, qui surgissent d'un fond uni sur lequel se détachent des plis, des draperies en pointes et tournantes.

Ce sont les caractères distinctifs du « Christus Belliger » (fig. 1 et 3) de Visé.

Mais pour pousser plus à fond notre étude en comparant des images entre elles, voici tout d'abord (fig. 5 et 6), parmi les ancêtres du groupe,

<sup>(1)</sup> *Note au sujet de la châsse de saint Hadelin conservée à Visé*, Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, T. XX. 1951, fasc. 1, voir également *Kunst der Maasvallei*. Rotterdam 1952. Cat. 52 A.

<sup>(2)</sup> Heinrich Glück, *Die Christliche Kunst des Ostens*, Bruno Cassirer, Berlin 1923.

L. BRÉHIER, *Un Trésor d'Argentierie Ancienne au Musée de Cleveland*, Syria, XXVIII. 1951. Paris 1951. pp. 256-264.

L. BRÉHIER, *L'Art en France des Invasions barbares à l'Époque romane*. Paris. La Renaissance du Livre. Chapitre IX. Le métal repoussé, p. 181 et s.

E. MAILLARD, *L'Orfèvrerie française, des Origines à la Renaissance*. La Tradition Française. L'Orfèvrerie. La Joaillerie. Paris, 1942. La châsse de Saint Benoit sur Loire.

<sup>(3)</sup> British Museum. *Guide to Anglo-Saxon Antiquities*, 1923. Reginald A. SMITH, p. 69 etc., fig. 78.



Fig. 1. — Pignon de la châsse de saint Hadelin à Visé.  
Le Christ guerrier vainqueur du mal.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 2. — Détail du visage du Christ vainqueur. — Visé.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 3. — Draperies et détails du Christ de Visé.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 4. — Le Sauveur couronne saint Remacle et saint Hadelin. — Autre pignon de la châsse de Visé. — A noter les reliefs atténués, les détails du nimbe crucifère, les couronnes.



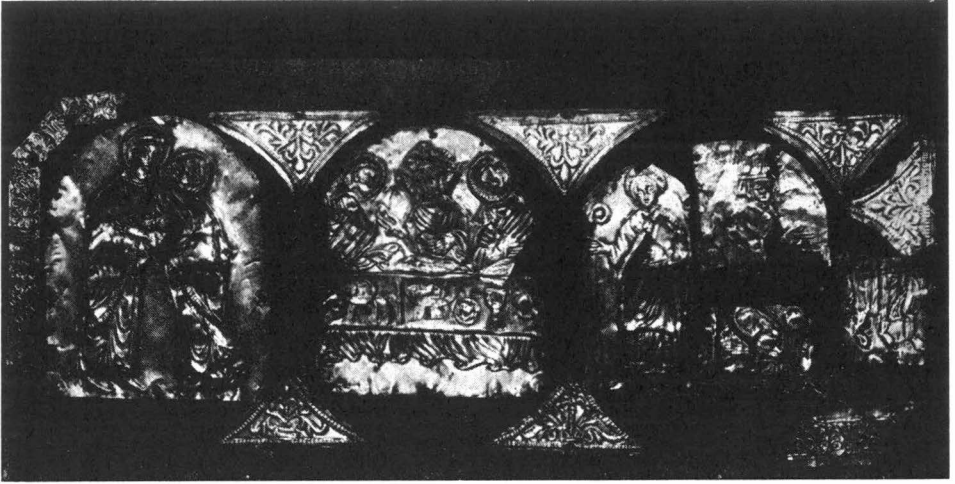


Fig. 5. — Plaques de Susteren.

La Visitation ; un repas eucharistique ; divers personnages.

les plaques de Susteren <sup>(1)</sup>. On y reconnaît des scènes de la vie de la Vierge et du Sauveur :

- 1) *la Visitation* ;
- 2) *la Nativité* ;
- 3) *les Mages* ;
- 4) une évocation de la sainte Cène ou de la rencontre des disciples d'Emmaüs ;
- 5) divers personnages ;
- 6) une série d'ornements.

(1) Susteren, village non loin de Sittard et de Maaseick, dans le Limbourg, aujourd'hui hollandais. L. DE FISENNE. *Notice sur les Inventaires de l'ancienne église abbatiale de Susteren et les fragments de reliquaire qui y sont conservés*, Revue de l'Art Chrétien, XXIX, 1886, pp. 488 et pl. 19 et 20.  
 Chanoine J. COENEN, *De drie Munster der Maasgouw*, 1922, Maestricht, pp. 120 à 123.  
*Catalogue de l'Art ancien au Pays de Liège*. Paris, Louvre, Pavillon de Marsan, 1924, p. 47 et N° 8 et 9.  
*Art Mosan*. Liège 1951. N° 42 du Catalogue.  
*Trésors d'Art de la Vallée de la Meuse*. Paris. Décembre 1951. Février 1952. N° 47 du Catalogue.  
*Kunst der Maasvallei*. Museum Boymans. Rotterdam 1952, N° 46.  
 Cte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA et J. LEJEUNE. *Art Mosan*, Charles Dessart, Bruxelles.  
 S. COLLON-GEVAERT. *Histoire des Arts du Métal en Belgique*. Bruxelles, 1951, P. 127-128.  
 Jean LEJEUNE, *Genèse de l'Art Mosan*.  
 Wallraf-Richartz. Jahrbuch. T. XV, 1953. Pl. 43, p. 50 et notes. Article aux références nombreuses et utiles dont nous ne pouvons malheureusement accepter les conclusions basées sur une façon très personnelle de grouper et de dater les œuvres.



Fig. 6. — Plaques de Susteren.  
Les Mages ; la Nativité.

Au point de vue iconographique, nous avons fait remarquer déjà, qu'à Susteren, la Visitation faisait penser à celle qui orne un des feuilletts du diptyque en ivoire de Genoels-Elderen ; les trois mages sont vêtus de même et portent un bonnet semblable ; dans la Nativité, la Vierge est couchée et Joseph, assis, songe ; l'étoile (*STELLA*) est représentée par une sphère à neuf rayons en forme de « navets » ; dans le repas eucharistique, la table porte une coupe dont le profil est celui des calices de Tassilo, à Kremsmünster, une orfèvrerie célèbre de 780 environ et de saint Ludger (vers 800) à Werden <sup>(1)</sup>.

Nous avons remarqué, d'autre part, que les ornements végétaux ont leurs pareils sur des sarcophages mérovingiens exposés aux Alyscamps, à Arles.

Il y a là également des rapprochements à faire avec l'autel du duc Ratelis à St. Martin de Cividale <sup>(2)</sup>.

Il n'est pas indifférent de noter aussi que le type des personnages fait penser à des « lapins écorchés » : il se retrouve sur un reliquaire-sacoche du Musée de Cluny (fig. 7), qui, par sa forme et d'autres ornements, est également de l'époque mérovingienne finissante ou de l'époque carolingienne à ses débuts.

(1) H. SCHMITZ. *Die Kunst des Frühen und Hohen Mittelalters in Deutschland*, F. Bruckmann, Munich 1924, fig. 51 et 52.

(2) A. HASELOFF. *Die Vorromanische Plastik in Italien*. Berlin 1930.



Fig. 7. — Reliquaire-sacochette du Musée de Cluny à Paris. La Vierge entre saint Pierre et saint Paul.

En effet, ce genre d'objet ayant l'aspect de sacochette se retrouve surtout aux VIII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles. Citons les reliquaires d'Enger, (vers 800) <sup>(1)</sup>, de Maaseyck <sup>(2)</sup> et de St Benoît sur Loire.

A Paris, comme à Susteren, nous retrouvons la même façon de traiter rudement le métal en très faible ressaut, de représenter les visages dont les yeux aux paupières gonflées semblent cerclés de lunettes.

Même manière également de concevoir les draperies aux plis ondulants, de figurer, l'Etoile de la Nativité, qui ressemblent aux astres qui

<sup>(1)</sup> H. SCHMITZ. *Die Kunst des Frühen und Hohen Mittelalters in Deutschland*. Bruckmann 1924, Munich, fig. 49-50.

<sup>(2)</sup> Notre étude : *Namurcum*; 1928, pp. 45-47.

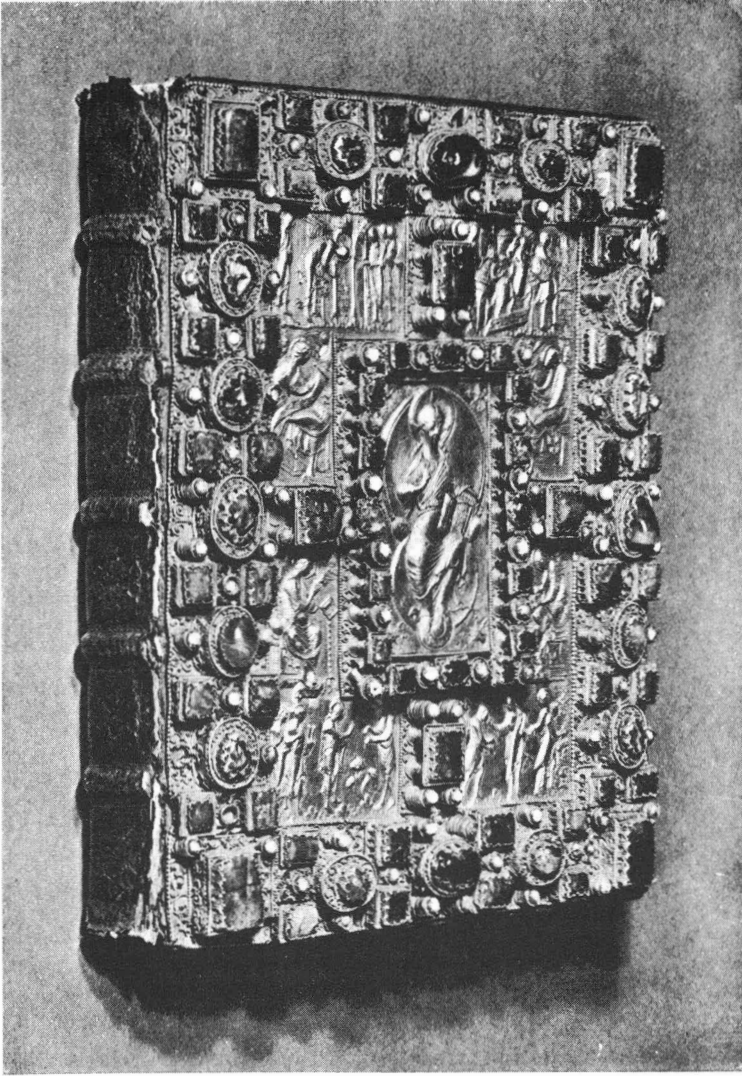


Fig. 8. — Le Codex Aureus de St-Emmeram, vers 870.

environnent le Christ du Codex Aureus.

Occupons-nous maintenant de ce travail magnifique (fig. 8 à 11) que garde la Bibliothèque Nationale de Bavière, à Munich (1).

Le plat principal de la reliure montre le Christ en gloire tenant de la main gauche un livre ouvert où se lit « EGO SUM VIA VERITAS ET VITA ».

On remarquera la façon dont l'artiste a traité, en reliefs nuancés, les plis de la tunique, les inscriptions en capitales, les mains et en particulier les yeux dont la pupille forme un point bien marqué.

Cette façon de présenter le regard se retrouve en étudiant le « Christ Vainqueur » de Visé (fig. 2).

Jésus est accompagné des quatre évangélistes désignés par les symboles qui leur sont propres :

(1) Bayerische Staatsbibliothek — La reliure a été parfaitement décrite par A. BOECKLER, voir entre autres « *Die Kunst in Bildkarten* », 4. Munich.

G. ДЕНЮ. *Geschichte der Deutschen Kunst*. Berlin et Leipzig 1919. T. I des Planches n° 304, p. 243.



Fig. 9. — Le Codex Aureus de St-Emmeram. Le Christ en gloire. Remarquez les mains fines « en crochets » ; la croix du nimbe ; la draperie fluide.



Fig. 10.— Le Codex Aureus de St-Emmeram.  
Saint Marc.

*saint Luc* (le bœuf), un grattoir à la main, trempe une plume dans un encrier en forme d'édifice terminé par une coupole orientale ;

*saint Marc* (le lion), les yeux au ciel, aiguise une plume. Ses gestes sont élégants et presque précieux ; *saint Jean* (l'aigle), porte la barbe, ce qui est un trait iconographique rare, montre un livre ouvert où nous lisons le début de son Evangile : « In Principio... » ; *saint Mathieu* (l'ange) déroule le volume consacré aux textes célèbres qui commencent par « Liber generationis... » Son encrier est ici en forme de corne.

Bien des traits rappellent les miniatures du groupe dit de Liothard ; les architectures sont, soit de caractère oriental, soit de caractère latin.

Voyez les toits méditerranéens ou les coupoles.



Fig. 11. — Le Codex Aureus de St-Emmeram. — Jésus guérit un aveugle.

- Quatre sujets évoquent sur ce plat des traits de la vie du Sauveur :
- a) Jésus accompagné d'un disciple est en face de la femme adultère ; il écrit « SI quis sine peccato » ;
  - b) Le Sauveur chasse les marchands du Temple. Il y a parmi ces derniers un changeur et sa balance, un vendeur d'oiseaux et un porteur de coffre ;
  - c) Jésus bénit et guérit un lépreux couvert d'ulcères ;
  - d) Le Messie rend la vue à un aveugle qui gagne aussitôt une fontaine pour s'y laver les yeux.

Ajoutons à tout ceci que les reliefs animés entourés de filigranes, de pierreries et de perles forment un décor opulent, rappelant le faste oriental.



Les reliefs, au contraire, se rattachent à l'art hellénistique, sauf le Christ en gloire hiératique : ils sont vivants et montrent un souci constant de grâce.

L'artiste se révèle sensible à l'extrême, son œuvre est pleine de poésie ; du sol surgissent des fleurs et plantes aux courbes gracieuses ce dernier trait fut noté dans les reliefs de la châsse de saint Hadelin, nous le retrouvons donc dans le retable d'or du Musée de Cluny <sup>(1)</sup> et dans une foule de manuscrits <sup>(2)</sup>.

Quant à la composition, elle fait présager les groupements des personnages qui ornent les fonts baptismaux de St-Barthélémy, à Liège ; de part

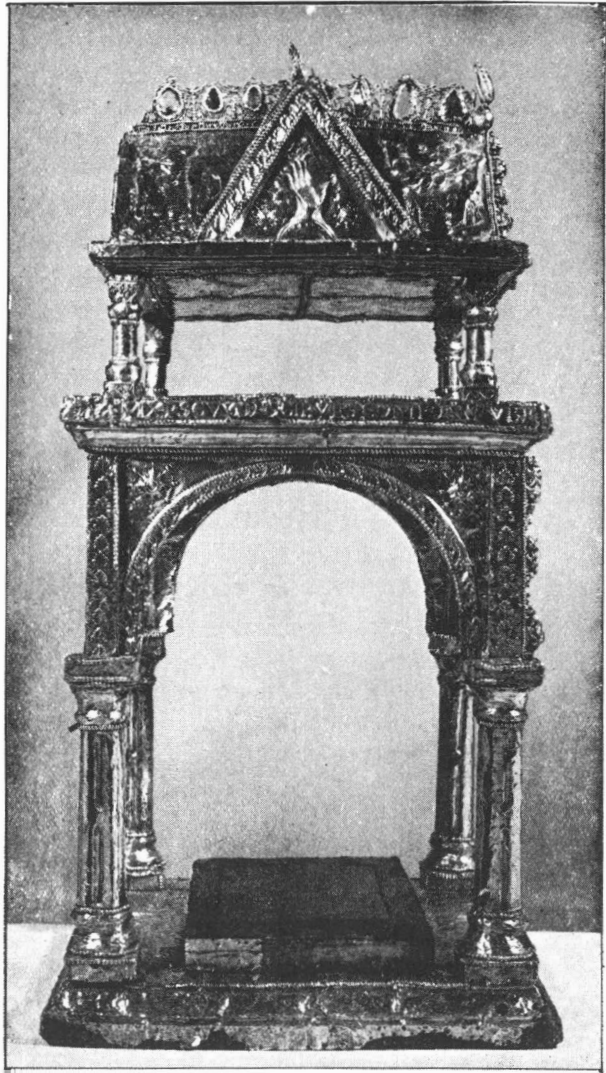


Fig. 12. — Autel de voyage de l'Empereur Arnulf vers 893. — Munich.

<sup>(1)</sup> H. JANTZEN. *Ottonische Kunst*. Munich 1947, fig. 126-128.

<sup>(2)</sup> L'Évangélaire dit d'Hiltfré-  
dus au Trésor de Cologne.  
H. VOGTS, *Köln Im Spiegel  
Seiner Kunst*, B. Pick, Cologne,  
1950, pl. 10 ; voir aussi Jean  
HUBERT, *Les origines de l'Art  
français*, Paris, G. LE PRAT,  
1947, fig. 88. L'évangélaire de  
St. Médard de Soissons, fig. 89-81. L'évangélaire de Haut Villers (816-835) etc...

A. BOECKLER. *Deutsche Buchmalerei. Vorgotischer Zeit*. Die Blauen Bücher, 1952.

Ces fleurettes sont d'usage dans une série d'œuvres où se reflètent les traditions hellénistiques. Voyez H. GLÜCK. *Die Christliche Kunst des Ostens*, Berlin 1923, Pl. 1 et Pl 45 un Évangélaire conservé à Vienne du VI<sup>e</sup> siècle. Pl. 44 : St-Apollinaire in Classe, VI<sup>e</sup> siècle St- Vital de Ravenne : des mosaïques.



et d'autre, les gestes sont élégants, les attitudes aisées en fonction des lois d'une même tradition classique.

Les reliefs de l'autel de voyage de l'Empereur Arnulf <sup>(1)</sup> vers 893 sont de la même famille (fig. 12 à 14). Il y a là toute une série de sujets tirés de l'Évangile.

Voici par exemple (fig. 14), le fils de la veuve de Naïm qui reprend vie sur l'ordre du Sauveur ou le démon transportant Jésus au faite du Temple.

D'autres reliefs se rapportent à la vocation de saint Pierre et font allusion aux textes où le Sauveur invite le prince des apôtres à paître ses brebis ; ici Jésus parle en paraboles, là il ressuscite Lazare.

Malheureusement, l'autel portatif de l'Empereur Arnulf fut plus malmené au cours des âges que le Codex Aureus ; ce dernier est d'ailleurs dans un état de conservation extraordinaire. Comme cependant là-bas, bien des détails sont intacts, il est permis de dire qu'il s'agit d'œuvres d'un seul atelier et peut-être de la même main.

L'étude des inscriptions classiques, des architectures latines et orientales des attitudes, des gestes et des draperies confirme entièrement cette manière de voir.

De part et d'autre, on pense aux dessins enlevés du Psautier d'Utrecht <sup>(2)</sup>.

L'évangélaire de Lindau, aujourd'hui en Amérique (fig. 15) se range sans peine lui aussi, comme l'a noté M. Boeckler, dans le groupe passé en revue en ce moment.

Nous croyons pouvoir y joindre :

Le Christ de la première croix de l'Abbesse Mathilde, conservée à Essen que l'on a de bonnes raisons de situer un siècle plus tard vers 980.

Il s'agit d'un des bijoux du Trésor d'Essen <sup>(3)</sup> qui a été exposé à Bruxelles en 1949 <sup>(4)</sup> ; cette croix est ornée de pierreries, de filigranes et d'émaux cloisonnés.

<sup>(1)</sup> Fritz HAEBERLEIN. *Der Reiseziborium König Arnulfs* dans *Deutsche Kunst et Schatzkammer der Reichen Kapelle in der Münchener Residenz*, 1939, n° 4. Pl. 4 et 5. Munich.

Arnulf était encore roi au moment du don de cette orfèvrerie à l'abbaye de Ratisbonne.

<sup>(2)</sup> Jean HUBERT. *Les Origines de l'Art français*, op. cit., fig. 100-105. Le style « rapide » se maintient en Grande Bretagne aux X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles (Psautier ; Harley M.S. 603) vers 1000 au British Museum. E. KITZINGER. *Early Medieval Art in the British Museum*. Londres 1940, fig. 29 A, voir aussi Bibliothèque Royale de Belgique. *Le Manuscrit à Miniatures*, Bruxelles 1937. (Prudentius, Carmina), p. 12.

<sup>(3)</sup> Dr H. KÜHN. *Der Essener Münsterschatz*. Essen 1950.

Mathilde, petite-fille de l'empereur Otton †973 fut abbesse de cette année-là à 1011 ; son gouvernement se distingua à Essen par un mécénat magnifique.

Voir aussi F. WITTE. *Tausend Jahre Deutscher Kunst Am Rhein*. Leipzig, Vol. I des planches ; Pl. 5 c. et Kurt W. KASTNER. *Das Münster In Essen*.

<sup>(4)</sup> *Trésors du Moyen Age Allemand*. Bruxelles. Palais des Beaux-Arts. Avril-Juin, 1949. Pl. XXV. n° 47 du catalogue.



Fig. 13. — Détail de l'Autel de voyage de l'Empereur Arnulf. Jésus et le démon.

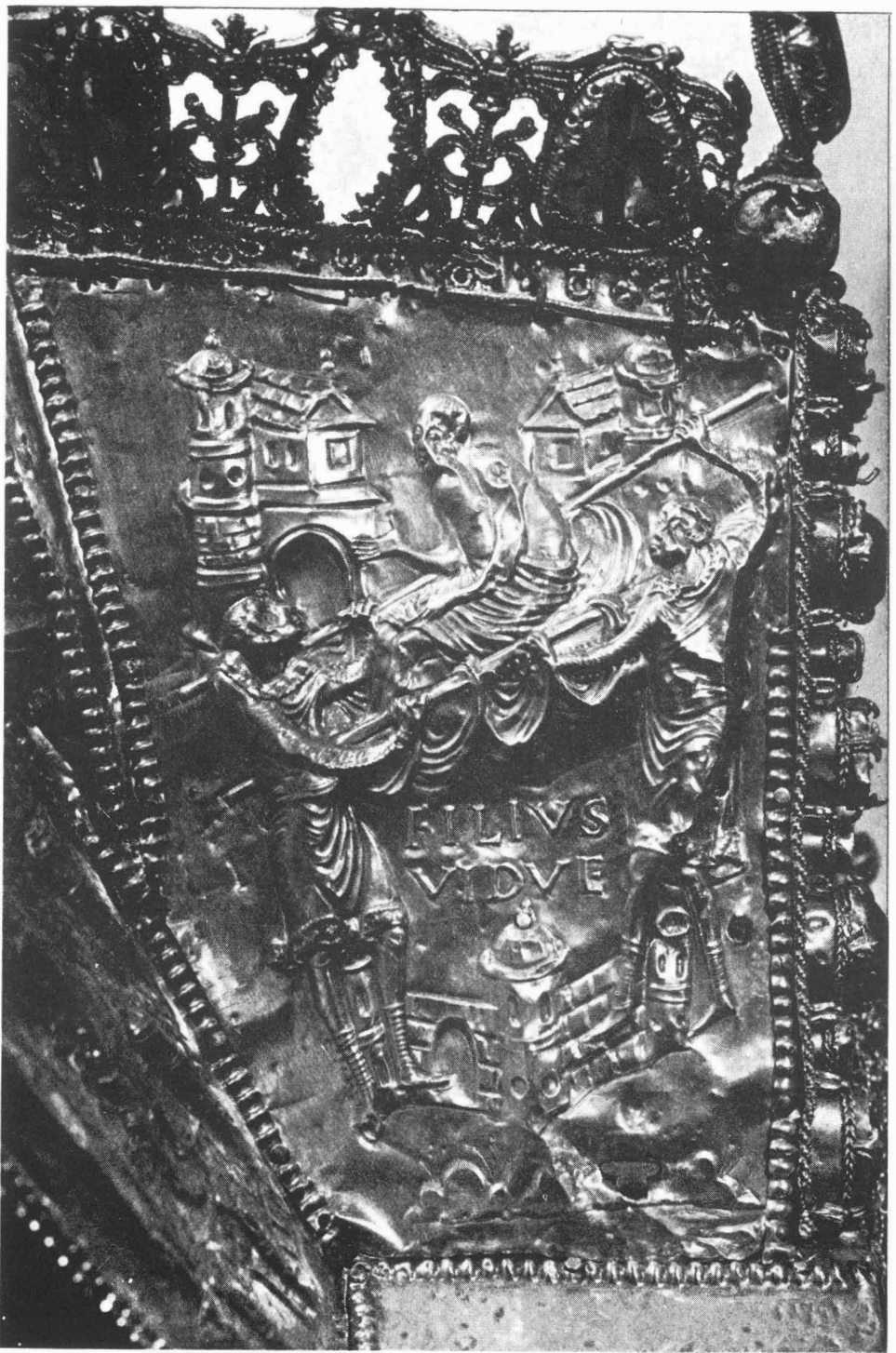


Fig. 14. — Détail de l'Autel portatif de l'Empereur Arnulf.  
Le fils de la veuve de Naïm : (*Filius Vidue*).

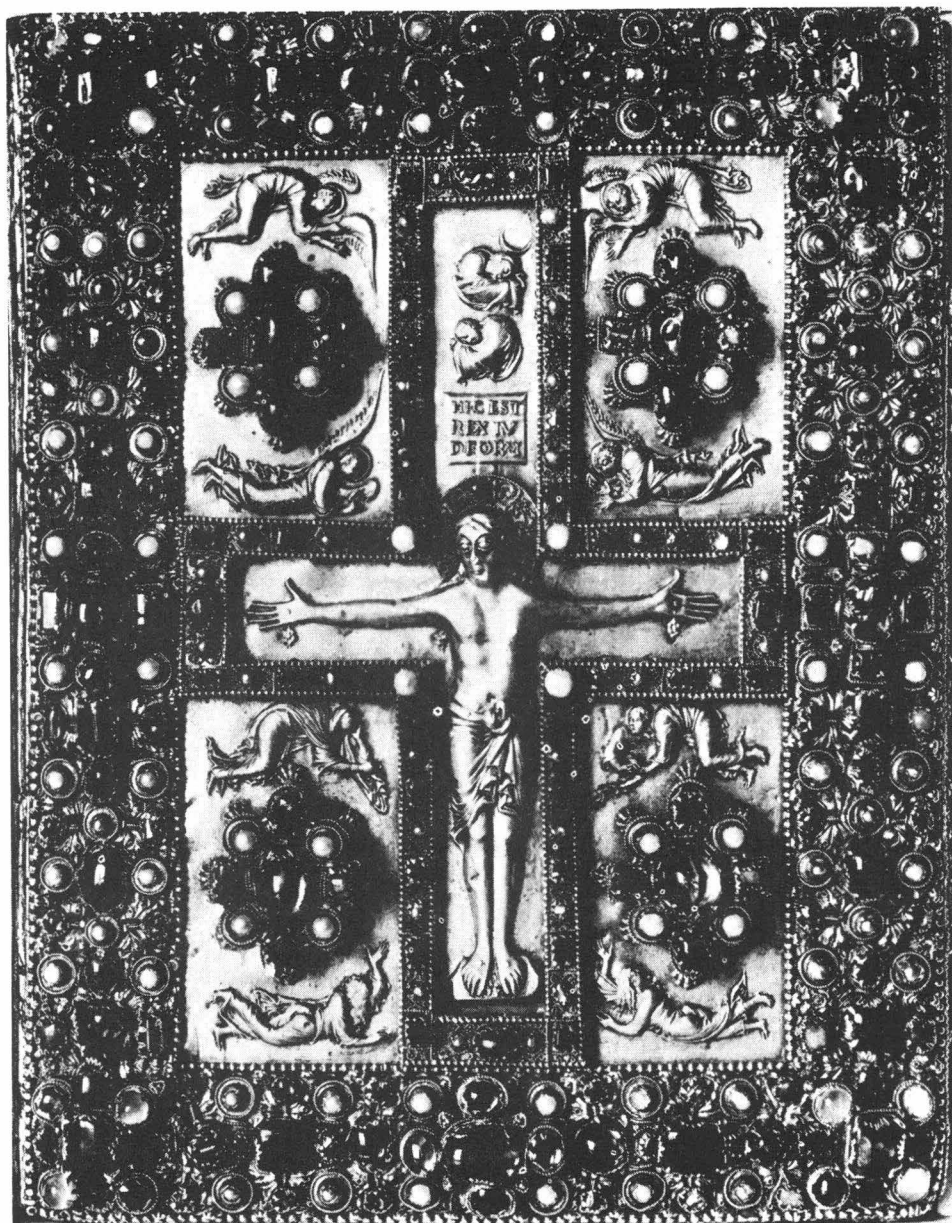


Fig. 15. — Plat de reliure de Lindau. — Fin du IX<sup>e</sup> siècle.

On y reconnaît la moniale précitée en compagnie de son frère, le duc Otton, mort jeune en 982.

Il se peut que l'œuvre ait été créée du vivant de ce prince, mais on songera aussi à un mémorial.

Quoi qu'il en soit, tout indique que nous avons devant les yeux un travail de la fin du X<sup>me</sup> siècle; il suffit, pour s'en convaincre, d'étudier la forme caractéristique de la croix, la technique des décors et en particulier ses cloisonnés.

Le Christ en faible ressaut peut prendre sans difficulté place parmi les œuvres étudiées ici. Sous les pieds du Sauveur, figure un serpent qui pourrait être joint aux monstres que foule le Christ guerrier de Visé (1).

Le relief (fig. 16) n'est guère plus accentué; cependant il a un peu plus de lourdeur dans le rendu des membres et des draperies.

On n'oubliera pas que le Christ d'Essen a souffert de heurts au cours des âges.

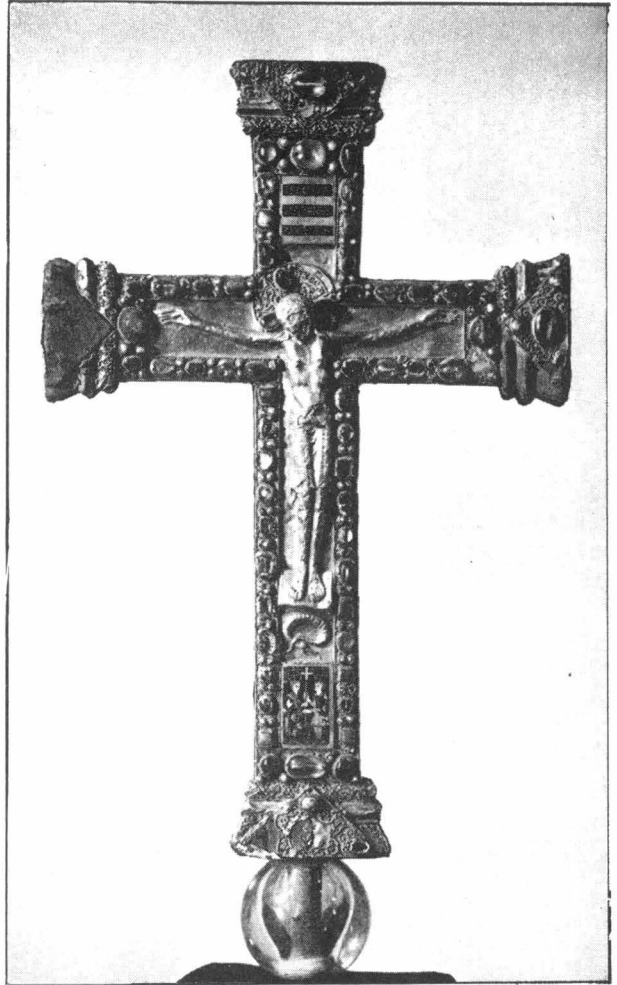


Fig. 16. — La Croix d'Essen. — Vers 980.

(1) Note au sujet de la châsse de saint Hadelin, op. cit.



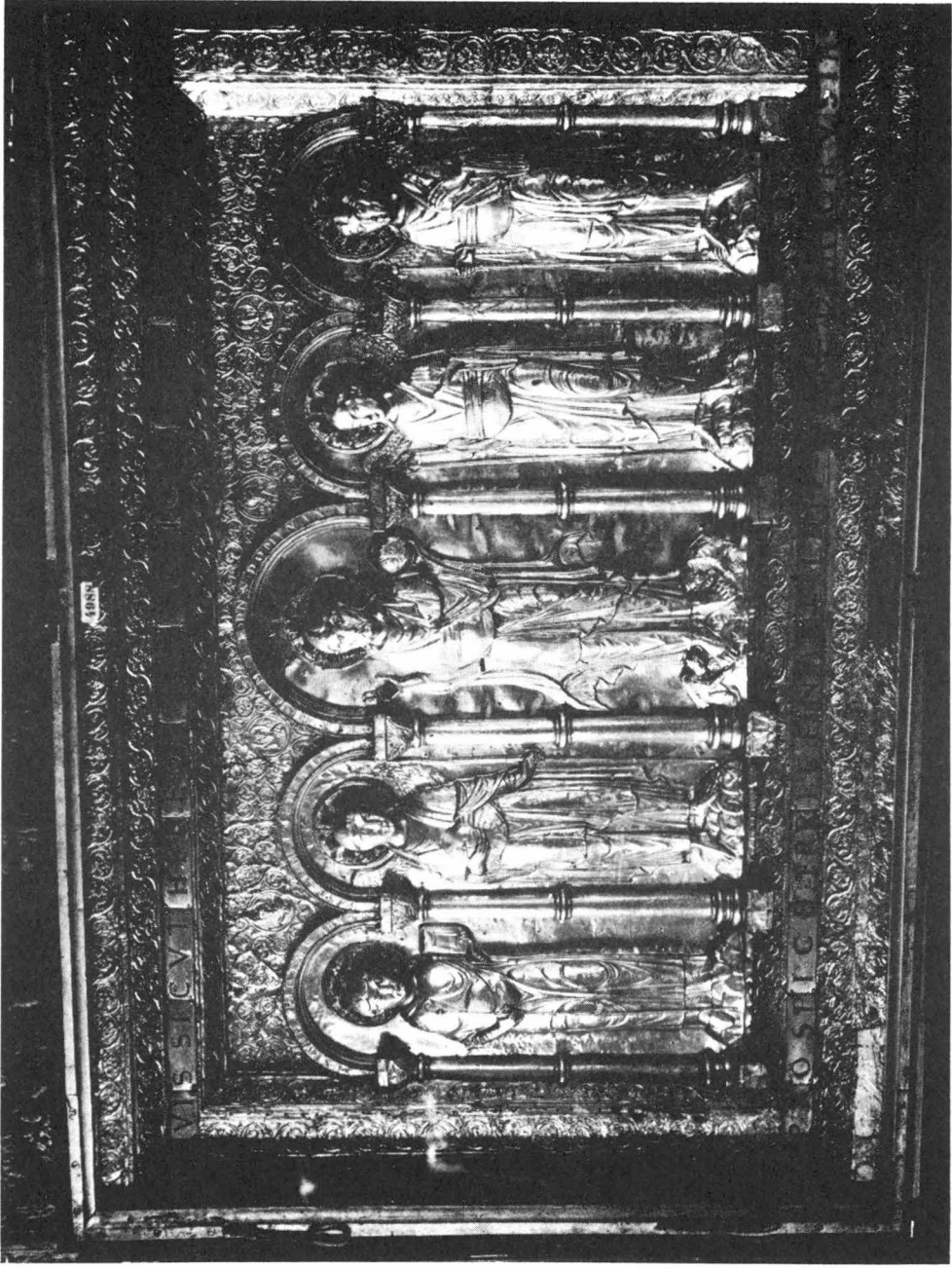


Fig. 17. — Retable de Bâle. — Vers 1020.



Fig. 18. — Le reliquaire dit de Pépin d'Aquitaine. — IX<sup>e</sup> siècle.

Conques

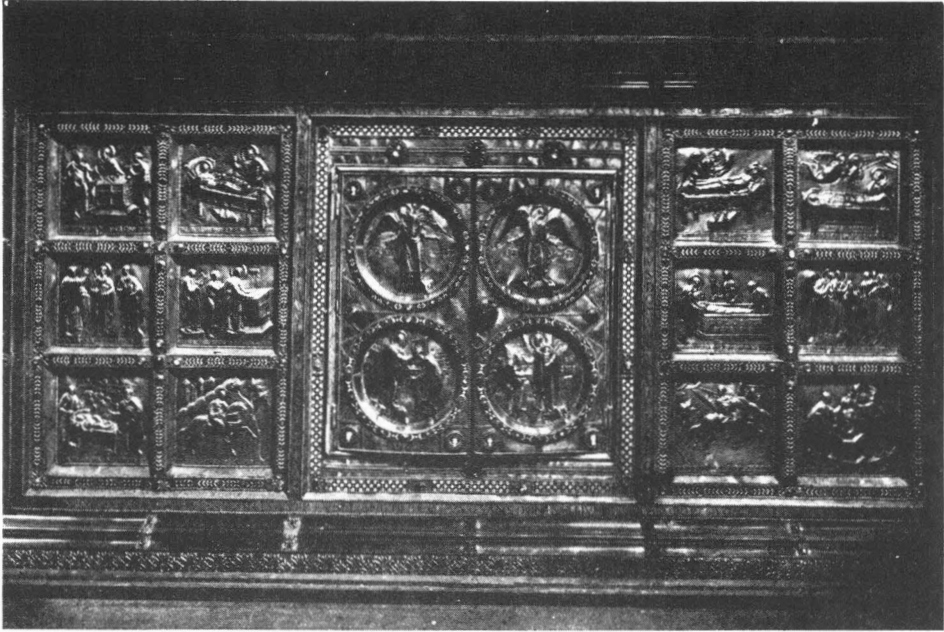


Fig. 19. — Une des faces du Paliotto de Milan. — IX<sup>e</sup> siècle.

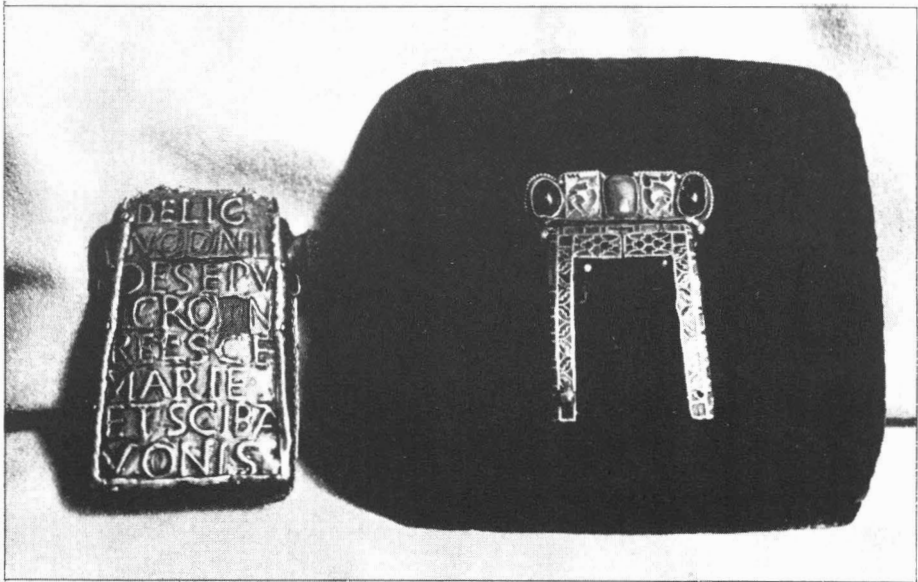


Fig. 20. — Reliquaire de Tongres (à gauche).



Vient ensuite l'autel d'or de Bâle (fig. 17) qui se situe vers 1020 (1) ; un hiératisme à peine indiqué dans le Codex Aureus, s'impose aux cinq personnages qu'on y trouve : le Sauveur, trois archanges et saint Benoit, mais là encore le relief s'élève faiblement, sauf pour les têtes. Notons ici certains plis tournant en crochet.

Dans cette œuvre, gloire du Musée de l'Hôtel de Cluny, se décèlent donc une part d'art rétrospectif que nous qualifierons de carolingien et une part d'art pré-roman, là où le relief s'accroît.

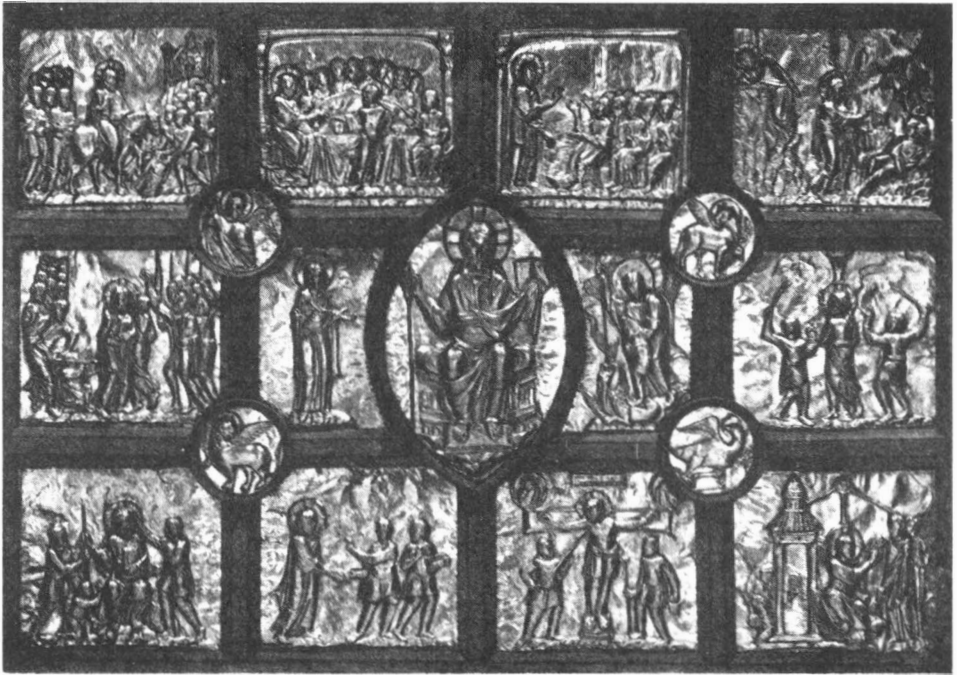


Fig. 21. --- La Pala d'Oro d'Aix-la-Chapelle. -- XI<sup>e</sup> siècle.

(1) Emma MEDDING-ALP. *Römische Goldschmiedekunst In Ottonischer Zeit*. Rheinisches Kultur-Institut, E.V. Koblenz Am Rhein; 1952 pl. 16-18.

Aux reliefs décrits jusqu'ici, peuvent être joints diverses œuvres apparentées :

Je cite :

- a) Le reliquaire de Pépin d'Aquitaine du trésor de Conques ;
- b) le Paliotto de St Ambroise à Milan ;
- c) la lanterne dite de saint Vincent à Conques encore ;
- d) un petit reliquaire-sacoche de Tongres ;
- e) la Pala d'Oro d'Aix-la-Chapelle ;
- f) le plat de reliure du trésor de cette même ville.

A ce premier groupe, on ajoutera utilement la sainte Foy de Conques ; la Vierge d'Or d'Essen et la Vierge de pèlerinage de Walcourt.

Une autre branche de cette famille d'œuvres d'art est formée par la reliure de l'Abbesse «Theophanu» à Essen et de la reliure « de Poussay » à Paris.

Citons en plus la croix de Borg-horst et la reliure du Codex d'Uta conservée à Munich.

Le reliquaire de Pépin d'Aquitaine <sup>(1)</sup> (817-838) est une pièce remaniée, mais on y voit des reliefs: une Crucifixion (fig. 18) et des oiseaux, traités selon des techniques qui nous sont devenues familières. Un soleil y figure avec de ces rayons en forme de «navets» que nous avons déjà rencontrés en examinant les plaques de Susteren.



Fig. 21bis — Détail de la Pala d'Oro d'Aix la Chapelle.

<sup>(1)</sup> Joseph DESTRIÉE. *Le Trésor de Conques*. Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles. T. XV, pp. 6 et 7. Pl II et III du tirage à part.

La Paliotto de Milan (fig. 19) porte sur les petits côtés des croix dites «de Malte» et sur les quatre faces une série de sujets traités en faible relief <sup>(1)</sup>.

On attribue ce travail remarquable, enrichi d'émaux cloisonnés, à l'orfèvre Wolvinus qui aurait travaillé sur l'ordre de l'Evêque Angilbert.

Cette œuvre, créée en l'honneur de saint Ambroïse, est généralement datée du IX<sup>e</sup> siècle et pour préciser de 835. Elle est donc plus ancienne que le Codex Aureus ; il s'agit d'un ensemble important mais un peu en marge du groupe que nous étudions.

La lanterne de saint Vincent <sup>(2)</sup> nous intéresse non tant par une reproduction de la lutte de Samson et du Lion, mais par des bustes de saints et saintes, vus de face en faible ressaut, et des inscriptions en capitales; notons-y des étoiles pareilles à celles du Codex Aureus (fig. 9).

Un petit reliquaire-sacoche de Tongres (fig. 20) prend place dans cet exposé pour sa forme et surtout en fonction de ses inscriptions en belles lettres classiques.

La Pala d'Oro d'Aix-la-Chapelle <sup>(3)</sup> (fig. 21) est incontestablement de premier ordre pour nous, bien qu'elle ait été remise en état à l'époque moderne <sup>(4)</sup>.

Elle rappelle, au temps d'Otton III, les reliefs plus anciens.

De nombreux rapprochements peuvent être faits entre les personnages qu'on y voit et ceux du retable d'or de Bâle (fig. 17).

C'est là aussi que nous rencontrons le plus souvent des traits pareils à ceux que nous avons remarqués dans la châsse de saint Hadelin.

Les personnages, aux gestes lents, ne font plus penser aux compositions alertes du Codex Aureus, mais la technique est toujours la même, qu'il s'agisse de dessiner un nimbe, une tête, les mains, les draperies ou des capitales.

Le plat de reliure du Trésor d'Aix-la-Chapelle <sup>(5)</sup> dont il est question maintenant (fig. 22) représente divers sujets de la vie du Christ.

Le style de ces reliefs est plus proche de la Pala d'Oro que du Codex Aureus.

(1) F. REGGIORI. *La Basilica Ambrosiana*. Milan 1945, pp. 26-27, pl. 25-26 et 27.

(2) J. DESTREE, op. cit., Pl. X. — Jean BABELON « *L'Orfèvrerie française* » dans collection « Arts, Styles et Techniques », Paris. Larousse, 1946, pl. XV.

(3) H. JANTZEN. *Ottonische Kunst*, fig. 129-131.

EMMA MEDDING-ALP. *Rheinische Goldschmiedekunst in Ottonischer Zeit*, pl. 19-24.

(4) en 1872 pour préciser. Voir en particulier H. SCHNITZLER. *Der Dom zu Aachen*. Dusseldorf, 1950, pl. 61-65.

(5) Emma MEDDING. op. cit., fig. 25-26.

H. JANTZEN. op. cit., fig. 147.

Hans EICHLER. *Das Reimser Evangeliar und sein Goldschmiede-Einband im Münsterschatz zu Aachen*. Hirmer, Munich.

H. SCHNITZLER. op. cit.



Fig. 22. — Plat du reliure du Trésor  
d'Aix-la-Chapelle. — XI<sup>e</sup> siècle.

S'y suivent une Nativité, une Crucifixion, les saintes Femmes au Tombeau et une Ascension ; on y reconnaît aussi les symboles des quatre évangélistes. Le Christ en croix est figuré de la même façon que celui de la Pala d'Oro précitée.

Les mêmes caractères se retrouvent dans le traitement des draperies, des visages et le rendu de maints détails.

Il peut paraître étonnant, tout au moins inattendu, que nous nous occupions ici d'images en ronde bosse comme la sainte Foy de Conques, la Vierge d'Or d'Essen (fig. 23) et la Vierge de Walcourt (fig. 24) ; mais c'est simplement pour faire observer que ces figures recouvertes de métal ont été exécutées chacune par un orfèvre qui ne concevait qu'imparfaitement une image modelée dans l'espace, à la façon des sculpteurs antiques ; l'artiste chargé du travail s'en est tiré par paliers, c'est-à-dire, en traitant ces images face par face, chacun des plans



Cliché Bytebier

Fig. 23. — La Vierge d'or d'Essen.  
XI<sup>e</sup> siècle.



Fig. 24. — La Vierge de pèlerinage de Walcourt. — XI<sup>e</sup> siècle.

lui offrant l'occasion de le considérer comme s'il s'agissait d'un faible relief indépendant. Voyez, par exemple, pour le groupe d'Essen (1) le visage et les jambes et dans le cas de la Vierge de Walcourt (2), la manière dont le geste de bénédiction de l'Enfant est modelé sur la poitrine de Marie (3).

Le plat de reliure de l'Abbesse Teophanu d'Essen est également un travail orné de reliefs atténués (fig. 25).

On y distingue, outre un ivoire qui, à peu de chose près, reprend des thèmes groupés sur une plaque liégeoise de nos Musées royaux d'Art et d'Histoire : le Christ en gloire accompagné de deux anges, saint Pierre et saint Paul ; saint Cosme et saint Damien, puis une Vierge en Majesté à laquelle les saintes Pinose et Waldburge présentent la donatrice.

Nous avons déjà fait remarquer (4) que le nom de celle-ci n'était pas repoussé de la même manière que les vocables : S. Pinnosa et S. Waldburg.

(1) H. BEENKEN. *Romanische Skulptur In Deutschland*. Leipzig 1924, pp. 22-23.

(2) *Madones Anciennes conservées en Belgique 1025-1425*. Bruxelles. Edition du Cercle d'Art, Pl. 1. — *A propos des Vierges en Majesté conservées en Belgique*. Liège, 1937.

(3) Aux trois sculptures citées pourrait être jointe une série de reliquaires figurant seulement une partie du corps humain: le pied reliquaire du saint André de Trèves; le bras reliquaire d'Essen...

(4) *A Propos d'un ivoire liégeois du XI<sup>e</sup> siècle*. Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire 1949, p. 43.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 25. — Plat de reliure de l'Abbesse Théophanu d'Essen.

Il s'agit donc, tout l'indique, d'une annexion d'une œuvre créée hors d'Essen, car comment croire que Theophanu n'aurait pas exigé un travail plus soigné si elle avait matériellement pu suivre celui-ci dans son moulin?

Theophanu dirigea le monastère d'Essen de 1039 à 1056. Les reliefs dont il s'agit seraient donc, sinon antérieurs, tout au moins contemporains de ce gouvernement. Ils sont plus accentués que ceux du Codex Aureus de St-Emmeran.

Les vêtements courts, comme ceux du Christ guerrier de Visé, des saints Cosme et Damien, sont dans la tradition carolingienne ; voyez aussi les chlamydes attachées par une fibule sur l'épaule droite, les tuniques laissant les genoux découverts, les courroies lacées sur les jambes.

L'évangélaire de Poussay doit lui aussi prendre place dans notre étude ; il porte au revers une image *gravée* du Christ vainqueur dont la draperie tournante nous est familière (c'est celle des personnages des portes d'Hildesheim <sup>(1)</sup> vers 1015 et du retable de Bâle).

L'autre plat (fig. 26) groupe une Vierge à l'Enfant de caractère byzantin, des pierreries et des émaux cloisonnés, et quatre reliefs du genre de ceux que nous avons examinés.

Le Christ trônant (entre l'alpha et l'omega) ; un saint Pierre (SCS PETRUS) un saint André (S C S ANDREAS) et sainte Mena? (S C A MENNA) ; ici les inscriptions sont posées verticalement comme il sera d'usage pour les émaux champlévés mosans, mais les lettres sont des capitales antiques.

Quant à la croix de Borghorst <sup>(2)</sup> on y trouve une Crucifixion et comme à Essen pour la reliure dite de Theophanu, les saints Cosme et Damien accompagnent le prince des apôtres ; vient ensuite un saint Paul.

Le plat de reliure du Codex de l'Abbesse Uta <sup>(3)</sup>, orné d'un Christ en gloire et des symboles des évangélistes en un relief fluide, est un témoin de plus pour une démonstration qui pourrait être complétée par l'étude d'autres œuvres conservées notamment en France, en Espagne et en Italie <sup>(4)</sup> ; on en conclura qu'il s'agit d'une production abondante et aux caractères bien définis.

Il reste à situer les pignons de la châsse de saint Hadelin.

(1) H. SCHMITZ. *op. cit.*, fig. 84-85.

(2) F. WITTE. *Tausendjahre Deutscher Kunst am Rhein*. Leipzig 1932, Vol. I, des planches : pl. 9.

(3) Conservé à Munich. H. SCHMITZ. *op. cit.*, fig. 74.

(4) par exemple — La Reliure de l'Evêque Aribert du dôme de Milan ; pour Conques les reliefs plaqués sur la célèbre sainte Foy.

J. DESTREE, *op. cit.*, Pl. IV-VII et le reliquaire dit de Pascal II. Pl. IX ; voir aussi pour l'Espagne entre autres l'Arche du trésor d'Oviedo.





Fig. 26. — Plat de l'Évangélaire de Poussay. — XI<sup>e</sup> siècle.  
Ivoire byzantin ; reliefs atténués ; émaux cloisonnés.

Ces derniers portent des caractères archaïques nombreux, le « Christ guerrier » a des vêtements qui n'ont rien de roman, mais sont bien dans la tradition antique, celle que connaissent les époques carolingienne et ottonienne. Le nimbe est ici primitif par la forme de sa croix qui doit être comparée à la croix du Musée Archéologique de Léon <sup>(1)</sup> et à des croix du Vatican <sup>(2)</sup>.

Remarquons au passage que Jésus foule aux pieds les symboles du mal. Il ne s'agit donc pas d'un cavalier, mais de l'illustration du verset 13 du psaume CX, où il est dit « Tu *marcheras* sur l'Aspic et le Basilic ».

La tunique du soldat divin ne doit pas être nécessairement fendue par devant. Il y aurait d'ailleurs beaucoup à dire à l'intention des spécialistes



Fig. 27. — Céramique gallo-romaine. — Musée archéologique de Dijon.

(1) D.M. GOMEY MORENO. *L'Art en Espagne*. Barcelone 1929, 2680 du catalogue.

(2) La Croix dite de Justinien II par exemple.

Voir aussi la croix dite des Anges de la cathédrale d'Oviedo, commandée en 808, par le roi Alphonse II.

M.A. MARTINEZ. *Camara Santa de la Catedral de Oviedo*. Barcelone 1950, p. 17 et pl. 12-13.

des Armes et Armures au sujet du vêtement que porte le Sauveur. C'est une cotte métallique détaillée par des petits points, comme nous en voyons la reproduction ci-contre (fig. 27) sur une coupe gallo-romaine.

Il ne nous viendra pas à l'esprit d'en tirer des éléments décisifs pour dater le pignon de Visé, car de pareilles représentations vont se retrouver pendant des siècles (1).

La cotte d'arme fendue deux fois est portée par des gerriers pendant longtemps.

Une chose importe ici : les vêtements qui sont arrêtés au-dessus des genoux, comme à l'époque pré-romane.

Voyez également le manteau, le pallium attaché selon l'usage antique par une fibule sur l'épaule droite.

Est-il utile de rappeler que les images de ce genre abondent dans l'art pré-roman? Citons : un bénitier d'Aix-la-Chapelle où figurent un Empereur, ses conseillers et sa garde (2) et l'évangélaire d'Otton III de Munich (3); mais ce qui compte surtout pour nous, ce sont les traits du visage, la façon de figurer les yeux, les draperies, d'obtenir les reliefs en faibles ressauts et de faire tourner les plis.

Tout cela est soit carolingien soit ottonien, pour autant que le X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles reprennent des traditions antérieures.

D'autre part, l'hiératisme du « Christus Belliger » fait penser plus au retable d'or de Bâle qu'au Codex Aureus de St-Emmeram.

C'est pourquoi nous sommes en droit d'écrire qu'il s'agit d'un travail qui n'est pas postérieur à l'époque de Notger et peut-être même antérieur au règne de ce grand évêque.

Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA

---

(1) On étudiera des vêtements de cette coupe en examinant, pour l'époque pré-romane, des œuvres comme la statuette dite de Charlemagne du Musée Carnavalet (actuellement au Musée de Cluny). *Aachen zum Jahre 1951*, p. 19. Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz 1951.

(2) H. SCHMITZ, *op. cit.*, fig. 65.

(3) *ibid.*, fig. 63.

# Une Œuvre de Hendrik ter Brugghen

Le Musée d'Art Ancien à Bruxelles possède depuis 1922 une toile (fig. 1), dont l'attribution est demeurée jusqu'à présent aussi conjecturale que l'interprétation de son sujet. Nous ne nous occuperons pas du sujet, préférant tenter d'abord d'en retrouver l'auteur et de rendre ainsi l'œuvre à son école et à sa vraie patrie. Car le caractère apparemment complexe de cette toile a incité les critiques à tourner leur regard vers l'Espagne ; le catalogue de



Fig. 1. — HENDRIK TER BRUGGHEN. — Jacob et Isaac ?  
Copyright A.C.L.

Musée d'Art Ancien, Bruxelles



Fig. 2. — HENDRIK TER BRUGGEN. — Les Disciples d'Emmaüs.

Photo Kunstverlag Wolfrum

Musée de Vienne

1922 de notre Musée parle d'« Ecole espagnole, XVII<sup>e</sup> siècle » et le catalogue de 1949 propose une attribution à Esteban March (n<sup>o</sup> 945).

Cependant, toujours dans cette voie, certaines réserves s'étaient déjà manifestées. C'est ainsi, comme le rappelait dans une conférence en 1943, aux Musées, Pierre Bautier <sup>(1)</sup>, que le dernier propriétaire de ce tableau qui n'était autre que sir Charles Robinson, ancien directeur du Musée de Kensington et conservateur des tableaux de la reine Victoria, l'appelait « my spanish Frans Hals » ; et que le Dr. Carvallo, organisant en 1925 à Paris une exposition d'art espagnol avait refusé cette œuvre, qu'on lui proposait.

(1) PIERRE BAUTIER, *Tableaux de l'Ecole Espagnole en Belgique*. Publications des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1943, Bruxelles.

Et pourtant encore, après son acquisition, Fierens-Gevaert avait dit : « l'auteur combine Velasquez et les caravagesques hollandais ». Disons immédiatement que, pour nous, l'ancien conservateur en chef de nos Musées avait entrevu la vérité.

Ce tableau en effet, pour celui qui l'observe sans aucune idée préconçue, ne peut que réveiller aussitôt, tant dans son ensemble que dans ses détails, des souvenirs précis se rapportant à l'esprit des caravagistes hollandais, et plus particulièrement à la manière, aux « morceaux », qu'affectionnait l'un d'entre eux, le moins connu, en raison sans doute du dualisme de son œuvre, Hendrik ter Brugghen. Et nous croyons que l'hypothèse d'une attribution à ce maître est pour le moins aussi défendable qu'une autre.

Considérons deux œuvres longtemps attribuées à d'autres maîtres, et qui viennent heureusement et légitimement d'être rendues à ter Brugghen : « Les Disciples d'Emmaüs », (fig. 2) du Musée de Vienne (cat. 510), longtemps donnée à l'Ecole Napolitaine, puis à Schidone, ensuite à Serodine, et enfin à ter Brugghen ; et les « Disciples d'Emmaüs » de l'Eglise Notre-Dame à



Fig. 3. — HENDRIK TER BRUGGHEN. — Les Disciples d'Emmaüs.

Copyright A.C.L.

Eglise Notre-Dame, Bruges



« By courtesy of the Trustees, the National Gallery, London »

Fig. 4. — HENDRIK TER BRUGGHEN. — Jacob et Laban.

Photo National Gallery

National Gallery, Londres

Bruges (fig. 3), donnée autrefois au Caravage, puis à Jacob van Oost le Vieux, et que H. Pauwels a attribué finalement aussi à ter Brugghen <sup>(1)</sup>. Et rappelons encore qu'il existe deux autres œuvres de ter Brugghen signées et datées, qui bien qu'appartenant à une autre période de la carrière du peintre, celle que C.H. Collins Baker qualifie de « plein air » <sup>(2)</sup>, comportent des éléments de rapprochement avec les toiles de Vienne et de Bruges. Ces

<sup>(1)</sup> H. PAUWELS, *Nieuwe Toeschrijvingen bij het Œuvre van Hendrik Ter Brugghen*. Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, Deel XIII, 1951.

<sup>(2)</sup> C. H. COLLINS BAKER, *Hendrik Terbrugghen and plein Air*. The Burlington Magazine, 1927.



œuvres représentant toutes deux « Jacob et Laban » appartiennent l'une à la National Gallery (cat. 4164) à Londres (fig. 4), l'autre au Wallraf-Richartz Museum (cat. 1026) de Cologne (fig. 5).

Que retrouvons-nous dans les œuvres précitées et dans le tableau du Musée de Bruxelles ? La même recherche dans la mise en page, le même souci des attitudes et des gestes, et surtout la même conception des détails, qui pris isolément ou dans leur ensemble, constituent l'enseigne du peintre et valent presque, comme le dit à bon droit H. Pauwels, une signature. Ce que l'artiste nous propose chaque fois, sur la table dressée, ce sont de véritables Natures mortes, de nature variable, mais qui requièrent le même lot d'objets, plats, cruchons, verres, petits bols, couteaux, semblables ou de



Fig. 5. — HENDRIK TER BRUGGHEN. — Jacob et Laban.

Photo Kreyenkamp, Cologne

Wallraf-Richartz Museum, Cologne



la même veine, et rendus avec un soin minutieux ou parfois une sobriété encore plus habile. Et que dire de la nappe aux mêmes plis ombrés, et de la serviette, presque toujours froissée à gros bouillons, et débordant de la table. Devant de tels rapprochements on n'éprouve même plus le besoin d'invoquer la parenté de certains visages et le même jeu expressif de la lumière qui les baigne, ni encore, si l'on ose dire, l'air de famille des chiens, lorsque ceux-ci animent le premier plan.

Reportons-nous enfin encore pour le jeu très délié et le langage éloquent des doigts de la main à deux œuvres bien connues du peintre, toutes deux signées et datées, le « Jeune Chanteur » du Musée de Göteborg, et la « Vocation de Saint Mathieu » du Musée d'Utrecht (cat. n° 51).

Mais si l'on étudie de façon plus serrée l'écriture picturale, on découvre d'autres indices, dont l'un des plus singuliers est celui que présente chez l'un des Disciples, dans le tableau de Notre-Dame à Bruges, le pouce de la main gauche : la face interne de ce pouce est concave, creusée par le pinceau ; or la même anomalie se retrouve dans la main ouverte du vieillard figurant dans le tableau du Musée de Bruxelles.

Nous sommes loin d'Esteban March, dont le style nous paraît totalement différent.

L'œuvre du Musée de Bruxelles ne peut évidemment appartenir à la dernière période de ter Brugghen, mais relève sans doute de la période de jeunesse, en somme de sa période italienne (1604-1614), et doit être en tous cas antérieure à son tableau de Berlin « Esau vendant son droit d'aînesse » que l'on a également et légitimement mis à son crédit. L'œuvre de Bruxelles se rapprocherait bien plus au point de vue chronologique des « Disciples d'Emmaüs » de Vienne, et d'autre part on pourrait considérer « Les Disciples » de Notre-Dame à Bruges, comme une première étape de transition vers les œuvres de la période dite de plein air.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre reconnu de ter Brugghen s'est accru depuis ces dernières années, alors qu'autrefois on ne semblait pas lui accorder l'importance qu'il mérite, parce que précisément il fut longtemps frustré de plusieurs œuvres qui lui reviennent.

Mais nous souscrivons entièrement à la remarque de H. Pauwels lorsqu'il dit que ter Brugghen est souvent un peintre fragmentaire, et qu'à côté de véritables morceaux d'anthologie, on découvre en même temps chez lui des parties négligées et traitées avec une sécheresse peu commune, — ce que le tableau de notre Musée permet d'ailleurs de vérifier.

Cependant nous souscrivons entièrement aussi à l'opinion de H. Pauwels, lorsqu'il dit que ter Brugghen a joué un rôle important dans la transmission du caravagisme aux Pays-Bas, mais sans comprendre le vrai sens de l'art de Caravage. Nous croyons quant à nous, qu'il l'a plutôt compris à sa manière, et qu'il a révélé de la sorte une personnalité plus accusée que celle d'un Honthorst, d'un Baburen et d'autres encore.

Au moment de terminer ces lignes, nous avons pu prendre connaissance d'un article tout récent du Dr. Hans Wentzel, « Unbekannte Werke von Terbrugghen in Dänemark und Schweden », paru dans le numéro de janvier 1954 de la revue « Die Kunst und Das Schöne Heim », de Munich. Cet article illustre une fois de plus le dualisme de ter Brugghen, car l'auteur y reproduit, parmi deux ou trois œuvres appartenant manifestement à la période de la maturité, un « Reniement de saint Pierre », au château de Gavnö, en Danemark (inv. n° 12), un véritable « Nachtstück ».

Nous regrettons de n'avoir pu nous procurer une reproduction de cette œuvre, qui autorise entre autres, un rapprochement intéressant : le visage de l'homme qui ploie le genou dans le tableau de Bruxelles, rappelle aussitôt dans ce « Reniement de saint Pierre » celui du personnage auquel s'adresse Tabita, dont la tête enturbannée rappelle celle de la jeune servante des « Disciples d'Emmaüs » de Bruges.

Le Dr. Wentzel se demande, comme nous, si des œuvres de la période italienne du peintre ne se trouvent pas égarées sous le nom de caravagistes hollandais ou flamands, et il cite à ce propos le tableau de Bruges, que l'on prétend, dit-il, de la main de Jacob van Oost. Ceci ne peut que confirmer ce que nous avons écrit plus haut, que ter Brugghen a été longtemps et est sans doute encore singulièrement victime du dualisme de son œuvre, et il n'est pas étonnant dès lors que certains tableaux très italianisés du temps de sa jeunesse aient été ou soient mis encore au crédit de l'école italienne et plus spécialement napolitaine.

\*  
\* \*

Comme nous l'avons dit, nous n'avons pas voulu nous occuper en ce moment de l'interprétation du sujet, interprétation à maintes reprises fort discutée. Mais ne pourrait-on déjà donner au tableau un titre approprié ? Dans les catalogues de notre Musée l'œuvre a figuré d'abord sous le titre « Le Repas interrompu », puis sous celui de « La Bénédiction d'Isaac ».

Nous serions plutôt tenté de dire « Jacob et Isaac ». Isaac ne bénit pas encore Jacob, et l'artiste a voulu représenter, croyons-nous, le moment où Jacob se substituant à Esau, présente à son père le plat de venaison — en réalité du chevreau après le subterfuge de Rebecca —, que le patriarche a demandé à son fils aîné, suivant les mots de la Bible : «...va dans la campagne et tue-moi du gibier. Fais-m'en un bon plat selon mon goût, et apporte-le-moi, que je le mange, afin que mon âme te bénisse avant que je meure» (Genèse, 27).

L'artiste a évidemment représenté la scène comme tant de peintres de sujets bibliques, à sa façon, habillant les personnages de costumes anachroniques, et supprimant la peau de chevreau, dont Jacob aurait dû se couvrir les mains, négligence commise par d'autres peintres d'ailleurs, et notamment par Raphaël dans les « Loges » du Vatican. Mais le masque, que tient à la main l'un des compagnons de Jacob, et qui a intrigué beaucoup de critiques, ferait allusion à la supercherie dont Isaac est la victime. Le regard d'Isaac n'est pas un regard éteint, mais on peut observer que le patriarche ne regarde pas directement Jacob.

On a fait remarquer que ce tableau ne pouvait se rapporter à Isaac et Jacob parce qu'il ne présente aucun caractère religieux. Cette objection ne nous semble pas pertinente. Tant de peintres ont représenté tant de scènes de l'Ancien Testament, qui sont totalement dépourvues de ce caractère. Que l'on songe aux Filles de Loth, aux Suzanne au bain, aux Judith et Holopherne, pour ne citer que ces exemples.

Il existe à la Galerie Liechtenstein à Vienne un tableau de Gerbrand van den Eeckhout, dont la scène, assez confuse et située au seuil d'une grotte, offre une certaine analogie avec celle du tableau de Bruxelles, et que l'on intitule à présent « La Tristesse du roi David ». Mais nous venons de voir que dans un ancien catalogue de cette galerie l'œuvre porte comme titre « Repas royal » avec entre parenthèses : Isaac et Jacob ?

Nous avons tenu cependant à signaler cette autre interprétation, « La Tristesse de David », en faisant remarquer toutefois qu'elle ne comporte aucune explication au sujet du masque que tient à la main l'un des personnages du tableau de Bruxelles, où d'ailleurs le patriarche ne porte pas de couronne.

GASTON VAN CAMP

# Un Calvaire sur fond or de l'ancienne collection E. Renders peut-il être attribué à un maître italien de l'Ecole d'Avignon ?

On sait que l'ancienne collection E. Renders, de Bruges, vendue à Goering sous l'occupation, a été retrouvée dans les mines de sel de Alt-Aussee et rendue à la Belgique. Les tableaux restitués, récupérés par l'Etat, ont été partagés entre les principaux musées belges. C'est ainsi que la belle *Vierge et Enfant* de Roger van der Weyden, volet de diptyque (son complément, le *Portrait de Jean Gros*, appartient au musée de Chicago) enrichira les collections du musée de Tournai et *L'Annonciation* de Memlinc celles du musée de Bruges. *Le Christ de Pitié entre la Vierge et sainte Véronique*, attribué au Maître de la sainte Véronique dit Meister Wilhelm, témoin rare et précieux de l'art de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle <sup>(1)</sup>, est allé prendre place dans les collections du Musée d'Anvers. Un petit *Calvaire* sur fond or, approximativement de la même époque, a été donné au musée de Bruxelles <sup>(2)</sup>. Ce dernier tableau a figuré à l'Exposition d'art flamand à Londres en 1927 comme un témoin de l'art franco-flamand de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, attribution due à G. Hulin de Loo et Ed. Michel <sup>(3)</sup>.

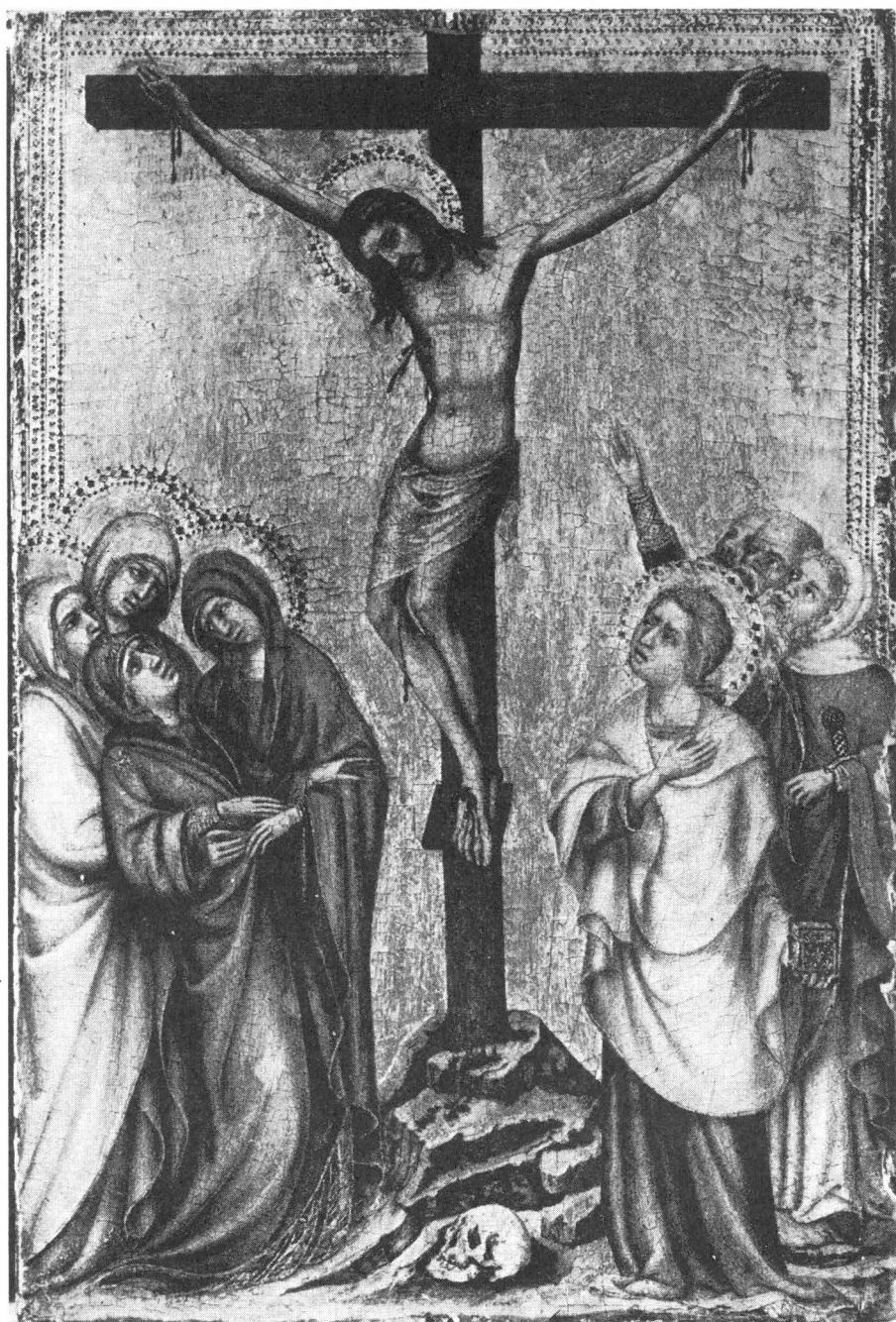
Exposé maintenant au musée de Bruxelles, ce Calvaire ne pouvait manquer de susciter l'intérêt des historiens d'art, mais ce n'est pas sans surprise que l'on prend connaissance de l'étude que vient de lui consacrer M. Antonio Boschetto, qui le revendique pour l'Ecole italienne et l'attribue à un suiveur très proche de Simone Martini en Avignon, vers le milieu du

---

<sup>(1)</sup> Nous ne croyons pas à l'attribution au Meister Wilhelm : cette œuvre charmante est à rapprocher du petit triptyque de la collection D. G. van Beuningen à Vierhouten ; on y trouve même conception des têtes au visage menu et au haut front bombé, identité frappante du type du Christ, présentation presque semblable du sujet du Christ entouré des instruments de la Passion et même facture des couronnes d'orfèvrerie en petits points de couleur blanche, azur ou rouge.

<sup>(2)</sup> N<sup>o</sup> 1146 du catalogue. Chêne, 0,27 × 0,18 m. (fig. 1).

<sup>(3)</sup> G. HULIN DE LOO et ED. MICHEL, *Les peintures primitives de la collection Renders à Bruges*. Bruges, 1927, pp. 37 à 41.



MAÎTRE FRANCO-FLAMAND DE LA FIN DU XIV<sup>e</sup> SIÈCLE. — Calvaire.  
Copyright A.C.L. (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles)

XIV<sup>e</sup> siècle (1). Cette opinion avait déjà été émise dès 1927 par R. Fry, lequel attribuait notre Calvaire à un artiste de l'école d'Avignon qui aurait travaillé sous la direction de maîtres italiens et se serait ainsi assimilé leur style (2). Il faut croire que M. A. Boschetto ignorait cette étude de R. Fry puisqu'il ne la mentionne pas alors qu'il fait état de quelques lignes beaucoup moins explicites du même auteur, parues d'ailleurs quelques mois plus tôt et dans un article très général (3).

Plus circonspect que M. A. Boschetto, R. Fry ne tranche pas la question de la nationalité de l'auteur du tableau qu'il croit plutôt d'appartenance française à en juger par le coloris qui n'est pas italien. Mais il voit l'influence italienne dans la composition qui lui paraît dériver de Duccio et en particulier dans la figure de saint Jean qu'il rapproche de Simone Martini.

L'impression « italienne » qui se dégage du petit *Calvaire* n'avait d'ailleurs échappé à aucun des historiens d'art qui s'en sont occupés. B. Berenson proposa d'y voir la main du Maestro del Codice di San Giorgio (4), suggestion réfutée par R. Van Marle qui jugea l'œuvre française et la situa *ca.* 1370 (5). Hulin de Loo et Michel supposaient qu'une composition de Duccio ou d'un suiveur de ce maître servit de modèle (6). Cependant Hulin de Loo et Michel comme Van Marle attribuèrent l'œuvre à un maître franco-flamand et R. Fry inclina vers la même opinion. Les éléments déterminants de cette opinion étaient d'une part le coloris, d'autre part la présence, dans le Calvaire, des armes du duc Jean de Berri.

C'est en 1360 que Jean, troisième fils du roi de France Jean II le Bon, reçut en apanage, le duché de Berri. M. A. Boschetto soucieux d'assigner à notre tableau une date d'exécution antérieure à l'année 1360 et d'être libre de placer son auteur dans un milieu artistique distinct de ceux des domaines princiers de France, conteste la signification de ce témoin d'ordre héraldique: « les armes que l'on voit dans le Calvaire (dit-il en substance) sont simplement les armes de France, comme on les trouve aussi dans le *Saint Louis de Toulouse* de Simone Martini au musée de Naples, et elles peuvent donc être négligées ».

---

(1) ANTONIO BOSCHETTO, *Dipinti Italiani nei Museés Royaux*. I. — *Una Crocifissione attribuita a « Stretto Seguace di Simone Martini ad Avignone »*. Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, 1953, déc. n° 4, pp. 155 à 162.

(2) R. FRY, *The Authenticity of the Renders Collection*. Burlington Magazine, 1927, mai p. 262.

(3) R. FRY, *Flemish Art at Burlington House*. Burlington Magazine, 1927, fév., p. 61.

(4) B. BERENSON, *Pittura Italiana del Rinascimento*. Milano, 1936.

(5) R. VAN MARLE, *La Scuole della Pittura Italiana*, trad. ital., II, p. 305, note.

(6) G. HULIN DE LOO et ED. MICHEL, *op. cit.*, p. 39.

M. A. Boschetto ignore-t-il que les armes de Berri ne peuvent être confondues avec les armes de la dynastie de France dont elles sont issues ? Un examen plus attentif lui aurait prouvé que celles qui figurent sur le plat du livre de saint Jean dans notre *Calvaire* présentent la *bordure engrelée de gueules* qui est la *brisure* des armes de France pour la branche de Berri. La précision et la minutie dans l'exécution de cette bordure dans le tableau excluent toute tergiversation. D'autre part l'examen du tableau ne permet pas de supposer que ces armes auraient été repeintes ou transformées : elles ne présentent aucune trace de retouche ni de restauration.

Un autre point non moins important pour situer le lieu d'origine du *Calvaire* de Bruxelles (et qui paraît avoir échappé à l'attention de M.A. Boschetto) est que ce tableau est peint sur un panneau de chêne. Le chêne n'a pas été employé comme support par les peintres italiens non plus que par les peintres du Midi, et, en particulier, les tableaux exécutés par Simone Martini en Avignon sont peints sur une fine toile collée préalablement sur un panneau de peuplier. Ajoutons que notre panneau a le revers peint en imitation de marbre comme on le trouve parfois en France et aux Pays-Bas et dont je ne connais pas d'exemple en Italie au XIV<sup>e</sup> siècle.

La présence des armes de Berri et l'utilisation d'un panneau de chêne sont des facteurs qui situent l'œuvre dans le temps et géographiquement ; on ne peut les récuser et ils sont difficilement compatibles avec les conclusions de M. A. Boschetto.

M. A. Boschetto croit que l'utilisation d'un fond or dans l'Ecole franco-flamande à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle ne peut être que le fait d'un artiste retardataire. Il en déduit que le *Calvaire* de Bruxelles ayant un fond or mais étant visiblement l'œuvre d'un excellent artiste ne peut être qu'italien. C'est mal connaître l'art franco-flamand que de prétendre que le fond or n'y est pas d'un usage général : la petite et la grande *Pietà* du Louvre, le petit diptyque du musée du Bargello, le *Calvaire* de la collection Walters à Baltimore, *Le Martyre de saint Denis* de Bellechose, pour n'en citer que quelques exemples, ont des fonds or. On ne peut donc se servir de cet élément en faveur de la thèse d'une origine italienne.

Les arguments de style invoqués par M. A. Boschetto nous paraissent peu pertinents. La confrontation qu'il nous propose du *Calvaire* de Bruxelles et de celui de Simone Martini au musée d'Anvers (fig. 2) nous paraît plutôt infirmer sa thèse : il n'y a aucun point commun entre ces deux compositions. Dans l'œuvre de Martini une véritable foule gesticule et s'agite dans un espace déjà relativement bien indiqué. L'étagement des personnages réalisé



SIMONE MARTINI. — Le Coup de Lance.

Copyright A.C.L.

(Musée royal des Beaux Arts, Anvers)



grâce à l'attitude de quelques figures agenouillées ou inclinées et à la présence d'enfants (ce dernier détail fréquent dans l'art italien mais qui ne se voit jamais dans les Calvaires franco-flamands), indique un effort vers le rendu de l'espace qui fait encore absolument défaut dans notre *Calvaire*. Ce dernier présente deux groupes serrés de quatre personnages : celui des saintes femmes



MAÎTRE DE L'ÉCOLE DE PARIS TRAVAILLANT VERS 1375.  
Le Parement de Narbonne.

(Musée du Louvre, Paris)

qui entourent et soutiennent la Vierge doucement inclinée vers l'arrière et celui des hommes, le visage levé vers le Christ et devant lesquels se détache la figure de saint Jean. Cette composition est traditionnelle; elle s'apparente à l'une des formules du XIV<sup>e</sup> siècle en honneur en France et aux Pays-Bas: à *La Crucifixion* des Heures de Jean Pucelle, au *Parement de Narbonne* (fig. 3) et surtout au *Calvaire des Tanneurs* de Bruges, œuvre incontestablement flamande (fig. 4). Et il est significatif de constater qu'elle perdurera dans l'art



MAÎTRE BRUGEOIS DE LA FIN DU XIV<sup>e</sup> SIÈCLE.  
Le Calvaire de la Corporation des Tanneurs (partie centrale).  
(Eglise Saint-Sauveur, Bruges)

flamand comme on le voit dans une peinture murale du *Calvaire* à l'église Notre-Dame de Termonde (fig. 5) (1).

Un détail de la composition de notre *Calvaire* est, cependant, un emprunt à l'art italien: c'est la représentation de la Vierge vue de profil et inclinée vers l'arrière. Cette attitude semble avoir été inspirée par la Vierge du *Calvaire* de Duccio à Sienne ou plutôt par une des nombreuses imitations et interprétations que cette œuvre suscita et au nombre desquelles on peut citer les deux *Calvaire* de Ugolino Lorenzetti (musée d'Utrecht et collection Berenson à Settignano) et ceux de Maîtres de l'École de Rimini (musée Fesch, Ajaccio et Palazzo Venezia, Rome).

A cela se borne l'emprunt « italien » dans notre tableau. Et nous ne croyons pas qu'il soit nécessaire, pour le justifier, de supposer, avec R. Fry, que notre auteur devait être imprégné de l'esprit et du style de l'art siennois. Nous ne croyons pas pouvoir attacher plus d'importance à cette formule de composition qu'à toute autre formule d'un usage général à l'époque, par exemple celle des têtes encapuchonnées des vieillards qui figurent dans notre *Calvaire* et dans l'œuvre de Duccio mais qu'on trouve déjà chez Cimabue et qui sont tout aussi familières à Beauneveu et aux auteurs de la petite *Pietà* et de *La Mise au Tombeau* du Louvre et de bien d'autres œuvres encore.



MAÎTRE FLAMAND DU DÉBUT DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE  
Le Calvaire (fresque).

(Eglise Notre-Dame, Termonde)

(1) Fresque, ± 1,50 m. de haut. Découverte en 1907. Une croix de bois était probablement encastrée dans le mur entre les deux groupes de personnages. (VAN DEN GHEYN, Ann. Acad. Roy. Arch. Belg., 1907., pp. 297 à 302).

Si on voulait, malgré tout, attacher quelque importance à ces rapprochements et chercher une filiation entre le *Calvaire* de Bruxelles et l'art italien il conviendrait de se tourner vers les œuvres de Duccio et de ses imitateurs directs — comme l'ont fait G. Hulin de Loo et Michel — plutôt que vers les productions de Simone Martini comme l'a fait M. A. Boschetto. Il est aisé de voir qu'au point de vue de la composition le *Calvaire* de Bruxelles ne doit rien à Simone Martini. Et quoiqu'en dise M. A. Boschetto, il n'y a aucune similitude dans la façon de traiter le corps du Christ dans le tableau de Bruxelles et dans le *Christ en Croix* du Fogg Art Museum de Cambridge (Mass.) ou *Le Coup de Lance* du Musée d'Anvers, œuvres incontestées de



MAÎTRE FLAMAND  
DU DÉBUT DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE  
Le Calvaire (trespice)  
Eglise Notre-Dame, Termonde

Simone Martini en Avignon. Dans les Christs de Simone Martini le poids du corps est très sensible, il étire les bras à l'extrême ; les jambes, fortement pliées aux hanches, ne soutiennent plus le corps ; les pieds se croisent d'une façon normale. Le Christ de notre *Calvaire*, au contraire, a le corps légèrement ployé à la taille et par cet artifice la belle ligne de la jambe droite est considérablement allongée ; ceci donne au corps une élégance raffinée et cette allure ondoyante chère à nos artistes du XIV<sup>e</sup> siècle ; ce léger hanchement dans le corps du Christ se voit encore souvent dans l'art franco-flamand jusqu'au début du XV<sup>e</sup> siècle. Les pieds sont superposés, le talon droit posé sur la cheville gauche, dans une attitude plus figurative que réelle qui ne

se trouve plus dans l'art italien après 1300 mais bien dans l'art franco-flamand. En bref, le Christ de notre *Calvaire* ne doit rien à Simone Martini, non plus d'ailleurs qu'à tout autre artiste italien, mais il appartient à la tradition franco-flamande.

Nous regrettons de ne pouvoir accepter non plus pour valables les considérations de M. A. Boschetto au sujet du style des draperies. Dans ce domaine l'auteur du *Calvaire* de Bruxelles n'a fait aucun emprunt au beau drapé « classique » de Duccio non plus qu'aux draperies plus simples de Simone Martini. Il s'est servi de formules créées en Flandre et en France et familières à travers tout le XIV<sup>e</sup> s. à nos miniaturistes et à nos sculpteurs comme à nos tapissiers et à nos peintres. L'élégante répétition des larges courbes du manteau de saint Jean, que justifient à peine les gestes des bras, les souples et gracieuses volutes des draperies dans le manteau du vieillard, la fluidité des longs plis des vêtements des saintes femmes et de la Vierge et tout spécialement les terminaisons en pointes, en becs ou en tas des longs vêtements sur le sol sont les éléments familiers du langage artistique de Beauneveu, de Jacquemart de Hesdin, des Frères de Limbourg, du Maître du Parement de Narbonne, c'est celui d'une époque et d'un pays et il n'est pas italien.



ANDRÉ BEAUNEVEU  
Sainte Cathérine.  
(Eglise Notre-Dame, Courtrai)

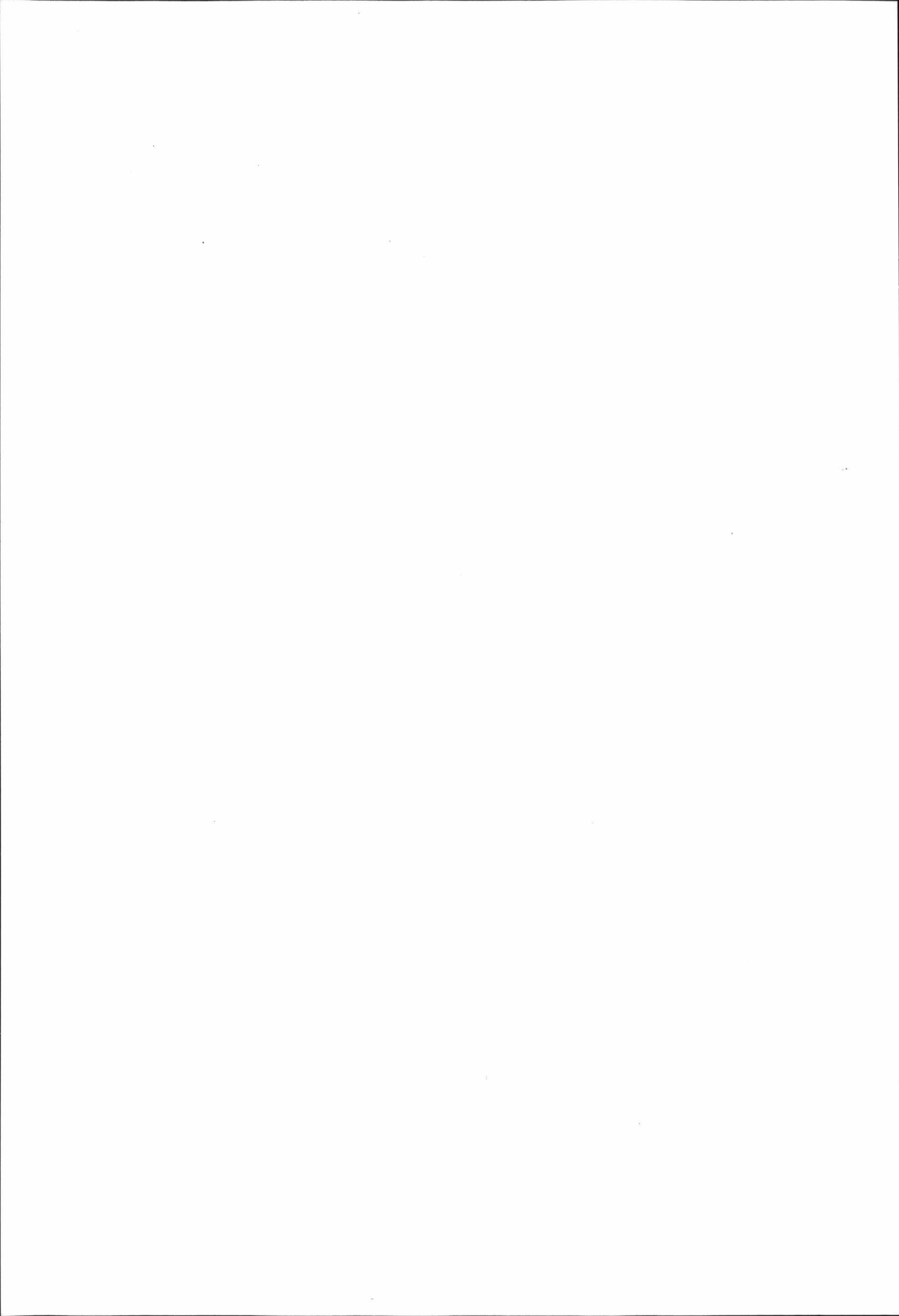
Quoi qu'en dise M. A. Boschetto, le drapé du manteau de saint Jean est différent de celui du manteau de Jésus dans *Le Retour du Temple* de Simone Martini à la Walker Art Gallery de Liverpool. Ce dernier est incomparablement plus réaliste. Le premier est de la même veine que la draperie dans la statue de *Sainte Catherine* de Beauneveu à l'église Notre-Dame à Courtrai (fig. 6) ou du saint Joseph dans *La Nativité* des Très Belles Heures du musée de Turin.

Ajoutons que la représentation schématique du tertre au pied de la croix n'a rien de spécifiquement italien : on la trouve notamment dans *Le Calvaire* des Très Belles Heures de Bruxelles. C'est un procédé courant au XIV<sup>e</sup> siècle pour représenter les accidents du terrain.

Enfin, M. A. Boschetto nous fournit un argument de plus à propos du sang qui coule du flanc du Christ tout le long du corps en glissant sous le pézizonium — chose rare, dit-il, dans le trecento italien — et dont l'idée, d'après lui, ne pouvait naître que dans l'esprit d'un très grand artiste. Il s'agit là précisément d'un détail iconographique commun dans l'art franco-flamand de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle : on le trouve notamment dans la petite et la grande *Pietà* du Louvre, *Le Martyre de saint Denis* de Bellechose, le *Calvaire avec une moine dominicain* d'une collection parisienne, *La Pietà* de la collection Berst de Londres, *La Mise au Tombeau* du Louvre. Quant au sang qui se répand sur le tertre au pied de la croix, il s'agit visiblement d'une adjonction tardive.

Nous croyons pouvoir conclure de cet exposé que le *Calvaire* de l'ancienne collection Renders est l'œuvre d'un peintre de l'École franco-flamande et qu'il n'existe aucune raison valable de l'attribuer à un peintre italien, suiveur de Simone Martini en Avignon. Le tableau a été fait pour le duc Jean de Berri, la présence des armes le prouve : son exécution se place donc entre les années 1360 et 1416. Sa technique, ses caractères de style, son coloris et son iconographie l'apparentent à l'art franco-flamand de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. Seul l'emprunt d'un détail de composition a pu soulever le problème d'une inspiration italienne. Nous croyons avoir précisé la signification très relative de cet emprunt. Nous ajouterons qu'à notre avis l'auteur du *Calvaire* de Bruxelles n'atteint pas à la pureté de style ni à la valeur artistique d'un Beauneveu ou du Maître du Parement de Narbonne ou encore du Maître du Calvaire des Tanneurs, et que c'est son défaut de personnalité qui rend malaisée son identification.

LUCIE NINANE



# L'Evêque Chevrot de Tournai et sa Cité de Dieu

Les biographes ne sont guère loquaces au sujet de Jean Chevrot, 70<sup>e</sup> évêque de Tournai, dont l'épiscopat s'étend de 1438 à 1461. Aucune étude fouillée ne lui est consacrée. Les quelques lignes que la *Biographie Nationale de Belgique* lui réserve et qui sont dues à Emile VARENBERGH sont extraites des deux pages écrites par LE MAISTRE D'ANSTAING dans sa *Notice sur les Evêques de Tournai* (1). Henri PIRENNE, dans son *Histoire de Belgique* (2) y fait quelques discrètes allusions et le chanoine Vos (3) et Monseigneur HAUTECŒUR (4), dans leurs études locales, font le même. Le comte DE LABORDE, qui étudia notamment les manuscrits à miniatures de la Cité de Dieu de St. Augustin (5), puise les quelques renseignements qu'il nous livre sur Chevrot dans la *Gallia Christiana* (6), dans CHASTELLAIN (7), dans Salomon REINACH (8) et dans Arsène PERIER (9).

En fait, tous ces auteurs se copient l'un l'autre ; leurs notices biographiques sont sèches et sommaires, faute d'avoir eu recours aux sources de l'histoire, aux documents d'archives. Ils sont toutefois excusables. Quelques dépôts contenaient de ces précieux parchemins, entre autres ceux de Tournai. Mais les archives de l'évêché et celles du chapitre Notre-Dame n'étaient guère accessibles aux chercheurs ; seuls leurs conservateurs pouvaient s'en servir. Aujourd'hui, grâce à la conception éclairée de Monsieur l'abbé Alexandre PASTURE, archiviste du Chapitre, les archives de la cathédrale

---

(1) Le MAISTRE D'ANSTAING, *Recherches sur l'église cathédrale de N.D. de Tournai*, t. II, Tournai, 1843, chapitre I, p. 1 à 142.

(2) Tome II, 4<sup>e</sup> édition, Bruxelles, 1947, p. 260, 291, 367 et 391.

(3) VOS, *Les dignités et fonctions de l'ancien chapitre N.D. de Tournai*, t. I, Bruges, 1898, p. 99 et 391.

(4) HAUTECŒUR, *Histoire de N.D. de la Treille*, Lille, 1920, p. 44.

(5) Comte A. DE LABORDE, *Les manuscrits à peinture de la Cité de Dieu*, 3 vol. (deux de texte et un de planches), gd. in f°, Paris, 1909.

(6) Tome III, p. 232-233.

(7) *Chronique*, t. IV, p. 172.

(8) *Monuments PIOT*, t. XI.

(9) Nicolas ROLIN, 1904. - Ulysse CHEVALIER, dans son *Répertoire des Sources Historiques du Moyen Age* (nouvelle édition, Paris 1905) signale : Arthur BENOIT, dans *Mémoires Soc. Arch. Lorraine*, 1877, C, V, 370, pl. . .



livrent leurs secrets. Malheureusement, les archives de l'évêché ont disparu dans les bombardements de mai 1940, qui anéantirent également les très riches archives de la ville (1).

Les archives capitulaires possèdent le testament de l'évêque Chevrot et quelques chartes le concernant (2). Les archives départementales du Nord à Lille possèdent également quelques pièces intéressantes, et, si les archives communales de Tournai n'existent plus, les *Extraits analytiques des registres des Consaulx de la Ville de Tournai*, 1431-1476, publiés par Amaury DE LA GRANGE (3) permettent de faire revivre les circonstances de l'arrivée de Chevrot à Tournai et toutes les difficultés que ce dernier dut surmonter pour pouvoir prendre possession de son siège. Il n'est pas inutile, croyons-nous, d'exposer en détail cette antipathie, et même cette hostilité des Tournaisiens à l'égard de Chevrot au début de son épiscopat, car les causes et les résultats de cette guerre froide nous permettront de mieux saisir les réactions psychologiques de notre personnage à l'égard de Charles VII, roi de France, ce qui nous aidera dans l'étude d'une des œuvres capitales qu'il fit exécuter, la *Cité de Dieu* et ses fameuses miniatures.

\*  
\* \*

Lorsqu'en avril 1433 le siège épiscopal de Tournai devint vacant par le décès de Jean de Thoisy, Philippe le Bon, prétextant de ce qu'une grande partie du diocèse se trouvait en son comté de Flandre, dépêcha des lettres aux consaux de Tournai, demandant qu'ils appuyassent la candidature de Jean Chevrot à l'évêché (4).

Chevrot était un grand ami du chancelier Rolin et devint un protégé du duc Philippe le Bon, qui fit de ce bourguignon, né à Poligny, son

---

(1) Nous sommes heureux de pouvoir remercier vivement Monsieur l'abbé PASTURE, docteur en sciences morales et historiques, qui, avec sa bienveillance habituelle, nous a communiqué tous les documents originaux relatifs à l'évêque Chevrot.

(2) A l'exception des cartulaires qui furent sauvés par le gouverneur de Tournai, toutes les archives du chapitre furent brûlées par les protestants, le 24 août 1566. Le riche fonds qui subsiste est donc en grande partie postérieur à cette date. La partie antérieure provient de fonds récupérés d'anciennes églises ou communautés religieuses disparues ou supprimées lors de la Révolution française.

(3) *Mémoires de la Société Hist. et Litt. de Tournai*, t. 23, 1893, p. 1 à 396.

(4) Sauf indication contraire, toutes les décisions qui vont suivre sont tirées des Registres des Consaux, publiés par A. DE LA GRANGE, op. c.

conseiller, puis le président de son conseil, en même temps qu'il le combla de bénéfices ecclésiastiques : un canonicat et l'archidiaconat de Rouen, un canonicat à Cambrai, un autre à Harlebeke et un archidiaconat dans le Vexin. Avant de profiter des riches revenus de l'évêché de Tournai, ce favori du Grand Duc d'Occident était nanti de suffisamment de grasses prébendes que pour pouvoir tenir aisément un rang à la brillante cour de Bourgogne, surtout qu'il touchait encore 2.460 livres par an de la cassette du duc.

Mais Tournai dépendait directement de la couronne de France et, dès la mort de Jean de Thoisy, Charles VII nomma évêque de Tournai un français d'illustre maison, Jean d'Harcourt, fils de Jacques comte de Montgomery et de Jeanne d'Enghien, dame d'Havré. Jean d'Harcourt, comme Jean Chevrot, était déjà pourvu de dignités ecclésiastiques, étant chanoine de Laon et évêque d'Amiens depuis 1419. Une fois nommé par le Roi, d'Harcourt se hâta de se rendre à Rome et de se faire confirmer évêque de Tournai par le pape Eugène IV.

Le 25 septembre 1434, Jean d'Harcourt fit savoir aux prévôts et jurés de Tournai que le lendemain, à huit heures du matin, il entendait faire son entrée dans la ville, « requérant qu'on lui fit aide, faveur et assistance qu'il appartenait ». Irrité par cette nomination, le duc de Bourgogne retint les revenus de l'évêché situés en Flandre et continua à intriguer à Rome. Le bruit courut que Jean d'Harcourt était transféré au siège de Narbonne. Aussi, le 26 décembre 1436, l'évêque informa les consaux que c'est à la demande du roi de France que le pape l'avait nommé et que Charles VII lui avait donné l'ordre d'accepter ; il déclara que les rumeurs relatives à son transfert à l'archevêché de Narbonne n'étaient pas fondées; que du reste il n'accepterait pas cet archevêché sans l'autorisation du roi et que le pape ne pouvait le contraindre à accepter. Les consaux inscrivent sur leur registre : « On obéira au Roi ».

En janvier 1437, le Grand Duc d'Occident a gagné la première manche: le pape a en effet transféré d'Harcourt à Narbonne et nommé Chevrot à Tournai. Aussitôt Charles VII envoya aux consaux des lettres datées de Tours, du 30 janvier 1437, leur défendant d'obéir aux bulles de translation, car « son plaisir est qu'il y demeurât évêque », que du reste Jean d'Harcourt était en appel de la décision du pape devant le concile réuni à Bâle (1).

---

(1) Charte des archives du chapitre N.D. de Tournai, scellée du petit sceau royal en cire blanche « en l'absence du grand », posé sur une lemmisque.

Le 12 mars, le roi, dans des lettres signées de sa main à Montpellier, réitéra ses ordres et ses défenses, et les consaux de Tournai de décider: «On est prêt d'obéir au Roi, comme bons sujets doivent faire» et ils furent d'accord pour que les lettres de Charles VII fussent lues et publiées aux bretèques.

Cette fidélité des magistrats tournaisiens au roi de France ne doit pas étonner, car leur attachement à la couronne des lis était sincère et profond. Déjà après le traité de Troyes, du 21 mai 1420, après que Charles VI de France fut tombé sous la tutelle anglo-bourguignonne et qu'Henri V d'Angleterre fut reconnu héritier de France, tous les tournaisiens, peuple et patriciat, s'étaient ralliés autour du dauphin. Le 8 juin 1423, alors que le grand prévôt, Marc Villain, tout en se proclamant fidèle sujet de Charles VII, accepta de Philippe le Bon la non tolérance des troupes royales à Tournai, une des quatre places importantes qui restaient encore au malheureux roi de Bourges, le peuple se souleva et jura de vivre et de mourir en l'obédience du roi de France. C'était plus qu'un avertissement, une sévère leçon faite aux consaux. Enfin, le 25 juin 1429, Jeanne d'Arc invitait les « gentils loiaux Franchois de la Ville de Tournay » au couronnement de Charles VII à Reims et, le 23 mai 1430, lorsqu'elle tomba aux mains de Philippe le Bon, c'est aux fidèles tournaisiens que la Pucelle écrira pour leur narrer sa misère physique et morale. Tournai était une fille aimée des rois de France et c'est pourquoi, en septembre 1426, Charles VII lui octroya un diplôme d'augmentation d'armoiries, lui permettant de coudre sur son blason de gueules au château d'argent un chef d'azur aux trois lis de France.

Le 2 avril 1437, après avoir reçu les lettres du roi, les quatre conseils se réunirent afin de déterminer l'attitude à prendre pour le cas où le duc de Bourgogne ferait présenter à la ville les bulles de nomination de Jean Chevrot. D'accord avec le chapitre, les consaux désignèrent une commission qui devrait entrer en rapport, d'une part, avec le comte d'Estampes et les seigneurs envoyés à Tournai par le duc de Bourgogne, et, d'autre part, avec les délégués du roi de France. Le lendemain, ces députés rendirent compte de leur mission : le comte d'Estampes leur avait déclaré qu'il était loisible au pape d'agir comme il l'avait fait en nommant Chevrot au siège de Tournai, puisque seul il détenait l'autorité en matière spirituelle, tandis que le roi de France n'avait d'autorité qu'en matière temporelle.

On rapporte que le comte d'Estampes voulut prendre possession du siège de Tournai, au nom de Chevrot, en s'asseyant sur le trône épiscopal, mais

qu'il en fut arraché par le peuple <sup>(1)</sup> et qu'Étienne Vivien, qui avait voulu se rendre maître de l'évêché fut également molesté par les tournaisiens.

Ceux-ci reçurent du reste un encouragement inattendu : des lettres émanant du concile de Bâle leur ordonnaient de ne reconnaître que Jean d'Harcourt comme évêque <sup>(2)</sup>. Et de nouvelles lettres du roi réitérèrent ses ordres <sup>(3)</sup>.

Ne parvenant pas à imposer Chevrot par la persuasion, Philippe le Bon se fâcha et interdit aux sujets de son duché tout commerce de vivres et de marchandises avec les tournaisiens. Les consaux ne se laissèrent pas intimider et répondirent fièrement qu'ils étaient sujets du roi et lui obéiraient <sup>(4)</sup>. Toutefois leur morgue n'était plus que de surface et cette voie de fait ordonnée par le duc avait impressionné les magistrats. Aussi, en même temps qu'ils envoyaient une ambassade auprès du roi, ils entraient en rapport avec Jean d'Harcourt, afin qu'il connut les ennuis que la ville allait subir à cause de lui et les dommages qui s'en suivraient <sup>(5)</sup>. Des lettres de Rome vinrent accentuer encore l'embarras des tournaisiens : le pape intervenant personnellement dans le conflit menaçait de fulminer contre eux l'excommunication s'ils n'obéissaient à ses bulles <sup>(6)</sup>. Durant tout un temps les négociations diplomatiques continuèrent, les tournaisiens essayant de fléchir, tantôt le Grand Duc et Chevrot, tantôt le roi et d'Harcourt <sup>(7)</sup>.

Un beau jour, le duc et Chevrot firent des propositions d'accord : toutes les sentences et censures prises à l'instance de Chevrot contre les tournaisiens, ainsi que les mandements édictés par Philippe le Bon seraient suspendus si les habitants de Tournai, tant ecclésiastiques que séculiers, recevaient leur nouvel évêque le 1 août 1438 ; mais si cette date passée Chevrot n'avait pas été reçu, toutes les sanctions seraient renouvelées et les tournaisiens devraient payer 5000 florins d'or, dits « philippus » au dit Chevrot. Le 29 juillet, les consaux constatant qu'ils ne pourraient recevoir l'évêque trois jours plus tard, firent intervenir le duc de Bourbon, comte d'Auvergne, auprès de Philippe le Bon et de Jean Chevrot, afin qu'ils annulassent la clause pénale d'une amende de 5000 florins. Mais Chevrot s'y refusa, disant que cette

---

<sup>(1)</sup> Le MAISTRE D'ANSTAING, op. c., p. 84.

<sup>(2)</sup> Registre des consaux, 18 juin 1437.

<sup>(3)</sup> Lettres du 30 mai 1437, reçues le 9 juillet.

<sup>(4)</sup> Registre des consaux, 12 juillet 1437.

<sup>(5)</sup> Rapports des 9 et 11 octobre 1437.

<sup>(6)</sup> Registre des consaux, 15 octobre 1437.

<sup>(7)</sup> Compte-rendu du 4 juin, du 8 juin, du 14 juin 1438.

promesse de payer avait été librement consentie et le duc l'approuva. Toutefois, ce dernier prorogea les effets de la transaction jusqu'au 31 août.

Cette malheureuse affaire de l'évêché paralysait complètement la vie des conseils, des métiers et, par la même, de toute la ville. Débordés, les consaux décidèrent de prendre l'avis des 36 bannières. Ces avis furent divergents et les consaux décrétèrent que, pour le bien de la ville ils recevraient Jean Chevrot comme évêque, tout en maintenant la ville et le peuple sous l'obéissance du roi <sup>(1)</sup>. Les modalités de l'entrée de Chevrot furent arrêtées <sup>(2)</sup> et, le 21 novembre 1438, des délégués du roi rencontrèrent ceux du duc de Bourgogne en la Halle des consaux, en présence des magistrats et du chapitre Notre-Dame. Les procureurs de Jean d'Harcourt présentèrent des lettres du roi, par lesquelles il acceptait le transfert à Narbonne et faisait part aux tournaisiens des traités venus entre lui et Philippe le Bon, suite au mariage de sa fille, Catherine de France, avec le fils du duc, le comte de Charolais. C'est alors que ce produisit une chose assez surprenante : les chanoines, malgré l'accord passé entre le roi et le duc, déclarèrent que ces traités n'avaient aucune valeur et qu'ils n'étaient tenus de les observer. Les consaux, eux, demandèrent à réfléchir. Le lendemain, bien que Henri Roumain eut accepté, au nom de Jean d'Harcourt, les bulles transférant ce dernier à Narbonne, le chapitre constata qu'il n'était pas en possession de ces bulles et refusa donc d'y obéir; de plus, il affirma qu'il considérait comme nulles et non venues les conventions passées entre le roi et le duc.

Le dimanche 23 novembre 1438, Jean Chevrot était arrivé à Maire, faubourg de Tournai; il fit mander les délégués de la ville qui devaient négocier avec lui. Les pourparlers ne cessèrent que le 28 novembre.

Ainsi finit cette fameuse affaire de l'évêché qui troubla la vie de la cité durant presque six années. Philippe le Bon, une fois de plus, avait gagné la partie. Il commençait ainsi à réaliser le plan d'ensemble qu'il avait dressé : faire passer sous l'influence bourguignonne tous les diocèses des Pays-Bas. En 1439, le 11 mai, son frère naturel Jean deviendra évêque de Cambrai. Le 7 avril 1455, il fera nommer son neveu Louis de Bourbon prince-évêque de Liège, après avoir obtenu l'abdication de Jean de Heinsberg. En 1457 enfin, le 12 septembre, il parviendra à faire transféré l'un de ses bâtards, David, du siège de Térouanne qu'il occupait depuis 1451, au siège d'Utrecht. Ce fin politique réalisait enfin sa grande ambition monarchique : la réunion

---

(1) Décisions des consaux des 5 août, 16 août, 28 août, 29 août, 9 septembre et 10 septembre 1438.

(2) Décision des 30 septembre et 1 octobre 1438.

de toutes les principautés entre ses mains et la mainmise sur les quatre évêchés administrés par ses créatures.

Le 14 mai 1439, accompagné de Charolais, Philippe fit sa première entrée à Tournai et, presque en vainqueur, il alla loger au palais épiscopal, chez son favori Chevrot, où il reçut les présents des magistrats de la ville.

\*  
\* \*

Il n'y a pas lieu de relater dans le cadre de cette étude la vie de l'évêque Chevrot ; elle fut surtout celle d'un homme politique. Sur le plan religieux, il tenta certainement de réagir contre certains abus de son temps, notamment contre la chasse aux canonicats et prébendes. C'est ainsi qu'en 1455, par décret, il approuva la décision capitulaire qui déclarait que personne «quelque fut son état et sa prééminence», ne pouvait être reçu chanoine, si la collation n'était « pure et simple, sans aucune réserve de retenue ou de pension », qu'aucun chanoine ne pouvait donner ou résilier son canonicat tout en se réservant une pension annuelle, et qu'avant d'être installé le candidat au canonicat devait prêter serment d'observer les susdites conditions <sup>(1)</sup>. Toutefois, Jean Chevrot était loin d'être un rigoriste ; à preuve cette clause de son testament, par laquelle il léguait une somme de 20 livres « au petit maître Jehan, fils naturel de maître Jehan d'Estalles, chanoine » de la collégiale de St. Pierre à Lille.

Chevrot résidait souvent à Lille, capitale française du comté de Flandre, dans le magnifique hôtel qu'il s'était fait construire rue d'Angleterre, près de l'hôpital qu'il avait fondé, hôtel qu'il légua à son successeur, à condition qu'il remit une somme de 2.500 écus d'or au doyen et au chapitre de Notre-Dame de Tournai <sup>(2)</sup>. A Tournai, il répara et fit agrandir le palais épiscopal, qu'il décora luxueusement <sup>(3)</sup>. Il fit exécuter par Roger de le Pasture les fameux Sept Sacrements, actuellement conservés à Anvers, et qui devaient décorer sa chapelle privée<sup>(4)</sup> ; à Roger également il commanda la *Pieta* à présent conservée au Mauritshuis à La Haye <sup>(5)</sup>. Ces deux tableaux contiennent le portrait de Chevrot.

---

(1) Archives capitulaires de Tournai, cartulaire J, f° 127.

(2) Idem, capitulaire H, f° 42 et cartulaire J, f° 198. L'évêque Fillastre, son successeur accepta ce legs.

(3) L'aile Chevrot ornée de ses armoiries, existe encore (bâtiment à pignon, vers le vieux marché aux Poteries).

(4) ROLAND Paul, *Het drieluik der zeven sacramenten van Rogier van der Weyden*. Annuaire du Musée Royal des Beaux-Arts à Anvers, 1942-1947, p. 99 et sv.

(5) VOGELSANG, Prof. Dr. W., *Rogier van der Weyden, Pieta*, Amsterdam, 1949.



Fig. 1.  
Portrait de l'évêque Chevrot  
dans la Pieta de Roger de le Pasture.  
(Mauritshuis)



Fig. 2. — Portrait de l'évêque  
Chevrot dans les Sept Sacraments  
de Roger de le Pasture.  
(Anvers, Musée des Beaux-Arts)

Certains manuscrits célèbres reproduisent également ses traits, tel celui des *Chroniques de Hainaut*, commandé par Philippe le Bon, et dont le frontispice est attribué au même Roger <sup>(1)</sup>. On y voit le duc sous un dais, ayant auprès de lui le jeune comte de Charolais; à la droite du duc, on reconnaît le chancelier Rolin et l'évêque Chevrot; à sa gauche se trouve un groupe de chevaliers de la Toison d'Or; agenouillé devant le duc, le chroniqueur Jean Wauquelin présente son œuvre.

Salomon Reinach croit reconnaître Chevrot dans la miniature de la présentation du manuscrit des *Grandes Chroniques*, conservé à Leningrad <sup>(2)</sup>. Le prélat est encore représenté dans le magnifique sceau qu'il fit faire et

(1) Bibliothèque Royale de Belgique, ms. n° 9242.

(2) Comte DE LABORDE, op. c., p. 341 à 345.



(Photo Messiaen)

Fig. 3. — Second frontispice de la Cité de Dieu.



qui est le plus beau et le plus riche de toute la série des sceaux à effigie des évêques de Tournai (1). Ce sceau est notamment appendu à une charte du 31 octobre 1454, dans laquelle l'évêque de Tournai, délégué du Saint Siège, déclare que la dispense de mariage du comte de Charolais avec Isabelle de Bourbon a été valablement obtenue (2).

\*  
\* \*

Le testament de Chevrot auquel nous avons fait allusion à différentes reprises révèle notamment plusieurs œuvres d'art qu'il commanda, dont deux tapisseries de Tournai (3) représentant l'une les Sibylles en trois panneaux, l'autre les Sept Sacrements et leur préfiguration en un panneau (4). Le testament parle également d'un ouvrage, la *Cité de Dieu*, de St. Augustin, manuscrit en deux volumes enluminés que possède à présent la Bibliothèque Royale de Belgique (5).

Ces deux livres contiennent le texte latin de l'ouvrage de St. Augustin et la traduction qu'en fit maître Raoul de Praelles, du 1 novembre 1371 au 1 septembre 1375, pour le roi Charles V de France, grand érudit et bibliophile. Ces deux gros volumes, qui sont de 449 et 519 feuillets, furent

---

(1) Archives du Nord à Lille, Chambre des Comptes, B 428/15936 ; Demay, n° 5959.

(2) Nous décrivons et reproduisons ces sceaux dans la *Revue belge de Numismatique et de Sigillographie*, t. 96, 1950.

(3) Dans son testament, page 4, première ligne, Chevrot dit : « lesquelles avons fait faire par deça ». Or, par cette expression, il oppose toujours le pays de Tournai avec celui de Bourgogne (voir pages 7 et 9 du testament).

(4) Ce sont vraisemblablement les cartons de ces tapisseries que l'artiste tournaisien, Robert Dary, livra à l'évêque Jean Chevrot en 1444. Le haut-lisseur Robert Dary produisit, avec la collaboration de Jean de l'Ortie, la célèbre « Histoire de Gédéon » destinée à décorer la salle des séances des Chapitres de la Toison d'Or (SOUL E., *Les tapisseries de Tournai*, Mémoires de la Société Historique et Littéraire de Tournai, t. XXII, p. 232 et 308).

La tapisserie des Sept Sacrements appartenant à Chevrot peut être identifiée avec les fragments représentant les Sept Sacrements et leur préfiguration, conservés au Metropolitan Museum de New-York, au Victoria and Albert Museum de Londres et chez Sir William Barrell, à Hutton-Castle. Cette identification est plus vraisemblable que celle qu'en fit Paul ROLLAND, qui voyait dans ces fragments les restes de tapisseries qui auraient été exécutées par Pasquier Grenier, vers 1475, pour l'église St. Quentin de Tournai. (au sujet de ces fragments, voir : P. ROLLAND, M. CRICK-KUNTZIGER et M. MORELOWSKI : *Le tapissier Pasquier Grenier et l'église Saint-Quentin de Tournai*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, juillet-septembre 1936, p. 203 à 221).

(5) N° 9015/16.

calligraphiés par le dominicain Nicolas Cotin, qui se servit pour sa copie de deux exemplaires de la version de Raoul de Praelles, dont l'un est le manuscrit conservé à la Bibliothèque Royale, sous les N<sup>os</sup> 9005 et 9006, et qui fut exécuté pour Guy Guilbaut, conseiller, trésorier et gouverneur général des finances de Philippe le Bon, dont la fille unique, Péronne, épousa Baudouin d'Ongnies, seigneur d'Estrée, conseiller, chambellan et maître d'hôtel du duc et qui fut gouverneur de Lille, Douai et Orchies, de 1435 à sa mort en 1459 <sup>(1)</sup>. L'inventaire de la librairie de Philippe le Bon dressé en 1467 révèle que ce manuscrit faisait partie à cette époque de la célèbre bibliothèque ducale et avait été acheté au gouverneur de Lille <sup>(2)</sup>. Chevrot résidant à Lille avait vu cet ouvrage chez le gouverneur de la ville et avait voulu en posséder un exemplaire; mais nous verrons que celui qu'il fit exécuter fut d'une qualité artistique nettement supérieure à celle de celui qui servit de modèle.

L'explicit du premier volume est rédigé comme suit : « *Hoc opus ex duobus conflatum et scriptum est per manum fratris Nicolai Cotin, ordinis predicatorum, ad expensas Reverendissimi in Christo patris ac domini domini Johannis, divina miseratione Tornacensis episcopi, anno domini millesimo quadragesimo quadragesimo quinto. In translatione Martini finitum* ».

Ces deux volumes sont ornés chacun d'un frontispice (début du prologue et début du livre XI) et d'une série de miniatures qui furent exécutées par différentes mains; celles du second volume semblent pouvoir être attribuées à un anonyme, auquel on a donné le nom de « Maître des Privilèges de Gand et de Flandre », d'après l'intitulé d'un manuscrit composé pour Philippe le Bon et conservé à la Bibliothèque de Vienne (ms. 2583) <sup>(3)</sup>. Quoiqu'il en soit, il est incontestable que les deux frontispices sont d'une autre main que celle qui peignit les « histoires » du corps de l'ouvrage, et ces frontispices sont d'une richesse de technique, de décors et de coloris tout à fait remarquable. Celui du premier volume représente St. Augustin mitré, assis sur un trône à baldaquin, lisant un livre posé sur un lectrier mobile sur lequel est inscrit « S. Aug. » (Sanctus Augustinus). Au bas des marches du trône, sur un siège à dossier, est assis un moine lisant, tournant le dos à l'évêque. A gauche de ce dernier, sur deux bancs parallèles, sont groupés huit

---

<sup>(1)</sup> Baudouin d'Ongnies, chevalier, Gouverneur de Lille est cité par Chevrot, dans son testament (f<sup>o</sup> 10) comme étant son « bon ami ».

<sup>(2)</sup> HULIN DE LOO G., *Heures de Milan*, Bruxelles, 1911, p. 43 et 44.

<sup>(3)</sup> GASPARD C. et LYNA FR., *Philippe le Bon et ses beaux livres*, Bruxelles, 1944, p. 9.



(Photo Messiaen)

Fig. 4. — Premier frontispice de la Cité de Dieu.

personnages, au nombre desquels se trouvent des chanoines et un frère prêcheur ; face à St. Augustin, sur un autre banc, deux autres clercs sont également assis.

Tout ce groupe se trouve sur un carrelage qui est posé dans une vaste prairie, bordée au nord-est par une ville, la Cité de Dieu. Devant le carrelage est planté l'étendard rouge de St. Denis. Dans la prairie, à droite, le roi Clovis se tient debout, couronne en tête et sceptre en main. Au dessus du trône de St. Augustin, un ange vole, tandis que dans le coin supérieur opposé, un autre ange apporte l'écu de France aux trois fleurs de lis. Dans le ciel, un soleil figuré apparaît dans un cumulus ; un aigle, qui symbolise St. Augustin, se tient au dessus du groupe, et une colombe apporte la sainte ampoule. Le fond à droite est occupé par la vue panoramique d'une cité, qui est un ensemble d'églises, de bâtiments à tours carrées et donjonnées et de maisons à pignons.

Au dessous de la miniature, dans l'initiale A, deux anges soutiennent l'écu de l'évêque Chevrot, posé sur une crosse. Cet écu est d'or au chevron d'azur chargé d'une croisette ancrée d'argent. Les enluminures qui entourent trois des cotés de la page sont d'une richesse inégalée. Dans la partie supérieure, au centre des rinceaux, un personnage est assis, lisant ; dans la marge de droite, le centre est occupé par un évêque à cheval (le prélat est vêtu d'une ample robe rouge) ; au dessus de cet évêque, un ange joue de la lyre ; au dessous, un autre ange joue de la guitare. Dans la bande inférieure, au centre, un moine vêtu d'un manteau noir à capuchon s'en va sur son cheval... c'est peut-être le moine Cotin allant porter son œuvre...

Les dispositions essentielles de cette page furent inspirées par l'illustration du prologue du manuscrit Guilbaut, plus ancien au moins d'un quart de siècle. Mais quelle différence au point de vue artistique. Combien est inférieur le talent de l'enlumineur de cette dernière page. On y voit un grand jardin ; dans une chaire de bois jaune, dépourvue de tout ornement sauf deux petits lions qui somment les montants, un évêque jeune, vêtu de l'aube blanche et d'une chasuble bleue et coiffé de la mitre, écrit ; autour de lui, des manuscrits ouverts ou fermés sont épars. Devant lui, un ruisseau qu'enjambe un pont ; sur ce pont, Clovis vêtu d'une ample robe rose à larges manches, par dessous lesquelles apparaissent des manches étroites d'une robe bleue, couronne en tête, s'avance vers St. Augustin. Il détourne la tête et regarde un ange descendant du ciel et apportant l'écu d'azur aux trois fleurs de lis d'or. Au dessus de la chaire, un ange et un aigle couronné. Dans la prairie, entre St. Augustin et Clovis, mais de l'autre côté du ruisseau, l'étendard rouge de St. Denis est planté ; au dessus de celui-ci, un morceau

de ciel bleu dans lequel apparaît le soleil. Au dessus de Clovis, une colombe apporte la sainte ampoule. Derrière le roi, une petite église romane, en briques rouges et à toit bleu, représente la Cité de Dieu. A droite, dans la prairie, un chemin dont la perspective est étrange, sur lequel est écrit : « Monjoye St Denys ». De çï de là, dans le paysage, quelques arbres fort mal dessinés. Le fond de la miniature est formé par un petit quadrillé bleu et or, ainsi qu'on en rencontre fréquemment dans les miniatures du XIV<sup>e</sup> siècle.

Dans les bandes marginales, des anges jouent de la musique. Ces anges tiennent un rôle important dans l'iconographie de Charles V qui en avait fait les tenants de ses armes. Dans la bande supérieure, trois anges jouant l'un de la guitare, le deuxième de la harpe et le troisième du violon; dans la marge de droite, trois anges également jouant le premier de deux flutes, le deuxième d'une flute et d'un tambour et le troisième d'une flute; en bas, deux anges jouant l'un de la harpe et l'autre de la cornemuse. Toutes ces figures sont naïves; les cheveux sont plats et n'ont rien de souple et de vaporeux comme dans le manuscrit Chevrot; les lèvres, au lieu d'être charnue, sont seulement signalées par un simple trait horizontal.

En dessous de la miniature, deux anges soutiennent un écu d'argent au chevron d'azur accompagné au franc-canton d'une aigle de gueules (armes de la famille Guilbaut, de Lille et de Tournai).

Le frontispice du second volume de la Cité de Dieu de l'évêque Chevrot représente une salle. La partie centrale du mur du fond est occupée par un grand trône placé sous un dais de tentures. Le trône est occupé par le roi Charles VII, vêtu d'une robe écarlate et du grand manteau bleu fleurdelisé, à camail d'hermine, portant la couronne et tenant le sceptre dans la main gauche. Les dessins de la tenture du dais sont les mêmes que ceux ornant la robe de Clovis dans le premier frontispice. Les franges du dais sont bleues, blanches et rouges. Le trône est placé sur une estrade à deux marches, recouverte d'un tapis d'Orient. A gauche du trône, un groupe d'ecclésiastiques; à droite un groupe de laïques. Au premier rang des ecclésiastiques, un moine à genoux offre son ouvrage au roi; à coté de lui, un cardinal tenant également un livre; derrière le moine, un évêque mitré et crossé portant aussi un manuscrit; à coté de ce dernier, un abbé bénédictin tenant sa crosse. Derrière ces prélats, on aperçoit quatre personnages, vraisemblablement des chanoines. Le groupe des laïques est composé de sept hommes, vêtus à la mode bourguignonne, au premier rang desquels se trouve un personnage vêtu d'une longue robe bordée de fourrures et coiffé du grand chaperon; à ses cotés un jeune homme, en robe courte, tenant une baguette en main.

Dans le mur contre lequel est appuyé le trône, deux fenêtres sont percées, dont la partie supérieure des vitraux est ornée de blasons. Dans la fenêtre de gauche, on voit les écus de France et de l'évêque Chevrot ; dans celle de droite, ceux de Bourgogne moderne et de Flandre (et non de Brabant, comme l'écrit le comte de Laborde) (1).

De la présence de ces armoiries, on doit conclure que la scène se passe dans une demeure de l'évêque de Tournai, vraisemblablement dans l'hôtel de Lille, de la rue d'Angleterre, ce qui expliquerait la présence de l'écu du comté de Flandre dont Lille dépendait. Seule en effet une demeure de l'évêque en Flandre peut justifier le blason de ce dernier, posé dans un vitrail et occupant la deuxième place, avant ceux du duc de Bourgogne et du comte de Flandre.

Quant au roi qui trône et reçoit dans ce palais épiscopal de l'évêque de Tournai, c'est bien Charles VII, dit le Victorieux, et non Charles V le Sage, son grand-père, comme l'affirment le comte de Laborde (2) et Hulin de Loo (3). Cette affirmation peut, à première vue, paraître audacieuse après ce que nous avons dit de l'hostilité et de l'animosité que manifesta Charles VII à l'égard de Chevrot durant près de six ans. Pourquoi, objectera-t-on, l'évêque de Tournai aurait-il fait représenter l'ex-roi de Bourges dans toute la magnificence des attributs de la royauté, dans ce merveilleux manuscrit? Ce n'était certainement pas par sympathie, mais, croyons nous, par raison diplomatique. Chevrot était avant tout un courtisan, un favori de Philippe le Bon qui l'avait fait venir de Bourgogne, à qui il devait tous ses emplois et tous ses bénéfices. Chevrot faisait tout ce qui était en son pouvoir pour plaire à son maître. Or, plus que le traité d'Arras de 1435 qui, officiellement réconciliait les chefs des deux branches de la Maison de France, Charles VII et Philippe le Bon, un événement récent venait de rapprocher la maison ducale de la maison régnante : en 1438, le comte de Charolais avait épousé Carherine de France, fille du roi. Il était utile pour la politique monarchique du Grand Duc d'Occident que l'évêque de Tournai, grand dignitaire de la cour ducale et président de son Grand Conseil, manifestât la déférence, du moins apparente, qu'il avait pour le roi, en sa qualité de

---

(1) Op. c., t. II, p. 345. Ces fenêtres doivent être rapprochées de celles reproduites sur les volets du triptyque de Werl, du Prado, et dans l'Annonciation de Mérode, du Maître de Flémalle, dans l'Annonciation du Prado et sur un votet de la Nativité de Berlin, de Roger de le Pasture.

(2) Op. c., t. II, p. 345.

(3) Op. c., p. 42, note.

chef spirituel de la ville de Tournai, la seule avec St-Amand qui avait été laissée à la couronne de France, par le traité d'Arras, alors que tous les territoires situés sur les rives et au nord de la Somme avaient été rattachés au domaine bourguignon. Il convenait de multiplier les affirmations toutes gratuites de la souveraineté du roi Charles sur Tournai, alors que la mainmise bourguignonne se faisait de plus en plus sentir.

A coté de cette raison diplomatique, il y a d'autres preuves qui viennent étayer notre affirmation de voir Charles VII dans ce frontispice, plutôt que Charles V. Tout d'abord les personnages laïques sont vêtus à la mode du temps de Charles VII, ainsi que le reconnaît le comte de Laborde <sup>(1)</sup> et non à la mode du temps de Charles V. D'autre part, la physionomie du roi n'est certainement pas celle de Charles V, particulièrement reconnaissable par son fameux nez, long et pointu, et par ses cheveux longs. Les portraits de Charles V sont nombreux et sont tous concordants ; je ne citerai que les principaux reproduits dans des miniatures et peintures de son époque : Charles, duc de Normandie, futur Charles V, à 25 ans, dans la *Bible Historiale* de 1363 (Bibl. Nat. de Paris, ms. fr. 5707), Charles V à 33 ans, dans la *Bible Historiale* de 1371 (La Haye, Musée Meersman-Westreenen), Charles V à 34 ans, dans la *Polycratique* de Jean de Salisbury (Bibl. Nat. de Paris, ms. fr. 24287), Charles V vers sa 36<sup>e</sup> année, dans le *Parement de Narbonne* (1364-67), Charles V à 37 ans, dans l'*Hommage de la Comté de Clermont en Beauvoisis*, vers 1375, détruit, Charles V à 41 ans, dans le *Livre de l'Information des Princes*, 1379, (Bibl. Nat. de Paris, ms. fr. 1950), et Charles V et ses conseillers, dans les *Petites Heures* du duc de Berry (Bibl. Nat. de Paris, ms. lat. 18.014) <sup>(2)</sup>.

Les archives communales de Tournai possédaient deux chartes données le 6 février 1371 par Charles V, dont les deux premières lettres CH du mot Charles étaient ornées des portraits du roi et de Jeanne de Bourbon, sa femme <sup>(3)</sup>. Or tous ces portraits faits par des enlumineurs sont concordants ; le roi porte les cheveux longs, couvrant la nuque jusqu'au cou, et a le nez proéminent. Quant au roi représenté dans la Cité de Dieu de Jean Chevrot, il a les cheveux courts et le nez de proportion normale.

---

<sup>(1)</sup> Op. c., t. II, p. 345.

<sup>(2)</sup> Voir Dr. L. CERF, *Le physique de Charles V, roi de France*, dans *Aesculape*, février 1935, p. 31 à 40.

<sup>(3)</sup> HOCQUET A., *Portrait de Charles V et de Jeanne de Bourbon sur une charte ornée* (1371), dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. III, fasc. 1, janvier 1933.

Quant à l'évêque qui est représenté mitre en tête et crosse en main, il faut y voir vraisemblablement Jean Chevrot; on ne comprendrait pas en effet pourquoi le miniaturiste aurait représenté un prélat étranger dans la demeure de l'évêque de Tournai, alors que celui-ci n'aurait pas été présent pour recevoir son souverain. Pour le surplus, n'oublions pas que Chevrot aimait se faire représenter dans les œuvres d'art qu'il commandait, comme dans la *Pieta* et les *Sept Sacrements* de Roger de le Pasture.

Du reste, l'évêque qui porte de très riches vêtements (mitre et chasuble) peut être utilement comparé au donateur de la *Pieta* : jeune encore, le visage lisse, les lèvres

épaisses, surtout l'inférieure, un pli profondément creusé à la commissure des lèvres, le nez droit à l'extrémité légèrement arrondie, les yeux assez gros aux sourcils peu prononcés. La tête du prélat de la miniature semble plus allongée, mais elle est encadrée par les fanons de la mitre, tandis que dans la *Pieta* ceux-ci sont rejetés en arrière. Dans les portraits de Chevrot reproduits dans les *Sept Sacrements* et dans le frontispice des *Chroniques de Hainaut*, le visage est plus âgé, plus ridé et plus fatigué.

Le personnage qui offre le manuscrit au roi est-il Nicolas Cotin? La chose paraît normale, mais elle est douteuse, car Cotin était frère prêcheur, donc habillé de blanc, et le moine ici représenté est vêtu de noir.

Notons encore un fait qui corrobore notre thèse de voir Charles VII et Chevrot dans cette miniature. On sait que la Cité de Dieu de Chevrot fut copiée sur celle de Guilbaut. Or, si l'artiste s'est inspiré de l'illustration

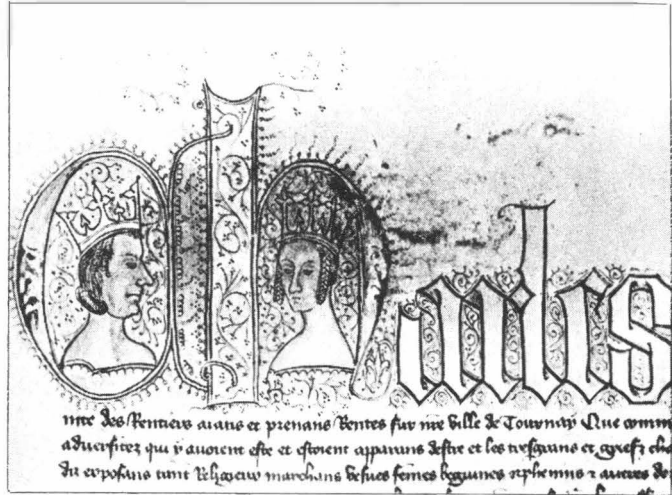


Fig. 5. — Charles V et Jeanne de Bourbon.

(Charte de Tournai)



de cette dernière œuvre pour le frontispice du premier volume, il ne l'a plus fait pour la miniature du Livre XI qui forme le frontispice du second volume. Cette peinture du manuscrit Guilbaut représente en effet Nembroth et la construction de Babylone.

Le comte de Laborde, qui a étudié 31 manuscrits à peinture de la Cité de Dieu, les a classés en différentes familles, d'après les thèmes des illustrations. Car les artistes appelés à décorer les livres de la Cité de Dieu ne se sont pas souvent mis en frais d'imagination et la plupart d'entre eux se sont inspirés d'un exemplaire antérieur ou même l'ont entièrement copié. Le comte de Laborde a pu reconnaître dans les Cités de Dieu qu'il étudia cinq types différents et a groupé ces manuscrits en autant de familles. Chose curieuse, 13 des 31 manuscrits étudiés reproduisent le thème de la présentation de l'œuvre au roi de France, mais 12 d'entre eux donnent cette illustration au frontispice du prologue et non à celui du livre XI. D'autre part, l'artiste qui a travaillé pour Chevrot, s'il s'est inspiré du thème de la présentation de l'ouvrage, a cependant fait œuvre originale en interprétant ce sujet à sa guise, sans copier aucun des modèles antérieurs, et en identifiant le lieu de la présentation par des armoiries placées dans les verrières de la salle. L'artiste qui a conçu ce tableau était plus indépendant, avait plus de personnalité que la plupart des autres miniaturistes qui enluminèrent la Cité de Dieu.

Continuons l'examen du frontispice du tome II. L'initiale C qui se trouve en dessous de la miniature contient le blason de Chevrot posé sur la crosse. La bannière de l'évêque, à ses armes, se voit également dans les décors de la marge supérieure, tandis que la marge de droite est ornée de deux anges, l'un jouant de la guitare, l'autre de deux flutes à la fois.

\*

\* \*

Quel est l'enlumineur qui a exécuté ces miniatures dont le style révèle un peintre? A quel grand artiste l'évêque Chevrot commanda-t-il son œuvre?

Dans un brève étude parue en 1949 <sup>(1)</sup> nous avons émis l'hypothèse qu'une grande partie de ces deux frontispices pouvait être attribuée à Jean van Eyck, peintre attitré de la cour de Bourgogne, y ayant rang de valet de chambre. Que Jean van Eyck ait été miniaturiste, cela ne fait aucun doute.

---

(<sup>1</sup>) *Savoir et Beauté*, décembre 1949, p. 470 à 474.

Laissons même de côté l'attribution qui lui fut faite par Fierens-Gevaert et Friedländer de sept miniatures des *Très Belles Heures de Notre Dame*, dites les *Heures de Milan* (1). Hulin de Loo les attribuait à Hubert van Eyck, dont la fuyante personnalité est contestée par certains historiens de l'art (2). Mais au début du XVI<sup>e</sup> siècle, la tradition considérait encore Jean van Eyck comme miniaturiste. Le 20 mars 1524, Pietro Summonte, dans une lettre écrite à Naples et adressée à Marco Antonio Michiel, après avoir cité des œuvres de Roger de le Pasture, parle de : «...quell' altro gran Maestro Johannes, che prima se l'arte d'illuminare libri, sive ut hodie loquimur miniare...» (3). D'autre part, nous savons, d'après les comptes de Philippe le Bon, qu'en 1439, Jean van Eyck fut remboursé par le duc d'un paiement qu'il avait fait à un enlumineur de Bruges, qui avait illustré un manuscrit pour Philippe (4). Dans ce cas, Jean van Eyck, à la fin de sa vie, avait soit dirigé ou surveillé le travail d'un autre miniaturiste, soit dû s'adjoindre l'aide d'un autre artiste.

Notons également qu'il était normal que l'évêque Chevrot, familier de la cour bourguignonne, passât commande à un artiste pour lequel le duc n'avait qu'admiration.

Quant aux deux frontispices sont-ils vraiment eyckiens? Non seulement on retrouve le style de celui « qui va crever la toile de fond, qui va inventer la réalité, le paysage exact, le portrait ressemblant, et, ce faisant, donner le jour à cet art nouveau, merveilleux, *la peinture flamande* » (5), mais encore des reminiscences, des parties entières de compositions antérieures qui viennent prendre place dans ces deux tableaux. Contentons-nous de les énumérer :

#### I. — DANS LE PREMIER FRONTISPICE :

1) Une chose saute immédiatement aux yeux, les bâtiments de *la ville* qui symbolise la Cité de Dieu sont exactement les mêmes, quoique vus sous un angle et à une distance un peu différents, que ceux de la ville représentée dans le tableau de Jean van Eyck, *la Madone au chartreux*, de la collection du baron Alain de Rothschild, de Paris. Les plus petits détails architecturaux

---

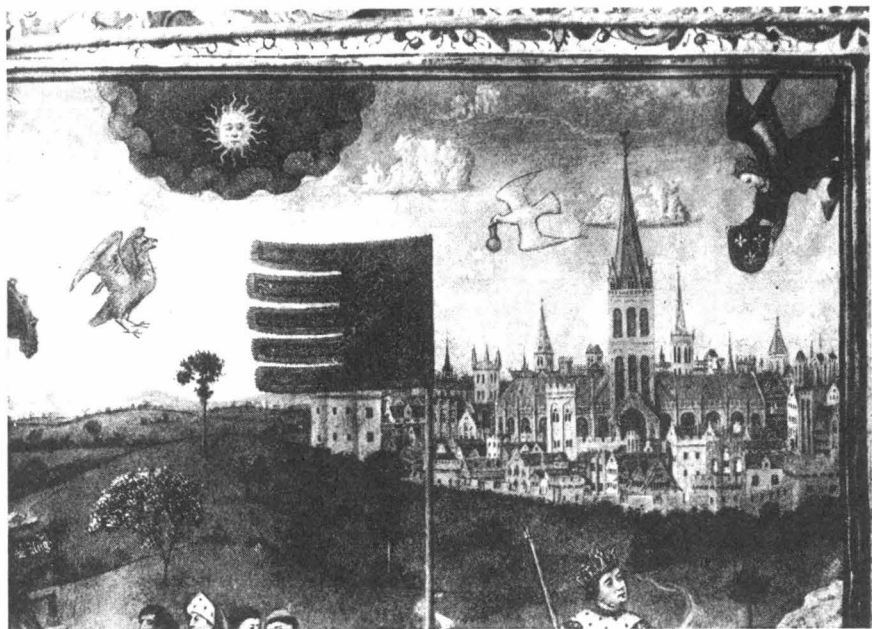
(1) FIERENS-GEVAERT, *Histoire de la peinture flamande*, t. I, Bruxelles, 1927, p. 81 à 85.

(2) L'ouvrage le plus récent consacré à Jean van Eyck, celui de L. BALDASS (*Jan van Eyck*, Londres, 1952) affirme l'existence des deux frères, Hubert et Jean, et croit à leurs œuvres distinctes.

(3) FIERENS-GEVAERT, op. c., p. 37.

(4) VAN PUYVELDE, L., *Van Eyck, l'Agneau Mystique*, Bruxelles, 1946, p. 110.

(5) FIERENS, P., *L'art flamand*, Paris, Larousse, 1945, p. 43.



(Photo Messiaen)

Fig. 6. — Détail du premier frontispice. — La Ville.



Fig. 7. — Détail de la Madone au Chartreux de Jean van Eyck.

(Baron Alain de Rötchild)

sont absolument identiques dans les deux villes <sup>(1)</sup>. Petrus Christus s'est inspiré du tableau Rothschild pour peindre sa *Madone au chartreux*, appartenant au Musée de Berlin; mais la ville que l'on aperçoit à travers la baie, dans ce dernier tableau, n'a rien de commun avec celle que peint van Eyck.

Dans le frontispice de la *Cité de Dieu*, le panorama de la ville est presque entier, tandis que, dans la *Madone au Chartreux*, il est caché en partie par le buste de Ste Elisabeth et par une colonne du cloître. Le thème de cette ville est repris dans une autre peinture de Jean van Eyck, la *Vierge du chancelier Rolin*, mais ici on ne voit plus que la partie ouest de la ville et le pont à six arches (dont quatre seulement sont visibles dans le tableau de la Madone) qui relie la ville à un faubourg.

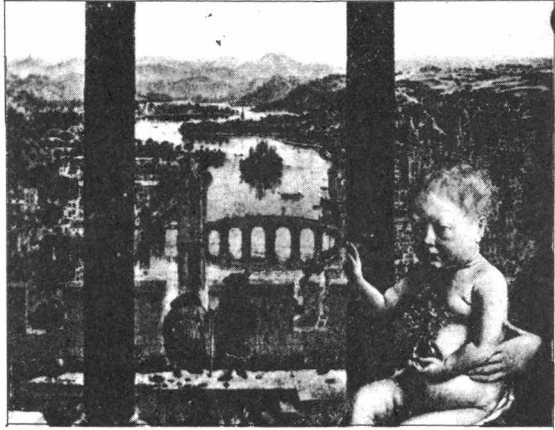


Fig. 8. — Détail de la Madone du Chancelier Rolin de Jean van Eyck. — La Ville.

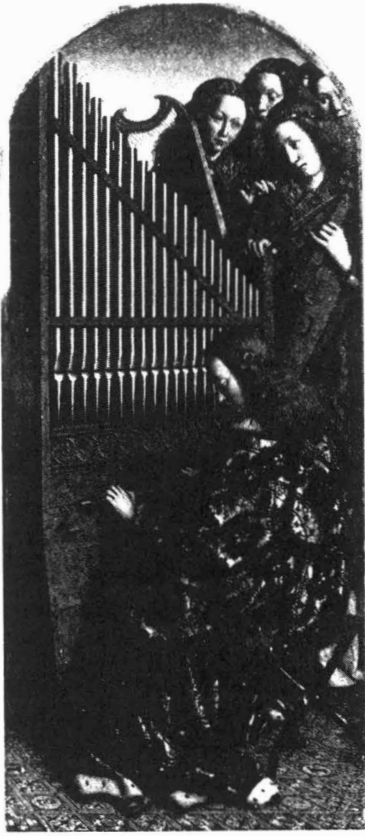
(Musée de Louvre)

2) *Les nuages*. Ainsi que l'a fait remarquer Fierens-Gevaert <sup>(2)</sup>, Jean van Eyck est un grand paysagiste, qui reproduit avec une fidélité extrême chaque forme de nuage, cumulus, stratus, cirrus. On peut comparer les nuages du premier frontispice avec ceux peints par van Eyck dans le *Calvaire*, du Musée de l'Ermitage à Leningrad.

3) *Les rochers*. Dans le *Saint François recevant les stygmates*, de la Pynacothèque de Turin, les rochers devant lesquels le compagnon de St. François s'est assoupi, sont semblables à ceux devant lesquels se tient Clovis; ces rochers, avec leur couche de stratification horizontales, semblent être en pierre de Tournai.

(1) C'est Monsieur Jean Duret, de Kain-lez-Tournai, qui, lors de l'Exposition des Arts Religieux, à Tournai, d'août-septembre 1949, a attiré notre attention sur la similitude qui existait entre ces deux cilles. Nous l'en remercions vivement.

(2) Op. c., p. 81 à 87.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 9. — Les Anges musiciens de Jean van Eyck.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 10. — Les Anges chanteurs de Jean van Eyck.

4) *Les arbres*. Eux aussi sont particulièrement soignés dans les tableaux de Jean van Eyck. Que l'on compare, par exemple, l'arbrisseau fleuri qui se voit au second plan, juste au dessus du groupe qui est assis à la gauche de St. Augustin, avec celui qui se trouve au dessus des groupes des *Ermites* et des *Pèlerins*, dans le *Polyptyque du Triomphe de l'Agneau*, de la cathédrale de Gand.

5) *Les chevaux*. Le cheval que monte le moine (Cotin?), dans le décor marginal inférieur, ressemble étonnamment au cheval de droite du *Calvaire* de l'Ermitage. C'est la même façon de reproduire la croupe et la queue qui prend naissance très haut dans la croupe, sous le manteau du cavalier qui drape celui-ci de la même façon.

6) *Les figures humaines*. « Jean van Eyck, dit Hulin de Loo <sup>(1)</sup>, a une façon très caractéristique de dessiner la bouche, avec la lèvre supérieure mince et serrée, tandis que la lèvre inférieure est assez épaisse, montrant, dans sa partie médiane seulement, la muqueuse fort rouge ». Que l'on compare, ici, la bouche de Clovis, ainsi que celle de Charles VII dans la seconde miniature, avec celle de la *Madone du chanoine van der Paele*, du Musée de Bruges, et celles des *portraits d'Arnolfini et de sa femme*, de la National Gallery, par exemple.



(Photo Messiaen)

Fig. 11. — Détail du premier frontispice. — Un ange musicien.

<sup>(1)</sup> Op. c., p. 40.



(Photo Messiaen)

Fig. 12. — Détail du premier frontispice.  
Un ange musicien.

7) *Les anges*. Mais ce qui clame également le genre eyckien, c'est la façon de représenter les anges, avec cette manière toute nouvelle d'arranger la coiffure, avec les cheveux crêpés, bouffant fortement au dessus d'un ruban qui serre la tête. Comment na pas penser aux *Anges chanteurs* et aux *Anges musiciens* du *Polyptyque de l'Agneau*, lorsqu'on examine ceux qui jouent de divers instruments, dans les décors marginaux des deux frontispices. Ces anges ne peuvent avoir été créés que par une même main.

## II. — SECOND FRONTISPICE :

1) *Le trône*, avec son dais frangé et son tapis d'Orient. On est frappé par la ressemblance qui existe entre ce trône où siège Charles VII et celui

de la Vierge, dans le panneau central du petit *triptyque de Dresde*. Dans ce retable portatif, on voit le dais de damas vert, aux mêmes longs plis verticaux et orné d'une même frange tricolore, prolongé en quelque sorte par le tapis oriental qui recouvre l'estrade; seuls les couleurs et les dessins diffèrent. La construction du siège lui-même est également semblable; une seule différence: dans le retable, les montants des cotés sont terminés par deux aigles, tandis que dans la miniature ils sont surmontés de deux lions, comme dans

le tableau de la *Madone dite de Lucques*, de l'Institut Staedel à Francfort.

Jean van Eyck aimait placer ces Madones sur semblable trône; outre les deux exemples cités ci-dessus, rappelons la *Madone au chartreux*, de la collection Rothschild, et la *Madone du chanoine van der Paele*, de Bruges. *La Vierge à la Fontaine*, d'Anvers, est seulement placés devant une tapisserie soutenue par deux anges.

2) *Le carrelage*. Comme dans le dallage des *Anges chanteurs* et des *Anges Musiciens* du *Polyptyque de l'Agneau*, les carreaux de la salle où trône Charles VII portent des lettres qui forment des mots mystérieux. Le comte Joseph de Borchgrave d'Altena <sup>(1)</sup> a pu résoudre les rébus du Triomphe de l'Agneau et y retrouver la signature de Jean van Eyck. Moins heureux que lui, nous n'avons pu jusqu'à présent trouver la clef de l'énigme. Néanmoins, cette façon d'orner le carrelage est bien dans la manière de Jean van Eyck.

3) *Le groupe des ecclésiastiques*. En regardant ce groupe, on pense tout naturellement à un autre groupe peint par van Eyck et qui est composé de dignitaires ecclésiastiques et de souverains et seigneurs, c'est celui qui occupe la partie gauche du premier plan de la *Fontaine de Vie*, ou *Triomphe de l'Eglise sur la Synagogue*, dont l'original a disparu, mais dont une copie peinte vraisemblablement en 1454 est conservée au Musée du Prado à Madrid <sup>(2)</sup>. Dans le groupe de ce tableau, on voit un pape, un cardinal, un évêque et un abbé bénédictin; dans celui de la Cité de Dieu, on reconnaît un cardinal, un évêque et un abbé bénédictin, ce dernier ressemblant étrangement à celui du Prado.



Fig. 13. — La Madone de Dresde de Jean van Eyck.

(1) Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Le Polyptyque de l'Agneau est-il signé?* Bruxelles, 1941.

(2) FIERENS-GEVAERT, Op. c., t. I, p. 105.





(Photo Messiaen)

Fig. 14. — Détail du second frontispice.  
Les ecclésiastiques.



Fig. 15. — Détail de la Fontaine de Vie de Jean van Eyck.  
Les ecclésiastiques.

4) *Le groupe des laïques*. Cette partie de la miniature a malheureusement été abîmée et a perdu de sa netteté et de sa fraîcheur. La robe du premier courtisan, la seule que l'on voit parfaitement et en entier, est très proche de celle que porte Judocus VVD, dans le *Polyptyque de l'Agneau*; même coupe, même longueur, mêmes plis; toutes deux sont retenues à la taille par une même ceinture; toutes deux sont bordées de fourrures au col, aux manches et à la partie inférieure; les manches sont basses à l'épaule et larges à l'avant-bras, ce qui fut porté jusqu'environ 1440, époque où apparurent les emmanchures hautes à l'épaule et formant en quelque sorte épauettes et les manches étroites à l'avant-bras (1). Les mêmes rapprochements pourraient être faits avec le costume du personnage vu de dos, se penchant dans un créneau, pour admirer la ville qui s'étale devant la maison dans laquelle le chancelier Rolin contemple la Madone (Vierge du chancelier Rolin).

La coiffure que portent ces seigneurs est également celle de l'époque de van Eyck. Après lui, on porta les hauts bonnets, en forme de fez, qui couvrirent des cheveux longs.

5) Enfin, au sujet des *figures humaines* et des *anges*, il y aurait lieu de faire les mêmes remarques que celles qui furent suggérées lors de l'examen du premier frontispice.

\*  
\* \*

Comment interpréter ces ressemblances troublantes?

Les frontispices sont-ils l'œuvre d'un copiste habile? Certains le prétendent; mais la personnalité du prélat munificent qu'était Chevrot s'oppose catégoriquement à cette hypothèse. Pour les tableaux qui devaient orner ses demeures, Chevrot s'adressa à Roger de la Pasture; pour ses tapisseries, il choisit Robert Dary, celui-là même à qui Philippe le Bon commanda l'*Histoire de Gédéon*. Pour ses manuscrits, il n'allait pas se contenter d'un miniaturiste de second plan qui n'aurait fait que copier et imiter van Eyck, peintre contemporain. Il était normal qu'il s'adressât directement au peintre qui était au service du duc de Bourgogne et qu'il devait par conséquent rencontrer fréquemment à la cour ducale. D'autre part, trop de détails indiquent le coup de main de Jean van Eyck. Il n'a certainement pas tout peint dans ces deux frontispices, mais leur composition et de nombreux morceaux peuvent, croyons-nous, lui être attribués.

---

(1) HULIN DE LEO. Op. c., p. 25, note, et p. 47.

Certains cependant veulent voir dans la date de l'*explicit* du premier volume une impossibilité d'attribution de ces deux pages à Jean van Eyck. Le moine Cotin, nous l'avons vu, déclare avoir terminé son travail en 1445. Or Jean van Eyck mourut à Bruges le 9 juillet 1441. Mais cette objection est, pensons-nous, plus apparente que réelle. Qui nous dit, en effet, que Jean Chevrot n'a passé commande à un enlumineur qu'après que le travail du calligraphe Cotin fut entièrement terminé ? Car ce travail dura vraisemblablement de nombreuses années. Déjà pour sa traduction en français, il fallut plus de cinq ans. L'évêque de Tournai, qui avait vu à Lille le manuscrit de Guilbaut et qui désirait en posséder un exemplaire, a très bien pu commander à la fois et le copiste et l'artiste enlumineur. Et pour les frontispices, il importait que le travail du miniaturiste fut exécuté le premier, le scribe ne disposant que de peu de place; tandis que pour l'illustration du corps de l'ouvrage, c'était au scribe à travailler le premier. C'est pourquoi les miniatures qui se trouvent dans le texte sont d'une autre ou de plusieurs autres mains, l'artiste ayant peint les frontispices étant mort entretemps.

Dès lors ces frontispices auraient été enluminés entre décembre 1438, date de la prise de possession du siège de Tournai par Chevrot (avant cette époque, il n'eut certainement pas fait représenter Charles VII) et le 9 juillet 1441. Peut-être qu'à cette dernière date, ils n'étaient même pas achevés, la mort ayant emporté van Eyck durant son travail; c'est ce qui expliquerait certaines faiblesses, comme, par exemple, le personnage lisant et l'évêque à cheval, vu de profil, qui ornent les cotés supérieur et de droite du décor marginal de la première page.

Fierens-Gevaert affirme que van Eyck vint à Tournai et y fut reçu avec de grands honneurs et suggère que, ce sont peut-être les belles églises romanes tournaisiennes qui lui ont inspiré l'église dans laquelle il a placé son *Annonciation* (Musée de l'Ermitage à Leningrad) <sup>(1)</sup>. Dans le volet gauche d'un triptyque, dont le centre et le volet droit sont perdus, et qui était autrefois à Dijon, on voit en effet des arcs en plein cintre, surmontés d'un triforium portant un entablement sur pilastres et colon-



Fig. 16.  
L'Annonciation  
de Jean van Eyck.

(<sup>1</sup>) Op. c., t. I, p. 101.

nettes, surmonté lui-même de baies romanes, ce qui ressemble fortement au transept de la cathédrale de Tournai. Peut-être y vint-il lors de son travail commandé par Chevrot ?

\*

\* \*

Le comte de Laborde se demande comment la Cité de Dieu de Chevrot est arrivée dans la librairie de Philippe le Bon, où elle figure déjà dans l'inventaire dressé à la mort de ce prince en 1467, pour y figurer encore en 1485 et 1487. Y arriva-t-elle par don, legs ou achat (1).

Il semble que le testament de l'évêque Chevrot permette de répondre à cette question. On y lit en effet : « *Item donnons à notre dessus dite église de Tournai, les deux volumes de Saint Augustin, De Civitate Dei, en latin et en français que nous avons fait écrire et lesquels sont à Théroouanne pour faire contrefaire pour Monseigneur d'Utrecht et lesquels nous lui avons prêtés; et soit fait diligence de les recouvrer.* »

Au moment du testament, le 18 janvier 1458, le manuscrit se trouvait donc à Théroouanne pour y être copié à la demande de l'évêque d'Utrecht. Or ce dernier était David de Bourgogne, bâtard de Philippe le Bon, qui fut évêque de Théroouanne de 1451 à 1457. Ce prince bourguignon, qui avait vu le beau manuscrit de Chevrot, en voulut un semblable, et comme la commande avait vraisemblablement été faite alors qu'il était encore évêque de Théroouanne, c'est à un copiste de cette ville, dont il avait pu apprécier le talent, qu'il confia le travail (2).

Chevrot avait légué sa Cité de Dieu à l'église de Tournai; or on ne trouve nulle trace du passage de ce manuscrit à Tournai. Qu'en conclure? On peut formuler deux hypothèses aussi vraisemblables l'une que l'autre. Ou bien David d'Utrecht a conservé le manuscrit après la mort de Chevrot et le remit à la librairie de son père naturel. Ou bien le successeur de Chevrot à Tournai, Guillaume Fillastre, également bourguignon d'origine, imposé par Philippe le Bon contre la volonté du roi de France qui appuyait la candidature de

---

(1) Op. c., t. II, p. 345.

(2) Ce manuscrit n'a pas encore été identifié et on ne sait à quel artiste il fut confié pour l'enluminure. En terminant cette étude, nous remplissons un doux devoir en remerciant tous ceux qui ont facilité ce travail, notamment Monsieur Frédéric LYNA, Conservateur en chef de la Bibliothèque Royale, qui a mis avec tant de bienveillance la Cité de Dieu à notre disposition, Messieurs Masa, et Delaissé, du Cabinet des Manuscrits, qui, bien que ne partageant pas entièrement notre opinion nous ont aidé de leurs judicieux conseils, et surtout le Comte Joseph de Borchgrave d'Altena, Conservateur en chef des Musées Royaux d'Art et d'Histoire et Président du Comité organisateur de l'Exposition des Arts religieux à Tournai, qui nous donna l'idée de faire ce travail.

l'archevêque de Lyon, Charles de Bourbon, Guillaume Fillastre également conseiller du duc et chancelier de l'Ordre de la Toison d'Or, dépositaire du legs de son prédécesseur, le remit au Grand Duc d'Occident, le plus grand amateur de beaux livres de son époque.

Ce fameux manuscrit destiné à Tournai n'y resta donc pas et c'est dommage, car rien ne perpétue dans cette ville le souvenir du grand prélat que fut Chevrot, si ce n'est quelques pièces d'archives. Autrefois, un tombeau de marbre noir orné d'une statue en cuivre représentait cet évêque, en habits pontificaux, couché dans la mort, les mains jointes et la tête reposant tranquillement sur un coussin, ainsi qu'on peut le voir encore dans le manuscrit d'Avesnes de Roncy, appartenant à Monsieur Stiénon du Pré. Mais lors des guerres de religion en 1566, les protestants le détruisirent. Consolons-nous cependant, puisque les chefs-d'œuvre de peinture, de tapisserie et d'enluminure que commanda Chevrot subsistent.

LUCIEN FOUREZ.

---

ANNEXE (1)

---

TESTAMENT  
DE L'ÉVÊQUE JEAN CHEVROT DU 18 MARS 1458.

*(Archives de la Cathédrale de Tournai)*

*(première page)*

AVE MARIA

OU NOM de la benoite et glorieuse trinite, le pere, le filz et le benoit saint esperit NOUS JEHAN Chevrot de poligny ou conte de Bourg<sup>ne</sup> par la grace de dieu Evesque de Tournay indigne cognoissans la fragilite de lumaine nature, et que les jours de lomme sont briefz, et la fin tousjours preste davenir, car homme nest qui ne soit mortel et de la mort nest riens plus certain, ne plus incertain que leure qlle doit venir. Pourtant et afin q quant le plaisir de nre seignr sera q viengne le derrenier de noz jours, Nous avons pour les angoisseuses douleurs et esguillons de la mort querans jour despasseé et de delay et ne le povans recouvrer, appelez de dieu nre createur et universal seignr de toutes choses creees, come inutile et infructueux serviteur, ne soyons trouve dormans et riens ne portons avec nous fors les pechiez et ignorances de nre vie et jeunesse sans fruit de bonnes euvres. A LA LOUENGE et honneur de dieu le tout puissant et de la benoite trinite de qui est et a este toute create et en elle est reduitte et de la tres glorieuse et bienheuree vierge marie mere de dieu singuliere advocate et adresse des pecheurs qui a elle recourent et patrone espediale

---

(1) Note de la Rédaction : les tirets prévus dans le manuscrit de l'auteur pour indiquer les abréviations, n'ont pu être reproduits.

de legle de Tournay dont sommes indigne pasteur pour le salut et remede de nre ame et en remission de noz pechiez que dieu par sa misericorde nous vueille octroier, avons fait et ordonne, faisons et ordonnons nre testament et derreniere volente en la fourme et maniere que s'ensuit PREMIEREMENT Nous rendons telles graces que povons a nre createur, le pere, le filz, et le benoit saint esperit, trIII en psonnes et ung en deite, qui par sa bonte nous a cree qui nestions riens, et regenez depuis que sommes nez par le precieus sacrement de baptesme, et no a appelle par sa sainte grace sans noz merites et sans ce que par nre devoir Il y fust meü, fors seulement de sa bonte et pure liberalite a plusieurs degrez et honneurs en sa sainte egle et en estat de prelatüre et dignite epale indigne, Et a icellui nre createur qui des cieulx descendit prendre char humaine en la vierge marie pour nre redempcion, A icelle tres glorieuse dame qui en son precieus ventre le porta et conceut sans pechie, A monsgr saint Michiel arcangele, saint Gabriel, saint Raphael et le bon angele espal ordonne de Dieu a nre garde A toutes les ordres vertus potestez et dnacions des angelz de dieu A monsgr saint Jehan bap<sup>te</sup> Saint Jehan leuangeliste, Saint Pierre, Saint pol et tous les apostres A monsgr saint Estienne, Saint Leurens, saint piat, Saint ypolite, Saint Adrian, Saint denis, et tous les martirs, A lonsgr saint Gregoire, Saint Augustin, Saint Jherome, Saint Ambrose, Saint Eleuthe, Saint Nicolas, Saint Claude, Saint Anthoine, Saint Thiebault, et tous les confesseurs, Sainte Cath<sup>ne</sup>, Sainte Barbe, Sainte Marthe, Ste marie magdalaine, Sainte Marguerite, Sainte Anne, et toutes les saintes vierges, et continentes Et generalment a tous les sains et saintes de la court des cieulx et esleuz de dieu en son paradis, Nous rendons lespit et lame de nous suppliant a nre createur en toute humilite et telle q puet fre facture

*(deuxième page)*

a son facteur et creature a son createur que par la grant multitude de sa misericorde en vueille avoir pitie et mercy. ITEM pour ce qa la satisfaction de noz pechiez sont tres convenables prieres et oraisons voulons que le jour quil plaira a nre sauveur appeller nre ame par devers lui quelque part q soit le jour de nre trespas se cest a heure q lon puist dire messes de tout tant que adonc lon pourra recouvrer de prestres ou lieu ou no trespaserons soyent dtes messes chascune de requiem jusques a C messes. Et selles ne se peuvent dire toutes a ce jour, soyent pardtes en lautre ensi. Et pour le salaire des chapellains et prestres qui diront et celebreront les dtes messes ordonnons et tauxons a chun diceulx trois solz pour chune des fois quil aura celebre et de la en avant le plustost que lon pourra recouvrer de prestres pour dire messes voulons et ordonnons estre dtes et celebrees jusques a VI c messes cotinuelmet de jour a autre et le plustost que fe se pourra. Assavoir les II c du saint espit, les II c de nre dame et les autres II c de requiem au pris que dessus pour le salaire des chapellains Et se nous trespasons a heure non covenable pour dire messes Si voulons no, a quelque heure que no trespasons et en quelque lieu que ce soit q continuelment jour et nuit soyent dtes vigilles de mors et comendaces, sept pseaulmes et psaultiers par gens deglise religieux et autres jusques a nre enterrement avec luminaire et eaue benoite et la croix a lordonnance de noz executeurs cy dessoubz nomez ausquelles gens degle voulons estre bien et deuement satisfait a la discrecon de nos executees

ITEM Nous eslisons nre sepulture en legle cathedral de Tournay au prez de feu mess Watier de Malvis au lieu qui nous est accorde par les doyen et chapitre de nre dte egle. Ausquelz nre ame tant que plus povons no recomandons, et prions et requerons nos ds executeurs q en ce cas et que trespaserions hors dudit lieu de Tournay, nous y vueillent fe mener par telle maniere et en luminaire et autrement ainsi que bon leur semblera.

ITEM Noz obseques et funerailles voulons et ordonnons estre faiz en la maniere acoustumee fe pour noz predecesseurs tant en luminaire come en robes noires pour les pources à la discrecion de noz executeurs. Tutevoies voulons expressement q le jour de nos ds obseques soyent dtes C messes de requiem. Et pour le salaire de ceulx qui diront les dtes messes soyent donnez

pour chune messe trois solz se par ledit jour se pevent dire les dtes messes et se non, que le lendemain ensi soyent dtes celles qui resteront a dire des dtes C messes jusques au plain acomplissement dicell. Et avec ce le dit jour de noz obseques voulons que soyent donnez et amosnez a to poures qui pour le dit jour y seront demandans l amosne assavoir aux grans douze deniers et aux petits VI d.

ITEM ledit jour de noz obseques voulons que soyent dtes trois messes haultes a diacre et soubzdiacre la premie du saint espit, la seconde de nre dame et la tierce de requiem. Et q aux prestres diacres et soubzdiacres qui diront les dtes messes, ceulx qui tendront chœur, les chanoines vicaires chapelains et autres de la dte eglise de Tournay qui ont acoustume prendre

*(troisième page)*

distribucon et qui aux dtes messes et vigilles du jour precedent seront pns soyent bailliées distribucons nouvelles promptement premiers au benedes des dites vigilles et consequent apres le Agnus dei de chune des dtes messes. Et pour ce fe soyent donnees et distribuees telles sommes de deniers q len a acoustume fe pour noz predecesseurs en cas pareil et semblent soit fait aux enfans choreaulx frequetans le choer et tout a la discrecon de nosdiz executeurs, lesquelz nous vouldrions que en ce fais ilz la feissent amcors sur le plus que sur le moins.

ITEM depuis le jour de nosds exeques jusques lan revolu dicellui et XV jours apres Nous voulons et ordonnons que a VIII poures soit donne tous les jours et achascun deulx par noz executeurs XII deniers.

ITEM pour ce q avons toujours eu et avons grande devocon et affecton a legle collea<sup>l</sup> saint ypolite de poligny et a la chapelle de monseigneur saint Anthoine q avons nouvellement fondée en icelle egle desirons et voulons que soit faite diligence par noz executeurs de fe porter nre cuer en ladte chapelle le plustost que faire se pourra, et illec enterrer devant lautel dicelle chapelle. Et audit enterrement voulons est fait service, luminaire et aumosnes jusques a la somme de IIcLXX livres. Et avec ce voulons q jusques a ung an et XV jours ensi soit dte chun jour en ladte chapelle, outre et par dessus les autr messes q nous y avos fondees, une messe, lune fois du saint espit, lautre fois de nre dame, et lautre fois de requiem; Et pour ce fe soit baillie par noz executeurs a chun des diz chapa<sup>l</sup>ns et qui celebreront ladte messe pour le salaire dicelle, la somme de VI blans de Bourg<sup>ne</sup>.

ITEM voulons et ordonnons que lan revolu de nre enterrement en nre dte egle de Tournay soyent dtes les vigilles et lendemain comendaces et messe, lesquelz desja avons fondz et out ce q avons ordonne pour la fondacion diceulx, soit baillie a tous les presens habituez en icelle egle q ont acoustume de prendre distribucons dargent la somme de XII d ausdtes vigilles, et a la messe lendemain XII d Et a tous les enfans choreaulx, ausdtes vigilles et messe, a chascun ung grant blanc pain tel q lon distribue comunement en ladte egle, Et semblent a ce jo<sup>f</sup> soyent donnees et distribuees aux poures C livres.

ITEM voulons toutes noz debtes dont lon fera souffissamment apparoir a nos ds executeurs est payees a noz crediteurs des biens de nre execucon

*(en marge:)* Bourg<sup>ne</sup>.

ITEM nous ordonnons et instituons nre heritie universale seule et pour le tout, nre treschie et tresamee suer Sebillie vesve de feu Jehan Marriot de Dijon en tous et singuliers noz biens qui no competent et appartiennent, pevent et doivent competer et appartenir en qlconque manie q ce soit, tant en meubles, fiefz, heritages, censes, rentes, revenues q autres biens quelxconques, desquelz autrement navons ordonne ou ordonnerons cy apres estant tant en la chastelenie de Poligny Reuvilly.

(quatrième page)

que ailleurs es Conte et Duchie de Bourg<sup>ne</sup> seulement Et qt aux maisons et jardin par no achete et acquis des hoirs et executeurs de feu sire Jehan Chosat au Dieu pardoint en ladte ville de Poligny Nous voulons q iceulx maisons et jardin elle ne vende ou engage sa vie durant, ains apres son decez quilz puissent demourer francemet a Jehenne fille de nre dte suer nre niece, a pnt femme de pierre faulquier escuier pour en joir et user par elle et ses hoirs legitimes de son corps descenduz. Et sil advenoit que la dte Jehenne nre niece alast de vie a trespas sans laisser hoir de son corps legitime, en ce cas la dte Jehenne en son vivant et desmaintenant pour adoncques ne pourra vendre alier les dtes maisons et jardin, mais oudit cas Nous substituons heritrs a nre dte niece des dites maisons et jardin les doyen et chantre de legle collegial de saint ypolite de Poligny, qui oudit cas seront chargez de po<sup>r</sup> ce faire telles oroisons obis ou autres services pour no noz parens et amis que selon la valeur de la succession dessusdit et selon leurs consciences ilz verront appartenir. Toutevoies voulons que se ledit pierre faulquier nre neveu, mari de nre dte niece, survivoit icelle nre niece sans hoir ltime de son corps come dessus est escript, que lui demourant a Poligni, il joisse des dtes maisons et jardin acquis desdiz executeurs dicllui Jehan Chosat pour sa demeure sa vie durant en retenant lesdtes maisons et jardin de reparacions necessaires.

ITEM et ou cas que nre dite suer Sebillle laquelle no avons ordonnee et instituee nre heritie universale come dessus est declaree, aloit de vie a trespas devant no, en ce cas Nous ordonnons et substituons en son lieu nre heritie universale la dessus dte Jehenne nre niece fille de nre dte suer Sebillle en tous et singuliers noz biens meubles fiezf heritages et autres biens quelxconques estans es ds Duchie et Conte de Bourg<sup>ne</sup> seulement.

ITEM et qt aux biens de la succession de noz biens meubles et immeubles quelxconques que avons et no competent et appartiennent, pevent et doivent competer et appartenir et delaisserons apres nre decez es pays depardeca et ailleurs en lieu quelconque hors desdiz Duchie et Conte de Bourg<sup>ne</sup> Nous voulons et entendons diceulx biens et est fait en la maniere cy apres declaree CESTASSAVOIR que noz debtes payees et noz exeques funerailles amosnes et autres ordonnances cy dessus et en apres declairees soyent parfurnies et accomplies bien et deument premiers et avant tout euvre en la maniere dte tant en Bourg<sup>ne</sup> come ailleurs par noz executeurs desscubz nomez aux frais de lexecucion des biens q avons pardeca hors lesdiz duchie et conte de Bourg<sup>ne</sup> Et le surplus diceulx soit apres nre dit deces distribue et converti en la maniere qui sensuit.

(en marge:) Poligny.

PREMIEREMENT Nous donnons et leguons a legle collea<sup>l</sup> de saint ypolite de Poligny pour la decoracon du choer dicelle aux fetes solenniez trois tappis des Sebillles avec ung autre tappis des VII sacremens de sainte egle figurez selon le viel testament et le nouvel

(cinquieme page)

lesquelz avons fait faire pardeca. ITEM donnons a Nre dessus ditte chapelle de poligny fondee en icelle egle en lonneur de mons<sup>r</sup> saint Anthoine, noz vestemens blancs bastuz a or, assavoir chasuble tunique et dalmatique. ITEM donnons aux freres prescheurs dudit Poligny pour ung obit pour une fois C sols. ITEM donnons a la ladterie dudit poligny XXX livres. ITEM a lospital dillec po<sup>r</sup> une fois XX l. ITEM donnons a Jehnin chou pour lui et ses hoirs la maison qui fut a Estienne Mouton par nous acquise de henry vincent de poligny de l'acquisicon de laquelle maison les lres estoient es mains de maist Jehan de fruy Doyen de Besancon. ITEM donnons aux efans de pierre faulquier et de Jehenne nre niece sa femme, pour une fois et pour leur avancement outl et pardessus la terre et seigneurie de quemenaillles q avons donnee audit pre et a ladte Jehenne pcur eulx et leurs hoirs pcrez de leurs corps la somme de VIc livres C marcs de nre vaiselle avec la tapisserie de la chambre devant de



nre hostel a Lille sur la rue composee de divers personages. ITEM donnons a Jehan nre fillol, filz desdiz pre et Jehenne, et ou cas quil yroit de vie a trespas a lung des autr filz nre decret en ung volume et nre decretale en deux volumes. Item une grande et belle Bible en parchemin. Item Boece de consolacon aussi en parchemin en latin et en francois esemble le livre intitule speculum Regum. ITEM voulons estre donne a noz filloz et filloles de Bourg<sup>ne</sup> a chun diceulx pour une foiz X livres. ITEM a maistre Jehan de louans estudiant a Dole en loix nre fillol pour une fois la somme de L 1. ITEM a labbeye de Rosieres emps poligny pour emploier en une chasuble la somme de XXX livres.

*(en marge:)* Tournay.

ITEM donnons a la fabrique de nre egle de Tournay tout ce q nous sera deu au jour de nre trespas des novalles de Flandres q avons acoustume recevoir par les mains des doyen et chappit<sup>e</sup> dicelle nre egle pourveu toutevoies q premiers et avant tout euvre les charges acoustumees est comptees ou compte desdtes novalles seront prinses et payees de et sur la recepte dicelles novalles.

ITEM donnons a la tresorerie dicelle nre egle une chasuble de velours a bastons dor, une aube garnie damit et destoile, de manipule et coroye avec les paremens de semble couleur pour servir a lautel de nre dame derrie le grant autel, la ou nous avons nouvellement fonde une messe cotidienne perpetuelle.

ITEM donnons a nre dessusdte egle de tournay les deux volumes de saint Augustin de civitate dei en latin et en francois q avons fait escrire et lesquelz sont a Therouenne pour fe contrefaire pour monsr dutrecht et lesquelz no lui avons prestez et soit faite diligence de les recouvrer. ITEM aux Augustins de Tournay pour la fabrique de legle pour une fois X 1. Et pour ung obit pour une fois pour la pitance des religieux C solz. ITEM a legle des charretroux de Tournay po<sup>r</sup> un obit pour une foiz X livres. ITEM au couvent des cordeliers.

*(sixième page)*

dudit Tournay pour ung obit et pour une fois pour la pitance des freres C solz. ITEM a labbeye de saint Nicolay lez Tournay po<sup>r</sup> la fabrique de legle et pour ung obit pour une foiz vingt livres. ITEM aux eglises parrochiales dudit tournay estans deca lescault en nre diocese pour les curez chapellains et desservans en icelles po<sup>r</sup> ung obit pour une fois a chune desdtes eglises C solz.

ITEM ausdtes eglises pour la table des pources a distribuer p les egliseurs a chune dicelles C solz. ITEM aux grises suers de lordre saint francois pour la fabrique de leur egle X 1. ITEM a lospital saint Eleuthe C solz. ITEM a lospital saint Jaques C solz. ITEM aux vieulx prestres X 1. ITEM aux filles-Dieu XL solz. ITEM aux Bourgois C solz. ITEM aux ladres de froides parois et autres leurs semblables C solz. ITEM aux trouvez C solz. ITEM aux carriers XII 1 X solz. ITEM aux prisonniers de nre court C solz. Et aux prisonniers de la ville C solz.

*(en marge:)* Lille.

ITEM donnons a la fabrique de legle collea<sup>1</sup> saint pierre de Lille tout ce q nous y sera deu a cause de nre prebende en icelle egle au jour de nre trespas. ITEM a la paroisse dicelle egle saint pre pour ung obit pour une fois C solz. ITEM a la table de la charite des pources en icelle egle la somme de X 1. ITEM a legle saint sauveur pour ung obit pour une fois C solz. ITEM aux curez et chapa<sup>l</sup>ns de legle saint Estienne pour ung obit po<sup>r</sup> une fois C solz. ITEM a legle saint Morisse pour ung obit pour une fois C solz. ITEM a legle sainte katherine pour ung obit pour une fois C solz. ITEM a la fabrique de legle saint andrieu hors de la porte saint pre de lille X livres. Et pour le cure pour ung obit po<sup>r</sup> une fois C solz. ITEM au couvent des Jacobins lez Lille pour ung obit pour une foiz et pour la pitance des freres X livres. Item aux cordeliers pour ung obit pour une fois pour la pitance des fres C solz. ITEM a legle des Wasemmes pour la fabrique dicelle XX 1. Et au cure dillec XX solz.

(en marge:) Seclin.

ITEM donnons a la fabrique de legle collegial saint piat de Seclin tout ce qui nous y pourra estre deu a cause de nre prebende illec au jour de nre trespas \* ITEM a la fabrique de legle collea<sup>1</sup> de harlebecque donnons tout ce q nous y sera deu au jour de nre trespas a cause de nre prebende illec. ITEM a la fabrique de legle collea<sup>1</sup> de Comines pour une fois X l. ITEM a la fabrique nre dame dardembourg X l et pour ung obit pour une fois qui se dira par les curez chapellains et desservans en icelle X l. ITEM a la fabrique nre dame de Hal C solz. ITEM a legle parrochial de Wez X l et au cure dillec pour ung obit XX solz. ITEM a la fabrique de legle de helcin X l. et au cure XX solz. ITEM a la fabrique de legle proa<sup>1</sup> de Blandaing emps honnevaing V l et au cure dillec XX solz. ITEM pour les reparacions de legle et

(en bas de la page, la note suivante:)

\* Et pour la ppaye des coulompnes lui soustiennet le fiertede mons saintpiat quatre vingt livres.

. . . (Ces trois points forment le parafpe de Chevrot).

(septième page)

Abbeye de Wasemonstre la somme de XX l. ITEM a chascun des curez des paroisses ou no prenos dismes pour une fois XX solz. ITEM a lospital de nre dame de Courtray C solz. ITEM a lospital de saint Nicolay illec LX solz. ITEM aux ladres illec LX solz. ITEM a lospital de harlebecque C solz. ITEM aux ladres illec LX solz. ITEM a lospital de Seclin C solz. ITEM aux ladres illec LX solz. ITEM a lospital d'Orchies LX solz. ITEM a lospital de Comines LX solz. ITEM a lospital de saint Jehan de Weruy C solz. ITEM aux ladres LX solz. ITEM a lospital de Roulers C solz. ITEM aux ladres illec LX solz. ITEM a lospital de Menin C solz. ITEM a lospital de Guisteltes C solz. ITEM a lospital du Dam C solz. ITEM a lospital saint Jehan de Oostburch C solz. ITEM a lospital nre dame de Audenarde C solz. ITEM aux ladres illec LX solz. ITEM a lospital de Keure empres Rouls LX solz. ITEM a lospital de Jabecke C solz. ITEM a lospital de Thoroult C solz. ITEM a lospital de Thielt X l. ITEM aux IIII couvens des IIII ordres mendians a Bruges a chascun pour une fois et pour ung obit X l. ITEM aux IIII ordres mendians de Gand a chun pour une fois et pour ung obit X l. ITEM aux cordeliers daudenarde pour la fabrique de leur egle pour ung obit pour une fois X l. ITEM donnons a tous noz filloz et filloles es marches de pardeca a chascun deulx pour une fois X l. ITEM a Willequin de Tournay nre compe pour son filz nre fillol pareillement X l.

(en marge:) Serviteurs.

ITEM Nous ayant regart aux bons et agreables services q ung chun de noz familliers et serviteurs cy dessoubz nomez nous ont fait jusques acy et esperons q encores feront ou temps a venir Avons a chun deulx denomeement donne et donnons les lays et dons qui sensuient. ET PREMIEREMENT a maistre pre chou tresorier et chanoine de nre egle de Tournay donnons pour une fois la somme de CCC livres. ITEM et pour ce que le temps passe il sest entremis en plusieurs noz affes tant en mise que en recepte est assi que pour tout le temps passe il a eu compte final avec ne par la reste duquel il estoit et fut tenu envers no en une bonne somme de deniers, mais pour le bon amour et affection que adez avons eu a lui, le quittasmes pour deux cens escuz dor lesquelz 11c escuz nous furent payez et delivrez par reverend pe en dieu monsr labbe de saint pre lez Gand pour et ou nom dudit maist pre et dont sommes contens, et len avons quitte et quittons par ceste nre ordonnance esemble de toutes obligations que lon trouvera apres nre deces en quoy il nous pourroit est tenu. ITEM a nre suffragat E. Evesque de Sarepte pour une fois la somme de cinqte livres. ITEM a maist Jehan Vincent conseilr et maist des requestes de lostel de monsr le duc de Bourg<sup>ne</sup>

donnons pour une fois la some de soixante l. ITEM a messire Gilles de huland nre chapa<sup>la</sup> et secretaire la somme de L livres ITEM a messire Anthoine

*(huitième page)*

Cavod aussi nre chapellain et chanoine de Lille les XLIII frans quil nous doit par une cedule signee de sa main et pareillement XXV esc dor q lui avons prestez pour sa recepon a la prebende de Lille.

ITEM a messire Riquier du bout de la ville aussi chanoine de Lille et nre secretaire la somme de C livres. ITEM nre petite bible en pchemin couverte de drap de damas violet. Item le livre de vita xpi en papier en trois volumes couvers de blanc cuir. ITEM a Claude du bois nre maistre dostel la somme de 11c florins de Rm pour une fois font 11c l. ITEM a messire Gevart libert nre chapa<sup>la</sup> XXX livres. ITEM a Jehnin seggle nre chambrier et appoticaire pour une fois outl et pardessus son salaire la somme de C livres restans de plus grant somme quil no devoit et en la quelle il est obligie a no par sa cedule signee de sa main la quelle cedule lui sera rendue. ITEM a Watelet le cuvelr nre barbier L livres. ITEM a pierot de laubel estant en nre chamb<sup>e</sup> L l. ITEM a Jehninot du bois nre cuisinier XL l. ITEM a Symonnet lomme nre marissal XI l. ITEM a noz escuiers qui seront en nre service au jour de nre trespas voulons que a chun deulx soit donnee par noz executeurs la somme de XVI livres pour une fois. ITEM a petit maist Jehan filz naturel de maist Jehan destales chanoine de Lille pour une fois XX l. ITEM aux autres menus serviteurs tant de cuisine que de lestable a chun deulx pour une fois VIII livres ou leur soit donne a la discrecion de nos diz executeurs. ITEM et se nosdis serviteurs apres nre trespas veulent demourer en nre hostel Nous voulons quilz y soyent par lespasse dung mois aux depens de nre execucon afin que cependant ilz puissent pourveoir ailleurs la ou bon leur semblera. Et avec ce voulons et ordonnons q a chun deulx selon son estat soit faite une robe de drap noir a la discrec<sup>on</sup> de nosdis executeurs. ITEM et sil advenoit que aucuns de ceulx ou celles a cui no donnons de noz biens par cest nre testament vouldis demander ou quereller aucune chose sur noz biens ou remanant pour qlque cause que ce fust, et en ce cas, nous voulons et ordonnons expressement q la somme ou la chose par nous a lui donnee soit pmiers et avant toute euvre employee et convertie ou payement de ce en quoy nous pourrions est tenus a lui. Et se cellui ou celle qui ainsi vouldroit demander ou querellr sur nre remanant sefforcoit de contrarier en ceste nre ordonnance en ce cas no declarons et reputons cellui ou celle qui ce feroit indigne du don par no a lui fait et desmaintenant pour lors ou dit cas le revoqons et anulons expressement. ITEM donnons a Colart de Groete poure marchant demourant a Bruges pour dieu et en amosne pour une fois C solz. ITEM declarons q les livres solz et deniers dont mencion est fit en cest nre testament sont de XL gros monn de flandres la livre. ITEM voulons et ordonnons que to et singuliers noz bns estans es pays de pardeca soyent et demeurent entierement es mains

*(neuvième page)*

de nosdiz executeurs sans licence de Juge ou y garder autre solemnite de droit, Et iceulx mis par bon et loyal invetoire pour fe et acomplir ceste nre presente ordonnance et derreniere voulente.

*(en marge:)* Maison.

ITEM voulons et ordonnons que nre maison et heritage q avons a Lille situee sur la rue dangleterre faisant le coing de la rue des Beguines et aboutant par derrie aux murs de la ville tout ainsi quelle sestent et comprent, tant en jardins, maisonnages, estable grange et autres edifices, soit bailliee et delivree a nre successeur Evesque de Tournay pour lui ses hoirs ou ayant cause pour le pris et somme de deux mil et cinq cens escuz dor du coing du roy nre sire moyennant aussi quil tendra nre execucon et remanant quittes des reparacions

dudit éveschie en quoy no ou nredit remanant pourrions estre tenus Et pourveu aussi q Icellui nre successeur ait payee et delivree aux executeurs de cest nre testament ladte somme de II<sup>m</sup> et Vc escuz que dessus dedens VI mois puch apres nre decez, laquelle somme de II<sup>m</sup> et Vc escuz voulons estre bailliee le plustost que fe se pourra apres recepcion dicelle par noz executeurs aux doyen et chappitre de nre dte egle pour icelle somme estre convertie en acquisition de rentes pour laugmentacion et cotinuacon des deniers qui restent a fonder en icelle eglise Et se nredit successeur Evesque de Tournay ne vouloit accepter et avoir ladte maison et heritage p la manie et aux charges et condicions dessusdites En ce cas no voulons q icelle nre maison et heritage soit bailliee et delivree a nredte egle de Tournay moyenn que icelle nre egle sera tenue de nous et nredit remanant acquitter et despeschier envers nredit successeur Evesque de Tournay de toutes les reparacions dessus declairees Et le surplus de ce que icelle nre maison pourra valoir out les charges dessus dtes Nous voulons est employe et converti en acquisicon de rentes pour laugmentacon et cotinuacon des dits deniers en nre dessusdte egle. Et sainsi estoit que nredit successeur Evesque ne les doyen et chappitre dicelle nre egle de Tournay ne vouldissent accepter et avoir ladte maison et heritage aux charges et condicions dessus devisees Nous voulons et ordonnons que icelle nre maison, esemble tous noz autres biens meubles catelz debtes et joyaulx qui demourront es marches de pardeca apres icellui nre decez soyent vendus le pl convenablement que fe se pourra. Et que les choses dessusdtes acomplies de point en point et darticle en article come dit est, se residu y a, Nous voulons que tout soit donne en amosnes pour Dieu et en remission de noz pechiez aux poures egles mesnages honnestes ou querant leur pain, aux poures prisonniers et a jeunes filles honnestes et de bonne renomée en lavancement de leurs mariages et tout par lordonnance et discrecion de nosdits executeurs. ET POUR bonne deue et entie execucon des choses dessusdtes et accomplissement de ceste nre presente ordonnance et derrenie volente Nomons et ordonnons noz executeurs Noz tres chiers et bons amis Messire phe conraud Abbe de saint pre Land Gand, maistre Jeh lamelin

*(dixième page)*

Nre offia<sup>l</sup>, Maistre pierre chou Tresorier et chanoine de nre eglise de Tournay, Maist Jehan vincent chanoine de Besancon et dudit tournay, Jehan Deschamps aussi chanoine dicellui Tournay nre receveur, Messire Riquier du bout de la ville chanoine de lille nre secretaire, et claude du bois nre maist dostel, ausquelz les IIII ou les V esemble avons donne et donnons plain povoir ei puissance de cestre nre ordonnance, testament et derrenie volente de point en point executer et accomplir en leurs consciences et a leurs povoirs Et les requerons sur lamour quilz ont a no et q avons eu a eulx et a chun deulx qui les reputons et tenons noz espaulx amis, quilz en facent bon et loyal devoir come en eulx en avons la parfaite cofidence Toutevoies ne voulons point nosds executeurs estre plusavant tenus de payer les lays et dons par no faiz et dessus declairez que nosds biens se pourront estendre Et ou cas que desdiz executeurs IIII ou V aucuns deulx yroient de vie a trespas ou seroient tellement occupez de maladie ou autrement quilz ny peussent entendre Nous voulons q les survivans puissent prendre et eslire en leurs lieux aucunes bonnes personnes qui aurot semble puissance come iceulx noz executeurs.

ITEM et ou cas q nosds executeurs fussent assailliz en proces ou eussent a fe a ceste cause Nous voulons quilz se deffendent aux despens de nre dte execution et non a leurs frais Et que en tout ce quilz auront a faire a ceste occasion ilz se trayent et adressent devers Reverends peres en dieu Monsg<sup>r</sup> levesque dutrecht et monsg<sup>r</sup> de Toul, Monsg<sup>r</sup> dauthume chanlr de monsg<sup>r</sup> le duc de Bourg<sup>ne</sup> et pareillement vers noble et puisant et nre tres honnore seignr monsg<sup>r</sup> de Croy Conte de Porcien, et mess Baulduin doignies chevalier gouverneur de lille nre compe et bon ami lesquelz no prions tresacertes q ainsi quilz no ont tousjours este seigneurs et amis nous estans en vie, il leur plaise avoir le salut de nre ame pour recomande, et adreschr nosds executeurs en tous les affes de nre execucon qt requis en seront Et supplier de par nous

en toute humilite a noz tresredoubtez seignr et dame monsy<sup>r</sup> le duc et madame la duchesse, aussi a mon tresred sgr monsg<sup>r</sup> de Charrolois quil leur plaise de leur benigne grace estre cotens de no et de nre service en no pardonnant les deffaultes et negligences q y povons avoir comises et avoir nre ame et le salut dicelle pour recomandez Et en oult supplions a nosdiz tresredoubtez seignrs et dame si plus humbl q plus povons que de leur benigne grace, il leur plaise noz executeurs et le fait de nre execution avoir pour espalment recomandez et les pressuer et non souffrir leur est fait destourbier ou empeschement, Ains leur plaise donner aide port et faveur a nosdiz executeurs, en cotinuant le bon amour que de leur grace et bonte Ils ont tousjours eu a no dont tres humblement les mercions. SI DONNONS en oult a chascun de nosds executeurs qui prendront la charge de nre dte execu<sup>on</sup> pour leurs paine et labeurs, en espal audit monsg<sup>r</sup> de saint pierre les Gand les litz couche et tapisserie entiere-ment de la chambe dess la porte

(onzième page)

de nre hostel a Lille la ou il a acoustume de couchr Et avec ce la some de soixante escuz dor de XLVIII gros monn de flandres la piece, Et a chun des autres semblent la somme de LX escuz dor dudit pris pour une fois. Et les prions tous esemble et chascun deulx, que de ce vueillent est contens et le prendre en gre de no, ensemble estre songneux et diligens de ceste nre derreniere volente et testament executer et acomplir come no en avos en eulx la parfaite fiance. Et en revocant cassant et anulant to autres testamens q par cy devant puissons avoir faiz, soyent escryps ou non escryps par main de notaire ou autrement. Nous declarons ceste nre presente ordonnance estre nre derreniere volente et vray testament Et icellui testament voulons tenir et avoir lieu et vigueur de testament ordonnance et derrenie volente et non autre, laquelle voulons et entendons valoir et sortir son plain effect sans avoir regart aux solemnitez de droit et nonobst coustumes usages stiles de pays ou de court espiri-tuelles ou temporelles a ce contraires, lesquelles voulons et tenons estre pour souffissamment exprimees et repetees. En retenant toutevoies a no les povoirs et auctorite de le croistre ou diminuer muer et changier toutes les foiz quil no plaira et tant que vie aurons respirant en nre corps, lequel neantmoins se point ne le revoquissions Nous le voulons estre repute et demourer vaillable come dessus est dit. EN TESMOING des choses dessusdtes No avons signe ceste nre presente ordonnance et soubscrite de nre main en nre hostel a lille le XVIIIE jour de Janvier lan mil CCCC cinqte et huit Et avec ce en plusgrant approbacon avons a ceste nre ditte ordonnance et testament appendu nre grant seel et lavons passe et recongneu en nredit hostel le dit jour pardevant les notaires publiques cy desoubz excripts en la presence de Sire Gerart libert nre chapa<sup>ln</sup> Jehan Rogghe Daniel de Clessenare et pierot de laubel clers noz familiers Tesmoings a ce appelez et requis. *Ita est J. evesque de Tournay manu ppa.*

(Suivent les reconnaissances de ce testament par les deux notaires publics, Gilles de Huland et Riquier de Butouille, qui ont apposé leur sigle ornementé, surmontant leur signature).

\*  
\* \*

Ce testament est écrit sur six feuillets de parchemin, de 48 cm. de hauteur sur 27 cm. de largeur; chaque page contient 43 lignes sauf les onzième et douzième; la onzième comprend la fin du testament de l'évêque Chevrot, soit 27 lignes et une demi ligne, la signature de Chevrot, soit une demi ligne, et la reconnaissance du notaire Gilles de Huland, soit 11 lignes; la douzième et dernière page ne contient que 12 lignes, la reconnaissance du notaire Riquier de Butouille. Ces pages sont liées par une cordelière de soie verte, a laquelle le grand secau de l'évêque Chevrot est appendu; ce seau est malheureusement fort abimé. Le testament est placé dans un feuillet de parchemin blanc, attaché a celui-ci par deux ligatures de parchemin; au dos de cette couverture, on lit : « Testamentu Reved<sup>t</sup> in xpo pris dni Johis Chevroti de poligniaco Epi Tornacen ».

L. F.

# Laon (ville-carrefour) sur les chemins de Saint-Jacques de Compostelle

L'examen des cartes des chemins de Saint-Jacques, établies à l'époque moderne d'après le guide du Pèlerin rédigé vers 1230 permet de constater que les villes de TOURS, ORLEANS, VEZELAY, LE PUY, sont les points terminus de ces itinéraires. La carte du musée de sculptures comparées, la plus complète à notre connaissance prolonge les routes un peu plus au nord et inscrit sur les voies de Saint-Jacques les noms d'ETAMPES, Saint-DENIS, AUXERRE, TROYES, DIJON, LANGRES. De plus quelques sanctuaires en dehors de route sont signalés

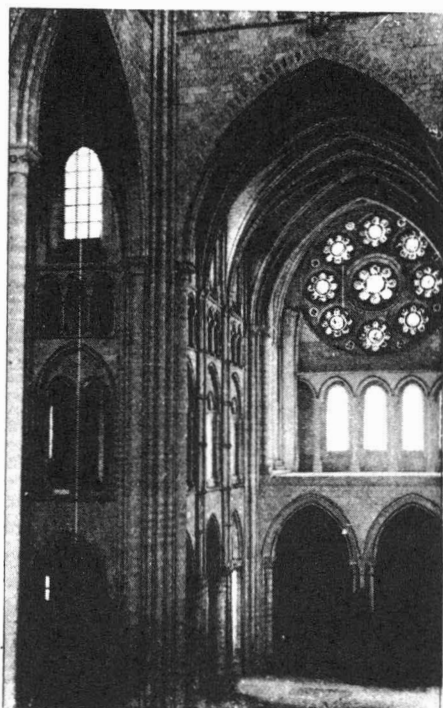


Fig. 1. — Laon.  
Vue générale du transept Nord.

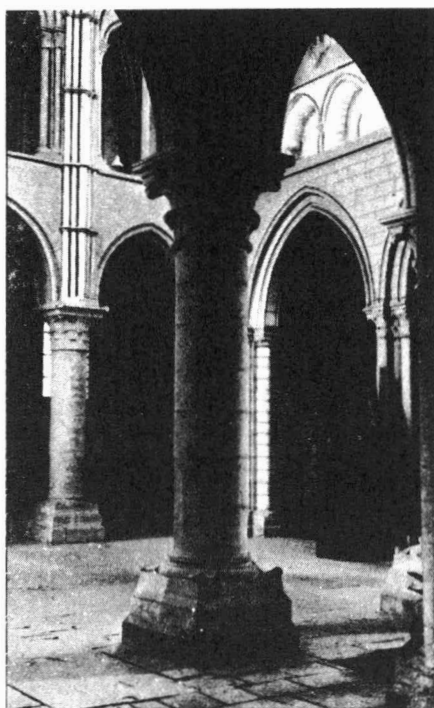


Fig. 2. — Laon.  
Bas côté et croisillon Sud.

comme SOISSONS, LAON, CAMBRAI, BOULOGNE, avec d'ailleurs une valeur toute hypothétique, faute de pouvoir établir de façon précise les liens exacts qui unissent ces églises au pèlerinage majeur et les voies par lesquelles elles s'y rattachaient. Cette lacune paraît pouvoir se combler en montrant le rôle de la ville et de l'église de LAON au titre d'étape et jalon sur le chemin de SAINT-JACQUES. La thèse que nous allons exposer, repose sur des considérations architecturales, sur des faits d'histoire tant religieux qu'économiques et sociaux. Après avoir établi tout d'abord que Laon est une ville de pèlerinage en relation avec Saint-JACQUES, il apparaîtra que LAON n'est qu'une ville d'étape dans ce pays que le Moyen-Age appelait le Nord de la France.

Tout visiteur, pénétrant dans la cathédrale de LAON, est frappé des vastes proportions du transept laonnois et de l'ampleur de son architecture.

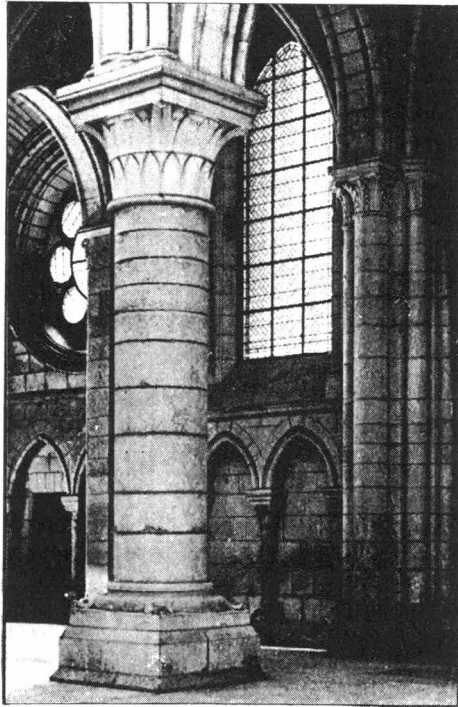


Fig. 3. — Laon.  
Bas côté Sud-ouest.

Profond de 54 mètres, large de presque 22 mètres, entouré sur toutes les faces de vastes bas-côtés, qui se prolongent dans le chœur et la nef, ce transept est vraiment une deuxième église intercalée au centre de l'édifice. Son élévation quadripartite (grandes arcades, tribunes, triforium-passage, grandes fenêtres) est la même que dans le reste du monument. Chaque fond de croisillon se termine par un puissant massif de façade, qui tout évidé intérieurement, déborde extérieurement sur l'ensemble du vaisseau. Aux très nombreuses fenêtres ouvertes à tous les étages, s'ajoutent la rose du croisillon nord, la grande verrière du sud et la tour lanterne au centre de la croisée, pour verser une lumière abondante sur tout cet ensemble remarquable. De vastes portes jumelles donnent accès aux parvis nord et sud. Tout ici est à l'évidence conçu pour recevoir diriger, canaliser et éclairer l'afflux des pèlerins, les jours de grandes fêtes.

Mademoiselle ADENAUER a montré, il y a quelques années que ce plan grandiose n'est pas une création laonnoise, mais qu'il avait été antérieurement adopté dans toutes les grandes églises de pèlerinage qui de Saint-Martin de Tours, s'échelonnaient vers Saint-Jacques : ancienne cathédrale d'Orléans, Saint-Martial de Limoges, Figeac, Sainte-Foy de Conques, Saint-Sernin de Toulouse et dans le Nord de la France, l'antique abbatiale de Saint-Remi de Reims et ceci dès le XI<sup>e</sup> siècle. Ce plan aux si nobles proportions est une création empirique ; la fonction a créé l'organe. C'est vers 919, que s'était

posé à Saint-Martin de Tours, le problème d'assurer la circulation d'une foule souvent indisciplinée. Saint Odon nous explique, que les anciens constructeurs de Saint-Martin ont bâti cette église sur des arcades « parce que bien qu'elle soit très large, quand les foules s'y pressent, elle se trouve si étroite que sans le vouloir, on renverse les bancs du chœur et les petites portes latérales qui les desservent ». Suger relate également qu'il a dû à Saint-Denis interrompre pour un temps la construction des clochers de l'abbaye afin d'agrandir l'abside en l'allongeant et l'élargissant, devant l'incroyable afflux des pèlerins. Ce plan du vaste transept entouré de bas-

côtés et ouvert à ses deux bouts par des portes jumelles, né à Tours sous la pression de la nécessité, a été adopté tout au long du XI<sup>e</sup> siècle dans toutes les grandes églises citées plus haut. Introduit à Laon, que ce soit par l'évêque Ascelin (977-1030) comme le suggère M<sup>elle</sup> ADENAUER, ou par Elinand (1052-1098) qui fut un évêque riche, influent, et qui visita l'Espagne, il s'est révélé tellement adéquat aux besoins que lors de la reconstruction de la cathédrale après les désordres de la commune, il a été en 1155 rétabli dans son ordonnance ancienne. Et si en plein XII<sup>e</sup> siècle une cathédrale gothique adopte le vénérable plan de Saint-Martin de Tours et de Saint-Jacques de Compostelle, c'est que la cathédrale de Laon a été et reste encore à cette époque une grande église de pèlerinage.

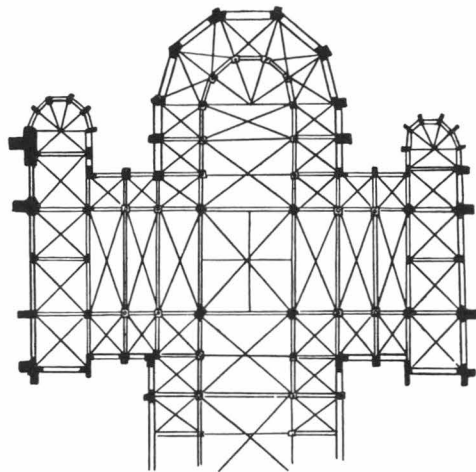


Fig. 4. — Laon. — Plan du transept du chœur avant 1205.



La foule envahit encore à date fixe le grand vaisseau de Notre-Dame de Laon. Si l'abbé Guibert de Nogent, le Moine Hermann parlent des fêtes du Mercredi des Cendres, de la mi-carême, du jeudi-Saint, du mercredi de Pentecôte et du 8 Septembre, l'Ordinaire de Laon, sous la plume de Lisiard 1150, ou d'Adam de Courlandon 1205, marque l'importance et l'éclat de Noël, de l'Épiphanie, des fêtes de la Vierge telles que la Purification, le 15 Août, le 23 Janvier, lait de la Vierge et aussi de la fête de Saint-Jacques le Majeur le 25 Juillet. La liturgie y revêt ces jours-là un faste extraordinaire. On ouvre les tables d'autel, de nombreux cierges, disposés en avant éclairent la table, les tapisseries tissées d'or représentant une scène historiée de la fête que l'on célèbre, sont déployées ; les reliques des Saints dans les reliquaires précieux sont déposés sur l'autel ou accrochés à la grande couronne de lumière dont les splendeurs nous sont décrites par le manuscrit du Trésor de Laon de 1523. Les reliques sont nombreuses et de toutes provenances. A côté des restes de Saint-Béat premier apôtre du Laonnois, de Sainte-Preuve, martyre du Fond des Chenizelles, de Saint-Remi et de son neveu Génebaud, premier évêque de Laon, reliques sans doute authentiques, d'autres sont d'origine beaucoup plus douteuses, tel ce lait de la Vierge qui sous forme de pierre blanche reposait dans une colombe de cristal. Cette relique laissait sceptique le pieux abbé Guibert de Nogent qui écrivait : « Comment pouvoir imaginer, que la Vierge étant donné son humilité ait jamais songé à recueillir de son lait pour la postérité et d'ailleurs quelle invraisemblance d'admettre que ce lait se soit conservé si longtemps ». Donc si une élite considère encore qu'il vaut mieux réformer ses mœurs que de promener des os de saints dans un sac » il est certain que le temps est favorable aux reliques, aux pèlerins et aux pèlerinages. Ce courant n'est pas éteint au XIII<sup>e</sup> siècle puisque une note marginale du manuscrit de Courlandon relate encore à cette époque les honneurs spéciaux rendus à la relique du lait de la Vierge.

Les fêtes revêtent un éclat particulier et la plupart du temps débutent ou se terminent par des processions qui parcourent la ville visitant les principaux sanctuaires de la cité, du bourg et de la vallée. C'est ainsi que le 25 Juillet, fête de Saint-Jacques le chapitre de la Cathédrale se rend, en procession dès les premières vêpres à la chapelle inférieure de l'évêché dédiée à Saint-Jacques le Majeur. La grand-messe est chantée par l'évêque puis des « poma » <sup>(1)</sup> sont bénis et distribués à l'assistance et les complies se

---

(1) Le mot « poma » a été laissé en latin, faute de savoir exactement de quel fruit il s'agissait.

terminent par une deuxième procession. Ces détails indiquent toute l'importance de la Fête de Saint-Jacques dans l'église de Laon.

Le nombre des pèlerins qui accourent vers l'antique basilique est grand, puisque Louis VI le Gros doit assurer leur sécurité par un édit, et que à la fin du XI<sup>e</sup> siècle, les chanoines créent un hôpital et une hôtellerie Sainte-Marie pour ceux-ci. L'ordinaire de la cathédrale révèle aussi l'importance de l'hospitalier de l'hôpital Sainte-Marie, qui dans la semaine avant Noël, entonne seul au chœur la grande Antienne « O Emmanuel » et distribue à l'assistance deux muids de vin. De même le Jeudi Saint, il apporte d'eau pour le lavement des pieds des chanoines et des autres personnes présentes.

Si des soins matériels sont donnés aux pèlerins, l'évêque de Laon s'inquiète aussi de les édifier par des sermons, des mystères appropriés. Le pieux Barthélemy de Vir (1113-1150) prie le moine Hermann d'écrire un livre relatant les miracles de la bienheureuse Marie de Laon. ; Gauthier de Coincy en plein XIII<sup>e</sup> siècle reprend dans son *Traité de la Vierge*, les principaux thèmes d'Hermann. Il est curieux de noter les correspondances minutieuses que présentent les mystères laonnois des rois mages ou des prophètes avec l'iconographie des portails de la façade occidentale dont l'attitude et la présence de certains personnages ne s'expliquent que par leur comportement dans le drame liturgique.

A côté des récits hagiographiques, on ne peut manquer de noter que dans toutes les chansons de geste, Laon apparaît toujours et partout toile de fond. Dans un rapide tour d'horizon, nous voyons Guillaume d'Orange le vaincu d'Aliscamps, se tourner dans le désarroi de son âme vers Laon, seul endroit d'où peut venir le salut. Plus tard le même Guillaume dans le charroi de Nîmes confiera à la ville royale l'enfant Loys qu'il a soustrait aux traîtres de Tours. Le poème du couronnement célèbre l'empereur de France roi de Monlooon ; et c'est dans cette cité que Gilles de Provence sur l'ordre de l'empereur écrira la geste de Roland. Charles enverra Girard de Rousillon chercher la lointaine fiancée après avoir tenu conseil dans sa ville de Laon. Le pieux et sage Bertolai né à Laon racontera les farouches batailles de Raoul de Cambrai, c'est encore à Loon que viendra mourir Marsile prisonnier d'Anseis de Carthage et que Flovant fera assiéger Clovis par d'innombrables Persis et Arabis. Ogier le Danois délivré à temps de la porte Martre à Reims repousse les Sarrazins parvenus jusqu'à la ville royale, enfin Renaud de Montauban en compagnie de Charles, dans la chanson de pèlerinage confiera à Loon les précieuses reliques apportées de Terre Sainte tel ce lait de la Vierge dont nous avons parlé précédemment. Par

ces histoires qui peuvent paraître les plus extraordinaires et les plus fantaisistes, nous touchons à la réalité historique.

Hermann, Guibert désignent Laon sous le titre « Caput regni » et parle de la cathédrale, « non comme d'une quelconque église, mais comme la plus florissante du royaume célèbre dans le monde latin ». L'évêque de Laon est un des grands dignitaires du monde carolingien et capétien, puisqu'il est tout à la fois duc et pair de France, et généralement issu de grandes familles du Laonnois. Or nous allons voir ces familles jouer un rôle prépondérant dans la lutte contre les Infidèles. Si elles se croisent pour la Terre Sainte, elles vont depuis longtemps en Espagne. L'ost régulière d'Eble de Roucy, dès 1093, permet aux laonnois de prendre leur part dans la Reconquista et nous voyons le petit fils de ce même Eble de Roucy devenir cet ardent compagnon du Cid Campeador, connu sous le nom d'Alphonse le Batailleur et se tailler à la pointe de l'épée le royaume d'Aragon.

Au sommet de la puissance, il recevra solennellement à Tolède son cousin germain le pieux évêque de Laon Barthélemy de Vir. Si le moine Hermann, écrit la vie de Saint Ildefonse évêque de Tolède et de la martyre espagnole Leocade, c'est pour remercier le roi Alphonse d'avoir offert les reliques de ces saints espagnols à Barthélemy qui les a déposés à Soissons.

Si nous venons de constater des relations directes avec l'Espagne, il en existe d'autres avec des étapes de l'itinéraire de Saint-Jacques. Ainsi St-Géraud, moine de Corbie, puis abbé de Saint-Vincent de Laon ira fonder avec cinq chevaliers de la ville, la Sauve Majeure en 1095. Cette abbaye possède pendant tout le moyen âge deux prieurés dans le laonnois. L'archidiacre Guy, pendant la commune échappe au massacre car il fait retraite à Vézelay pour Pâques. En même temps, les marchands amènent régulièrement aux foires de Champagne les cuirs dit « de Cordoue » et il existe à Reims même une église de pèlerins sous le vocable de Saint-Jacques.

La carte du musée de sculptures comparées confirme en montrant les chemins de Saint-Jacques passant par Etampes et Levroux, les rapports architecturaux incontestables que présente l'architecture de Notre-Dame d'Etampes et celle de Laon ; la première ayant certainement été le prototype non seulement dans la constitution des tours flanquées de clochetons à double étage mais également dans la structure des roses à roue dont pas un rayon ne coïncide avec les axes verticaux et horizontaux du cercle. Mais d'autre part, les liens sont également évidents avec l'église de Levroux qui voit au commencement du XIII<sup>e</sup> siècle se constituer une façade toute évidée intérieurement comme celles des façades de transept de la cathédrale de Laon,

datées de 1180. Les relations avec la lointaine Espagne ne s'interrompent pas brutalement au XIII<sup>e</sup> siècle, puisque l'architecture nous montre encore ou par la route de Chartres, ou par celle de Reims se propager jusqu'aux cathédrales de Léon, de Burgos, de Tolède, les grandes roses à roues dont nous venons de parler, et les porches proéminents avec passages intérieurs des chantiers laonnois apportés là-bas par des maîtres d'œuvre aux noms bien français d'Henri de Reims et de Pierre, que certains suggèrent d'appeler « de Corbie ».

Laon est en conclusion une ville sur les chemins de Saint-Jacques, mais ce n'est pas un point terminus, ce n'est qu'une ville d'étape sur le passage des pèlerins qui viennent de régions plus septentrionales, Flandres et Angleterre, en passant soit par Cambrai, Arras, Wissant, soit par Valenciennes, Tournai, pour atteindre Bruges. Nous allons en effet retrouver avec ces villes du nord les mêmes liens religieux sociaux, intellectuels, artistiques que précédemment.

Hermann, Guibert, Gautier racontent à l'envie les miracles de la chasse de Laon dans la ville d'Arras lors du voyage en Angleterre pour se procurer l'argent nécessaire à la reconstruction de la cathédrale laonnoise.

D'autre part, Tournai est un évêché qui fait partie comme celui de Laon de la deuxième Belgique et dont le métropolitain est à Reims. Les rapports entre Laon et Tournai dans toute la période qui nous intéresse, sont multiples. Ce sont de continuels échanges de serfs et de moines entre l'abbaye Saint-Vincent, le Chapitre Notre-Dame et la ville belge. D'ailleurs les Bénédictins de Tournai ont un hospice à Laon où résident en permanence deux ou trois religieux qui régissent les biens en vignes de Chantrud sur le terroir de Laon. Nous avons cité souvent les écrits d'Hermann moine originaire de Tournai et c'est par le truchement d'un autre moine de la même cité, Thierry, que l'évêque Gaudry pour pallier la crise monétaire qui sévit, introduit dans la ville de la monnaie tournaisienne (1112). Les rapports avec la Belgique remontent à une époque ancienne, puisque nous voyons les moines de Saint-Bavon de Gand se réfugier momentanément avec leurs reliques à Laon lors des invasions normandes. D'autre part, dès 1060, et d'une façon régulière, les « conductores vini » flamands véhiculent pour les abbayes et les villes du Nord le vin de Laon, où la vigne est une culture presque exclusive. A l'école de Laon on signale aussi la présence de Flamands. En effet, Gérard de Quierzy peu de temps avant son assassinat dans la Cathédrale de Laon par le propre frère de l'évêque Gaudry, n'avait-il pas été excommunié pour avoir emprisonné jusqu'à obtention d'un manteau de fourrure, deux jeunes Flamands venus étudier le français à Laon. L'assassinat à Bruges de Charles

le Bon, comte de Flandres, connu, d'après les textes, à Laon, en moins de 48 heures, marque l'intensité des relations. D'ailleurs l'évêque de Laon, assiste au concile d'Arras suscité par cette affaire.

Les conceptions architecturales qui fleurissent dans le Nord se répandent en empruntant ces voies commerciales. M<sup>elle</sup> ADENAUER signale l'influence d'une église telle que Saint-Donat de Bruges pour les élévations de transept. Tournai de son côté, avec sa nef à élévation quadripartite et son extraordinaire ensemble de cinq clochers autour du transept apporte des concepts architecturaux vivifiants au chantier laonnois en pleine éclosion. Puis Laon, à son tour, devient le prototype de Notre-Dame la grande de Valenciennes, des anciennes cathédrales de Cambrai ou d'Arras. C'est un perpétuel mouvement de va-et-vient des concepts architecturaux constamment échangés et brassés le long des voies commerciales qui vont de Bruges à l'Espagne. De même les pèlerins, ces touristes du Moyen-Age qui d'Angleterre et de Flandres descendent vers le sud, visitent les sanctuaires de la France du Nord avant d'atteindre les itinéraires indiqués par le guide des pèlerins qui les mèneront par étapes à ce lointain Saint-Jacques de Compostelle en passant par ce carrefour international qu'a toujours été et que reste notre ville de LAON.

SUZANNE MARTINET

#### BIBLIOGRAPHIE

Ven. Guiberti abbatibus de vita sua. — Hermanni monachi, de miraculis B. Mariæ laudunensis — Gautier de Coincy ; Miracles de la Vierge. Ordinaire de la cathédrale de Laon. Lizardus ritus ecclesiæ Laudun. — Dramas liturgiques manuscrit 267. — Etat des reliques de la cathédrale de Laon en 1523. Nicolas Lelong, Histoire de diocèse de Laon 1783. — Renée Doehaerd, Laon capitale du vin. — Enlart : Villard de honnecourt. — Les Touareg au pays du Cid. — Grousset : les Croisades. — Hanna Adenauer : Die Kathedrale von Laon, inaugural — dissertation 1934. — Gabriel Plat : L'art de bâtir en France des Romains à l'an 1100. — Serbat : quelques églises anciennement détruites au nord de la France. — F. Ganshof : histoire des relations internationales, le Moyen-Age. — E. Lambert : les portails historiés de la Cathédrale de Laon, Gazette des Beaux-Arts. — Anfray : l'architecture normande. — J. Bédier : les légendes épiques.

# Edouard Portugalois

Par deux fois, dans les registres de la corporation des artistes d'Anvers, on rencontre le nom de ce peintre ; une première fois, en 1504, comme apprenti chez Gosuin van der Weyden, petit-fils du grand Roger van der Weyden : « Eduwart Portugalois, schilder, geleerd by Goosen van der Weyden, schilder »<sup>(1)</sup> et une seconde fois, en 1508, comme maître lui-même : « Eeduwaert Portugaloy, scildere »<sup>(2)</sup>. On peut, semble-t-il, en déduire



EDOUARD PORTUGALOIS — Saint Jérôme

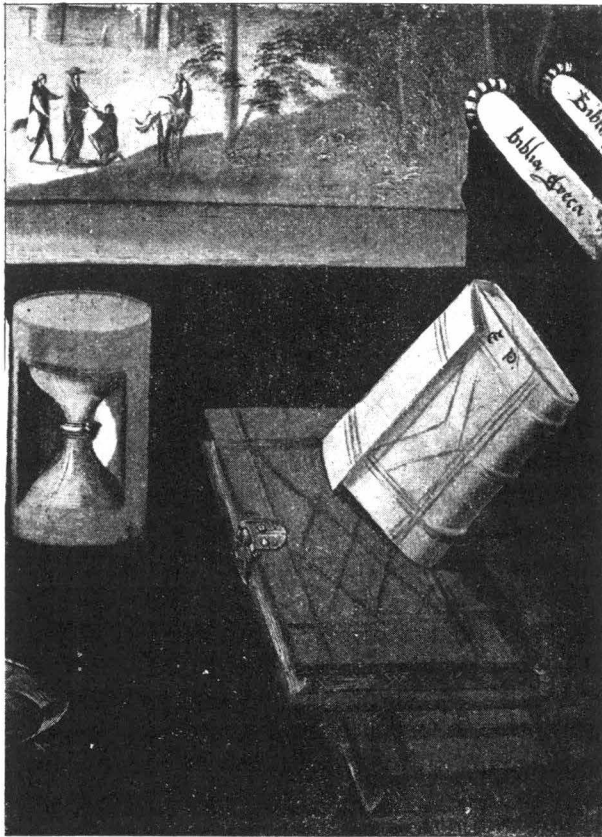
Coll. privée, Bordeaux

Studios Puytorac, Bordeaux

(<sup>1</sup>) PH. ROMBOUITS et TH. VAN LERIUS, *Liggeren*, I. 60.

(<sup>2</sup>) *IBID*, p. 68.

qu'il s'agit en l'espèce d'un jeune portugais venu à Anvers apprendre le métier de peintre, et qui finit par s'y établir pour pratiquer son art. Malheureusement on ne sait rien d'autre de son activité ni de son existence.



EDOUARD PORTUGALOIS — Saint Jérôme  
Détail

Coll. privée, Bordeaux

Studios Puytorac, Bordeaux

Dans notre rapport sur « Les Primitifs Portugais et la Peinture flamande » paru dans les publications du XVI<sup>e</sup> Congrès International d'Histoire de l'Art (Lisbonne, 1949, I, p. 10) nous disions avoir vu, en 1935, dans le commerce à Paris, un *Saint Jérôme* du début du XVI<sup>e</sup> siècle signé E. P. Nous avons récemment revu ce tableau dans une collection privée de Bordeaux, et il nous a paru intéressant de le publier. Le sujet n'a rien de fort original : il représente le docteur de l'Eglise méditant sur la vanité des choses humaines y compris l'étude. De tels tableaux furent produits en si grand nombre à Anvers durant la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, qu'on peut supposer que chaque homme d'étude d'ait en posséder un échantillon dans son cabinet de travail.

Le tableau qui nous occupe ne se distinguerait donc guère de plusieurs autres du même genre, si l'on n'y relevait nettement, sur le livre blanc qui figure à droite, deux lettres qui nous paraissent devoir constituer le monogramme de l'artiste Edouard Portugalois. D'autres inscriptions, partiellement lisibles

sur le livre d'enluminures ganto-brugeois, sont des prières en latin. Les lettres gothiques E P du monogramme ressemblent aux lettres gothiques E P que reproduit Nagler dans ses *Monogrammistes*, et qu'il a rencontrées sur un dessin montrant un chevalier se promenant avec sa dame. L'auteur n'indique pas l'emplacement où se trouve ce dessin.

Certes, ces éléments sont-ils minces encore, mais avec de la patience et, le hasard aidant, peut-être sera-t-il possible un jour de reconstituer l'œuvre de ce mystérieux artiste portugais qui vint, il y a quatre siècles, échouer en Flandre.

6 janvier 1954.

LEO VAN PUYVELDE.



# CHRONIQUE — KRONIEK

## ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE KONINKLIJKE BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE

EXERCICE 1954 — DIENSTJAAR 1954

### DIRECTION — BESTUUR

*Président - Voorzitter* : L. VAN PUYVELDE.

*Vice-Président - Onder-Voorzitter* : C. POUPEYE.

*Secrétaire Général et Bibliothécaire - Secretaris Generaal en Bibliothecaris* : AD. JANSEN.

*Trésorier - Schatbewaarder* : J. SQUILBECK.

### CONSEIL D'ADMINISTRATION — BEHEERAAAD

*Conseillers sortant en 1955 - Raadsleden uittredend in 1955* :

P. BAUTIER, F. L. GANSHOF, CH. VAN DEN BORREN, B. VAN DE WALLE.

*Conseillers sortant en 1958 - Raadsleden uittredend in 1958* :

L. VAN PUYVELDE, MAX WINDERS, Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA,  
F. SABBE.

*Conseillers sortant en 1961 - Raadsleden uittredend in 1961* :

Vicomte CH. TERLINDEN, G. HASSE, AD. JANSEN, J. SQUILBECK.

### MEMBRES EFFECTIFS — WERKENDE LEDEN

VAN DEN GHEYN (Mgr.), président du Cercle archéologique de Gand, Gand, Kwaadham, 10.	1896	(1893)*
HASSE, GEORGES, professeur à l'Université coloniale, Berchem-Anvers, avenue Cardinal Mercier, 42.	1922	(1910)
TERLINDEN (vicomte CH.), professeur à l'Université de Louvain, Bruxelles rue du Prince Royal, 85.	1926	(1921)
VAN PUYVELDE, LEO, conservateur en chef honoraire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Professeur émérite à l'Université de Liège, Uccle, Avenue de Kamerdelle, 15.	1928	(1923)
BAUTIER, PIERRE, conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux- Arts de Belgique. Bruxelles, Avenue Louise, 577.	1928	(1911)

(\*) La première date est celle de l'élection comme membre effectif ; la date entre parenthèses est celle de la nomination comme membre correspondant régnicole.

De eerste datum verwijst naar de aanstelling tot werkend lid ; de tweede (tussen haakjes) naar de benoeming tot in het land gevestigd briefwisselend lid.

VAN DEN BORREN, CH., professeur émérite aux Universités de Liège et de Bruxelles, Uccle-Bruxelles, rue Stanley, 55.	1928	(1920)
GANSHOF, F.L., professeur à l'Université de Gand, Bruxelles, rue Jacques Jordaens, 12.	1931	(1928)
LEFEVRE, O. Prem. (chan. Pl.), conservateur aux Archives générales du Royaume, Bruxelles, avenue de la Brabançonne, 24.	1932	(1925)
VAN DE WALLE, BAUDOIN, professeur à l'Université de Liège, Bruxelles, rue Belliard, 187.	1932	(1926)
DE BORCHGRAVE D'ALTENA (comte), Jos., conservateur en chef des Musées royaux d'Art et d'Histoire, professeur à l'Université de Liège, Bruxelles, rue d'Arlon, 90.	1935	(1927)
DE SCHAEZTEN (baron), MARCEL, membre du Conseil héraldique, Bruxelles, rue Royale, 87.	1935	(1925)
LAVALLEYE, JACQUES, professeur à l'Université de Louvain. Louvain, rue au Vent, 13.	1935	(1930)
HOC, MARCEL, conservateur en chef à la Bibliothèque royale, professeur à l'Université de Louvain. Bruxelles, rue Henri Maréchal, 19.	1935	(1926)
BREUER, JACQUES, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, professeur à l'Université de Liège. Woluwe, Parc Marie-José, 1.	1936	(1929)
CRICK-KUNTZIGER, MARTHE, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, rue de l'Aurore, 18.	1937	(1929)
LAES, A., conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bruxelles, place G. Brugmann, 30.	1937	(1931)
COURTOY, F., conservateur honoraire des Archives de l'État et du Musée d'Antiquités. Namur, boulevard Frère Orban, 2.	1939	(1926)
ROGGEN, D., hoogleraar te Gent. Elsene-Brussel, Ad. Buyllaan, 105.	1941	(1937)
VAN CAUWENBERGH (Chan.), ETIENNE, bibliothécaire en chef de l'Université de Louvain. Lovenjoul (Corbeek-Loo).	1941	(1937)
WINDERS, MAX, architecte, membre de l'Institut de France. Anvers, Avenue de Belgique, 177.	1943	(1941)
JANSEN, AD., attaché aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Anvers, rue van Schoonbeke, 79.	1946	(1936)
POUPEYE, CAM., Schaarbeek, boulevard Lambermont, 470.	1946	(1914)
HALKIN, LÉON, professeur émérite à l'Université de Liège. Esneux, route de Dolembreux, 4.	1947	(1931)
NINANE, LUCIE, Uccle-Bruxelles, Chaussée de Waterloo, 1153.	1947	(1932)
PEUTEMAN, JULES, membre de la commission royale des Monuments et des Sites. Verviers, rue des Alliés, 32.	1950	(1930)
DE SCHOUTHEETE DE TERVARENT (Chevalier Guy), Ambassadeur de Belgique. Tokio-Japon.	1950	(1934)
DE CLERCQ, abbé Carlo, ancien membre de l'Institut historique belge de Rome. Anvers, rue du Péage, 54.	1950	(1934)
SABBE, ETIENNE, conservateur des Archives de l'État. Anvers, rue du Transvaal, 62.	1950	(1937)
BONENFANT, PAUL, professeur à l'Université de Bruxelles. Ixelles, avenue du Pesage, 12.	1950	(1935)
DE GAIFFIER, S. J. (le R. P.), membre de la Société des Bollandistes. Bruxelles, boulevard S. Michel, 24.	1950	(1937)
GREINDL, (baronne EDITH), Maître en Histoire de l'Art et Archéologie, Bruxelles, rue Tasson-Snel, 19.	1950	(1947)

SQUILBECK, JEAN, conservateur-adjoint aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, rue Gachard, 69.	1950	(1941)
BERGMANS, SIMONNE, Villa Nautilus, 1, Sentier du Zoute	1951	(1932)
NOWÉ, H., Conservateur des Archives et des Musées, Gand, rue Abraham, 13	1952	(1932)
BRIGODE, SIMON, architecte, professeur à l'Ecole Nationale supérieure d'Architecture et des Arts décoratifs, Marcinelle, rue Sabatier, 11.	1953	(1937)
DUVERGER, J., hoogleraar te Gent, Sint-Amandsberg, Toekomststr. 88.	1953	(1937)
HALKIN, LÉON-ERNEST, professeur à l'Université de Liège, Tilff, avenue A. Neef, 8.	1953	(1938)
HELBIG, JEAN, conservateur-adjoint aux Musées royaux d'Art et d'Histoire Bruxelles, avenue des Nénuphars, 50.	1953	(1941)
FOUREZ, LUCIEN, vice-président de la Société royale d'histoire et d'archéologie, Tournai, rue Joseph Hoyois, 2 <sup>e</sup> .	1953	(1945)

*MEMBRES CORRESPONDANTS REGNICOLES  
IN HET LAND GEVESTIGDE BRIEFWISSELENDE LEDEN*

LACOSTE, PAUL, commissaire général du Gouvernement à la promotion du Travail. Bruxelles, Audergem, avenue des Frères Goemaere, 55.	1929	
HUART, ALB., auditeur militaire, campagne de Sédent. Jambes-lez-Namur.	1931	
DELBEKE (baron), FRANCIS. Moustier sur Sambre.	1932	
LYNA, FRÉDÉRIC, conservateur en chef honoraire de la Bibliothèque royale. Bruxelles, rue Froissart, 114.	1934	
LEBEER, LOUIS, conservator van het Prentencabinet, Brussel, 15 Jettelei	1934	
DE BOOM, GHISLAINE, conservateur à la Bibliothèque royale. Bruxelles, avenue H. Dietrich, 35.	1935	
BERTRANG, A., conservateur du Musée archéologique. Arlon, avenue Nothomb, 50.	1935	
MARINUS, ALBERT, directeur des Services historiques et folkloriques du Brabant. Bruxelles, Vieille Halle au Blé, 9.	1935	
VERCAUTEREN, FERNAND, professeur à l'Université de Liège, Uccle, rue Stanley, 54.	1935	
DE RUYT, FRANS, professeur à l'Université de Louvain. Bruxelles, 21, avenue Eugène Plasky.	1935	
DELFERIERE, LÉON, préfet à l'Athénée royal. Châtelet, r.d. Calvaire, 49.	1936	
CALBERG (M <sup>lle</sup> ), Conservatrice-adjointe aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, avenue d'Auderghem, 57 <sup>1</sup> .	1937	
WILLAERT S. J. (le R.P.), professeur aux Facultés de N.D. de la Paix. Namur, rue de Bruxelles, 59.	1937	
FIERENS, PAUL, professeur à l'Université de Liège, conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bruxelles, rue Souveraine, 79.	1937	
LENAERTS, F.H.R., hoogleraar te Leuven. Leuven, Mgr. Ladeuzeplein, 4.	1938	
SULZBERGER, S., professeur à l'Université de Bruxelles, Bruxelles, rue Frans Merjay, 101.	1938	
LOUANT, A., conservateur des Archives de l'État. Mons, 23, Pl. du Parc	1939	
MORETUS PLANTIN, S. J., (le R.P.H.), professeur aux Facultés de N.-D. de la Paix. Namur, rue de Bruxelles, 59.	1940	
JACOBS VAN MERLEN, LOUIS, président de la Société «Artibus Patriæ», Anvers, rue van Brée, 24.	1940	

- FAIDER-FEYTMANS (M<sup>me</sup>), conservateur du Château de Mariemont. 1941
- CLERCX-LEJEUNE, SUZANNE, Professeur à l'Université de Liège, Liège, rue du Rèwe, 2bis. 1941
- DOSSIN, G., professeur à l'Université de Liège. Wandre, rue des Écoles. 1941
- BAUWENS (Mgr.), O. Prem., ancien abbé de Leffe. Tongerlo. 1941
- VAN WERVEKE, J., hoogleraar te Gent. Sint-Denijs Westrem, Nieuwstraat, 10a. 1941
- SCHOUTEDEN-WERY (M<sup>me</sup> J.), Bruxelles, boulevard du Régent, 24. 1941
- DEVIGNE, MARGUERITE, conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Ixelles, 22, rue Alphonse Hoetat. 1942
- VERHOOGHEN, VIOLETTE, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, boulevard Général Jacques, 20. 1942
- PARMENTIER, R.A., archiviste de la ville. Bruges, quai Spinola, 7. 1942
- LECONTE, L., conservateur en chef honoraire du Musée royal de l'Armée. Bruxelles, rue des Paquerettes, 68. 1942
- D'ARSHOT (comte). Bruxelles, 221, avenue Slegers. 1943
- DE SMIDT (E. Br. FIRMIN), professor aan het Hoger Instituut voor Kunst- en Vakonderwijs Sint-Lucas. Gent, Zwart-Zusterstraat, 30. 1943
- D'ARSCHOT (comtesse). Bruxelles, 221, avenue Slegers. 1945
- DENIS, VALENTIN, Professor aan de Universiteit te Leuven. Leuven, 105, Ruelensvest. 1945
- ROBIJNS DE SCHNEIDAUER, attaché à l'Administration des Affaires Étrangères. Bruxelles, rue Defacqz, 122. 1945
- STUYCK, FERNAND, Vice-Président d'« Artibus Patriæ ». Anvers, avenue van Put, 14. 1946
- BOUTEMY, ANDRÉ, professeur à l'Université de Bruxelles. Bruxelles, avenue Brugmann, 575. 1946
- DE JONGHE D'ARDOYE (vicomte THÉODORE), membre du Conseil héraldique. Bruxelles, Square Frère Orban, 11. 1946
- DE HEVESY, ANDRÉ, Bruxelles, 10 rue Faidcr. 1947
- MAQUET-TOMBU (M<sup>me</sup>). Bruxelles, avenue de Broqueville, 283. 1948
- JANSON, CLAIRE, conservateur aux Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, 3c, rue du Beau Site. 1947
- JADOT, JEAN. Bruxelles, avenue Louise, 22. 1947
- TAMBUYSER (Chan.), archiviste diocésain. Malines, Vlietje, 9. 1948
- D'ANSEMBOURG (Comtesse), château de Hex. Limbourg. 1948
- JOOSEN, leraar aan het Koninklijk Atheneum. Mechelen, 137, Koningin Astridlaan. 1950
- LALOUX, PIERRE. Liège, 2, rue S. Remy. 1950
- LEMAIRE, RAYMOND, Docent aan de Katholieke Universiteit. Leuven, 3, Vermeylenstraat. 1950
- DE VISSCHER, FERNAND, Directeur de la Revue Internationale des Droits de l'Antiquité. Bruxelles, 157, avenue Winston Churchill. 1951
- MASAI, FRANÇOIS, Bibliothécaire à la Bibliothèque royale. Bruxelles, 73, avenue de l'Opale. 1951
- VAN CAMP, GASTON, Conservateur aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Woluwe St-Pierre, 322, avenue de Tervueren. 1951

DANTHINE, H., Chargée de Cours à l'Université de Liège. Liège, 67, rue du Parc.	1951
COLLON-GEVAERT, Professeur à l'Université de Liège. Liège, 163 rue des Vennes.	1952
LEFÈVRE, Jos., Conservateur aux Archives générales du Royaume. Bruxelles, 24, avenue de la Brabançonne.	1952
MASTER, P., Professor aan de Universiteit te Leuven. Leuven, Emiel Mathieustraat, 12	1952
RISSELIN-STEENEBRUGEN, M <sup>me</sup> M., attachée aux Musées royaux d'art et d'Histoire, Uccle, 21, rue des Astronomes.	1953
DE KEYSER, P., Professor aan de Universiteit te Gent. Gent, Egmonstr., 14	1953

### RAPPORT SUR L'EXERCICE 1953

Comme l'année précédente l'Académie a été très éprouvée en 1953 par les décès de quatre membres: MM. Jos de Beer, ancien trésorier et conservateur du Musée Sterkshof à Anvers; le Chan. Thibaut de Maisières, professeur à la Faculté Universitaire saint Louis, membre depuis 1932; Edouard Michel, conservateur honoraire au Musées du Louvre à Paris, membre depuis 1925 et le Baron Pierre Verhaegen, membre depuis 1914. Leur souvenir sera conservé pieusement parmi nous.

Au cours de l'année 1953 l'Académie fut présidée par M. van den Borre, professeur émérite aux Universités de Liège et de Bruxelles. Les élections du 1<sup>r</sup> février appelèrent à la vice-président M. L. van Puyvelde, conservateur en chef honoraire des Musées royaux des Beaux Arts de Belgique. Le soussigné remplit les fonctions de secrétaire et M. Squilbeck se dévoua comme trésorier.

Les vides causés par les décès furent comblés par des élections qui promurent le 6 décembre: MM. S. Brigode, Duverger, Fourez, Halkin et Helbig au rang de membres titulaires et attribuèrent un siège de membre correspondant régnicole à M<sup>me</sup> Risselin et à M. De Keyser.

L'activité de l'Académie s'est déroulée d'une façon normale. Les réunions ont eu lieu les dimanches 1 février, 19 avril, 25 octobre et 6 décembre. Elles se sont tenues à la Fondation Universitaire et ont chaque fois été doubles: une réunion des membres titulaires et une séance générale. Les communications suivantes ont été faites :

A propos de l'Album musical de Marguerite d'Autriche par M. C. van den Borre ;

Du rabot au briquet, emblème de Philippe le Bon par M. P. Quarré ;

Découverte de quelques éléments de sculpture de Claus Sluter lors de fouilles récentes à la Chartreuse de Champmol par M. P. Quarré ;

Commerce d'Art à Anvers aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles par M. Et. Sabbe ;

Johannes Ciconia: un musicien liégeois à Padoue à l'aube du XV<sup>e</sup> siècle par Madame Clerx-Lejeune ;

Complément d'information aux études de P. Rolland et du Comte de Borchgrave concernant la Vierge de Cambrai par M<sup>elle</sup> Bergmans ;

Un étrange portrait ailé du XVI<sup>e</sup> siècle touchant la famille de Charles Quint. Identification et attribution par M<sup>elle</sup> Bergmans ;

Considérations sur l'Orfèvrerie préromane par le Comte J. de Borchgrave d'Altena.

La séance du mois de mai a été remplacée par une visite à l'Exposition des Trésors d'Art du Hainaut à Mons sous la direction du Comte J. de Borchgrave d'Altena.

Quatre fascicules de la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art ont paru en 1953, ce sont les fascicules 3 et 4 du Tome 21 et les fascicules 1 et 2 du Tome 22.

MM. Nowé, Huart, Devliegher, Sabbe, Denis, M<sup>elle</sup> Van der Vennet, MM. Van Camp, le Comte de Borchgrave d'Altena, Hélot, Hoogewerf, M<sup>me</sup> Crick-Kuntziger, M<sup>elle</sup> Dhanis et M. Quarré ont bien voulu nous confier leurs études pour publication.

Afin de rattraper le léger retard dans la parution de la Revue les fascicules 3 et 4 de 1953 paraîtront ensemble et comporteront des études de M<sup>elle</sup> Bergmans, MM. Benisovich, Duverger, Denis, Devliegher, Dasnoy.

Il me faut encore signaler une décision importante: celle de publier un ouvrage hors série: la belle étude de M<sup>me</sup> Crick-Kuntziger sur la Tenture de Jacob d'après les cartons de Bernard van Orley pourra être distribuée dans quelques semaines.

Je m'en voudrais de clore ce petit exposé sans avoir rendu hommage à M. C. van den Borre qui durant l'année 1953 a dirigé nos travaux et présidé nos séances; j'y ajoute mes remerciements aux orateurs qui ont bien voulu prendre la parole à nos séances et aux auteurs qui nous ont remis leurs études pour publication dans la Revue. Nous exprimons aussi notre profonde reconnaissance à la Fondation Universitaire qui non contente de nous octroyer un subside, nous offre également une large hospitalité. Nous n'oublions pas le personnel de la Fondation Universitaire qui veut bien sacrifier son repos du dimanche après-midi, le Ministère de l'Instruction publique et les Députations permanentes d'Anvers et du Brabant pour les subsides qui nous ont été accordés.

*Le secrétaire général,*  
AD. JANSEN

#### SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU DIMANCHE 14 FÉVRIER 1954

La séance est ouverte à 14.30 heures à la Fondation Universitaire sous la présidence de M. C. van den Borre.

*Présents* : MM. C. van den Borren, président; L. van Puyvelde, vice-président; Jansen, secrétaire; Squilbeck, trésorier; M<sup>elle</sup> Bergmans, M. Brigode, le R. P. de Gaiffier, M. Fourez, M<sup>elle</sup> Greindl, MM. Helbig, Laes, M<sup>elle</sup> Ninane, MM. Poupeye, Sabbe, le Vicomte Terlinden, MM. van de Walle et Winders.

*Excusés* : M. Bonenfant, M<sup>me</sup> Crick, le Comte de Borchgrave et M. Duverger.

Le procès-verbal de la séance du 6 décembre est lu et approuvé.

Le secrétaire communique les lettres de remerciements des membres élus à la séance précédente. M. Squilbeck soumet le bilan de l'année 1953, qui est approuvé après vérification des comptes par deux commissaires: MM. Laes et Poupeye. On procède ensuite à l'élection d'un vice-président pour l'année: 1954: M. Poupeye est élu. Le secrétaire fait part des difficultés concernant la bibliothèque. Après un échange de vues on décide de reprendre cette question à la prochaine séance. Le Vicomte Terlinden et M. Squilbeck examinent les moyens d'améliorer la situation financière de l'Académie.

La séance est levée à 15 heures.

*Le Secrétaire,*  
AD. JANSEN

*Le Président,*  
L. VAN PUYVELDE

#### SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 14 FÉVRIER 1954

La séance est ouverte à 15 heures à la Fondation Universitaire sous la présidence de M. C. van den Borre.

*Présents* : MM. C. van den Borre, président; L. van Puyvelde, vice-président; Jansen, secrétaire; Squilbeck, trésorier; M<sup>elle</sup> Bergmans, M. Brigode, le R.P. de Gaiffier, M. Fourez, M<sup>elle</sup> Greindl, MM. Helbig, Laes, M<sup>elle</sup> Ninane. MM. Poupeye, Sabbe, le

Vicomte Terlinden, MM. van de Walle et Winders, membres titulaires; M. Boutemy, la Comtesse d'Ansembourg, M<sup>elle</sup> de Boom, MM. Laloux, Leconte, M<sup>me</sup> Maquet, le Chan. Tambuyser, membres correspondants.

*Excusés* : M. Bonenfant, M<sup>me</sup> Crick, le Comte de Borchgrave, M. Duverger, membres titulaires; MM. Denis, Joosen, Lacoste, M<sup>elle</sup> Verhoogen, membres correspondants.

Le procès-verbal de la séance du dimanche 6 décembre est lu et approuvé.

Le secrétaire donne lecture du rapport annuel. M. van den Borre fait part à l'assemblée de l'élection de M. Poupeye comme vice-président pour l'année 1954 et cède le fauteuil présidentiel à M. van Puyvelde. Celui-ci remercie son prédécesseur et souligne les mérites du nouveau vice-président. Il fait ensuite une communication intitulée: Un problème ardu de critique historique: l'Enigme du Maître de l'Annonciation d'Aix en Provence.

Cinquante années de recherches sur *L'Annonciation* d'Aix-en-Provence ont amené, sur le style et l'auteur présumé de cette œuvre importante une telle confusion que, faute d'un examen *ab ovo* qui serait trop long, on accepte comme vérité démontrée des affirmations assez gratuites mais inlassablement répétées: on continue à constater dans ce retable des influences tout à la fois des van Eyck, de Sluter et de Conrad Witz, et à conclure que l'auteur ne peut être autre qu'un peintre du Midi qui travailla successivement en Flandre, en Bourgogne, en Suisse et dans le Midi de la France. Aussi, la moindre précision d'archives est acceptée avec enthousiasme.

Le conférencier fait d'abord la critique d'une étude de M. May qui prétend avoir lu deux noms sur un volet du retable; alors que l'inscription n'est que fictive, et puis celle de textes d'archives fournis par M. Jean Boyer. Il résulte de ces textes que le drapier Pierre Corpici, d'Aix, a fait un testament en 1442 où il est dit qu'il voulut faire ériger un autel à la cathédrale d'Aix et y voir placer un tableau représentant l'Annonciation. Mais le tableau n'y est mentionné qu'en 1509. Le conférencier émet l'hypothèse que le drapier aixois, qui a vécu au moins jusqu'en 1449, aurait fini par acheter un retable disponible, mais dont l'extérieur n'était pas achevé. Il peut l'avoir trouvé dans le Midi, où un peintre flamand l'aurait laissé inachevé.

C'est l'examen du style et de la facture à laquelle il procède qui lui fait constater que le panneau central et l'intérieur des volets ne sont pas en rapport avec les œuvres reconnues comme ayant été exécutées par des Français du Midi. Il établit les rapports de style avec les tableaux des van Eyck et de leur entourage. Il suggère que l'auteur ne serait autre que le Maître de Flémalle, Robert Campin, qui a été dans le Midi. Il appuie son hypothèse sur une comparaison de style et un examen de textes d'archives.

Après une discussion à laquelle prennent part M<sup>elle</sup> Bergmans, MM. Fourez, Boutemy, M<sup>me</sup> Maquet, MM. Brigode et van den Borre, la séance est levée à 17.15 heures.

*Le secrétaire,*  
AD. JANSEN

*Le président,*  
L. VAN PUYVELDE

#### SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU DIMANCHE 4 AVRIL 1954

La séance est ouverte à 14.30 heures aux Musées royaux d'Art et d'Histoire sous la présidence de Monsieur L. van Puyvelde.

*Présents* : M.M. van Puyvelde, président ; Poupeye, vice-président; Jansen, secrétaire; Squilbeck, trésorier; Bautier, M<sup>elle</sup> Bergmans, le Comte de Borchgrave d'Altena, le R.P. de Gaiffier, MM. Duverger, Fourez, Hasse, Helbig, Laes, M<sup>elle</sup> Ninane, MM. Sabbe, le Vicomte Terlinden, van den Borren.

*Excusés* : M<sup>me</sup> Crick et M. van de Walle.

Le rapport de la séance du dimanche 14 février 1954 est lu et approuvé.

Le secrétaire souligne les difficultés résultant du fait que la correspondance de l'Académie est envoyée à plusieurs adresses. Il propose le transfert du siège de l'Académie aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles. On décide de convoquer une assemblée extraordinaire pour prendre une décision à ce sujet.

On examine ensuite la situation de la Bibliothèque. L'employé de la Bibliothèque d'Anvers qui s'en occupait a été pensionné. Le Directeur de la Bibliothèque a fait des propositions concernant la réorganisation et l'emploi de nos volumes. Plusieurs autres propositions sont examinées. On décide de demander des précisions.

La séance est levée à 15 heures.

#### SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 4 AVRIL 1954

La séance est ouverte à 15 heures aux Musées royaux d'Art et d'Histoire sous la présidence de M. L. van Puyvelde.

*Présents* : MM. van Puyvelde, président ; Poupeye, vice-président ; Jansen, secrétaire ; Squilbeck, trésorier ; Bautier, M<sup>elle</sup> Bergmans, le Comte de Borchgrave d'Altena, le R.P. de Gaiffier, MM. Duverger, Fourez, Hasse, Helbig, Laes, M<sup>elle</sup> Ninane, MM. Sabbe, le Vicomte Terlinden, M. van den Borre, membres titulaires ; MM. Boutemy, Laloux, Leconte, M<sup>me</sup> Risselin, M<sup>elle</sup> Sulzberger, membres correspondants.

*Excusés* : M<sup>me</sup> Crick, M. van de Walle, membres titulaires ; La Comtesse d'Ansembourg et M. Lacoste, membres correspondants.

Le procès-verbal de la séance du 14 février est lu et approuvé.

Monsieur Duverger fait une communication intitulée : « Recente problemen betreffende het Lam Gods-retabel ».

Min of meer sensationele « vondsten » betreffende het Lam Gods-retabel der van Eycks werden in de laatste jaren in steeds vlugger tempo openbaar gemaakt. Zij missen gewoonlijk elke grond. Dit is het geval met de thesis van arch. Notebaert betreffende de bestelling van het schilderij door een Brugs meceen, nl. Jan van Gistel en met die van de heren A. De Schrijver en R. Marijnissen betreffende de ligging van de Vijdkapel in de krocht van Sint-Baafskerk te Gent.

Ook de thesis voorgehouden door dr P. Coremans: dat L. Blondeel en Jan van Scorel het Lam Gods-retabel hebben gerestaureerd in 1550 en daarbij een aantal wijzigingen aan het schilderij, o.m. aan de panelen met de Deësis en aan het centrale paneel (inlassing van de Toren van Utrecht) hebben aangebracht, is ongegrond. Deze veranderingen kunnen als het werk van Jan van Eyck beschouwd worden, evengoed als andere, die Dr Coremans en een aantal kunsthistorici reeds vroeger hebben aangewezen.

Deze vaststelling draagt er tevens toe bij om de uitspraak van het quatrain te bevestigen: nml. dat het schilderij werd begonnen door Hubrecht en voltooid door Jan van Eyck. Trouwens de twijfel geopperd door Dr Coremans tegen de echtheid van het quatrain is ongegrond.

M<sup>elle</sup> Ninane demande de remettre sa communication: « Un Tableau important « La Vierge et l'Enfant entre saint Louis et sainte Marguerite » à mettre au crédit de l'Ecole française du début du XVI siècle ».

Le secrétaire entretient l'assemblée de l'Exposition des Anciennes Industries d'Art qui a été organisée aux Musées royaux d'Art et d'Histoire et qui sera transférée ensuite à Malines.

Les membres visitent ensuite l'Exposition des Arts mérovingiens sous la direction du Comte de Borchgrave d'Altena, ainsi que l'Exposition de Malines.

Le président remercie les orateurs et lève la séance à 17.30 heures.



## SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU DIMANCHE 4 JUILLET 1954

La séance est ouverte à 14.30 heures à la Fondation Universitaire sous la présidence de M. L. van Puyvelde.

*Présents* : MM. L. van Puyvelde, président; C. Poupeye, vice-président; Jansen, secrétaire; Squilbeck, trésorier; le Comte de Borchgrave d'Altena, le R.P. de Gaiffier, M. Laes, M<sup>elle</sup> Ninane, le Vicomte Terlinden.

*Excusés* : M<sup>me</sup> Crick, M<sup>elle</sup> Bergmans, MM. Sabbe et van den Borren.

Le procès-verbal de la séance du dimanche 4 avril est lu et approuvé.

Le Comte de Borchgrave félicite M. van Puyvelde de son rétablissement et se réjouit de constater qu'il a repris ses occupations.

Le secrétaire propose de transférer le siège de l'Académie à Bruxelles. Les membres se déclarent d'accord, mais la question sera soulevée à la séance générale. On parle ensuite de la Bibliothèque. Le secrétaire continuera les négociations avec la direction de la Bibliothèque d'Anvers.

La séance est levée à 15 heures.

*Le secrétaire général,*  
AD. JANSEN

*Le Président,*  
L. VAN PUYVELDE

## SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 4 JUILLET 1954

La séance est ouverte à 15 heures à la Fondation Universitaire.

*Présents* : MM. van Puyvelde, président ; Poupeye, vice-président ; Jansen, secrétaire; Squilbeck, trésorier; le R.P. de Gaiffier, M. Laes, M<sup>elle</sup> Ninane, le Vicomte Terlinden, membres titulaires; M. Boutemy, Le Vicomte de Jonghe d'Ardoy, M<sup>elle</sup> Greindl, MM. Jacobs van Merlen, Laloux, Leconte, J. Lefèvre, M<sup>me</sup> Risselin, M. Stuyck, membres correspondants.

*Excusés* : M<sup>elle</sup> Bergmans, M<sup>me</sup> Crick, le Comte J. de Borchgrave d'Altena, M. Sabbe, M. van den Borren, membres titulaires; M. Duverger, M<sup>me</sup> Faider, MM. Fourez, Naster, M<sup>me</sup> Scouteden-Wéry, le Chan. Tambuysen, membres correspondants.

Le procès-verbal de la séance du dimanche 4 avril est lu et approuvé.

Le président propose de rédiger à l'avenir le procès-verbal des séances aussi bien en flamand qu'en français. A propos, du transfert du siège de l'Académie à Bruxelles M. Laloux n'en voit pas l'utilité tout en acceptant une adresse administrative à Bruxelles. M. Boutemy insiste sur l'utilité d'un catalogue de la bibliothèque et propose de demander à la bibliothèque d'Anvers d'examiner la possibilité d'un catalogue sur fiches en deux exemplaires dont l'un serait conservé à Anvers, l'autre à Bruxelles.

Le président donne ensuite la parole à M. Boutemy pour une communication sur la Bible de Parc.

Trois belles Bibles du XII<sup>e</sup> siècle attestent encore aujourd'hui les richesses des bibliothèques des fondations belges de Prémontré.

Une seule, d'ailleurs très mutilée, est restée sur notre territoire: celle de Bonne-Espérance (1132-35), sa sœur cadette ou copie, intacte celle-là, la Bible de Floeffe (1151-1160) et la Bible de Parc (1148), presque inconnue, figurent parmi les joyaux du British Museum. D'une conception différente des deux Bibles précédentes, celle de Parc présente cependant des caractères communs avec la Bible de Floeffe, principalement les généalogies bibliques dont la mise en page sous portiques est identique dans les deux ouvrages. Le décorateur

de la Bible de Parc a enrichi ces textes d'un portrait de la Vierge avec l'enfant Jésus qu'on ne trouve pas dans la Bible de Floreffe.

Le texte des trois volumes de la Bible de Parc (British Mus. Ms. Addit. 14788-14790) ne comporte que deux lacunes notables: les Psaumes et les Evangiles, dont l'absence s'explique sans doute par l'existence de copies indépendantes de ces écrits dans la bibliothèque de l'abbaye. Un exemplaire des Evangiles, de 15 à 25 ans plus récent que la Bible, est conservé à la Bibl. du Fitz-William Museum, de Cambridge.

Le décor de la Bible comporte une seule grande composition à pleine page, en tête de la Genèse, où le mot initial IN est entouré de médaillons évoquant des passages du livre, de la création des oiseaux au meurtre d'Abel; iconographie enrichie par rapport à celle des Bibles du N. de la France de la 1<sup>re</sup> moitié du XII<sup>e</sup> s. Ailleurs nous rencontrons des portiques contenant les généalogies précitées et des tables pascales (complétées de notations historiques), sans intérêt particulier pour l'histoire de l'architecture. Mais le principal attrait archéologique de la Bible de Parc réside dans une magnifique collection de lettres ornées, la plus remarquable sans doute, qu'ait possédée au milieu du XII<sup>e</sup>s. une abbaye de notre pays.

Les initiales mêmes des introductions de S. Jérôme se haussent parfois au niveau de celles du texte sacré par la beauté de leur composition et par la richesse de leur polychromie. C'est, en effet, par leur intensité chromatique que les lettrines de la Bible de Parc tranchent le plus nettement sur les œuvres contemporaines qu'elles devancent souvent dans la conception de détails tels que la structure des lettres et la conception des rinceaux à terminaisons florales qui les remplissent. Les dragons aussi ont un aspect vraiment original et jamais peut-être leur nature de reptiles n'a été évoquée avant cette époque avec autant de puissancesuggestive. On ne saurait omettre le parti que l'histoire du costume pourrait tirer de l'illustration de ces volumes, où les figures humaines sont abondamment représentées, surtout dans les initiales des textes prophétiques, et, par exemple, en la personne du Goliath succombant sous les coups de David, nous voyons la représentation fidèle du chevalier contemporain de la 2<sup>me</sup> croisade.

Jusqu'ici, cette Bible paraît isolée dans la production de chez nous; est-elle même née à Parc, si elle a incontestablement été exécutée pour cette maison? On se sait, et on n'a pu davantage lui découvrir de parenté étrangère. Elle pose donc de nombreux problèmes pour la solution desquels l'auteur sollicite le concours des érudits compétents.

Plusieurs membres prennent part à la discussion qui suit cette communication.

Le président donne ensuite la parole à M<sup>lle</sup> Ninane, qui a choisi comme titre: « Un Tableau important: La Vierge et l'Enfant entre saint Louis et sainte Marguerite à mettre au crédit de l'Ecole française du XVI<sup>e</sup> siècle ».

M<sup>lle</sup> L. Ninane a étudié un tableau appartenant à la collection Weld Blundell à Ince Hall en Grande Bretagne et qui figurait à l'Exposition d'Art Flamand à Londres de 1953-54. Ce tableau qui représente « La Vierge et l'Enfant entre deux anges et deux personnages saints ou donateurs » a déjà été maintes fois l'objet de controverses et fut tour à tour donné à l'Ecole Française et à l'Ecole Flamande. L'opinion émise par M. G. Hulin de Loo dans une étude parue dans la revue Pantheon en 1932 et tendant à prouver qu'il était l'œuvre d'un peintre flamand et probablement gantois et qu'il devait être daté de vers 1515 avait été finalement acceptée unanimement.

M<sup>lle</sup> Ninane s'est attachée à démontrer qu'il s'agit d'une œuvre française émanant d'un milieu proche de celui du Maître de Moulins et de l'art bourbonnais de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Des raisons de style (composition et coloris) et d'iconographie ainsi que les types très particuliers des visages féminins sont autant d'éléments à l'appui de cette thèse: des comparaisons avec des peintures, des sculptures et des vitraux de cette région et de cette époque permettent de l'établir. Cependant nombre de problèmes restent provisoirement insolubles: s'il est certain que l'un des deux personnages qui entourent la Vierge est sainte

Marguerite, il n'est pas aussi certain que l'autre soit saint Louis: ce personnage porte en effet une couronne qui paraît être une couronne ducale et un sceptre qui ne ressemble pas du tout aux sceptres des rois de France; de plus il paraît être un portrait. La question de la date d'exécution de l'œuvre n'est pas moins complexe car si l'architecture paraît indiquer une époque postérieure à 1500 les costumes de sainte Marguerite et de saint Louis et la coiffure de saint Louis indiquent une époque antérieure à 1480. Le fait que le tableau se trouvait en 1602 au refuge de l'abbaye de Tronchiennes à Gand — ce qui est prouvé par un dessin figurant dans le carnet de croquis de A. de Succa conservé à la Bibliothèque Royale de Bruxelles — complique encore le problème et fournit un argument sérieux à la thèse de M. G. Hulin de Loo. M<sup>elle</sup> Ninane croit cependant que ce tableau fut exécuté par un artiste appartenant à un milieu français et pour le compte d'un membre de la famille royale de France et que la solution du problème pourra être trouvée grâce au collier de l'Ordre de saint Michel que porte le saint Louis et auquel l'artiste a accordé une importance de premier plan.

Cette communication entraîne une longue discussion à laquelle prennent part la plupart des membres présents.

Le président souligne l'importance des deux communications tout en remerciant M. Bcutemy et M<sup>elle</sup> Ninane.

La séance est levée à 17.45 heures.

*Le Secrétaire général,*  
AD. JANSEN

*Le Président,*  
L. van PUYVELDE

VISITE A L'EXPOSITION DES « TRÉSORS D'ART DU BRABANT »  
LE SAMEDI 24 JUILLET 1954

Le 24 juillet 1954 à 15.30 heures les membres se sont réunis aux Musées royaux d'Art et d'Histoire où ils ont été reçus par le Comte J. de Borchgrave d'Altena. Ils ont visité l'« Exposition des Trésors d'Art du Brabant » sous la direction du Conservateur en chef.

# Les broderies historiées de l'abbaye d'Averbode

(XVI<sup>e</sup> SIÈCLE)

L'abbaye norbertine d'Averbode en Brabant a la très heureuse fortune, non seulement de posséder dans son vestiaire liturgique un prestigieux ensemble de broderies historiées exécutées au XVI<sup>e</sup> siècle pour les besoins de son culte, mais au surplus de conserver dans ses anciens livres de comptes, nombre de textes relatifs aux orfrois commandés par les abbés de cette époque. C'est assez dire quelle importante et substantielle contribution peut apporter à l'histoire de notre « peinture à l'aiguille », l'étude, parallèlement conduite, des broderies encore existantes et des documents d'archives susceptibles d'en préciser l'âge, de révéler le nom de leur exécutant, et de faire connaître les conditions de leur achat.

Ces textes précieux, dont Ch. Piot fut le premier à donner quelques extraits <sup>(1)</sup>, sont à notre disposition depuis une vingtaine d'années. Leur publication est l'œuvre du chanoine Th. Van de Plas <sup>(2)</sup>, judicieusement critiquée et complétée par le chanoine Pl. Lefèvre <sup>(3)</sup>. Mais les orfrois conservés auxquels maints d'entre eux se rapportent n'ont pas encore été publiés jusqu'ici, et de ce fait, les historiens de l'art ne peuvent encore utiliser avec fruit l'abondante documentation réunie par les archivistes <sup>(4)</sup>. C'est donc répondre à une réelle nécessité que de sortir de l'ombre ces broderies vénérables et de permettre à chacun d'en mesurer l'intérêt. Tel est le but du présent exposé.

(1) CH. PIOT. *Quelques notes concernant des brodeurs belges du XV<sup>e</sup> siècle et du siècle suivant*. Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie, 2<sup>e</sup> année, 1863, pp. 295 et s.

(2) TH. VAN DE PLAS. O. Praem, *Borduurwerk te Averbode in de XVI<sup>e</sup> eeuw*. *Analecta Praemonstratensia*, t. VIII, 1932, pp. 174 à 217.

(3) PL. LEFÈVRE. O. Praem, *A propos des broderies historiées exécutées pour l'abbaye d'Averbode au XVI<sup>e</sup> siècle*. *Analecta Praemonstratensia*, t. IX, 1933, pp. 136 à 147.

Voir aussi : *Travaux d'artistes malinois pour l'abbaye norbertine d'Averbode*. *Mcchlinia* 6<sup>e</sup> année 1927, pp. 19 et s.

*Textes concernant l'histoire artistique de l'abbaye d'Averbode*. *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 1934 et 1935, pp. 247 et s., 45 et s.

(4) Incidemment toutefois l'une ou l'autre pièce a été reproduite dans le catalogue d'une exposition où elle figurait.

Les différents orfrois à prendre en considération servent encore aujourd'hui de parure à quatorze vêtements liturgiques : huit chapes, deux chasubles, deux dalmatiques, deux tunicelles. Avant d'aborder leur étude quelques remarques s'imposent. L'usage que l'église d'Averbode a fait jusqu'à présent de ces broderies du XVI<sup>e</sup> siècle a nécessité quelques remaniements et des restaurations dont il convient de tenir compte. De plus, les deux ensembles vestimentaires actuellement constitués — un ornement blanc en drap d'or moderne (dix pièces); un ornement rouge en brocart de velours et d'or italien du XVI<sup>e</sup> siècle (quatre pièces) — se partagent une série de parements très divers. Aussi, pour éviter toute confusion, examinerons-nous ceux-ci sans nous préoccuper de leur affectation présente, mais en nous conformant à la stricte discipline du classement chronologique déterminé par la date de leur exécution ou par le style de leur décor.

La grande majorité des spécimens conservés remonte au règne du trentième abbé d'Averbode, Mathieu 'S Volders de Rethy, qui gouverna l'abbaye en véritable mécène de 1546 à 1565. Elle représente l'activité dernière d'un groupe de brodeurs de Lierre dont le chef de file, François van Yeteghem, fut engagé en 1534 par l'abbé Denis van der Scaeft. Les broderies plus anciennes, commandées par des abbés de la fin du XV<sup>e</sup> et de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, nous sont surtout connues par les textes relatifs à leur exécution. Quelques unes cependant subsistent, qui semblent appartenir à l'époque où Felix Tax, artisan malinois de haute réputation, était le brodeur attitré de l'abbaye, immédiatement avant François van Yeteghem (1509-1534). Ce sont elles qui tout d'abord retiendront notre attention.

## CHAPE A

L'une des premières en date est manifestement une parure de chape de style gothique dont le chaperon représente la Sainte Trinité (fig. 1). Dieu le Père, personnifié par un vénérable vieillard coiffé de la tiare pontificale et vêtu d'un ample manteau, est assis sur un trône monumental et tient devant lui le corps du Christ mort, couronné d'épines, les pieds, les mains et le flanc marqués des plaies de sa passion. Entre les têtes du Père et du Fils plane la colombe symbolisant le Saint Esprit. Deux angelots survolent le groupe divin, derniers fleurons d'une guirlande d'adorateurs disposés autour du trône : la Vierge et St. Jean-Baptiste, à genoux et les mains jointes comme

dans les Jugements derniers; un pape, un cardinal, deux évêques, représentant du pouvoir spirituel sur la terre. La composition est enclose dans un cadre architectural, entre deux hautes colonnettes qui supportent un baldaquin fait d'éléments gothiques : voûtes d'ogives, clefs pendantes, petites niches, tourelles saillantes en façade.

Un dais analogue abrite les groupes de saints personnages qu'inscrivent les six compartiments des bandes de la chape (fig. 3). De bas en haut sont successivement représentés en commençant par le côté gauche du vêtement :

1<sup>o</sup> Trois saints martyrs militants :

S<sup>t</sup> Georges, en chevalier, un étendard crucifère à la main, le dragon vaincu à ses pieds.

S<sup>t</sup> Adrien, dont le supplice est évoqué par l'épée et par l'enclume qui servirent à lui couper et à lui broyer les membres. Un lion symbolise son courage. Un bourreau et un géolier l'encadrent car il est leur patron.

S<sup>t</sup> Sebastien, tenant d'une main l'étendard des chevaliers du Christ, de l'autre les flèches dont il fut criblé.

2<sup>o</sup> Cinq vierges martyres (fig. 3) :

S<sup>te</sup> Catherine d'Alexandrie, princesse couronnée, portant la roue de son supplice et l'épée de sa décollation.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 1. — Chape A. Chaperon: la Sainte Trinité

St<sup>e</sup> Apolline, brandissant la tenaille qu'utilisèrent ses bourreaux pour lui arracher les dents.

St<sup>e</sup> Agnès, un livre ouvert à la main, accompagnée de l'agneau avec lequel elle apparut après sa mort.

St<sup>e</sup> Ursule, reconnaissable à la flèche dont elle fut percée.

St<sup>e</sup> Barbe, avec la palme du martyr et la tour où elle fut enfermée.

3<sup>o</sup> Quatre saints martyrs ecclésiastiques : St Etienne, diacre, portant un évangélaire en rappel de ses fonctions, et dans un pli de sa dalmatique les pierres de sa lapidation.

St Jérôme, en costume cardinalice, la tête penchée vers une patte tendue : celle du lion blessé qu'il guérit et s'attacha.

St Clément, pape, coiffé de la tiare pontificale à trois couronnes ; à ses pieds, l'ancre avec laquelle il fut jeté à la mer.

St Laurent, diacre, tenant le gril sur lequel il fut brûlé vif.

4<sup>o</sup> Un groupe de quatre évêques indéterminés, exerçant les hautes missions de leur sacerdoce : conduire comme pasteurs le troupeau des fidèles (crosses) ;



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 2. — Parement d'autel de l'ornement de la Toison d'Or (Vienne). Détail : La Sainte Trinité

bénir au nom de la Sainte Trinité, geste propre aux évêques ; enseigner la doctrine chrétienne (livre ouvert) ; assister les malheureux (aumône à un mendiant estropié).

5° Quatre saintes femmes, parmi lesquelles se reconnaissent sans peine : St<sup>e</sup> Elisabeth de Hongrie, dont les trois couronnes rappellent les trois vœux qu'elle prononça.

St<sup>e</sup> Hélène, impératrice, avec la croix de la Passion qu'elle retrouva sur le Golgotha.

St<sup>e</sup> Véronique, montrant le voile où s'imprima la Sainte Face lorsqu'elle essuya le visage du Christ sur le chemin du Calvaire.

6° Un groupe de cinq apôtres dont trois sont identifiés par des attributs :

St<sup>t</sup> Pierre, portant les clefs emblématiques du pouvoir qu'il reçut du Christ d'ouvrir ou de fermer les cieux aux fidèles.

St<sup>t</sup> Paul, appuyé sur le glaive de sa décapitation.

St<sup>t</sup> André, dont le supplice de la crucifixion est rappelé par la croix en sautoir qu'il tient devant lui.

Le style de cette œuvre indique de toute évidence qu'elle a vu le jour dans un atelier où se perpétuaient les traditions du XV<sup>e</sup> siècle. Non seulement aucun élément de la renaissance n'intervient dans les entourages architecturaux, mais les figures procèdent encore de



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 3. — Chape A. Détail des bandes : Groupe des Saintes vierges et martyres



l'art des peintres primitifs. Cette filiation est particulièrement frappante dans le groupe de la Sainte Trinité dont le prototype remonte à un tableau de Robert Campin exécuté entre 1430 et 1438 (Leningrad. Ermitage) <sup>(1)</sup> et reproduit par maints artistes jusqu'à la fin de l'époque gothique <sup>(2)</sup>. Dans le domaine de la peinture, en plus de l'interprétation qu'en a faite Hugo van der Goes sur l'un des deux volets de retable conservés à Holywood en Ecosse <sup>(3)</sup>, rappelons en les répliques du Musée Communal de Louvain <sup>(4)</sup>, du Musée des Beaux-Arts à Bruxelles, et surtout celle qu'en peignit vers 1510-1515 le maître bruxellois Colyn de Coter pour le panneau central du triptyque d'Averhoul (Musée du Louvre) <sup>(5)</sup>. Mais la broderie historiée des Pays-Bas méridionaux compte aussi le motif dans son répertoire iconographique, et de très bonne heure — vers 1435 — elle en offre la plus brillante et la plus magistrale expression sur l'un des deux parements d'autel de l'ornement de la Toison d'Or (Musée de Vienne), ces incomparables joyaux de la technique de l'« or nué » que l'on s'accorde à faire remonter au règne de Philippe le Bon et à rattacher au courant artistique français de notre peinture primitive à ses débuts (fig. 2) <sup>(6)</sup>. En raison de leur caractère archaïque on peut même se demander si le prototype de la Trinité n'a pas été créé pour eux, et si leur utilisation dès le XV<sup>e</sup> siècle pour les cérémonies des chapitres de l'Ordre, à Gand d'abord, puis à Bruges et enfin à Bruxelles, n'a pas contribué à la diffusion du motif et à sa reprise dans d'autres broderies liturgiques. Quoi qu'il en soit, le même groupe domine la composition du chaperon représentant l'Eucharistie — Consécration et Communion — sur la splendide chape des Sept Sacrements du Musée de Berne, donnée à la Cathédrale de Lausanne par le Comte Jacques de Romont (†1486), <sup>(7)</sup>

(1) CH. DE TOLNAY. *La Maître de Flemalle et les frères Van Eyck*. Bruxelles, 1939, p. 57, n° 7 ; p. 46, note 27 ; pl. 17.

(2) A ce sujet et voir MAX FRIEDLÄNDER. *Die altniederländische Malerei*, t. II (*Rogier van der Weyden und der Meister von Flemalle*), Berlin 1924, pp. 113 et 114.

(3) FIERENS-GEVAERT et P. FIERENS. *Histoire de la peinture flamande, des origines à la fin du XV<sup>e</sup> siècle*, t. III, Paris-Bruxelles, 1929, pl. XXX.

(4) M. J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, pl. LXI.

(5) J. MAQUET-TOMBU. *Colyn de Coter, peintre bruxellois*. Bruxelles, 1939, pp. 20 et s., 97 et s. ; pl. II.

(6) J. VON SCHLOSSER. *Der burgundische Paramentenschatz des Ordens vom goldenen Vliesse*. Vienne, 1912, pl. I et II, p. 11.

(7) JAKOB STAMMLER. *Der Paramentenschatz im Historischen Museum zu Bern*. Berne, 1895, pp. 87 à 98 et dessins au trait.

L. DE FARCY. *La broderie du XI<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours*. Angers, 1890-1900, p. 143, pl. 162 du supplément.

et considérée par F. Winkler comme une œuvre authentique de Rogier van der Weyden, lequel serait donc l'auteur des cartons (1).

Bien que la Trinité du chaperon d'Averbode soit encore très fidèle au modèle initial (fig. 1 et 2), elle appartient à une époque sensiblement plus tardive. Maints caractères de style en témoignent : souplesse des draperies, surcharge ornementale du baldaquin, tronçonnement décoratif des colonnettes, accent « baroque » des accoudoirs du trône. Manifestement, c'est à la production dernière de l'art gothique, celle des débuts du XVI<sup>e</sup> siècle, que se rattachent les broderies de la chape. Or, en parcourant les extraits des comptes de l'abbé Gérard vander Scaeft publiés par le chanoine Pl. Lefèvre, je trouve mention d'un paiement fait le 16 novembre 1523, au brodeur de Lierre Pierre de Hesbene pour la fourniture des parements d'une chape en tissu d'or dont le chaperon représentait la Trinité (2). Voici la teneur de cette note :

« Item altera die (= 16 novemb. 1523) emimus erga dictum Petrum (Herben, acupictori de Lyer) unam bordam ad cappam panni aurei, habentem retro super caputium ymaginem Trinitatis, pro 68 flor. ren. quos solvimus ».

S'agit-il en l'occurrence de la chape que nous étudions? Si la concordance iconographique nous incite à le croire, encore faut-il que le style des broderies et la date du paiement à Pierre de Hesbene ne soient pas incompatibles. De prime abord on pourrait estimer que cette date est trop tardive. Dès avant 1523 l'art flamand était déjà pénétré d'influences italiennes, et détendu par le sourire de la renaissance, par la grâce des guirlandes, des rinceaux et des « putti ». Mais dans certains ateliers de broderie, plus réfractaires que d'autres au courant novateur, peut avoir longtemps persisté un attachement tenace aux traditions gothiques, aux habitudes acquises. Faute de pouvoir les dater, leurs travaux passent sans doute trop souvent pour plus anciens qu'ils ne sont. En étudiant les orfrois historiés des Pays-Bas septentrionaux, Beatrice Jansen trouve un témoignage édifiant de cette survivance dans les broderies d'une chasuble appartenant à l'église d'Oudewater; bien que certaines compositions reproduisent des gravures sur bois de Jacob Cornelisz exécutées en 1523, les encadrements architecturaux sont encore purement gothiques (3).

---

(1) FRIEDRICH WINKLER. *Der Meister von Flemalle und Rogier van der Weyden*. Strasbourg, 1913, pp. 46 et s.

(2) PL. LEFÈVRE O.P. *Textes concernant l'histoire artistique de l'abbaye d'Averbode*. Revue belge d'Archéol. et d'Histoire de l'Art, 1935, p. 57.

(3) B. JANSEN. *Laat gotisch borduurwerk in Nederland*. La Haye, 1947 (Thèse de doctorat), pp. 34 et 35, pl. frontispice.

Nous sommes donc en droit d'estimer que les parements de la chape d'Averbode peuvent être ceux-là mêmes qui furent payés en 1523 au brodeur de Lierre Pierre de Hesbene. Antérieurement celui-ci s'était déjà vu confier sous les auspices de Félix Tax divers travaux pour le vestiaire de l'abbaye, entre autres la parure brodée d'une chasuble pour l'ornement blanc de la Vierge, payée en 1514 <sup>(1)</sup>. Les comptes de 1518 témoignent aussi de son activité et nous apprennent qu'à cette date il résidait à Anvers « in hospicio monasterii regularium de Throno » <sup>(2)</sup>. Pierre de Hesbene semble donc appartenir à une génération de brodeurs formés à l'extrême fin du XV<sup>e</sup> ou au début du XVI<sup>e</sup> siècle, et nourris encore des traditions du moyen âge. On peut admettre sans peine qu'il soit resté fidèle aux modèles gothiques dans ses œuvres tardives.

Au point de vue de la facture, les broderies de la chape de la Trinité, comme en général celles du groupe que nous étudions, montrent l'emploi de divers procédés techniques. L'or en couchure prédomine, « nué » de soies de couleur là où les draperies exigent des jeux d'ombre et de lumière, « natté » pour les fonds, agrémenté d'un effet de carrelage sur le sol, gaufré ou guipé sur corde pour les éléments architecturaux en relief et les bordures d'encadrement. Les carnations, les cheveux et les barbes sont toujours exécutés en fil de soie floche, au passé nuancé.

## CHASUBLE B

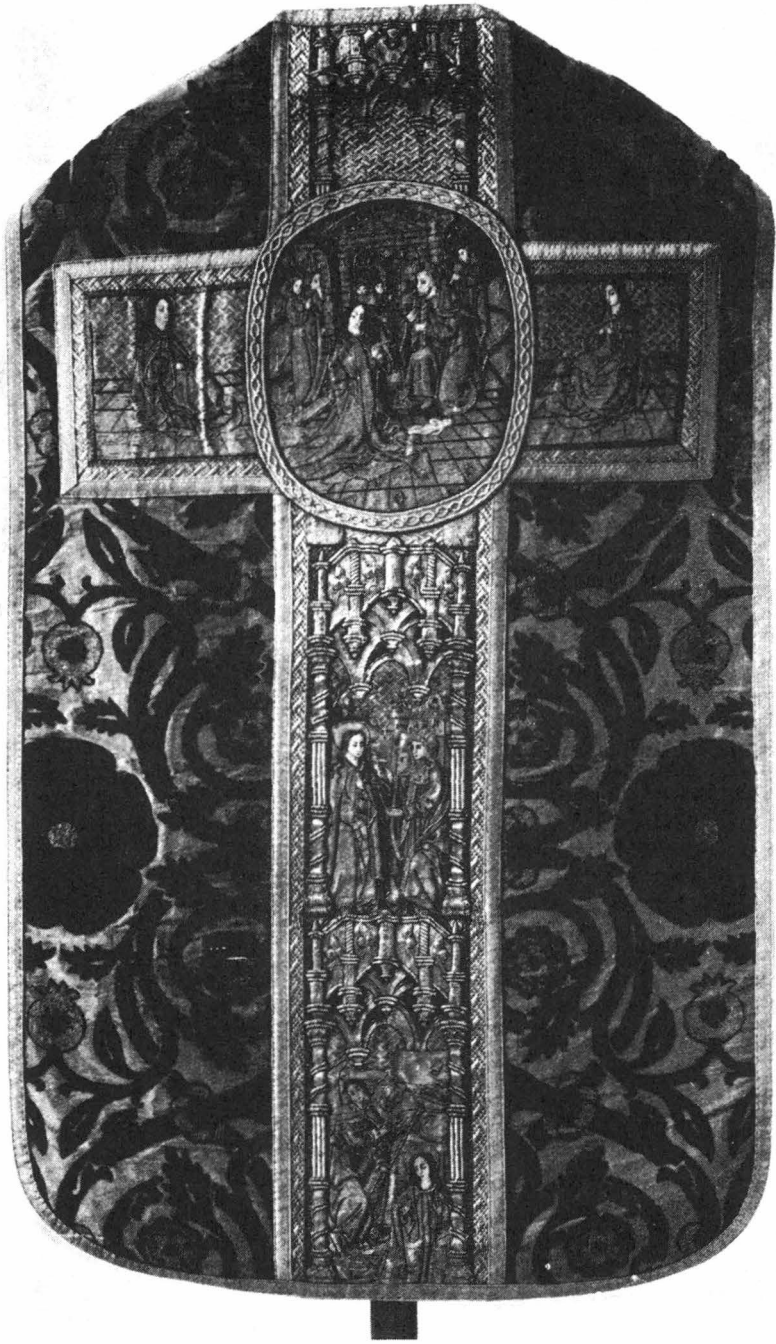
Des analogies de style, sensibles en dépit de remaniements indéniables, apparentent à la chape de la Trinité les broderies d'une chasuble dont le sujet principal, au centre de la croix, est la Nativité du Christ (fig. 4). De prime abord il saute aux yeux que les dais gothiques abritant les scènes ou les figures procèdent de part et d'autre d'un même modèle d'atelier. Par ailleurs, les épisodes évangéliques représentés sur la croix — Annonciation, Visitation, Nativité — répondent aux convenances iconographiques du culte marial, et nous font souvenir que Pierre de Hesbene exécuta précisément pour l'ornement de la Vierge, une parure de chasuble dont il reçut paiement

---

<sup>(1)</sup> TH. VAN DE PLAS, *op. cit.*, p. 192.

<sup>(2)</sup> PL. LEFÈVRE. *Textes concernant l'histoire artistique de l'abbaye d'Averbode, op. cit.*, p. 57.

Sans doute s'agit-il du refuge que possédait à Anvers depuis 1495 le prieuré des chanoines réguliers de St. Augustin à Ouwen-Grobbendonk (Turnhout), prieuré dénommé « Onze Lieve Vrouw ten Troon ». Voir Chan. D<sup>r</sup> FLORIS PRIMS. *Onze Lieve Vrouw ten Troon te Ouwen-Grobbendonk. Campinia Sacra*, n<sup>o</sup> 2, Anvers, 2<sup>e</sup> éd., p. 72.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 4. — Chasuble B. Croix: la Nativité, l'Annonciation et la Visitation, St<sup>e</sup> Agnès et St<sup>e</sup> Marguerite d'Antioche

en 1514 <sup>(1)</sup>. Ne serait-ce pas elle qui nous est conservée ? La question peut se poser, mais ne peut être résolue.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre indique assez bien cette époque par maints caractères de son style. Elle est encore étroitement soumise aux traditions du XV<sup>e</sup> siècle, bien qu'on doive reconnaître une concession aux tendances nouvelles dans la forme ovale donnée au médaillon inscrivant la Nativité. Encore, peut-on se demander, à cause de certaines maladresses de montage et d'ajustement <sup>(2)</sup> si telle était bien la disposition première. Mais la scène elle-même remonte aux peintres primitifs et conserve des détails naïfs ou pittoresques d'une saveur archaïque : le berger jouant de la cornemuse, St Joseph tenant une chandelle à la main, comme dans les représentations des mystères du moyen âge, pour nous rappeler que l'évènement eut lieu pendant la nuit.

Tandis que sur le montant de la croix, l'Annonciation à la Vierge et la Visitation occupent leur place logique dans le récit de la Nativité, sur les bras latéraux sont assises, tournées vers la scène centrale, deux saintes vierges et martyres : à gauche, St<sup>e</sup> Agnès, identifiée par l'agneau qui l'accompagne ; à droite, St<sup>e</sup> Marguerite d'Antioche, tenant une croix des deux mains.

La bande du devant de la chasuble montre, debout sous des baldaquins, les figures des deux chefs du Collège apostolique. St Pierre porte comme attributs les clés symboliques du Royaume des Cieux et la croix renversée de sa crucifixion ; St Paul, le livre de la doctrine et le glaive de sa décapitation. Ces deux figures d'apôtres, trop grandes pour le champ qu'elles occupent, peuvent avoir appartenu à un autre vêtement et remplacer des scènes de la chasuble endommagées par l'usage.

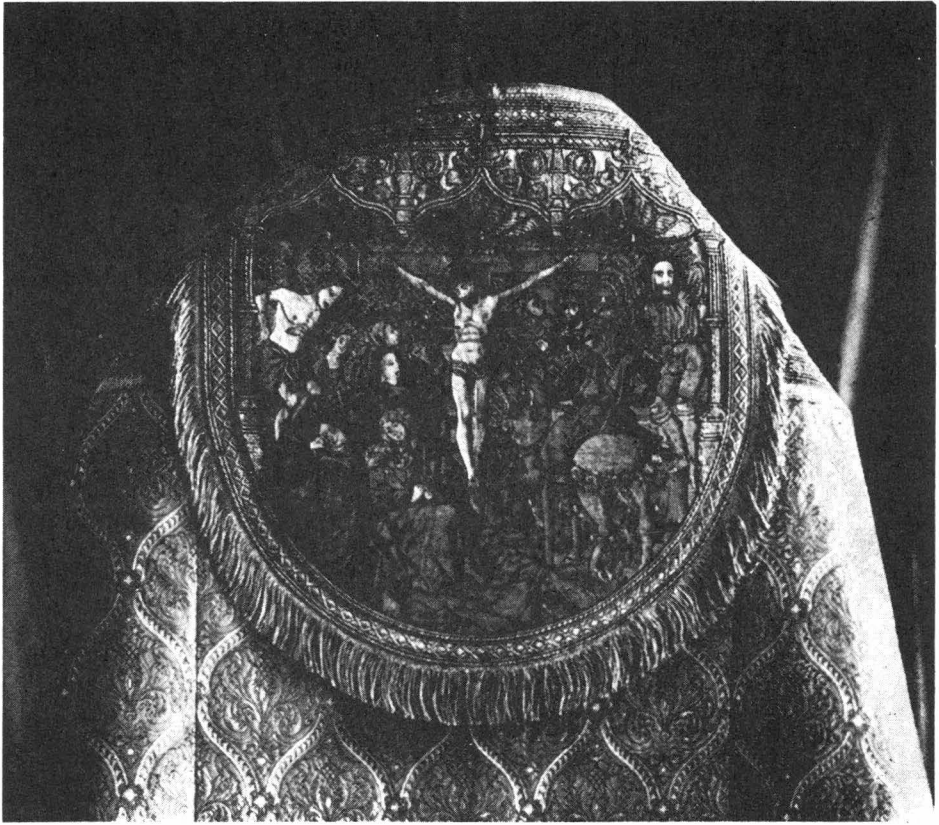
## CHAPE C

A l'époque de transition entre l'art gothique et celui de la renaissance appartiennent les broderies d'une chape dont le chaperon inscrit la Crucifixion du Christ (fig. 5 et 6) et les deux bandes six épisodes de la Passion (fig. 7).

---

<sup>(1)</sup> Voir ci-dessus, p. 10.

<sup>(2)</sup> Par exemple, les deux appendices rectangulaires qui meublent si gauchement les petits écoinçons latéraux sous le médaillon. On peut s'étonner aussi de ne trouver autour des trois sujets de la traverse horizontale de la croix aucun rappel des somptueux cadres architecturaux du montant. Il y a là une rupture d'unité, un déséquilibre, qui semblent trahir un remaniement.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 5. — Chape C — Chaperon : La Crucifixion du Christ

Si les arcs en accolade des encadrements architecturaux ont encore l'inflexion gothique et sont encore hérissés de crochets, par contre, la coquille qui s'y incruste et le motif de la couronne encerclant une tête humaine dont s'ornent les écoinçons, trahissent l'influence italienne.

Le style des compositions historiées, comme celui des éléments ornementaux, répond assez exactement aux tendances artistiques de notre pays pendant la troisième décennie du XVI<sup>e</sup> siècle. La Crucifixion notamment, par le caractère des draperies qui étoffent l'avant-plan, par l'opulence des formes, le costume et l'attitude de la Madeleine affligée, appelle la comparaison

avec les tapisseries de Bruxelles de cette époque. Les stries horizontales que présentent, d'une part la nappe des fils d'or « nus » à l'aiguille de fils de soie polychromes, d'autre part le tissu côtelé des tentures de laine, accentue encore cette parenté (fig. 6). Si l'on tient compte de la fréquente survivance des modèles d'atelier, il est néanmoins prudent de ne pas dater trop tôt ni avec trop de précision cette parure de chape au sujet de laquelle les comptes d'Averbode n'ont malheureusement rien livré jusqu'ici. Bornons-nous à la situer approximativement aux alentours de 1530.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 6. — Chape C. — Détail du chaperon

Par son ordonnance et son contenu iconographique la Crucifixion procède des représentations nombreuses qu'en firent au XV<sup>e</sup> siècle les peintres primitifs et les sculpteurs de retables. Le Christ mort, couronné d'épines, un linge étroit autour des reins, se dresse sur la croix au milieu du chaperon, entre les deux figures contorsionnées des larrons, liés à leur gibet par des cordes. A gauche, au pied du Calvaire, la Vierge défaille, soutenue par S<sup>t</sup> Jean, tandis que Marie - Madeleine et d'autres saintes femmes éplorées expriment par des gestes leur désolation. De l'autre côté se present en un groupe assez confus <sup>(1)</sup>, des soldats

(<sup>1</sup>) Ainsi, la tête et la croupe de cheval à l'avant-plan doivent appartenir, non pas au même animal comme il semble tout d'abord, mais à deux montures différentes, tournées l'une vers la gauche, l'autre vers le fond du tableau ; sinon, les cinq pattes que l'on dénombre seraient inexplicables.

armés et des juifs à pied ou à cheval; un cavalier, la main levée, est sans doute le centurion qui proclame la divinité du Christ.

Les épisodes de la Passion qui décorent les bandes de la chape se succèdent de bas en haut dans l'ordre que voici en commençant par le côté gauche du vêtement :

1° L'Agonie de Jésus au jardin des oliviers. Le Christ entouré des apôtres, Pierre, Jacques et Jean, qui se sont endormis au pied de la montagne, est à genoux et prie, tandis qu'au ciel lui apparaît le calice de douleur qu'il doit boire jusqu'à la lie. Au fond, par la porte ouverte, Judas s'est introduit dans le jardin. une bourse à la main. Derrière la palissade, une torche allumée annonce la troupe qui le suit.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 7. — Chape C. — Détail des bandes :  
Le Baiser de Judas

2° Le Baiser de Judas (fig. 7). Le traître s'est approché du Christ et lui donne le baiser convenu qui le livre aux soldats. St Pierre a dégainé et vient de trancher l'oreille droite à Malchus, serviteur du grand prêtre, renversé sur le sol. Jésus tient en main l'oreille coupée et va guérir miraculeusement Malchus.

3° La Flagellation. Dépouillé de ses vêtements, le sauveur est adossé à une colonne et reçoit de deux bourreaux des coups de fouet et de verge.



4° Le Couronnement d'épines. Le Christ est assis, couvert du manteau de pourpre dont les soldats l'ont revêtu par dérision, le front ceint de la couronne d'épines qu'ils enfoncent brutalement en s'aidant de bâtons.

5° La Comparution devant Pilate. Les soldats ont amené Jésus devant Pilate qui l'abandonne au peuple et se lave les mains pour s'innocenter.

6° Le Portement de croix. Chargé de la croix, invectivé par ses bourreaux, le Christ rencontre sa Mère et S<sup>t</sup> Jean sur le chemin du Calvaire.

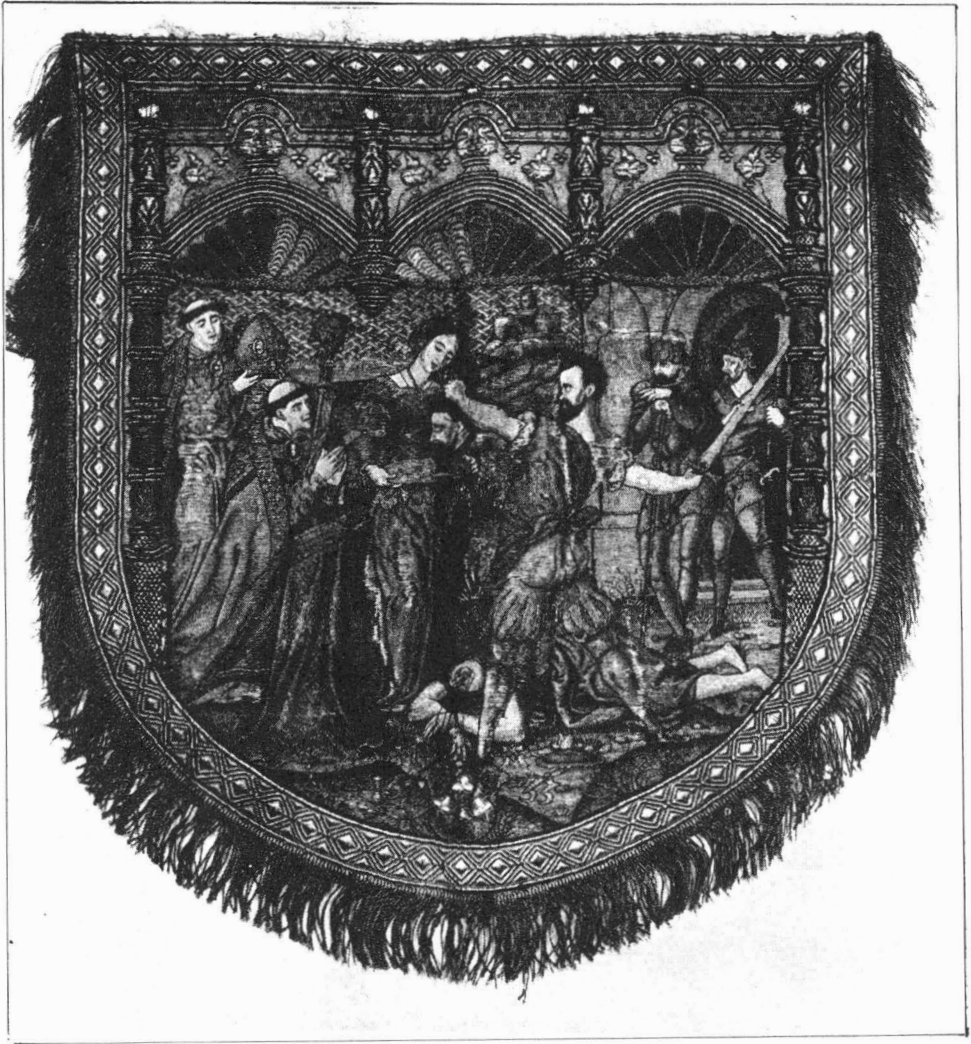
## CHAPE D

Les broderies plus tardives, celles où s'affirme le triomphe de la renaissance, appartiennent aux quinze premières années de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, au fastueux mécénat du trentième abbé d'Averbode, Mathieu 'S Volders de Rethy (1546-†1565). Avec elles nous marchons sur un terrain plus solide. Nombre d'entre elles sont datées, enregistrées dans des livres de comptes, et pourvues d'un état civil précis nous apprenant les circonstances de leur entrée dans le vestiaire de l'abbaye. Bien qu'ils aient été publiés par les chanoines Th. Van de Plas et Pl. Lefèvre, les textes relatifs à ces parures liturgiques seront reproduits ici, conjointement à l'œuvre elle-même, afin de donner au lecteur toute facilité de référence aux pièces justificatives.

Chronologiquement vient en tête une chape dont les parements retracent différents épisodes de la vie de S<sup>t</sup> Jean-Baptiste (fig. 8 et 9). La commande en fut faite en 1553 par l'abbé Mathieu 'S Volders au brodeur attiré de l'abbaye, Francois van Yeteghem. Voici l'énoncé de la convention qui fut établie entre eux :

« Anno LIIJ media Augusti convenit Revdus Dnus cum dicto Francisco de Yeteghem acupictore ad conficiendam, propriis expensis et materialibus suis, bordam unam novam, hystoria Dni Johannis Baptistæ, unde decollatio ipsius posita est in schuto dictæ cappæ cum armis Dni Mathei abbatis et data de 1553, et promisit Revdus Dnus dicto Francisco dare opere perfecto, juxta conditionem sibi specificatam et ostensionem alterius cappæ sibi factam XIIIJ lib. flandriæ, qualibet lib. ad VJ car. computata facit LXXXIIIJ car. dicto Francisco competentes ; quos anno LIIJ Decembris XXVIJ et anno LIIIJ februarii IX, stilo Leodiensi a Rev<sup>do</sup> recepit. Et sic solutum » (1).

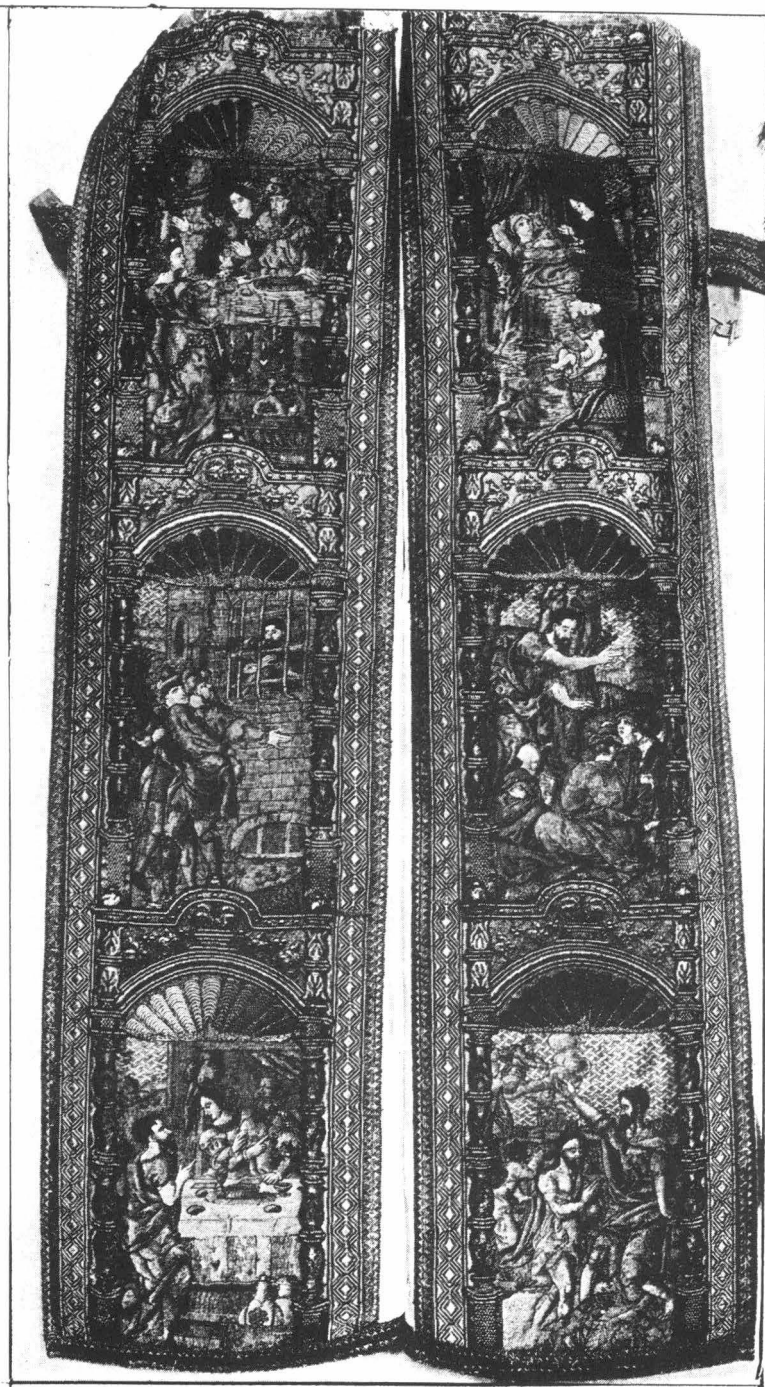
(1) Cfr. TH. VAN DE PLAS. *Borduurwerk te Averbode in de XVI<sup>e</sup> eeuw, op. cit.*, pp. 204-205, LXVIII.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 8. — Chape D. — Chaperon : La Décollation de St Jean-Baptiste

Les broderies de la chape répondent parfaitement aux stipulations du contrat. La date de leur exécution - 1553 - et les armes de l'abbé Mathieu 'SVolders accompagnées des lettres initiales M(atheus) A(bbas) figurent en bas du chaperon, sous la représentation convenue de la Décollation de St Jean (fig. 8).



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 9. — Chape D. — Bandes :  
épisodes de la vie de St Jean-Baptiste

Composition magistrale, d'un style très mouvementé et d'une étonnante vigueur d'expression. Devant la porte de la prison et sous les yeux de deux gardes, le serviteur envoyé par Hérode vient de décapiter St Jean dont le corps gît sur le sol. Manches retroussées, le corps tendu et le geste violent, il brandit d'une main son glaive, et de l'autre il remet à la belle et impie Salomé qui lui présente un plat, la tête du Précurseur. A gauche, agenouillé devant un prie-Dieu, l'abbé Mathieu 'S Volders lui-même, en ornements pontificaux — chape, crosse et mitre —, assiste avec un desservant à l'exécution capitale du glorieux martyr. La scène est encadrée par un portique ornemental dans le style de la renaissance, dont les trois arcs inscrivent des coquilles et sont flanqués de colonnettes faites de balustres engainés d'acanthé. Quelques timides accents gothiques sont encore perceptibles dans le décor de crochets, de fleurons et de redents qui agrémentent les arcs.

Sur les bandes de la chape les mêmes éléments composent les cadres architecturaux où se déroulent chronologiquement, de l'épaule droite à l'épaule gauche, six autres épisodes de la vie du Précurseur (fig. 9) :

1° La Naissance de St Jean. Elisabeth, étendue dans un lit à courtines, est assistée par deux femmes. L'une lui présente une écuelle dont elle remue le contenu. L'autre, agenouillée à l'avant-plan, enveloppe de langes le nouveau-né et le dépose dans une corbeille.

2° La Prédication de St Jean. Répondant à la volonté divine, Jean s'est rendu dans la région du Jourdain afin de préparer la voie au Messie. Debout près d'un arbre, le geste éloquent, il parle avec véhémence à un petit groupe d'auditeurs attentifs assis à ses pieds.

3° Le Baptême du Christ. Jésus, les mains jointes, dépouillé de son manteau qu'un ange tient sur le rivage, est descendu dans le Jourdain. Tandis que Jean répand l'eau du baptême sur la tête du Sauveur, apparaissent au ciel le Père et le Saint Esprit.

4° Les Remontrances de St Jean à Hérode Antipas. Dans la salle à manger royale, Hérode est attablé en compagnie d'Hérodiade, l'épouse de son frère qu'il a enlevée et prise pour femme. Avec irritation il écoute St Jean lui reprocher sa scandaleuse conduite.

5° L'Emprisonnement de St Jean. Hérode a fait jeter l'audacieux en prison. Jean apparaît derrière les barreaux d'une fenêtre sous laquelle deux gardes discutent avec animation ; ceux-là sans doute qui sur l'ordre d'Hérode viennent chercher le prisonnier pour le remettre au bourreau.

6<sup>o</sup> Salomé apportant à Hérode la tête de St Jean. Debout, derrière la table du festin, Hérode et Hérodiade ont un geste de recul et d'effroi à la vue de Salomé qui leur présente sur un plat la tête du Précurseur.

Si l'abbé Mathieu 'S Volders eut à cœur de posséder dans son vestiaire une chape historiée retraçant la vie de St Jean-Baptiste, et de figurer en personne dans l'épisode de la Décollation, c'est en témoignage tout particulier de vénération envers un saint patron de l'abbaye. L'église d'Averbode avait en effet été consacrée en l'honneur de la Vierge et de St Jean-Baptiste lors de sa fondation au XII<sup>e</sup> siècle, et plusieurs reliques du Saint étaient en sa possession (1).

## CHAPE E

Pour honorer son propre patron St Mathieu, apôtre et évangéliste, l'abbé Mathieu S'Volders fit exécuter aussi par François van Yeteghem de somptueux parements de vêtements liturgiques.

Déjà le 13 juin 1550, le brodeur s'engageait par contrat à fournir à l'abbaye une croix et une bande de chasuble décorées de médaillons inscrivant différentes scènes de la vie de St Mathieu; des rinceaux dans les espaces intermédiaires, et un écu aux armes du prélat, devaient compléter cette ornementation. Le texte du contrat, partiellement reproduit par Ch. Piot en 1863 (2), a été publié « in extenso » par le chanoine Pl. Lefèvre dans les « *Analecta Præmonstratensia* » (3). Malheureusement cette chasuble n'existe plus aujourd'hui (4).

Par contre, l'abbaye conserve encore une chape datée de 1554, qui doit avoir fait partie du même ensemble sacerdotal, car son décor répond très exactement aux mêmes données que celui de la chasuble perdue. Dans les registres de comptes, le chanoine Th. Van de Plas a retrouvé le poste relatif à la commande de cette œuvre à François van Yeteghem :

---

(1) WOLTERS. *Notice historique sur l'ancienne abbaye d'Averbode*. Gand, 1849, pp. 8 et 65 et s.

(2) CH. PIOT. *Quelques notes concernant des brodeurs belges du XV<sup>e</sup> siècle et du siècle suivant*, *op. cit.*, p. 301, note 2.

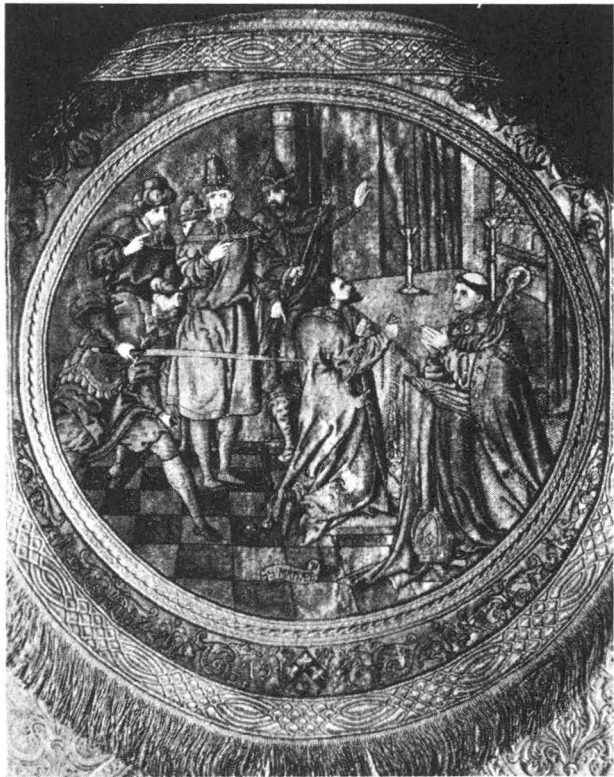
(3) PL. LEFÈVRE. *A propos des broderies historiées exécutées pour l'abbaye d'Averbode au XVI<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, pp. 143 et s.

(4) S'il faut en croire CH. PIOT (*op. cit.*, p. 302) elle existait encore de son temps. Mais ne l'a-t-il pas confondue avec la chape très analogue dont il est question ci-après?

« Anno eodem (1554) Martii XXVIIJ jussit Revdus Dnus per dictum acupictorem fieri unam novam bordam cum figura et historia Mathei apostoli et evangelistæ ad novam cappam juxta figuras sibi traditas pariter pro XIIJ lib. IIIJ car. facit pariter LIIIJ car. Super quibus recepit Maii XV-XL car. Item anno LV Johannis Evangelistæ videlicet Decembris XXVIJ, stilo Leodiensi, solvimus Francisco acupictori pro plena solutione XLIJ car. sed asserebat se parum fructum fecisse in opere isto, sic de gratia superaddidit Revdus Dnus ipsi XXIIIJ stof. Et sic selutum » <sup>(1)</sup>.

De même que sur la chasuble exécutée quatre ans auparavant, des épisodes de la vie de St Mathieu enfermés dans des médaillons sont associés sur la chape à un décor de rinceaux (fig. 10 et 11).

La composition principale — la Mort de St Mathieu — couvre de son vaste champ circulaire toute la largeur du chaperon, ne réservant de celui-ci pour l'entourage ornamental qu'un mince croissant à la base et les deux angles supérieurs (fig. 10). Le drame a lieu dans l'église où St Mathieu vient de prononcer en présence du roi d'Ethiopie Hyrace, le sermon sur le mariage, au cours duquel il s'est audacieusement élevé contre l'intention du roi d'épouser la jeune vierge Iphigénie, fille du défunt roi Egyptus, qui s'était vouée à Dieu <sup>(2)</sup>. L'office est terminé, et l'apôtre, dans



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 10. — Chape E. — Chaperon :  
La Mort de saint Mathieu

<sup>(1)</sup> TH. VAN DE PLAS. *Borduurwerk te Averbode in de XVI<sup>e</sup> eeuw, op. cit.*, p. 205, LXX.

<sup>(2)</sup> Les différents sujets représentés sur la chape sont empruntés à la Légende de St. Mathieu, telle que la rapporte JACQUES DE VORAGINE dans la *Légende dorée*.

l'attente du martyr, est à genoux devant l'autel, les yeux levés vers le tabernacle, un encensoir à la main. Derrière lui le roi Hyrace, entouré d'un petit groupe de serviteurs très agités, se prépare à châtier l'insolent. Le sceptre levé il donne l'ordre d'exécuter sa sentence. Déjà le bourreau a dégainé son glaive et en frappe dans le dos l'apôtre en oraison. Au premier plan, à côté de l'autel, l'abbé Mathieu 'S Volders en ornements pontificaux est agenouillé devant un prie-Dieu et assiste au meurtre de son saint patron.

Les armes du prélat, accompagnées des deux lettres M(atheus) A(bbas) et de la date 1554 figurent au pied du chaperon, dans l'étroite bordure en forme de croissant, au milieu d'un collier de boucles, de feuilles d'acanthé et de fleurons. L'encadrement se complète dans chacun des deux écoinçons du haut par de vigoureux rinceaux jaillissant d'un culot et s'épanouissant en un motif symétrique.

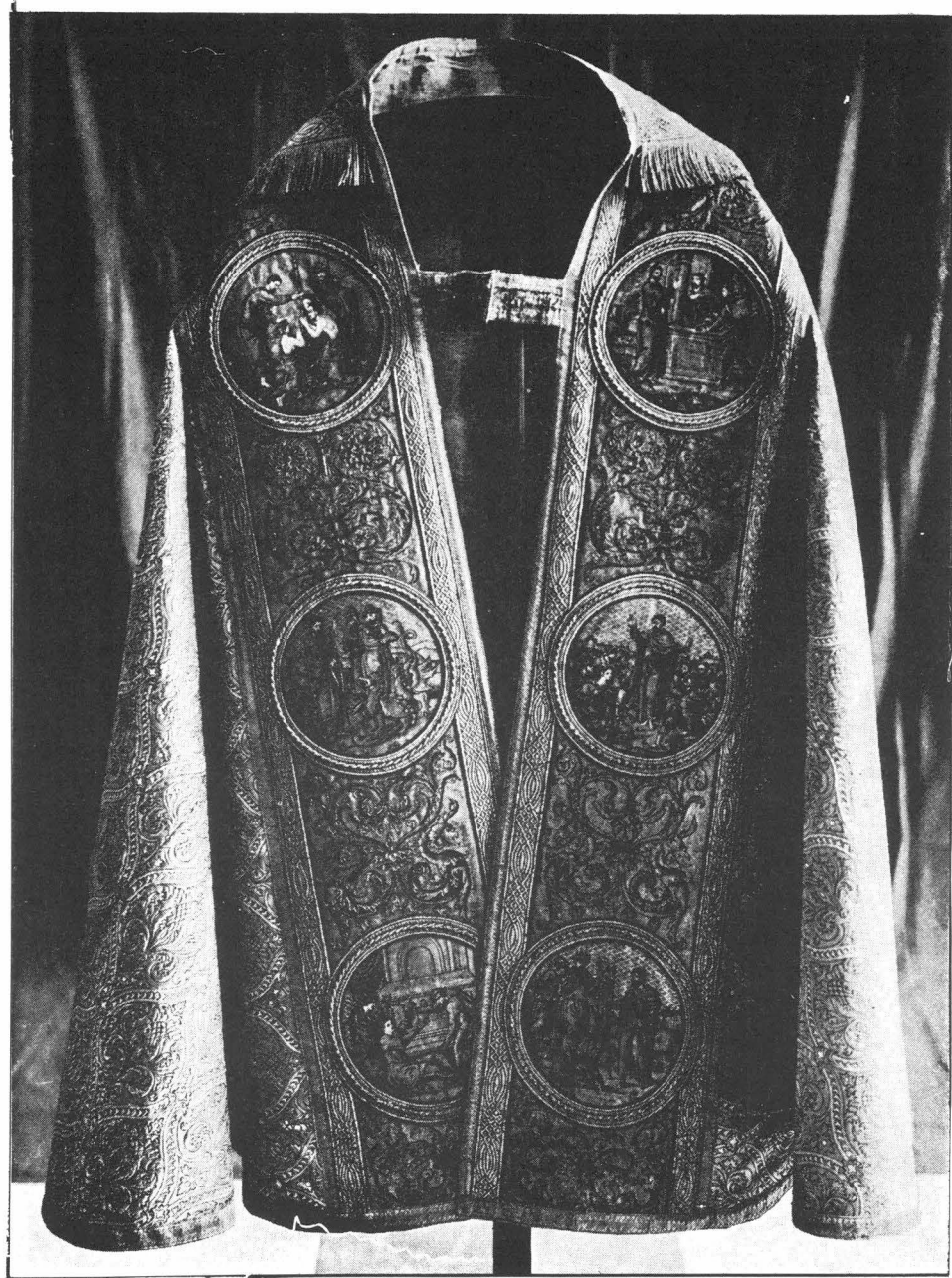
Dans les deux bandes de la chape (fig. 11), ce décor ornemental tient une place considérable. De somptueuses combinaisons de rinceaux de feuillage, agrémentés de fleurs, de fruits et de masques grotesques, se déploient en un mouvement ascendant, comme les sculptures d'un pilastre, dans les espacements qui leur sont réservés entre les médaillons. Ceux-ci, au nombre de six — trois par bande — inscrivent de haut en bas, en commençant par le côté gauche du vêtement, les épisodes que voici de la légende de St Mathieu :

1<sup>e</sup> La Vocation de St Mathieu. La scène se passe à Capharnaüm, autour de comptoir où siège le publicain Mathieu Levi, collecteur des taxes. Tandis qu'un commerçant, lourdement chargé d'une gibecière vient faire enregistrer sa marchandise, Jésus s'avance, la main levée, appelant à lui le disciple de son choix, qui déjà s'apprête à le suivre.

2<sup>e</sup> La Prédication de St Mathieu. Debout, les bras ouverts en un geste éloquent, l'apôtre prêche la foi chrétienne à un groupe d'hommes et de femmes, assis ou agenouillés sur le sol, qui l'écoutent avec ferveur.

3<sup>e</sup> La Résurrection du fils du roi d'Ethiopie, Egyptus. En présence du roi et de la reine, St Mathieu vient, par ses prières, de rendre le prince à la vie. De la fosse où son cadavre avait été descendu, le jeune homme se soulève, les mains jointes, les yeux levés vers le thaumaturge qui l'a miraculeusement ranimé et dont le bras tendu fait le geste d'imposition commandé par la volonté divine.

4<sup>e</sup> Le Baptême du roi Egyptus et de sa famille. Agenouillés autour de la cuve baptismale, le roi, la reine et leur fils, le torse nu, reçoivent sur le front,



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 11. — Chape E. Bandes : épisodes de la légende de saint Mathieu



de la main de St Mathieu, l'eau sacramentelle qui les fait chrétiens. Derrière eux, un serviteur tient sur le bras les vêtements dont ils se sont dépouillés.

5° St Mathieu endormant les deux dragons des enchanteurs Zaroës et Arphaxat. En présence des deux enchanteurs confondus, St Mathieu marche sans crainte vers les deux dragons qui terrorisaient l'Ethiopie ; d'un signe de croix, il les immobilise à ses pieds et les rend inoffensifs.

6° Le fils du roi Hyrace possédé du diable après le meurtre de St Mathieu. Devant le tombeau de l'apôtre deux serviteurs maîtrisent avec peine le fils du roi Hyrace que la vengeance divine vient de livrer au démon. Les pieds liés, le prince se débat convulsivement sur le sol, terrassé par un diabolotin qui lui enserre le crâne.

Par leur ordonnance décorative — alternance de médaillons historiés et de combinaisons symétriques de rinceaux — ces bandes de chape appartiennent à un genre d'orfrois brodés qui fut très en honneur dans les Pays-Bas méridionaux dès la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Nos Musées Royaux d'Art et d'Histoire en conservent plusieurs spécimens dont les scènes évangéliques sont encore dans la tradition des peintres primitifs flamands (1). Les épisodes de la légende de St Mathieu représentent un art plus évolué, dégagé des conventions gothiques et résolument ouvert à l'esthétique de la renaissance.

## CHAPE F

Aux orfrois de la chape de St Mathieu est étroitement apparentée par le style, la facture et l'ordonnance du décor, une autre parure de chape dont le médaillon du chaperon inscrit l'Adoration des Mages, et ceux des bandes six autres épisodes de la vie de la Vierge appartenant au cycle de la Nativité (fig. 12 à 14). Manifestement les deux œuvres ont été créées dans un même atelier et pour le même ornement liturgique. Il est impossible de les dissocier.

Pour cette raison ne peut guère être retenue la proposition faite par le chanoine Pl. Lefèvre de mettre ces orfrois en rapport avec ceux que Jean Scherniers, un autre brodeur de Lierre, exécuta pour l'abbaye d'après un contrat conclu le 20 novembre 1564 (2). La seule analogie entre les uns et

(1) I. ERRERA. *Collection de broderies anciennes*. Bruxelles, 1905, n° 52 (pl. XV), 54 (pl. XVI).

(2) PL. LEFÈVRE. *A propos des broderies historiées exécutées pour l'abbaye d'Averbode au XVI<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, pp. 137 et 140-141.

les autres dont on puisse faire état est la présentation des sujets historiés des bandes dans six médaillons circulaires, car le contrat en question ne nous fait rien connaître des thèmes iconographiques interprétés par Jean Scherniers. Sans aucun doute possible pour qui les confronte, les deux chapes de l'Adoration des Mages et du Martyre de S<sup>t</sup> Mathieu (1554) ont une origine commune.

Si nous parcourons les comptes de l'abbaye d'Averbode relatifs aux fournitures de François van Yeteghem, nous y relevons entre les années 1554 et 1558, la mention de huit chapes dont les parements représentaient des scènes de la vie de la Vierge. Pour aucune d'elles malheureusement, il n'est précisé

que l'Adoration des Mages figurait sur le chaperon. D'autre part, dans la plupart des cas, le sujet de celui-ci est exactement défini : Assomption (1554) <sup>(1)</sup>; Mariage de la Vierge (1555) <sup>(2)</sup>; Nativité du Christ (1556) <sup>(3)</sup>;



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 12. — Chape F. — Chaperon :  
l'Adoration des Mages

<sup>(1)</sup> TH. VAN DE PLAS. *Borduurwerk te Averbode in de XVI<sup>e</sup> eeuw, op. cit.*, p. 205, LXIX.

<sup>(2)</sup> *Ibid.*, p. 206, LXXII.

<sup>(3)</sup> *Ibid.*, p. 207, LXXV. Sur les bandes de cette chape n'étaient pas représentées des scènes de la vie de la Vierge, mais des figures d'apôtres et de saintes : Pierre, Paul, Barthelemy, Jean, Catherine et Madeleine.

Fuite en Egypte (1556) <sup>(1)</sup>; Circoncision (1557) <sup>(2)</sup>; Présentation de la Vierge au temple (1558) <sup>(3)</sup>. L'une des deux chapes restantes, livrée en 1556, était décorée d'épisodes de l'histoire de la Vierge et de sa Nativité <sup>(4)</sup>; elle ne peut donc être identifiée avec celle de l'Adoration des Mages où ne figure pas le thème de la Naissance de Marie. De la seule chape qui soit encore à prendre en considération, nous savons, sans autre précision iconographique, que l'histoire de la Vierge y était représentée. Voir le texte qui la concerne:

« Anno LVJ Aprilis septima in pascalibus acceptavit franciscus de Yetecom (sic) acupictor Averbodiensis erga Rdum Dnum Averbodiensem conficere unam bordam de historia sancte Marie Virginis ejusdem valoris, longitudinis et latitudinis sicuti est borda sancte Catharine <sup>(5)</sup> ab eo deliberata Decembris XXVIJa a°LV, pro qua habebit a R<sup>llo</sup> D<sup>no</sup> XLIJ car. eam bordam deliberavit Averbodii franciscus a°LVJ Julii XVa » <sup>(6)</sup>.

Cet accord du 7 avril 1556 avait-il pour objet le parement dont le chaperon porte l'Adoration des Mages? La question peut sans doute se poser, mais elle se heurte à l'ignorance où nous sommes du sujet qui fut choisi pour le chaperon du parement auquel le texte se rapporte. Faute de pouvoir y répondre, restons donc dans une prudente réserve, et bornons-nous à convenir, que cette identification serait en concordance avec l'époque indiquée par le style des broderies, sœurs jumelles de celles qui furent exécutées en 1554 pour la chape de St Mathieu. Examinons-les rapidement.

Sur le chaperon (fig. 12) le même cadre ornemental qu'autour de l'épisode du meurtre de St Mathieu, inscrit l'Adoration des Mages. La seule différence est qu'on n'y trouve ni les armes de l'abbé, ni la date de l'exécution du parement, précisions réservées sans doute à la première chape commandée. Au centre du médaillon, enveloppée dans les plis d'un ample manteau, mais la tête découverte, la Vierge Marie est assise au pied d'un portique, l'Enfant nu sur les genoux. Guidés par l'étoile qui brille au firmament, les trois rois mages — Gaspar, Balthazar et Melchior — viennent d'arriver de leur pays lointain, les mains chargées de vases précieux contenant l'or,

<sup>(1)</sup> *Ibid.*, p. 209, LXXIX ; p. 217.

<sup>(2)</sup> *Ibid.*, p. 209, LXXXI.

<sup>(3)</sup> TH. VAN DE PLAS. *Borduurwerk te Averbode in de XVI<sup>e</sup> eeuw, op. cit.*, p. 211, LXXXV.

<sup>(4)</sup> *Ibid.*, p. 208, LXXVII.

<sup>(5)</sup> Le texte relatif à la commande de cette œuvre perdue est reproduit par TH. VAN DE PLAS, *ibid.*, p. 207, LXXIV. A noter que le même prix — 42 carolus — fut payé à François van Yeteghem pour cette histoire de Ste Catherine — modèle imposé au brodeur pour l'histoire de la Vierge — que pour le parement de la chape de St. Mathieu. Sans doute faisait-elle aussi partie du même ornement liturgique.

<sup>(6)</sup> *Ibid.*, p. 216, XCIV.

l'encens et la myrrhe. A droite, le plus âgé, vieillard somptueusement vêtu, armé d'un yatagan, a déposé sur le sol son chapeau ceint d'une couronne, s'est agenouillé, et il offre à l'Enfant qui cherche à s'en saisir, une coupe dont il soulève le couvercle. Debout près de lui, un autre mage enturbanné attend son tour, porteur d'un hanap cylindrique, tandis que derrière la Vierge, un jeune roi nègre imberbe, costumé en guerrier romain de fantaisie, se découvre avec respect et présente sur sa main tendue un vase au profil persan.

Il suffit de confronter cette Adoration des Mages et la Mort de St Mathieu pour que la parenté des deux œuvres saute aux yeux. Elle s'exprime dans une certaine affectation des gestes ou des attitudes, dans le jeu ondoyant des lignes de la composition, et surtout dans quelques types de personnages barbus, à la haute et sèche silhouette, au visage décharné.

Sur les bandes des deux chapes, les six médaillons circulaires sont pareillement associés à des combinaisons symétriques de rinceaux, diverses quant à l'agencement des éléments qui les composent, mais d'une parfaite unité de style et de facture. Un détail charmant est introduit au milieu de deux d'entre elles sur la chape que nous étudions : la gracieuse figure d'un ange ou d'un génie ailé qui jaillit à mi-corps d'un calice floral (fig. 14).



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 13. — Chape F. — Détail des bandes : l'Annonciation



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 14. — Chape F.  
Détail ornemental des bandes

Les scènes évangéliques se succèdent de haut en bas dans l'ordre que voici en partant de l'épaule droite:

1° Le mariage de la Vierge. Debout, en face l'un de l'autre à l'intérieur du temple, St Joseph et la Vierge Marie, une couronne sur ses cheveux flottants, sont bénis par le grand-prêtre qui touche de son étole leurs mains unies. Ste Anne accompagne la Vierge. Derrière St Joseph, un homme jeune qui se détourne, est sans doute le beau Ruben évincé.

2° L'Annonciation (fig. 13). Au pied d'un lit à courtines, la Vierge est agenouillée devant son prie-Dieu sur lequel un livre est ouvert. Les mains croisées sur la poitrine, elle se tourne vers l'archange Gabriel qui s'avance à grands pas, un sceptre à la main, et qui

prononce, trois doigts levés, les paroles de Salutation. Une tige de lis portant une seule fleur — allusion à la première des trois virginités de Marie — s'épanouit dans un vase, au pied de la composition.

3° La Visitation. Dans un paysage vallonné, Ste Elisabeth est venue à la rencontre de la Vierge et l'embrasse affectueusement.

4° La Nativité. Agenouillée sur le sol de l'étable, les mains croisées dans un geste d'adoration, la Vierge se penche vers l'Enfant Jésus qui repose nu sur un pan de son manteau. St Joseph lui fait face, un genou au sol, les bras

ouverts pour exprimer son ravissement. Au fond apparaissent deux bergers dont l'un joue de la cornemuse.

5° La Présentation de Jésus au temple. La Vierge, suivie de St Joseph, vient de remettre l'Enfant au vieillard Siméon qui le tient respectueusement dans ses bras, sur un linge. Derrière le grand-prêtre, une femme d'âge — la prophétesse Anne sans doute — porte dans une corbeille les colombes du rachat.

6° La Fuite en Egypte. St Joseph, ses hardes suspendues à un bâton appuyé sur l'épaule, tient par le licol l'âne sur lequel la Vierge est assise, l'Enfant Jésus dans les bras, et le conduit à travers champs.

### CHAPE G

Par son chateron daté de 1554 — la Présentation de l'Enfant Jésus au temple —, une chape sur laquelle sont retracés des épisodes de la vie de la Vierge, depuis sa naissance jusqu'à la fuite en Egypte, nous retient aussi à l'époque où François van Yeteghem brodait pour l'abbé d'Averbode la chape de St Mathieu (fig. 15 et 16).

D'autre part, par l'entourage ornemental des sujets historiés, cette chape ne peut être séparée d'une chasuble et de deux dalmatiques fournies à l'abbaye six ans après la mort de François van Yeteghem (†1558)



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 15. — Chape G. — Chaperon :  
La Présentation de l'Enfant Jésus au Temple

par un autre brodeur de Lierre, Jean Scherniers (fig. 17, 19, 20). Nous devons donc admettre que la chape de cet ensemble liturgique dont les trois autres vêtements portent la date 1564, existait déjà depuis dix ans quand ceux-ci furent exécutés.

Or, si les archives d'Averbode ne semblent pas avoir conservé la mention de la commande de la chape, un passage du contrat conclu avec Jean Scherniers en 1563 pour la fourniture de la chasuble et des deux dalmatiques <sup>(1)</sup> nous paraît apporter une compensation à cette carence. Dans la dite convention, il est précisé que les orfrois des trois vêtements sacerdotaux doivent être façonnés comme ceux d'une chape, faits autrefois par Jean Scherniers pour l'acquéreur (c'est-à-dire l'abbé Mathieu 'S Volders), au nom de Barthélemy van den Kerckhoven, brodeur à Bruxelles :

«... Item het faitzoen van lysten oft boorden voirscreve sal weesen als Jan voirscreve eertyden tot eender cappen voer den coeper inde naem van Barthelmeeus vande Kerckhoven boerdverwercker tot Brussel woenende gemaickt heeft ».

Nous avons les plus sérieuses raisons de croire que cette chape imposée comme modèle par l'abbé d'Averbode pour les parements des autres pièces du même ornement de messe est celle qui seule à présent peut leur être associée par le caractère très particulier des formules décoratives. Ainsi donc, la chape de la Présentation au temple, serait une œuvre de Jean Scherniers, faite sous la responsabilité et pour le compte d'un brodeur bruxellois de haute réputation. Ce Barthélemy van den Kerckhoven est surtout connu par un ornement de messe dit « de Charles-Quint », dont la Collégiale des Saints Michel et Gudule prit possession en 1562, et qu'elle conserve encore, mais lamentablement gâché par des restaurateurs barbares <sup>(2)</sup>. L'œuvre originale devait être fort appréciée de l'abbé d'Averbode, car le 4 mars 1563, dans un contrat conclu avec Barthélemy van den Kerckhoven pour l'exécution des parements d'une chape aujourd'hui perdue, représentant des scènes de la vie de Notre-Dame, il se réfère à l'ornement de l'église de Sainte Gudule pour préciser ses exigences <sup>(3)</sup>.

Mais revenons à la chape de 1554, dont les mérites doivent sans doute être partagés entre Barthélemy van den Kerckhoven et Jean Scherniers.

---

<sup>(1)</sup> Ce contrat, publié par le Chanoine PL. LEFÈVRE, est reproduit plus loin p. 165.

<sup>(2)</sup> HENRI VELGE. *La Collégiale des saints Michel et Gudule à Bruxelles*. Bruxelles, 1925, pp. 354-355, pl. LXXXVI et LXXXVII.

<sup>(3)</sup> Le contrat relatif à la commande de cette chape a été publiée par le Chanoine PL. LEFÈVRE. *A propos des broderies historiées exécutées pour l'abbaye d'Averbode au XVI<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, pp. 145-146.

A juste titre, le chanoine Pl. Lefèvre a rectifié l'erreur commise par le chanoine Th. Van de Plas qui voyait une « Circoncision » dans l'épisode représenté sur le chaperon, et l'identifiait avec celle que portait le chaperon d'une chape de François van Yeteghem dont parle un extrait de compte de 1557 <sup>(1)</sup>. Toutefois, un autre texte d'archives auquel nous renvoie le chanoine Pl. Lefèvre ne peut davantage être pris en considération. Il fait état de la remise au monastère, le 15 octobre 1558, par Paul van Yeteghem, fils de François qui venait de mourir, d'une parure de chape retraçant l'histoire de la Vierge Marie, et portant sur le chaperon la Présentation de la Vierge:

« ... unam bordam novam de historia beate Marie Virginis et in scuto illius de presentatione Marie Virginis... » <sup>(2)</sup>.

L'indication est trop précise pour prêter à confusion avec la Présentation de l'Enfant Jésus. Beaucoup plus satisfaisantes pour déterminer l'origine de la chape sont les données que nous avons précédemment recueillies dans le contrat conclu avec Jean Scherniers le 1<sup>er</sup> mars 1563.

La composition du chaperon (fig. 15) est ordonnée à l'intérieur d'un temple d'architecture classique. A gauche, se dresse seule au premier plan, la haute figure de saint Joseph, représenté de dos, fièrement drapé dans son manteau, levant d'une main un cierge fiché sur un long bâton, tenant de l'autre la cage où sont enfermées les colombes du rachat. Au centre, mais au second plan, la scène principale se déroule sous les draperies d'un baldaquin, autour d'un autel orné de consoles, de rinceaux et de masques. La Vierge, toute enveloppée de voiles, le corps ployé par son geste d'offrande, tend par dessus l'autel au vieillard Siméon, l'Enfant couché nu sur un coussin d'étoffe. Cinq autres personnes se pressent autour de l'autel; un homme élève un cierge; une femme aux mains jointes est sans doute la prophétesse Anne qui salua le Seigneur à son entrée dans le temple. A droite, entre deux piliers du fond, un vieillard appuyé sur un bâton, semble inviter du geste à regarder la scène. Au pied de la composition, sur le dallage du temple, les armes de l'abbé Mathieu 'S Volders s'enlèvent entre deux cartouches portant la date « ANNO 1554 ».

---

<sup>(1)</sup> TH. VAN DE PLAS. *Borduurwerk te Averbode in de XVI<sup>e</sup> eeuw. Op. cit.*, p. 180, 4<sup>e</sup> chape ; p. 209, LXXXI. PL. LEFÈVRE. *A propos des broderies historiées exécutées pour l'abbaye d'Averbode au XVI<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 137.

<sup>(2)</sup> TH. VAN DE PLAS, *op. cit.*, p. 211, LXXXV.



L'encadrement de ce médaillon historié en modifie le tracé circulaire — sauf à la partie inférieure — par une combinaison de segments arqués et d'angles droits, dominée en son milieu par une rosette inscrite dans un cercle (emblème marial du soleil?). Dans chacun des deux écoinçons réservés au décor ornamental, un petit génie ailé dont le corps hybride s'épanouit en rinceaux de feuillage, lève de ses bras étendus une longue cordelière, terminée vers l'extérieur du chaperon par une houpe, vers l'intérieur par un cordon de laurier fixé au cadre de la rosette.

Cet entourage décoratif est en parfaite concordance avec celui des scènes

évangéliques représentées sur les bandes, dans des compartiments qui seraient circulaires s'ils n'étaient amputés d'un large segment à droite et à gauche, et découpés en festons dans le haut et dans le bas (fig. 16). Le motif de la rosette encerclée les unit l'un à l'autre, flanqué de deux petits génies feuillus qui tiennent en suspension, par les deux bouts d'un fil, un cordon de laurier. Empresons-nous de dire qu'un remaniement, sans doute assez tardif, a malencontreusement réduit à sa plus simple expression chacun des médaillons supérieurs des deux bandes. Pour raccourcir la chape, ou pour dissimuler des dommages au niveau de la patte d'attache, les bords festonnés du haut et du bas de ces compartiments ont été rapprochés jusqu'à se joindre et à ne



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 16. — Chape G. — Détail des bandes :  
La Naissance de la Vierge

laisser entrevoir que le sommet des deux scènes évangéliques de l'Annonciation et de la Visitation. Chronologiquement, les huit épisodes représentés sur les bandes se déroulent de l'extrémité droite à l'extrémité gauche du vêtement dans l'ordre que voici :

1° La Naissance de la Vierge (fig. 16). Au premier plan, deux femmes agenouillées de part et d'autre d'un bassin, tiennent entre elles la petite Marie et se préparent à la baigner. Au fond, sainte Anne, assise dans un lit à courtines, reçoit des mains d'une servante un breuvage réconfortant, tandis que Joachim se tient debout près de la porte dont il écarte la tenture. A gauche, devant la cheminée où flambent des bûches, une femme fait chauffer des langes.

2° La Présentation de la Vierge au temple. La fillette, vêtue d'une robe longue, les cheveux flottants, met le pied sur la première des quinze marches du temple. Son père, Joachim, escorté de deux membres de sa famille, la guide affectueusement, et du geste, l'invite à monter seule. Sur le parvis, le grand-prêtre vient d'accueillir l'enfant qui déjà s'agenouille devant un prie-Dieu, un livre ouvert dans les mains.

3° Le Mariage de la Vierge. La cérémonie se passe à l'intérieur du temple. Le grand-prêtre bénit les époux qui se donnent la main, en présence de S<sup>te</sup> Anne, de Joachim et de quelques curieux. Marie, enveloppée dans les plis d'un ample manteau, porte une couronne sur ses longs cheveux.

4° L'Annonciation. De cette composition, presque entièrement détruite ainsi que la suivante par un remaniement, ne subsistent que les parties hautes: la tête et les ailes de l'ange, sa main levée, l'extrémité de son bâton pommelé autour duquel s'enroule un phylactère portant les mots GRA(TIA) PLENA, la colombe divine qui descend du ciel dans une auréole, la courtine du lit de la Vierge.

5° La Visitation. Cet épisode n'est plus représenté que par les deux têtes voilées de la Vierge et de S<sup>te</sup> Elisabeth, par la maison de cette dernière et quelques arbres à l'arrière-plan.

6° La Nativité. Dans les ruines d'un temple à colonnes cannelées dont des débris jonchent le sol, la Vierge et S<sup>t</sup> Joseph sont agenouillés aux côtés de l'Enfant Jésus qui repose sur la paille, inscrit dans l'ovale d'une auréole. Comme sa Mère, l'Enfant est nimbé d'un disque détaché de la tête, selon la coutume italienne. Un angelot, le bœuf et l'âne, se pressent autour de la crèche, tandis que derrière la Vierge deux bergers s'avancent timidement.

7<sup>o</sup> L'Adoration des Mages. Marie, l'Enfant sur les genoux, est assise à l'intérieur d'un édifice éclairé par deux œils de bœuf. Le plus âgé des rois mages est à genoux, la tête nue et présente respectueusement un coffret à l'Enfant Jésus qui se tourne vers lui et manifeste son plaisir. Debout, derrière le vieillard, un roi nègre gesticulant, débordant de joie, d'une main se découvre, et de l'autre tend une large coupe. Du même geste, le troisième roi fait l'offrande d'un hanap. Derrière la Vierge, St Joseph se prosterne humblement, les mains croisées sur la poitrine.

8<sup>o</sup> La Fuite en Egypte. St Joseph, sac au dos et bâton sur l'épaule, conduit par la bride l'âne sur lequel la Vierge est assise, tenant dans les bras l'Enfant emmaillotté. Au bord du chemin, une idole est sur le point de tomber du haut de son piédestal. Quelques arbres dont un palmier, une lointaine pyramide, animent le paysage.

## CHASUBLE H

### DALMATIQUE I — TUNICELLE J

Si la chape de la Présentation au temple que nous venons d'examiner, peut être attribuée à Jean Scherniers sur la base d'une interprétation de texte, les trois autres vêtements, de dix ans plus tardifs, du même ensemble sacerdotal — la chasuble, la dalmatique, la tunicelle, datées toutes trois de 1564 — sont des œuvres que l'on sait, en toute certitude, avoir été exécutées par ce brodeur de Lierre.

Déjà en 1910, alors qu'il procédait à la restauration de la chasuble, M. Alphonse Pirson, brodeur de Maredsous, avait découvert, cousue à la doublure de la croix, la note manuscrite que voici, qui constitue un véritable certificat d'origine :

« Diet heeft ghemaect Jan Scherniers mester binnen de stadt van liere borduerwercker van mij heere den prelaet van Everboede ende broeduerwercker van mij heere van Tongerlo anno 1564 den 24 dach Februari » (1).

La publication par le chanoine Pl. Lefèvre du contrat conclu le 1<sup>er</sup> mars 1563 entre l'abbé Mathieu 'S Volders et Jean Scherniers a fourni la preuve indubitable que celui-ci est le brodeur, non seulement de la chasuble, mais aussi des vêtements du diacre et du sous-diacre. Voici l'énoncé de cette

---

(1) TH. VAN DE PLAS., *op. cit.*, p. 216, XCIII.

convention où sont précisées les dimensions des différents orfrois, les qualités de matière et de facture exigées par l'abbé, la date de la livraison des broderies et leur prix :

« Anna LXijtich den yersten dach martii, stilo Leodiensi, heeft Jan Schernyers voirscreve teghen heer Mathecus van Rethy, abt ende prelaet des goidshuys van Everbode, aengenoemen te maken, oft op zynen cost doen maken, allen de boorden oft stucken tot twee rocken oft tunikeelen, metten patroon daer toe van noode we sende, te weeten diaken ende subdiaken rocken. Waer aff elcken rock heeft acht diversche boorden, makende tsamen vande twee voirscreven rocken... zeshien diversche boorden oft stucken op conditien hier nae volgende :

Inden yersten, zullen die acht lancxte boorden elk bezunder lanck weesende twee ellen min een halffvierendeel ende de breyde vande selven een vierendeel van eender ellen styff. Item elck boordt aenden arm of mouwen coemen sal lanck zijn vyff vierendeel min een halff talie, ende elck sal breedt zyn — een halff vierendeel ende een talie styff. Item elcken boordt boven aenden als coemende sal lanck weesen — een halff elle min een talie ende breydt drie talie styff.

Item Jan voirscreve heeft noch, opten selven dach aengenomen te maken een boordt tot eender casulen, metten patroon daer toe dienende, waer aff het cruys sal lanck weesen twee ellen min een goet duymbreedt. Ende de diversche lenghde van den cruys sal weesen — een elle ende een derdendeel van een vierendeel. Item het voirscreve boordt sal lanck weesen zeven vierendeel breedt onderhalff vierendeel. Item boven achter opt cruys sal zyn de breyde een vierendeel ende twee derdendeelen van een vierendeel. Ende is voirwaerde dat van dese boorden den groot zal weesen van besten fijnsten ende cleynsten goude datt men wercken mach, Welck goude Jan voirscreve alzoo compres ende vast by een leggen zal als moegelyck is. Item het faitzoen van lysten oft boorden voirscreve sal weesen als Jan voirscreve certyden tot eender cappen voer den cooper inde naem van Barthelmecus vande Kerckhoven, boerdverwercker tot Brussel woenende, gemaickt heeft, ende alle deze boorden sullen gemaickt woirden van alzoo veel percken ende patroonen als hem in gescrijfte overgegeven is.

Item dit voirscreve werck heeft Jan voirscreve geloift te leveren tot Everbode, inde manieren als voirscreve is, voer Alderheyligensse int jaer van vier en de zestich naistcoemende, voer welck werck all vollmaickt zynde boven ende ten meesters pryze zal de voirgende Jan hebben ensdrie hondert carolus gulden, den gulden te twintich Stf. Brab. gerekent, met conditie nochtans ondersproecken expresselyck zoo verre den cooper die dit werck voirscreve heeft doen maken nyet en belieft te houden, all waert oyck alzoo dat de cooper daer aen egheen gebreck en wiste, oft oyck nyet bewysen en conste, dat nochtans in dyen gevallen de cooper dat werck nyet en sal moeten behouden, ende alzoo oyck niet betalen, sonder fraude ende argelist. Actum a<sup>o</sup> et die quibus supra Bruxelle in edibus R<sup>di</sup> Patris abbatis Averbodiensis, presentibus d. Everardo Smeyers et Adriano van Hove ut testibus ad hec vocatis pariter et rogatis, et me notario publico jurato et admissio : Matheus Fullonius.

Hos trecentos carolos Joannes Schernyers a R<sup>do</sup> D<sup>no</sup> diversis vicibus et temporibus recepit, ut per quitantias ejus facile patet » (1).

(1) PL. LEFÈVRE. *A propos des broderies historiques exécutées pour l'abbaye d'Averbode au XVI<sup>e</sup> siècle. Op. cit.*, pp. 138 et s. Le registre où figure ce texte est conservé aux Archives Générales du Royaume, Archives ecclésiastiques, cote n<sup>o</sup> 4963, (fol. 6).



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 17. — Chasuble H. — Croix : l'Assomption et différentes scènes de la vie de la Vierge; l'Abbé Mathieu 's Volders en prière

Bien qu'elles soient inséparables de la chape de la Présentation au temple à laquelle elles ont emprunté leur décor ornemental, la chasuble, la dalmatique et la tunicelle s'en distinguent cependant par de menues dissemblances, aussi bien dans le tracé et l'interprétation que dans la facture des éléments communs. Indices du temps qui les sépare. Par contre, les trois vêtements de 1564 ont en tout point cette parfaite identité de main d'œuvre qui trahit une seule et même entreprise.

*Chasuble H* (fig. 17 et 18).

Les épisodes évangéliques représentés sur la chasuble appartiennent, comme ceux de la chape, à l'iconographie mariale. Au centre de la croix, un médaillon octolobé inscrit l'Assomption de la Vierge Marie, accompagnée de quatre anges qui planent à ses côtés et la soutiennent de leurs bras tendus, s'élève, mains jointes, vers le ciel, et déjà domine de haut un paysage vallonné qu'animent des arbres et des constructions. Au sommet de la croix, deux autres anges tiennent entre eux un écu aux armes de l'abbé Mathieu 'S Volders.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 18. — Chasuble H. — Détail de la Croix :  
l'abbé d'Averbode, Mathieu 'S Volders

Mais celui-ci a voulu figurer en personne aux pieds de la glorieuse protectrice de son abbaye. C'est lui que nous reconnaissons dans le compartiment qui précède le sujet central sur le montant de la croix (fig. 18). Agenouillé devant un prie-Dieu, revêtu d'une chape somptueuse, la crosse abbatiale entre les

bras, il joint les mains au-dessus d'un livre ouvert, et lève la tête vers la Vierge dans un élan de ferveur. Sa mitre est tenue par un religieux du monastère, debout derrière lui.

Dans le champ ornemental qui sépare de l'Assomption la figure de l'abbé en prière, un cartouche porte la date de livraison de la chasuble : 1564.

Trois scènes de la vie de la Vierge, antérieures à la Nativité, complètent le décor de la croix.

L'Annonciation est représentée dans le compartiment inférieur du montant. Marie, assise au pied de son lit, vient d'abandonner sa lecture. Les bras ouverts par la surprise et l'émotion, elle se tourne vers l'archange Gabriel qui s'avance d'un pas rapide, faisant d'une main le geste de la bénédiction, tenant de l'autre un sceptre autour duquel s'enroule un phylactère où sont écrites les paroles de la salutation. La colombe du St Esprit descend du ciel tandis qu'aux pieds de la Vierge une touffe de lis s'épanouit dans un vase

Le Mariage de la Vierge et la Visitation se font pendant de part et d'autre de l'Assomption sur les deux bras de la croix. A gauche, devant la porte du temple, le grand-prêtre bénit St Joseph et la Vierge Marie qui se donnent la main, assistés de Ste Anne et de Joachim. A droite, dans un site accidenté, la Vierge est accueillie par sa cousine Elisabeth qui la salue avec respect en fléchissant le genou, et qui lui prend affectueusement la main.

Quant à la bande du devant de la chasuble, ses trois compartiments inscrivent, de haut en bas, les épisodes que voici de l'histoire de la Vierge :

1° La Présentation de Marie au temple. En présence d'Anne et de Joachim qui l'ont amenée et sont restés au pied de l'escalier du sanctuaire, la fillette gravit les degrés et est accueillie sur le parvis par le grand-prêtre.

2° La Nativité. Dans un cadre de ruines antiques, la Vierge Marie et l'un des bergers sont agenouillés de part et d'autre de la crèche où l'Enfant repose sur la paille, réchauffé par le bœuf et l'âne. Un autre pâtre, debout, les mains jointes, sa houlette dans les bras, se penche vers le nouveau-né. St Joseph, dissimulé derrière une colonne, contemple de loin la scène. Par une baie ouverte on assiste à l'Annonce faite aux bergers sur la colline.

3° L'Adoration des Mages. La Vierge, assise de profil devant St Joseph, parmi les débris d'une colonnade, tient l'Enfant Jésus debout sur ses genoux. Joyeusement, celui-ci tend les bras vers le plus âgé des mages, agenouillé devant lui, une coupe dans les mains. Les deux autres rois — l'un de race noire — attendent leur tour et déjà présentent leur vase d'offrande.

*Dalmatique i* (fig. 19).

La dalmatique et la tunicelle commandées à Jean Scherniers en même temps que la chasuble, ont reçu l'une et l'autre un semblable décor. Chacune des deux bandes verticales du dos et du devant est ordonnée en quatre compartiments découpés en festons à leurs extrémités et séparés par l'habituelle rosette flanquée de grotesques feuillus. Sur les bandes du dos sont représentés des épisodes de l'histoire de la Vierge ou des figures en gloire de la Reine des Cieux; sur celles du devant et sur celles du bord des manches, des figures de saintes. Quant aux parements transversaux qui réunissent au niveau du cou ces orfrois, ils portent sur les deux vêtements le même motif : deux anges tenant d'une part un écu aux armes de l'abbé Mathieu 'S Volders (dos), d'autre part un cartouche avec la date 1564 (devant).

Les bandes du dos de la dalmatique, inscrivent de haut en bas, en en partant de l'épaule droite, les épisodes que voici :

1° La Visitation. La Vierge Marie et Elisabeth viennent de se rencontrer et s'étreignent des deux bras.

2° La Nativité, exécutée d'après le modèle, mais un peu modifié, de la Nativité de la chasuble. La figure du berger debout a été supprimée et remplacée par celle de St Joseph tenant encore en main la traditionnelle chandelle allumée.

3° L'Adoration des Mages. Ici également, le « patron » utilisé pour la chasuble a été repris. Le brodeur a dû toutefois resserrer la composition pour l'adapter à la largeur de l'orfroi.

4° La Présentation de l'Enfant Jésus au temple. La scène se passe devant l'autel, sous des arcades classiques. Marie, la main humblement posée sur la poitrine, vient de remettre son Fils au vieillard Siméon qui le tient sur ses bras tendus, recouverts d'un linge. St Joseph suit la Vierge, portant dans une corbeille les colombes du rachat. Derrière l'autel, la prophétesse Anne assiste à la cérémonie.

5° La Fuite en Egypte. St Joseph, le bâton sur l'épaule, conduit l'âne sur lequel la Vierge est assise, représentée de dos, la tête de l'Enfant reposant sur son épaule. Dans le paysage, un palmier rappelle celui qui s'inclina sur leur passage, une idole se brise et tombe du haut de son piédestal.

6° Un épisode de la Fuite en Egypte : l'arrivée à Héliopolis. La Vierge Marie et St Joseph sont debout à l'entrée du temple d'où les ont chassés





Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 19. — Dalmatique i. Devant: figures de saintes

les prêtres des idoles. La Vierge tient dans les bras l'Enfant Jésus que son père nourricier contemple avec amour. Au fond, sur un autel, deux idoles brisées tombent de leur socle.

7° La Sainte Famille, type iconographique né à l'époque de la renaissance. La Vierge Marie, St Joseph et l'Enfant Jésus qu'ils tiennent entre eux par la main, marchent dans un paysage arboré.

8° L'Ascension. La Vierge et les apôtres — au nombre de onze par l'infidélité de Judas — sont agenouillés autour d'un tertre gazonné dont la calotte soulevée dans les airs, porte l'empreinte des pieds du Christ. La tête levée, ils assistent à l'ascension du Sauveur déjà presque entièrement disparu dans les nues, le bas du corps restant seul visible.

Sur les bandes du devant se succèdent de haut en bas, en commençant par l'épaule droite, ces huit figures de Saintes (fig. 19):

1° St<sup>e</sup> Agathe, tenant d'une main un livre de prière, de l'autre une tenaille enserrant l'un des seins dont ses bourreaux l'amputèrent.

2° St<sup>e</sup> Agnès, un livre à la main, accompagnée de l'agneau avec lequel elle apparut après sa mort.

3° St<sup>e</sup> Apolline, présentant dans une tenaille l'une des dents qui lui furent arrachées, et tenant un livre sous le bras.

4° St<sup>e</sup> Petronille, fille de St Pierre avec la palme des élus. Le balai dont elles est pourvue et les clefs suspendues à sa ceinture, rappellent ses occupations ménagères.

5° St<sup>e</sup> Anne, portant sur un bras la Vierge et l'Enfant Jésus, lequel cherche à saisir une grenade qu'elle lui présente.

6° St<sup>e</sup> Catherine d'Alexandrie, désignée par quatre de ses attributs : une couronne sur la tête, à titre de princesse; un livre, en rappel de sa science; l'épée de sa décollation; la roue de son martyre.

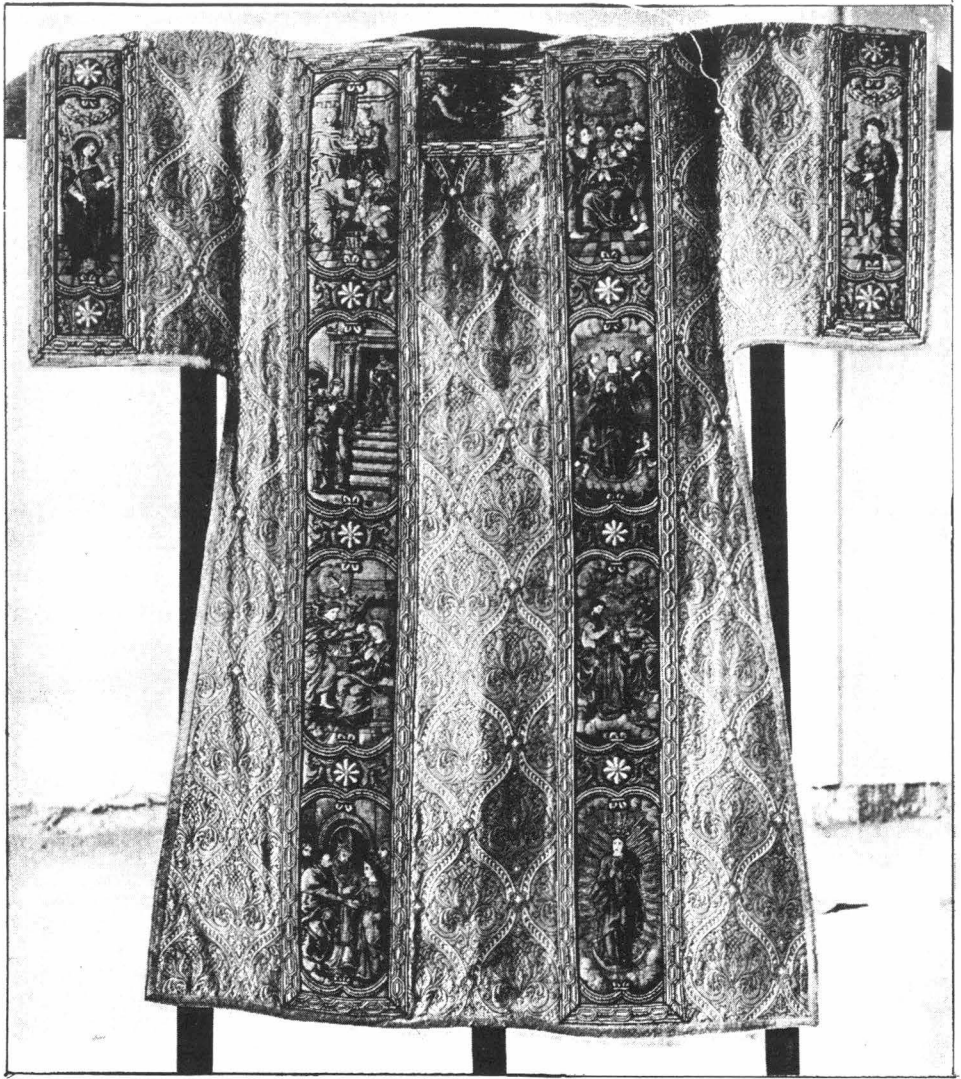
7° St<sup>e</sup> Lucie, un livre à la main, le cou transpercé par le poignard qui mit fin à ses jours.

8° St<sup>e</sup> Ursule tenant un arc et les flèches dont elle fut percée.

Chacun des orfrois qui bordent le bas des manches porte deux figures de saintes. Sur la manche droite :

a) St<sup>e</sup> Claire, en costume franciscain. Elle tient un livre d'une main, et de l'autre l'ostensoir avec lequel elle mit en fuite les Sarrazins.

b) St<sup>e</sup> Marthe, pourvue d'un bénitier et d'un goupillon parce qu'elle usa d'eau bénite pour délivrer de la tarasque la ville de Tarascon.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 20. — Tunicelle J. — Dos : sujets empruntés  
à la vie et à la glorification de la Vierge

Sur la manche gauche :

a) S<sup>te</sup> Hélène, impératrice, identifiée par la couronne impériale qui lui ceint le front et par la croix de la Passion qu'elle retrouva sur le Golgotha. D'une main, elle soutient une croix en tau; de l'autre, elle porte une cassette contenant peut-être les clous ou des fragments de la croix.

b) S<sup>te</sup> Dorothee, avec la corbeille de fleurs et de fruits qu'elle avait promis au moment de son supplice, d'envoyer du ciel à Théophile, greffier du tribunal.

*Tunicelle J* (fig. 20). Sur les bandes du dos de la tunicelle sont représentés de haut en bas, en commençant par l'épaule gauche, les huit sujets suivants:

1<sup>o</sup> La Naissance de la Vierge. Au premier plan deux servantes, agenouillées aux côtés d'une corbeille, emmaillotent le nouveau-né. Une troisième femme s'approche de S<sup>te</sup> Anne, alitée au fond de la chambre, et lui présente une écuelle dont elle remue le contenu.

2<sup>o</sup> La Présentation de la Vierge au temple. Composition similaire à celle que nous avons vue sur le devant de la chasuble.

3<sup>o</sup> L'Annonciation, très analogue à la même scène sur la croix de la chasuble; mais au lieu d'ouvrir les mains, Marie les croise sur la poitrine.

4<sup>o</sup> Le Mariage de la Vierge. Même groupe, tout traditionnel que sur l'un des bras de la croix, mais resserré à la largeur de la bande et avec quelques variantes.

5<sup>o</sup> La Descente du S<sup>t</sup> Esprit. La Vierge Marie, assise dans le cénacle, préside l'Assemblée des apôtres rangés debout autour d'elle, et dont huit seulement sont visibles. De la colombe du S<sup>t</sup> Esprit qui descend du ciel, tombe sur leurs têtes une pluie de flammes.

6<sup>o</sup> La Vierge en gloire, debout dans les nues sur le croissant lunaire, les mains jointes, la tête couronnée. Quatre angelots l'encadrent et la soutiennent comme dans l'Assomption.

7<sup>o</sup> Le Couronnement de la Vierge. Marie, agenouillée entre le Père et le Fils, reçoit de leurs mains la couronne qui la fait reine du ciel. Au-dessus de sa tête plane la colombe du Saint-Esprit. Des têtes ailées d'anges volettent autour du groupe parmi les nuages.

8<sup>o</sup> La Vierge au croissant, type iconographique né à la fin du moyen âge de la vision apocalyptique de cette femme « revêtue du soleil, qui avait la lune sous ses pieds, et une couronne de douze étoiles sur sa tête » (XII, 1). Marie se dresse sur le croissant, le corps entouré de rayons, le front ceint d'une couronne à laquelle sont fixées douze étoiles.

Les huit figures de saintes représentées sur les bandes du devant sont les suivantes, de haut en bas en partant de l'épaule droite :

1<sup>o</sup> Ste Gertrude de Nivelles, sa crosse d'abbesse et un livre dans les mains. Deux rats lui grimpent sur le corps car elle est invoquée pour la destruction des rats et des souris.

2<sup>o</sup> Ste Marguerite d'Antioche sortant saine et sauve du dragon qui la dévora.

3<sup>e</sup> Ste Cecile, vierge martyre et patronne des musiciens, tenant d'une main l'épée de sa décollation, de l'autre un orgue.

4<sup>o</sup> Ste Brigitte d'Irlande, en costume d'abbesse. Une vache est couchée à ses pieds, car elle est la patronne des bêtes à cornes. Sans cet attribut caractéristique, le crucifix et le livre qu'elle porte feraient plutôt penser à Ste Brigitte de Suède; l'un rappelle la dévotion de cette dernière pour la Passion du Christ; l'autre, la règle de son ordre qu'elle reçut des mains du Sauveur. Peut-être y eut-il confusion entre les deux Saintes.

5<sup>o</sup> Ste Marie-Madeleine, présentant le vase de parfums avec lequel elle oignit les pieds du Christ et qu'elle porta au Sépulcre. Le collier de pierreries et la coiffure précieuse dont elle est parée sont un souvenir de sa vie dissipée.

6<sup>o</sup> Ste Barbe, appuyée à la tour dans laquelle elle fut enfermée, tour percée de trois fenêtres en l'honneur de la Trinité. La Sainte tient la palme du martyre et le livre symbolique de la prière.

7<sup>o</sup> Ste Elisabeth de Hongrie, vêtue du voile, de la guimpe et du manteau des tertiaires de St François. Les trois couronnes qu'elle porte — l'une sur la tête en sa qualité de reine, les deux autres posées sur un livre — rappellent les trois vœux qu'elle prononça.

8<sup>o</sup> Ste Geneviève de Nanterre, tenant d'une main le livre de la prière et de la méditation, de l'autre un cierge allumé que le diable s'efforce d'éteindre avec un soufflet, comme sur le chemin de son pèlerinage à St Denis.

Les orfrois du bas des manches inscrivent les figures que voici. Sur la manche droite :

a) Ste Reine d'Alise, vierge martyre, faisant jaillir une fontaine sous son bâton de bergère.

b) Ste Gudule, patronne de Bruxelles, avec un livre ouvert et la lanterne que le démon chercha vainement à éteindre.

Sur la manche gauche :

a) S<sup>te</sup> Béatrice, martyre à Rome, présentant la corde avec laquelle elle fut étranglée.

b) Une sainte abbessc indéterminée, tenant la crosse abbatiale et le livre qui contient la règle de son ordre.

## CHAPE K

Au nombre des vêtements liturgiques brodés par Jean Scherniers, le chanoine Pl. Lefèvre voudrait aussi ranger une chape datée de 1565, dont le chaperon inscrit l'Assomption de la Vierge, et les deux bandes, six autres sujets empruntés à l'iconographie mariale (fig. 21 et 22). Son attribution se fonde sur un contrat qu'il publie <sup>(1)</sup>, conclu le 9 mars de cette même année 1565 entre l'abbé Mathieu S'Volders et Jean Scherniers, et relatif à la commande d'une image de Notre-Dame détaillée comme suit :

« ... een figure van onsser liever vrouwen, hoe dat zy opwaerts nae den hemel voer, te weeten dat de figure sal hebben op haer hoeft een croene met veel sterren daer boven gemaickt, ende op elck zyde, zoo aen de rechte als aen de slyncke zyde, twee figuren van engelen, ende onder hairen voet de mane. Item tusschen de figuren van den engelen sal coemen de sonne met hair stralen. Ende is voirwaerde dat Jan voirscreve den groont van desen werck zal maken van fijnen goude... ».

A cette Vierge en gloire, la Vierge du chaperon répondrait très exactement si elle portait une couronne et des étoiles sur la tête. Mais tel n'est pas le cas.

Au surplus, aucun terme du contrat ne nous autorise à croire que la broderie en question devait orner le chaperon d'une chape. Sans aucun doute cette destination aurait été précisée dans le texte, et le décor des bandes n'aurait pas été passé sous silence. Tout nous porte plutôt à penser que la « Vierge au croissant » commandée à Jean Scherniers était une figure isolée, soit une image de dévotion, soit une applique destinée par exemple à un parement d'autel. C'est ainsi d'ailleurs que Charles Piot la considérait en reproduisant pour son intérêt iconographique la description qu'en donne la contrat <sup>(2)</sup>.

La seule œuvre mentionnée par les archives d'Averbode, qui soit à prendre en considération, et qui le fut d'emblée par le chanoine Th. Van de Plas <sup>(3)</sup>

<sup>(1)</sup> PL. LEFÈVRE. *A propos des broderies historiques exécutées pour l'abbaye d'Averbode au XVI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 141.

<sup>(2)</sup> CH. PIOT. *Quelques notes concernant des brodeurs belges du XV<sup>e</sup> siècle et du siècle suivant*, op. cit., p. 304.

<sup>(3)</sup> TH. VAN DE PLAS, op. cit., p. 179, note 2.

est la seconde de deux parures de chape dont l'exécution fut confiée le 16 octobre 1563 à un autre brodeur de Lierre, Henri Driesschen. Voici le texte de la convention conclue avec ce brodeur x :

« Anno LXIIJ Octobris XVJ a deliberavit Averbodii Henricus de Driessche acupictor Lyrenses unam cappam rubram holozericis diversis angelorum imaginibus ornatam cum nova borda de hystoria beate Marie Virginis et in scuto de Nativitate Domini pro LXXXJ car. Et deliberavit eodem die unam bordam similiter de hystoria beate Marie Virginis et in scuto illius de Assumptione beate Virginis Marie pro LIIIIJ car. constituentes pariter centum XXXV car. Quos in promptis prescripto die recepit a Rev<sup>do</sup> D<sup>no</sup> et sic solutum » (1).



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 21. — Chape K.  
Chaperon: l'Assomption de la Vierge

Commandée à Henri Driesschen le 16 octobre 1563, en même temps qu'une autre chape dont le chaperon devait représenter la Nativité du Christ, cette chape de l'Assomption peut sans invraisemblance n'avoir été livrée qu'en 1565, date qui figure dans chacune des scènes sur les parements que nous examinons. Il serait d'ailleurs surprenant que deux manteaux de chœur décorés d'un même sujet sur leur chaperon eussent été exécutés presque en même temps pour l'abbaye. Nous avons donc de sérieuses raisons de croire qu'une œuvre de Henri Driesschen nous est conservée.

(1) TH. VAN DE PLAS, *op. cit.*, p. 215, XCII (112).

L'entourage ornemental du chaperon et des compartiments des bandes consiste en deux hautes colonnettes bulbeuses, engainées d'acanthé, sommées d'un balustre, et en une frise de grands rinceaux ornés d'éléments végétaux et grotesques. Les boucles de ces rinceaux sont unies l'une à l'autre par des écriteaux qui portent tous la date 1565, et pour la plupart au surplus, s'intercalant au milieu du millésime, un monogramme ou des sigles. Dans ceux-ci interviennent toujours les lettres A. M., c'est-à-dire les initiales du titre et du prénom de l'abbé Mathieu 'S Volders. Dans le cas le plus simple, les deux lettres A(bbas) M(atheus) sont superposées ou se suivent. Mais une troisième lettre parfois s'y ajoute, autorisant les interprétations suivantes :

A. M. D. = Abbas Matheus dedit.

D. A. M. = Donum Abbatis Mathci.

A. M. S. = Abbas Matheus 'S Volders.

Ces précisions sont complétées par les armes de l'abbé apposées au pied du chaperon. Au milieu de celui-ci, sous la frise de rinceaux, le groupe de la Vierge et des quatre anges qui l'encadrent et la soutiennent de leurs mains, s'élève parmi les nues au-dessus d'un paysage. Les mains jointes, les pieds sur le croissant lunaire, Marie respandit dans la lumière irradiante de sa gloire, la tête nimbée, le corps auréolé de rayons droits et flamboyants.

Dans les compartiments des bandes sont représentés de haut en bas, en partant de l'épaule gauche, les six épisodes que voici :

1° La Naissance de la Vierge. Devant le lit où St<sup>e</sup> Anne repose, une servante tient sur ses genoux l'enfant emmailloté vers lequel se penche, avec un geste de ravissement, une élégante visiteuse.

2° L'Annonciation ; Assise au pied de son lit à courtines que décore un semé de symboliques fleurs de lis, la Vierge Marie vient d'abandonner la lecture du livre ouvert sur ses genoux. Les bras écartés par la surprise, elle contemple l'archange Gabriel arrêté devant elle dans son vol, trois doigts levés, un sceptre à la main. Sur le carrelage de la chambre, un bouquet de lis s'épanouit dans un vase. Au fond, la double baie d'un portique ouvre sur un paysage.

3° Le Mariage de la Vierge. La scène se réduit à l'essentiel. Debout devant la porte du temple, Joseph et la Vierge Marie, une couronne sur ses cheveux flottants, sont bénis par le grand prêtre qui couvre d'un pan de son étole leurs mains unies.

4° La Visitation. Dans le cadre habituel d'un site champêtre, Elisabeth rencontre la Vierge Marie et l'étreint affectueusement des deux bras.





Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 22. — Chape K.  
Détail des bandes : la Nativité

5° La Nativité (fig. 22). Agenouillés, la Vierge Marie et St Joseph vénèrent l'Enfant Jésus couché sur le sol de l'étable. Derrière un mur bas auquel s'appuie le râtelier à foin où s'alimentent le bœuf et l'âne, un berger joue de la cornemuse, un ange est en adoration.

6° La Présentation de la Vierge au temple. Ste Anne et Joachim discutent avec animation au pied de l'escalier du sanctuaire, tandis que sur le parvis le grand-prêtre accueille la petite Marie qui gravit les marches, mains jointes.

Cette dernière composition, et celle du Mariage de la Vierge qui lui fait vis à vis à l'extrémité de l'autre bande, ont été quelque peu retouchées dans le bas, soit pour des raisons d'usage, soit pour adapter les orfrois à un vêtement plus court que la chape originale. La partie enlevée répond à la

hauteur du socle des colonnettes latérales. Il semble bien au surplus que les galons transversaux qui séparent assez lourdement les divers épisodes soient une adjonction de restaurateur, destinée à dissimuler des joints inexistant à l'origine; des changements doivent avoir été apportés dans la succession des sujets, la Présentation de la Vierge au temple ne se trouvant pas à sa place logique.

Par son exécution technique, cette parure de chape diffère sensiblement des autres broderies d'Averbode. L'or « nué », qui d'habitude prédomine, en est exclu. Au lieu d'être couchés en nappe horizontale et de servir de

support aux fils de soie polychromes, les fils d'or se mêlent librement à ceux-ci par le procédé du « passé » pour conférer aux draperies l'éclat lumineux qu'elles empruntent ailleurs au fond d'or. De plus, une importance considérable est donnée aux revêtements de soies brillantes que maintiennent des fils d'or disposés parallèlement ou en treillis.

### CHAPE L

Aux dernières années du règne de l'abbé Mathieu 'S Volders (†1565) dont elle porte les armoiries, semble appartenir aussi une parure de chape que l'on ne peut mettre en rapport avec un texte déterminé <sup>(1)</sup> (fig. 23 et 24). Son décor, fait de médaillons historiés et de combinaisons savantes de rinceaux, perpétue par son ordonnance celui que présentaient déjà la chasuble et la chape avec l'histoire de St Mathieu exécutées respectivement en 1550 et 1554 par François van Yeteghem. Mais il est d'un style plus évolué, annonciateur du lyrisme baroque par son exubérance, par le frémissement et le jeu mouvementé des lignes et des formes.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 23. — Chape L.  
Chaperon : la Résurrection du Christ

<sup>(1)</sup> Elle pourrait être aussi bien l'une de celles qui furent commandées à Sébastien Van der Poerten de Malines le 20 mai 1561 (TH. VAN DE PLAS, *op. cit.*, p. 212, LXXXVIII, 97), à Henri Driesschen de Lierre le 26 juillet 1562 (*Ibid.*, p. 214, LXXXIX, 105), à Jean Scherniers de Lierre le 20 novembre 1564 (PL. LEFÈVRE, *A propos des broderies historiées exécutées pour l'abbaye d'Averbode au XVI<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 140).



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 24. — Chape L. — Bandes : l'Ascension du Christ et le Jugement dernier, entre des épisodes de l'Ancien Testament qui y font allusion.

Au milieu du chaperon, un grand médaillon circulaire inscrit le sujet principal : la Résurrection du Christ (fig. 23). Bénissant d'une main, et tenant de l'autre la croix processionnelle à laquelle est fixé l'étendard crucifère, son ample manteau flottant autour de son corps dénudé, meurtri par les clous et le coup de lance de la Passion, le Sauveur ressuscité se dresse glorieux dans des nuées tumultueuses, devant un sarcophage vide dont le couvercle est déplacé. Des quatre gardes qui veillaient auprès du Sépulcre, l'un est encore endormi, mais les trois autres manifestent leur effroi par des gestes violents, tombent à la renverse, ou protègent leurs yeux éblouis par la lumière qui rayonne du Christ.

Entre le médaillon et les bords du chaperon, de vigoureux rinceaux ornés de feuillage, de fleurs et de fruits, se déploient de chaque côté, sur toute la surface encore disponible. En haut et en bas, leurs boucles terminales sont tenues d'une main par deux anges issant à mi-corps de feuilles d'acanthe. De l'autre main, ceux du bas soutiennent entre eux un écu aux armes de l'abbé Mathieu 'S Volders, ceux du haut un cartouche qui portait peut-être une date avant l'usure malencontreuse de son champ intérieur ; de celui-ci, ne subsiste qu'une nappe de fils d'or, détachés du fond de toile.

Sur les bandes de la chape (fig. 24), les intervalles entre les médaillons sont envahis aussi par des boucles de rinceaux symétriquement ordonnées de part et d'autre d'un élément axial. A leur végétation luxuriante, sont associés dans les deux espacements supérieurs, non seulement une corbeille de fruits, mais deux anges à mi-corps, une main sur le culot central, l'autre accrochée à une boucle.

Au point de vue iconographique, les six médaillons des bandes montrent d'une part l'Ascension du Christ, d'autre part le Jugement dernier, disposés l'un et l'autre entre deux épisodes de l'Ancien Testament qui les préfigurent. De haut en bas, en partant de l'épaule droite, nous trouvons successivement :

1<sup>o</sup> Le Char de feu d'Elie (Rois, IV, chap. II, v. 11 et s.). Assis dans un char entouré de flammes, le prophète Elie s'élève au ciel sous les yeux d'Elisée, le successeur de son choix. Entre les mains de celui-ci il a laissé son manteau, grâce auquel le nouveau prophète pourra traverser à pied sec le Jourdain.

2<sup>o</sup> L'Ascension du Christ. La Vierge et les onze apôtres — Judas le traître étant exclu — sont agenouillés, mains jointes, autour d'une motte de terre qui porte l'empreinte des pieds du Sauveur. La tête levée, ils assistent à l'Ascension du Christ, déjà presque entièrement disparu à leurs yeux.

3<sup>o</sup> Enoch enlevé au ciel. Selon la Genèse (chap. V, 24) « Enoch marcha avec Dieu, et il ne parut plus parce que Dieu l'enleva ». A genoux dans les nues, soutenu par deux anges qui volent à ses côtés, Enoch tend ses mains jointes et lève le front vers le Seigneur qui l'accueille, les bras ouverts.

4<sup>o</sup> Le Jugement et le Châtiment de Séméi par Salomon (Rois III, chap. II, 36 à 46). Coupable d'avoir injurié David, Séméi, premier roi des Hébreux, a manqué au serment fait au roi Salomon de ne pas sortir de sa maison s'il veut conserver la vie. Apprenant qu'il a enfreint sa défense, Salomon l'appelle, le juge et le fait exécuter par Banaïas, chef de son armée. D'un côté de la composition, Salomon est assis sur son trône, un sceptre à la main, et vient de prononcer en présence de ses conseillers, sa juste et terrible sentence. Au pied du trône, Banaïas a déjà tranché d'un coup de glaive la tête du parjure agenouillé sur le sol.

5<sup>o</sup> Le Jugement dernier. Le Christ, montrant les plaies de ses mains et de son flanc découvert, le bras droit levé pour bénir les élus ou frapper les damnés est assis sur un arc en ciel parmi les nuées. A ses côtés, deux anges sonnent de la trompette pour réveiller les morts. Sur terre, ceux-ci sortent de leurs fosses et implorent de leurs bras tendus la miséricorde divine.

6<sup>o</sup> Le Jugement rendu par Salomon à deux mères. (Rois, III, chap. III, 16 et s.). Siégeant en juge sur son trône, Salomon vient d'ordonner à l'un des soldats qui l'encadrent de couper en deux le corps de l'enfant vivant que deux mères se disputent. Au pied du trône, l'enfant mort gît sur le sol entre les deux femmes dont l'une accepte cet abominable partage, tandis que l'autre, saisie de frayeur en voyant le soldat prêt à frapper son fils d'un coup d'épée, supplie à genoux le roi de donner plutôt l'enfant à sa rivale, lui révélant ainsi qu'elle en est la mère.

## DALMATIQUE M ET TUNICELLE N

Si les archives d'Averbode n'ont livré aucun document relatif à la chape de la Résurrection du Christ, pas contre elles nous font connaître le nom des brodeurs et la date de l'exécution — 1561-1562 — d'une dalmatique et d'une tunicelle faisant partie d'un même ornement liturgique (fig. 25 et 27). Les deux vêtements présentent cette particularité de porter sur leurs parements d'encolure, non seulement les armes de l'abbé Mathieu 'S Volders qui les commanda, mais aussi celles de l'abbé Mathias Valenteyns, alias Valentini, élu en 1591 pendant une période de troubles et de persécutions religieuses dont l'abbaye eut beaucoup à souffrir. Le temps était alors passé du brillant

mécénat et des somptuaires achats mobiliers. Dans l'impossibilité d'offrir à son monastère un nouvel ornement de messe, l'abbé Mathias Valenteyns a pu faire apposer ses armes sur des vêtements anciens, et associer ainsi à très peu de frais son hommage à celui du plus illustre de ses prédécesseurs.

Bien que les broderies des deux tuniques aient été confiées à différents ateliers, l'ordonnance générale de leur décor est identique. A chacune des deux bandes verticales du dos et du devant s'orne de quatre médaillons circulaires historiés séparés par des compositions végétales dont certaines sont animées par de grandes figures d'anges ou d'enfants nus. Des motifs semblables sont pareillement associés aux deux médaillons que porte chaque bordure du bas des manches. Enfin, sur les parements d'encolure de l'un et l'autre vêtement, deux anges tiennent entre eux un écu armorié, celui du dos aux armes de l'abbé Mathieu 'S Volders, celui du devant aux armes de l'abbé Mathias Valenteyns.

Le contenu iconographique des deux œuvres est aussi très analogue. Sur l'une des faces sont représentés des épisodes de l'histoire du Christ, sur l'autre des scènes de l'Ancien Testament qui les préfigurent et qui sont mises parallèlement en rapport avec eux. Quant aux médaillons des manches, ils inscrivent, sur la dalmatique les figures des quatre évangélistes, sur la tunique du sous-diacre celles de quatre saints Docteurs.

Le mérite revient au chanoine Th. Van de Plas d'avoir retrouvé les textes relatifs à ces vêtements, textes qui nous révèlent la date de l'exécution de ceux-ci et les noms de leurs brodeurs.

#### *Dalmatique M* (fig. 25).

Les parements de la dalmatique furent commencés à Averbode en 1561 par deux brodeurs de Lierre, Paul van Yeteghem et Edbeth, respectivement fils et gendre de François van Yeteghem. Il avait été convenu que les «lijsten» ou bordures d'encadrement ne seraient pas faites par eux. Malheureusement, ces brodeurs manquaient de zèle à tel point qu'ils se firent renvoyer de l'abbaye avant l'achèvement de leur travail. L'œuvre fut expédiée à Malines où Gommaire Vervaren exécuta les carnations. c'est-à-dire des parties soyeuses. Voici l'extrait de comptes qui nous donne ces précisions :

« Anno LXJ jussimus fieri Averbodii expensis et dietis nostris et aliis materialibus bordam ad tunicam diaconatus exceptis de lijsten, per Paulum de Yetegem et Edbeth sororius ejus acupictores Lyrenses sed quia fuerant tardi, hyemali tempore ad operandum mane licentiatum (sum) eos ante perfectionem operis.

Item dwit oft naeckte (ut ipsi nominant) jussimus fieri Mechliniæ de eadem tunica videlicet per Gummarum Vervaren (vernaren) in scuto van Lyer pro XXX car. desuper



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 25. — Dalmatique M. — Dos : scènes de la vie du Christ

recepit a<sup>o</sup> LXJ Decembris VJa ad computum per D. Johannem, hospitem nostrum Mechliniensem IIJZ car. Item adhuc a Paulo van Yeteghem VJZ car. quos hospes noster prescriptus Paulo restituit. Item adhuc a<sup>o</sup> videlicet XVIJ Decembris recepit a nobis Mechlinic in Bospitio nostro VJ car. » (1).

(1) TH. VAN DE PLAS, *op. cit.*, p. 213, LXXXVIII, 102.

Sans doute, rien dans ce texte ne nous autorise à identifier en toute certitude la dalmatique commandée en 1561 avec celle que nous examinons. Mais le document relatif à la tunicelle exécutée l'année suivante est beaucoup plus explicite. Les indications qu'il donne quant à l'ordonnance et à l'iconographie du décor s'appliquent si exactement à la tunicelle, et par analogie à la dalmatique, qu'elles font lever toute hésitation. Nous en jugerons plus loin.

Sur la dalmatique, les huit épisodes de la vie du Christ sont inscrits dans les médaillons des bandes du dos, ceux de l'Ancien Testament qui y font allusion, dans les médaillons des bandes du devant.

De haut en bas, en commençant par l'épaule droite, nous trouvons successivement de part et d'autre :

1<sup>o</sup> a) La Nativité. Autour de l'Enfant Jésus couché sur la paille, sont agenouillés la Vierge, deux anges, et St Joseph qui tient en main la traditionnelle chandelle allumée. Derrière la Vierge, deux bergers s'approchent émerveillés.

b) Moïse sauvé des eaux (Exode, chap. II, 5 et 6). La fille de Pharaon et l'une de ses suivantes, viennent d'ouvrir la corbeille de joncs, trouvée sur les bords du Nil parmi les roseaux, et elles y découvrent le petit enfant.

2<sup>o</sup> a) La Circoncision de l'Enfant Jésus. Il semble bien que cette scène ait été confondue, comme c'est parfois le cas, avec celle de la Présentation au temple. La femme portant dans une corbeille les colombes de l'offrande appartient incontestablement à ce dernier sujet. Mais d'autre part, la façon dont St Joseph qui accompagne la Vierge, maintient l'Enfant Jésus assis sur une table, le geste comme l'attitude du grand-prêtre, le choix de l'épisode correspondant de l'Ancien Testament, indiquent de toute évidence qu'il s'agit de la Circoncision.

b) la Circoncision d'Isaac, fils d'Abraham (Genèse, chap. XXI, 4). Par une erreur de montage sans doute, ce médaillon et celui du bas de la bande (n<sup>o</sup> 4, b) occupent la place l'un de l'autre. Nous rétablirons ici le parallélisme établi entre l'ancienne et la nouvelle loi en opposant à la Circoncision du Christ, celle du fils d'Abraham qui la préfigure. Le grand-prêtre, une lame à la main, se penche vers l'enfant, à demi couché dans une cuvette et soutenu par sa mère. Derrière la table d'opération, Abraham, la main levée, semble rappeler la solennité du pacte d'alliance que Dieu a conclu avec lui par l'institution de la Circoncision (Genèse, chap. XVII).



3° a) L'Adoration des Mages. La composition toute traditionnelle, montre la Vierge, assise de profil, l'Enfant sur les genoux; le groupe des trois Rois dont l'un est agenouillé et présente un hanap à Jésus qui manifeste son plaisir ; St Joseph humblement dissimulé derrière la Vierge.

b) Salomon recevant la reine de Saba (Rois, III, chap X). Attirée par la réputation d'opulence et de sagesse du roi Salomon, la reine de Saba vient d'arriver de son pays lointain. A genoux, une coupe à la main, elle offre

ses présents au roi qui s'est porté à sa rencontre et qui lui pose la main sue l'épaule en un geste d'affectueux accueil.

4° a) Jésus parmi les Docteurs. Assis dans le temple, Jésus discute avec quelques docteurs qui par des gestes expressifs manifestent leur stupéfaction de trouver autant de science dans la bouche d'un enfant que dans leurs livres. Au fond apparaissent la Vierge Marie et St Joseph, retrouvant après trois jours d'angoisses l'enfant disparu.

b) Les parents de Tobie s'affligeant de son absence prolongée. (Tobie, chap. X, 1-7). C'est manifestement ici que devait figurer cette scène, mise par erreur à la place de la Circoncision d'Isaac. Les tourments de la Vierge Marie et de St Joseph à la



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 26. — Dalmatique M.  
 Détail : les parents de Tobie s'affligeant  
 de son absence prolongée.

recherche de l'Enfant Jésus, les parents du jeune Tobie les endurent aussi pendant la trop longue absence de leur fils. Assis, son bâton d'aveugle à la main, le vieux Tobie s'efforce de calmer la douleur violente de sa femme qui essuie son visage en larmes et sort d'un pas rapide pour guetter au dehors le retour de son enfant (fig. 26).

5° a) La Dernière Cène. La composition est adaptée tant bien que mal au tracé du médaillon circulaire qui ampute plusieurs des apôtres disposés en groupe compact de part et d'autre du Christ, autour de la table du festin mystique. Leur agitation est grande, car le Sauveur, exprimant son trouble par un geste éloquent de ses mains ouvertes, vient d'annoncer qu'un des leurs le trahira. Au premier plan, Judas se détourne, tenant en main la bourse aux trente deniers, prix de sa trahison. St Jean, la tête penchée sur la poitrine du Maître s'y est endormi.

b) La Manne céleste (Exode, chap. XVI). La manne tombée du ciel dans le désert pour y nourrir les Hébreux, est la figure expressive de l'Eucharistie. Devant les tentes de leur camp, et sous les yeux de Moïse qui les conduit à travers le désert jusqu'à la Terre promise, les Israélites recueillent dans des récipients, la manne que le Seigneur fait miraculeusement tomber autour d'eux.

6° a) Episode de l'Arrestation du Christ : la chute des soldats. Jésus se porte au devant de la troupe armée qui vient l'arrêter, et il se fait reconnaître. Comme frappés par la foudre, les soldats reculent et tombent à la renverse.

b) La Chute des anges rebelles. Assis en majesté sur son trône céleste, un globe crucifère à la main, Dieu assiste à la défaite des anges orgueilleux qui se sont révoltés contre lui. Aux côtés du trône, deux bons anges armés de glaives, achèvent de précipiter dans les flammes de l'enfer les corps culbutants des rebelles déjà transformés en hideux démons.

7° a) La Trahison de Judas. Les soldats ont envahi le Jardin des Oliviers et déjà se saisissent du Christ à qui Judas donne le baiser convenu. Pierre dégaîne son épée pour couper l'oreille à Malchus, serviteur du grand-prêtre, qu'il a renversé dur le sol.

b) Abner tué traîtreusement par Joab (Rois, II, chap. III, 27) <sup>(1)</sup>.

---

(1) Tout aussi bien la scène pourrait représenter l'assassinat d'Amasa par Joab (Rois, II, chap. XX<sup>e</sup> 8 à 10). Disgracié par David, et remplacé par Amasa, Joab tue celui-ci en s'approchant de lui comme pour le baiser, et en le frappant de son glaive. Toutefois, c'est la mort d'Abner qui d'habitude est mise en parallèle avec le Baiser de Judas. (Voir EM. MAÏE. *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*. Paris, 1908, p. 250, note 2).

Abner, ancien général de Saül, est passé au service de David. Pour se débarrasser d'un rival dont il redoutait la puissance, Joab, chef de l'armée de David, le fait appeler et l'assassine en traître. La scène se passe à Hébron, devant la porte de la ville que gardent des soldats. Joab a pris à part Abner, et tout en lui donnant l'accolade, le transperce de son glaive.

8° a) Le Portement de croix. Insulté et frappé par ses bourreaux, le Christ vient de tomber sous le poids de sa lourde croix que Simon le Cyrénéen l'aide à porter. Au fond, derrière un groupe de soldats à cheval s'entrevoient les figures de la Vierge et de St Jean.

b) Isaac portant le bois du sacrifice (Genèse, ch. XXII). Conduit par Abraham qui tient en main une torche allumée, le petit Isaac porte sur l'épaule le bois de l'holocauste dont Dieu exige qu'il soit la victime. Au loin se dresse l'autel sur lequel Abraham se prépare à immoler son fils.

Le décor historié de la dalmatique est complété par les figures des quatre évangélistes inscrites dans les médaillons des parements des manches. Assis sur un tertre, chacun d'eux écrit son évangile dans un livre posé sur ses genoux, et est accompagné de son attribut : l'aigle (St Jean), le bœuf (St Luc), l'ange (St Mathieu), le lion (St Marc).

C'est surtout dans l'ornementation de ces bordures de manches que le décorateur s'est plu à subordonner les éléments végétaux à de grandes figures d'anges ou d'enfants ailés et nus. A chaque extrémité des deux parements, il en a fait le vivant et charmant support du médaillon circulaire, prétexte à autant d'attitudes variées. Ces êtres juvéniles qui soutiennent leur fardeau, tantôt de la tête, tantôt de leurs deux bras levés ou d'un seul bras, qui se retournent, s'agenouillent à demi, se tiennent en équilibre sur un pied, ou jaillissent à mi-corps d'un bouquet de feuilles d'acanthé, nous les retrouverons identiques, et dans les mêmes entourages, sur les manches de la tunicelle, commandée cependant à d'autres brodeurs.

La figure intervient beaucoup plus discrètement dans l'ornementation des orfrois du corps de la dalmatique. Au milieu des bandes du devant réapparaît l'ange à mi-corps, s'appuyant des deux mains sur son support d'acanthé; au milieu des bandes du dos, le motif se réduit à une tête ailée.

#### *Tunicelle N* (fig. 27).

C'est à deux frères, Pierre et Anroine van Roesbroeck de Lierre, que fut confiée le 17 janvier 1562, l'exécution des broderies de la tunicelle. Deux documents en témoignent, l'un publié par le chanoine Th. Van de Plas, l'autre par le chanoine Pl. Lefèvre.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 27. — Tunicelle N. — Dos : épisodes de l'Ancien Testament.

Les indications très précises que nous trouvons dans le premier de ces textes quant à l'œuvre commandée, s'appliquent exactement au vêtement conservé : dans les bandes du devant et du dos, des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament inscrites dans seize médaillons séparés par des fleurages; sur les manches quatre médaillons avec les figures de quatre docteurs; autour du cou les armes de l'abbé Mathieu 'S Volders de Rethy et la date d'exécution.

Celle-ci toutefois ne figure plus à présent, tant sur la tunicelle que sur la dalmatique. L'abbé Mathias Valenteyns aura manifestement substitué au cartouche qui la portait, l'actuel écu à ses armes, mais en laissant subsister comme « tenants » les deux anges latéraux.

Nous apprenons au surplus que toute faculté est laissée aux deux brodeurs de faire exécuter ailleurs et à leurs frais « dwit oft naeckte », c'est-à-dire les carnations. Peut-être eurent ils aussi recours à Gommaire Vervaren de Malines que l'Abbaye avait chargé d'effectuer ce même travail pour les parements de la dalmatique. Enfin, l'abbé se réservait de faire broder au monastère, et aux frais de celui-ci, les cadres des médaillons et les « lysten » ou bordures.

Voici le texte qui nous apporte ces précisions intéressantes :

« Anno 1562 Januarii XVII stilo Leodiensi acceptarunt Averbodii Petrus van Roesbroeck et Anthonius frater ejus , acupictores Lyrenses aliam bordam ad tunicam subdiaconatus in qua sunt XVJ rotule ante et retro cum figuris tam novi quam antiqui testamenti cum certis floribus intermediis. Item super IJ bus brachiis sunt IIIJ rotule cum figuris IIIJ doctorum. Item ante et retro circa collum cum armis Mathei a Rethy abbatis et data a<sup>l</sup>. Item dwit oft naeckte (ut ipsi dicunt) in figuris et rotulis quod sic per alium artificiose prescripti acupictores suis expensis procurabunt et permiserunt fieri. Item de circumferentiis omnium istorum, dictis lysten, non tenentur prescripti sed ncstris expensis et dietis in monasterio jussimus fieri verum pro alio opere videlicet promisimus illis solvere JC<sup>c</sup> car. si tunc juxta promissa ut in conventione compleverint, desuper a<sup>o</sup> videlicet Maii XIX, receperunt Averbodii ad computum quinquaginta car. Item a<sup>o</sup> LXIIJ Aprilis XV deliberaverunt prescripti acupictores Averbodii bordas ad tunicam videlicet necessarias, verum sequente die videlicet XVJ Aprilis solvimus ipsis pro plenaria solutione centum car et sic solutum ». (1).

Une autre convention, publiée par le chanoine Pl. Lefèvre, contient quelques indications supplémentaires. Ainsi, c'est par les soins de l'abbaye que les « patrons » ont été fournis aux frères Van Roesbroeck. De plus, l'abbé exigeait de ceux-ci une œuvre aussi précieuse, et même meilleure encore, que celle de Paul van Yeteghem et Edbeth (ici Obeth) qu'ils ont pu voir à Averbode où elle fut exécutée. Preuve indiscutable que la dalmatique commandée à ces deux brodeurs est bien celle qui constitue le pendant de la tunicelle. Enfin, Pierre et Antoine van Roesbroeck devaient se procurer eux-mêmes, l'or, l'argent, la soie et autres matériaux nécessaires à leur travail. Quant aux bordures d'encadrement ou « lysten » dont ils

---

(1) TH. VAN DE PLAS, *op. cit.*, p. 213, LXXXIX, 103.

n'avaiert pas à s'occuper, nous apprenons qu'elles étaient appelées à recevoir des perles, malheureusement disparues aujourd'hui, mais encore représentées par de nombreuses bouclettes du fil qui les fixait (1). Voici l'énoncé de ce texte.

« Anno Ixij januarii xvija stilo Leodiensi, tot Everbode hebben aengenomen teghen heeren Matheusen van Rethy, abdt ende prelaet des goidshuys van Everbode, Anthonys van Roesbroeck ende Peter van Roesbroeck gebruikers, boerdurwerckers tot L.ye' woiende, een boert met zynder toebehoirten te maken tot eenen subdyaken rock van zoe veel stucken ende ronden daer toe dienende, nae de patroenen hun gegheven ende naemaels noch the ghevenen, van welcke stucken ofte boerden voirscreve den gront zal wesen van fijnen goude daer alderbest toe dienende, wel wast by een geleet ende mets alsulcken diversche colueeren vander beester zyde als dat behoirt, waer inne zy hunn selven nyet en moghen sueken ten achterdeel vanden abt voirscreven, ende dit boert moet alzoe costelyck wesen ende nyet arger maer beter als dat boert is dat Pauwels van Yteghem ende Obeth zijn swager tot Everbode gemaickt hebben, dwelck zy tot Everbode gesien hebben. Is oick voirevaerde ende ondersproecken by den abdt voirscreven dat zy zullen dwit oft naecken, dat tot desen boerden behoirt gemaickt te zyne, het tzy de aensichten, handen, voeten ende anderssins zullen doen maken op hunnen cost, ende daer naer dat werck oft boert volmacken ende opmacken nae zynen eyss, totten lysten toe excluys, als behoirt, om daer naemaels peerlen op te setten ; tot welcken werck ofte boert voirscreve zy moeten leveren allen die stoff het tzy goudt, silver, zyde oft anderssins daer toe dienende. Waer voir aldus loffelyck ende ryckelijck alst voirscreve is gemaickt zynde, tot meesters pryze, binnen zes oft zeven maenden nae dat van desen volgende, zullen zy hebben hondert ende vyftich carolus gulden, den gulden gerekent tot twintich stuvers Brabants, all sonder fraude ende argelist. Aldus gedaen anno et die quibus supra tot Everbode. Daer by waeren als getuygen heer Jan Mentens Camerlynck, Heer Everaert van Bilzen cappelaen ende M. Matheus Foldirs. Ende om meerder zekerheyt der dingen boven gescreven te voldoen zoe hebben wy Anthonis ende Peter als boven dit met onser eygen hant onderteekent.

Item a<sup>o</sup> Ixij, maii xix, opten derden clach van Pinxten, hebben wy ondergescreven ontfangen vanden prelaet van Everbode, opt werck dat wy vanden selven prelaet aengenomen hebben, de somme van vyftich carol. guld. ende dit op goede rekeninge. Oirconde onse naemen hier onder gescreven.

Peeter van Roesbroeck  
Cornelis van Roesbroeck

Item anno Ixiii, den xvj<sup>n</sup> dach van Apriel, hebben wy ondergescreven boerduerwerckers noch vanden prelaet van Everbode ontfangen, opt werck dat wy vanden selven prelaet aengenomen hebben als hier boven, by den voirwaarden daer van zynde blyckende is, de somme van hondert carol. gulden, ende aldus vanden voirscreven prelaet betaelt hebben wy des toirconden onze namen hier onder gescreven.

Cornelis van Roesbroeck  
Peeter van Roesbroeck(2)

(1) Suite au texte relatif à la commande de la tunicelle, le chanoine TH. VAN DE PLAS en reproduit un qui se rapporte précisément à un achat de perles à Anvers, chez le marchand André Rindersleven. (*Op. cit.*, p. 204).

Sur la dalmatique subsistent aussi les traces d'un même décor de fils de perles, insérés dans les torsades et le long des bords des encadrements en broderie d'or, tant des médaillons que des bandes.

(2) PL. LEFÈVRE. *A propos des moderies historiées exécutées pour l'abbaye d'Averbode au XVI<sup>e</sup> siècle. Op. cit.*, pp. 142-143.

De même que sur la dalmatique, les huit épisodes de la vie du Christ représentés sur l'une des faces de la tunicelle (ici le devant), trouvent sur l'autre face, dans le même ordre de succession, des épisodes correspondants empruntés à l'Ancien Testament. De haut en bas, le parallélisme s'établit comme suit, en commençant par l'épaule gauche pour les scènes évangéliques, par l'épaule droite pour leurs préfigures.

1° a) Le Christ chassant les marchands du temple. Armé d'un fouet, Jésus disperse avec colère les vendeurs qui s'étaient installés dans le parvis du temple de Jérusalem. Un changeur, dont la table est renversée, ramasse sa bourse tombée sur le sol. Un marchand s'enfuit, emportant une brebis sur les épaules.

b) Adam et Eve chassés du paradis (Genèse, chap. III, 24). Châtiés par Dieu après la faute, honteux de leur nudité, nos premiers parents sont expulsés du paradis terrestre. L'ange qui en garde l'entrée, les pousse de la main en brandissant un glaive.

2° a) Le Massacre des Innocents. Obéissant à l'ordre de Hérode de tuer dans Bethléem tous les petits enfants en dessous de deux ans, les soldats les arrachent aux mères désespérées et les exterminent à coups de glaives.

b) Saül, roi d'Israël, faisant tuer tous les prêtres de Nobé qui avaient accueilli David (Rois, I, chap. XXII, 17). Accompagné d'un garde, le roi Saül, reconnaissable à la couronne qui surmonte son turban, préside au massacre dont il a chargé Doëg, le premier de ses serviteurs. Celui-ci, décapite de son glaive les prêtres du Seigneur agenouillés sur le sol.

3° a) Le Christ ressuscitant le jeune homme de Naïm. Suivi d'un disciple, Jésus s'est approché du cercueil que les porteurs ont déposé, et il ordonne au mort de se lever. Sous les yeux émerveillés de sa mère et des assistants, le jeune homme se redresse et tend les mains vers le Sauveur.

b) Le prophète Elie ressuscitant le fils de la veuve de Sarepta (Rois, III, chap. XVII, 17 et s.). Penché sur l'enfant qui repose nu sur un lit, Elie le palpe, constate que la vie est revenue en lui, que Dieu a donc exaucé sa prière. Debout au pied du lit, toute enveloppée de voiles, la veuve joint les mains et rend grâce au Seigneur de lui avoir rendu son fils.

4° a) Le paiement des trente deniers à Judas. Accomplissant sa trahison. Judas Iscariote a quitté la table de la Dernière Cène et s'est rendu auprès des prêtres à qui il avait promis de leur livrer Jésus pour trente pièces d'argent. Serrant sa bourse d'une main, il tend l'autre et reçoit le prix de son infâmie.

b) Joseph vendu par ses frères (Genèse, chap. XXXVII, 25-28). Après l'avoir dépouillé de sa tunique et jeté dans un puits, les frères de Joseph le retirent au moyen d'une corde pour le vendre à des marchands qui passent et se rendent en Egypte.

5° a) La Crucifixion. La composition se réduit à la figure du Christ en croix entre la Vierge et St Jean.

b) Moïse érigeant dans le désert un serpent d'airain pour la guérison de son peuple (Nombres, chap. XXI, 6-9). Cette préfigure de la Crucifixion remonte à l'Evangile : « Comme Moïse éleva le serpent dans le désert, il faut de même que le fils de l'homme soit élevé » (St Jean, III, 14). Moïse, obéissant aux ordres du Seigneur, vient d'ériger sur un support en forme de tau, le serpent d'airain qui doit rendre miraculeusement la santé aux malades. Autour du poteau sont couchés ou agenouillés des Israélites mordus par les serpents venimeux que Dieu avait envoyés contre son peuple pour le punir de son insoumission.

6° a) La Descente du Christ au Limbes. Le Christ ressuscité, portant la croix à étendard, foule aux pieds les portes brisées de l'enfer, et saisit par la main Adam agenouillé, suivi d'Eve et d'autres suppliants qui attendent leur libération.

b) Samson enlevant les portes de la ville de Gaza (Juges, chap. XVI, 3). Figure expressive du Christ brisant les portes de l'enfer. Emprisonné par les Philistins dans Gaza, Samson s'en évade d'un pas rapide, emportant sur l'épaule les portes de la ville qu'il a arrachées de leurs gonds.

7° a) La Résurrection du Christ. Les gardes endormis entourent le sarcophage d'où le Christ vient de sortir triomphant, bénissant d'une main, tenant de l'autre la croix de résurrection, écartant par ces deux gestes son ample manteau qui flotte sur son corps dénudé.

b) La Résurrection des morts annoncée par Ezéchiël (Ezéchiël, chap. XXXVII, 1-4). Du sol jonché d'ossements, un homme et une femme sortent nus, ressuscités dans leur chair selon la prédiction du prophète : « ossa vivent ».

8° a) L'Ascension du Christ. Faute de place, huit apôtres au lieu de onze, sont agenouillés avec la Vierge Marie, autour du tertre que le Christ vient de quitter, y laissant l'empreinte de ses pieds, qui seuls sont encore visibles dans les nues.

b) Le Char de feu d'Elie (Rois, IV, chap. II, 11 et s.). Au-dessus d'un paysage, Elie monte au ciel, enlevé par Dieu dans un char entouré de flammes.



Sur les manches, les figures des médaillons complètent à merveille celles que nous avons vues sur les parements de la dalmatique. Aux quatre évangélistes font suite sur la tunicelle les quatre saints docteurs qui continuèrent l'enseignement écrit de la doctrine. Chacun d'eux, la plume à la main, est assis devant un écritoire. S<sup>t</sup> Grégoire le Grand, pape, se reconnaît à sa tiare à triple couronne; S<sup>t</sup> Augustin, évêque d'Hippone, à son costume pontifical et au cœur qu'il étreint, symbole de son amour pour Dieu; S<sup>t</sup> Jérôme, à son chapeau de cardinal et au lion qu'il s'attacha après lui avoir enlevé une épine; S<sup>t</sup> Ambroise, évêque de Milan, à sa mitre épiscopale.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 28. — Tunicelle N.  
Détail ornemental.

Si le décor ornemental des parements des manches est identique sur les deux vêtements et trahit l'emploi des mêmes « patrons », il n'en est pas ainsi pour les bandes verticales du dos et du devant. Non seulement les compositions végétales de la tunicelle diffèrent de celles de la dalmatique et comprennent des éléments nouveaux — aigle bicéphale, têtes de béliers — mais les figures juvéniles qui les animent à mi-hauteur de l'orfroi, ne sont pas davantage empruntées à la tunique du diacre. Au milieu du devant, un enfant ailé, court-vêtu, est assis sur un siège d'acanthé et tient à bras levés deux boucles de rinceaux (fig. 28). Au milieu du dos, deux adolescents au corps nu,

un genou au sol, sont librement adossés l'un à l'autre, et portent sur leur échinc ployée, une coupe de feuillage dont ils soutiennent d'une main le rebord.

\*  
\* \*

Les quatorze vêtements liturgiques que nous venons d'examiner portent tout le trésor de broderies historiées de l'abbaye d'Averbode originaires du XVI<sup>e</sup> siècle. Une chasuble de plus est cependant mentionnée par le chanoine Th. Van de Plas (1) ; mais ses orfrois, entièrement refaits par des restaurateurs modernes trop zélés, ne présentent aucun intérêt archéologique et ne méritent pas d'être pris en considération.

Par contre, ne peut être passé sous silence un petit corporalier en velours rouge, sur lequel est appliquée, dans un décor de rinceaux précieusement rehaussés de perles fines, une figure de S<sup>t</sup> Jean l'Évangéliste tenant la coupe empoisonnée qu'il but impunément et d'où s'échappe un démon (2). Cette figure en broderie d'or nué, se tient debout sur une motte de terre qui porte, tracée en fils de soie, la date de 1507, incontestée jusqu'à présent. Et cependant, elle est incompatible avec le style de l'œuvre, manifestement plus tardive. Si même nous faisons abstraction de l'entourage de rinceaux qui pourrait être une adjonction à une figure de réemploi, l'ampleur des formes du jeune apôtre, l'emphatique déploiement du manteau dont il est vêtu, indiquent l'époque de maturité de la renaissance. Comment expliquer cette anomalie? Un examen attentif m'a persuadée que la date devait être lue 1607 et non 1507. Quelques traces subsistent encore, des fils de soie disparus qui formaient à gauche la panse du chiffre six et dont l'usure a transformé celui-ci en chiffre cinq. Le petit corporalier ne serait donc pas antérieur au début du XVII<sup>e</sup> siècle.

Intentionnellement, dans cet essai de classement d'un groupe de broderies historiées, nous avons négligé les tissus dont sont faits les vêtements qui les portent. Dans la plupart des cas d'ailleurs, un drap d'or moderne a remplacé l'étoffe ancienne. Mais l'ornement de quatre pièces, constitué aujourd'hui par la chasuble B, la chape L, la dalmatique M et la tunicelle L, offre encore à notre admiration un somptueux brocart de velours rouge à fond d'or qui semble être contemporain des broderies dues à la munificence de l'abbé Mathieu 'S Volders. Son décor, fait de vigoureux rinceaux se déployant de part et d'autre d'une grande rose polylobée, procède encore des amples

---

(1) TH. VAN DE PLAS, *op. cit.*, p. 183 (2<sup>e</sup> chasuble).

(2) Mentionné par TH. VAN DE PLAS, *op. cit.*, p. 176, note 50.

compositions végétales que créèrent au XV<sup>e</sup> siècle les ateliers italiens de tissage; mais la renaissance s'y exprime dans la souplesse des tiges enroulées en spirales, et dans la stricte observance d'une exacte symétrie. Deux caractères techniques — velours à deux hauteurs de poil pour donner du relief aux pétales des roses; remplissage, par de menues bouclettes d'or, de certains petits éléments: rosettes, pommes de grenades, anneaux de ligature des tiges, cœur des grandes fleurs centrales — sont l'un et l'autre une invention des tisseurs italiens du siècle précédent. Manifestement, ce fastueux brocart fut importé d'Italie, sans doute par un marchand d'Anvers ou de Malines chez qui l'abbé se fournissait. Les textes d'Averbode relatifs à divers achats de tissus sont malheureusement trop sommaires pour qu'il soit possible de l'identifier en toute certitude.

Terminons en formulant un souhait: celui de voir publier un jour, réunies par le chanoine Pl. Lefèvre en un ouvrage critique et définitif, toutes les archives conservées de l'abbaye d'Averbode se rapportant à son passé artistique. Les textes recueillis jusqu'ici par cet érudit archiviste, tant au sujet de la broderie que des arts du métal, de la pierre ou du bois, en constitueraient le fondement. Ceux qu'a fait connaître le chanoine Th. Van de Plas y seraient incorporés, soigneusement revus et rectifiés. Et les documents nouveaux qu'un dépouillement méthodique ne manquerait pas de mettre au jour, achèveraient de donner sa pleine valeur à ce recueil substantiel dont retirerait grand fruit l'histoire des industries d'art brabançonnnes à l'époque de la renaissance.

Marguerite CALBERG

# Enkele Brugse Glasramen uit het einde der XV<sup>e</sup> eeuw

Er zijn weinig getuigen bewaard van de Nederlandse glasschilderkunst vóór 1500. De vele oorlogen, die de zuidelijke Nederlanden in de loop van de geschiedenis geteisterd hebben, zijn niet vreemd aan deze schrale oogst; daarbij komen nog de vernielingen die tijdens de Godsdiensttroebelen (XVI<sup>e</sup> eeuw) en de Franse bezetting (einde XVIII<sup>e</sup> en begin XIX<sup>e</sup> eeuw) in de kerken plaats grepen. In sommige perioden ontzag men het werk der voorvaders niet; in de Baroktijd en tijdens de Neo-gotiek zijn zo talrijke ramen verloren gegaan.

Onze kennis van deze tak van de sierkunst is dan ook ver van volledig; de geschreven bronnen zijn nog onvoldoende onderzocht geworden. Alhoewel talrijke gegevens er op wijzen dat de glasschilderkunst ook in onze gewesten belangrijk was, blijft er geen genoegzaam materiaal over om de evolutie der glasramen vóór 1500 volledig te schetsen. Reeds in de XIV<sup>e</sup> eeuw trokken Nederlandse schilders naar het buitenland; ook in andere kunsttakken speelden onze kunstenaars heel waarschijnlijk een vooraanstaande rol <sup>(1)</sup>.

In het « Ambacht van de beeldmakers en zadelaars » te Brugge, komen de glasschilders voor naast de schilders, de glazenmakers, de spiegelmakers c.a.; ze vormden een afzonderlijk let. Uit de tweede helft der XV<sup>e</sup> eeuw kennen we de namen van 79 glasschilders die toen werkzaam waren; 49 onder hen waren meesters; van de 30 andere weten we enkel dat ze leerknapp geweest zijn <sup>(2)</sup>. Onder die meesters zijn er waarschijnlijk 11 die het geworden zijn in de eerste helft der eeuw. We kunnen uit die gegevens opmaken dat gedurende vijftig jaar 38 meesters het ambacht vervoegden.

---

<sup>(1)</sup> In het Gruuthuzemuseum te Brugge bevinden zich vijf kleine glasramen waarop een engel met een banderol is afgebeeld (grootste lengte en breedte : ongeveer 0,60 m en 0,30 m). Ze dateren van omstreeks 1400 en behoren tot de zg. kosmopolitische stijl ; de achtergrond bestaat uit ruiten met palmetten die gescheiden zijn door banden waarop bolletjes geschilderd zijn.

<sup>(2)</sup> Het register van de opnamen in het ambacht begint maar in 1453 ; er is een onderbreking van 1493 tot 1497. Het obituarium van de Broederschap der schilders geeft de namen der leden op vanaf 1450. (Cfr. C. VANDENHAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*. Brugge, Kortrijk, s.d.)

Het is begrijpelijk dat in het XV<sup>e</sup> eeuwse Brugge, waar Van Eyck en Memlinc naast vele andere schilders werkten, de glasschilderkunst de invloed van de Vlaamse Primitieven heeft ondergaan <sup>(1)</sup>. Daardoor echter verliezen de glasramen stilaan hun eigen karakter; van een « schilderen met gekleurd glas » vervalt deze kunsttak tot een « schilderen op glas ».

Van de invloed van de schilders op de glasraamkunst te Brugge getuigen enkele vensters uit het einde der XV<sup>e</sup> eeuw; het is voornamelijk de stijl van Memlinc die weerspiegeld wordt <sup>(2)</sup>.

We behandelen hier voornamelijk het weinig gekend glasraam van Jan de Hamere en zijn twee echtgenoten. Het was gedateerd 1496 en bevond zich in de S. Godelievekapel van de S. Walburgakerk, die in 1781 gesloopt werd; het is ons bekend door een tekening in een XVIII<sup>e</sup> eeuwse grafchriftenverzameling van deze kerk <sup>(3)</sup>. Tegen de zuidmuur van de kapel was het grafchrift in een koperen plaat aangebracht <sup>(4)</sup>; de plaat staat afgebeeld op blz. 188 (nr. 239) van het hs. 455 en luidt als volgt :

« Hier vooren licht dheer Jan de hamere, filius Jacobs raed Mijns gheduchts heeren tsert-hertoghen van oosterricke van bourgogne graven van vlaendren etc. die overleedt deser weereld int Jaer ons heeren MVcIII up den Xsten dach in sporkel. + Hier vooren licht Joncfrouwe Anna, filia Gervaes Coorns tsvoorseiden sher Jans wijf was die overleedt int jaer MCCCCLXXXVI den XXsten dach in wedemaend. + Hier vooren licht joncfrouwe Lowise, dochter van mijns her Jans de Vleesthauwere, ruddere, tsvoorseiden sher Jans wijf was die overleedt int jaer MCCCCXCVI de XXIIIsten dach in ougust. Requiescant in pace. Amen. » <sup>(5)</sup>.

De afgebeelde figuren zijn de patronen van de schenkers, nl. S. Jan, S. Anna met O.L.V. en het Kind, de H. Lodewijk. S. Jan heeft een geel mantel met een wit doek er omheen, S. Lodewijk is omhangen met een geel onderkleed en een blauwe mantel; achter beide heiligen hangt een groen

(1) Bijzonderlijk in het laatste kwart der XV<sup>e</sup> eeuw is de invloed der Vlaamse Primitieven op de glasschilderkunst duidelijk merkbaar (J. HELBIG, *Meesterwerken van de Glasschilderkunst in de Oude Nederlanden*. Antwerpen, 1941, blz. 11 ; *De Glasschilderkunst in België*, II. Antwerpen, 1951, blz. 18-19). In Brabantse kerken als S. Pieters te Anderlecht en S. Gormmarus te Lier, staan de ramen onder invloed van Van der Weyden, Bouts en Van der Goes.

(2) Hij werd poorter te Brugge in 1465 en stierf er in 1494.

(3) Nr. 240 van het hs. 455 van de Brugse stadsbibliotheek : « Grafchriften der St. Walburgakerke in Brugge ».

(4) Hs. 454 van de stadsbibliotheek te Brugge: « Register van alle de sepulturen liggende binnen de Parochiale Kerke van Sinte Walburghe... gemaect ten jaere 1732 en 1733 » (door Jan van Steenlant), blz. 190.

(5) Op blz. 190v. van hs. 454 lezen we dat het venster « zeer ruineus is dat het orduyn daer het glas tusschen in staet, genaemdt d'arquetteryen, dreegen alle moment in te vallen... Naer gesproken te hebben de familie van wijlent de fondateur dezer Capelle wierd op den 5 octobre 1760 de glasevenster ten coste van de Kerke besteed, ende de wapens worden uyt de zelve gelaeten... ».



Afb. 1. — Bovenste gedeelte van het glasraam  
van Jan de Hamere (1496)

gordijn met rode franjes. O.L.V. heeft een blauw onderkleed en een witte bovenmantel; van de kledij van S. Anna is alleen de omtreklijn getekend; voor de draperij voorzag men gele franjes. Onder de heiligen, die langs de buitenzijde staan, zijn de wapenschilden van de beide vrouwen aangebracht; in de top van het venster steekt het schild van Filips de Schone. De figuren zijn onder een architecturale versiering geplaatst; de tekenaar heeft niet immer het gotisch karakter juist weergegeven. In de figuren, die duidelijk uitkomen tegenover de achtergrond, laat de bevallige stijl van Memlinc zich gelden. Bij S. Lodewijk en de H. Anna wordt de pose zelfs nadrukkelijk aangeduid; bij S. Jan daarentegen valt ook invloed van Van der Gocs te onderkennen.

De algemene opvatting van dit raam kan vergeleken worden met andere, gelijktijdige ramen te Brugge, nl. met deze van de H. Bloedkapel; ze weerspiegelen een gelijke geest en een zelfde stijl.

Het glasraam van Filips de Stoute en Margareta van Male was gedateerd 1483; de vensters met de afbeeldingen van Jan zonder Vrees, Filips de Goede, Karel de Stoute, Maximiliaan en Filips de Schone met hun echtgenoten, stamden uit de laatste jaren der XV<sup>e</sup> eeuw. De ramen waarop Maximiliaan van Oostenrijk en Maria van Burgondie en Filips de Schone en Johanna van Kastilië staan afgebeeld, bevinden zich sinds 1918 in het Victoria en Albertmuseum te Londen <sup>(1)</sup>. Het uitzicht van de andere glazen is ons bekend door de oorspronkelijke tekeningen die in het Museum van het H. Bloed te Brugge berusten <sup>(2)</sup>.

Achter de afzonderlijk opgestelde figuren hangt een draperij die boven de hoofden uitsteekt. Naast de vorsten zijn zuiltjes opgesteld die de architecturale bekroning dragen; boven Filips de Schone en zijn vrouw Johanna wordt de afdekkingsboog bekroont door een koepeltje dat we ook in het raam van Jan de Hamere weervinden. Het beminnelijke en gracieuze, eigen aan de stijl van Memlinc, komt ook op deze ramen voor. Dikwijls poseren de personen met hun hand vóór de borst; de pose wordt maniërisme bij Maria van Burgondië en Margareta van Male. Deze glasvensters mogen gelden

---

(1) In 1795 werden de glasramen van de H. Bloedkapel door de gemeenteraad verkocht aan een inwoner van de stad, die ze verder verkocht aan een Engelsman. Cfr. B. RACKHAM, *The stained Glass in the Chapel of the Holy Blood at Bruges*, in XII<sup>e</sup> Congrès international d'Histoire de l'Art (Brussel, 1930) II, blz. 424-431.

(2) Het is naar deze tekeningen dat de glasschilder Pluys, uit Mechelen, in 1845-1846 de ramen in de kapel opnieuw maakte (J. GAILLIARD, *Recherches historiques sur la chapelle du Saint-Sang à Bruges*. Brugge, 1846, blz. 219).



Alb. 2. — S. Joris en S. Michael

Brugge, Gruuthuzemuseum

als een spiegel van de laatgotieke levensstijl, zo treffend door Huizinga getekend.

De evolutie kan verder gevolgd worden. Een sterker doorgedreven maniërisme beheerst de voorstelling van S. Joris en S. Michiel uit het Gruuthuzemuseum; ze zijn afkomstig uit de Brugse schilderskapel ( $\pm 1500$ ) <sup>(1)</sup>. De kleur speelt bij de figuren een geringere rol dan bij de voorgaande voorbeelden.

---

<sup>(1)</sup> Elk raam meet nu 1,19 m  $\times$  0,57 m; waarschijnlijk was langs de bovenzijde een architectonische bekroning voorzien.



S. Joris heeft een wit harnas met gele sierstukken en een rood kruis, S. Michiel draagt een wit kleed waarboven een geel en blauw harnas is aangetrokken. De sluitstukken en de motieven op de wapenuitrusting zijn nog gotisch ; de kapitelen van de omramende zuiltjes zijn versierd met staande figuurtjes. Achter de figuren is geen gordijn gehangen, het doorzicht blijft open maar de kleurige achtergrond is zeer verward. We staan hier pas aan het begin van de doorbroken achterwand; later wordt die schikking verder en verder doorgevoerd, zodat de afsluitende funktie van het glasraam verloren gaat. Het is hoofdzakelijk door de bleke kleur dat de figuren overzichtelijk opgesteld staan. De gotische stijl in de glasramen nijgt naar zijn einde; men tracht iets nieuws te vinden door de houding te accentueren.

LUC DEVLIEGHER.

# Les portraits de François de Tassis, organisateur des postes internationales

1459 - 1517

Les traits de François de Tassis, le génial organisateur des postes internationales, nous sont connus par neuf portraits anciens qui peuvent être groupés en deux séries. La première est constituée par une suite de cinq portraits peints, qui sont des variantes d'une même œuvre exécutée en 1514 et ne différant les uns des autres que par quelques détails. La seconde série comprend les quatre portraits figurant dans la suite de tapisseries de la légende de Notre-Dame du Sablon, datée 1518 où l'habillement du maître des postes est identique à celui des portraits de la première série.

## LES PORTRAITS PEINTS DE FRANÇOIS DE TASSIS

Ces portraits, au nombre de cinq, étaient conservés il y a quelques années dans les collections suivantes: mais dont les propriétaires actuels ne sont pas tous connus:

1<sup>o</sup> *Galerie Silberman à New-York.*

Panneau de 51 × 35 ½ cm,  
acquis en 1950 par feu Randolph



François de Tassis (1514).  
Galerie Silberman à New-York.  
Antérieurement collections de feu  
Randolph Hearst provenant de  
la maison Wheeler and Son à Londres  
Bois 51 × 35 ½ cm.



François de Tassis (1514).  
 Palais de S.A.S. le Prince régnant  
 de la Tour et Tassis à Ratisbonne.  
 Antérieurement Galerie van Kuyk  
 à Amsterdam; provenant de la collection  
 Marzelle von Nemes à Munich.  
 Bois 53 × 38 1/2 cm.

Hearst, le grand éditeur américain, chez W. Wheeler and Son Ltd, antiquaires, 23 Ryder Street à Londres, qui attribuait au maître de Francfort cette œuvre remarquable, le meilleur des portraits peints. Acheté depuis par la galerie Silbermann à New-York (1).

2° *Collection de S.A.S. le Prince de la Tour et Tassis à Ratisbonne.*

Panneau d'excellente facture (haut. : 53 cm, larg. : 38 1/2 cm), acheté par la Gallerie H.A. van Kuyk, 54, Reynier Vinkeleskade à Amsterdam, le 16 juin 1931 à la vente Marzelle von Nemes à Munich, cédé peu après à un collectionneur hollandais non désigné et depuis à S.A.S. le Prince de la Tour et Tassis à Ratisbonne (2).

3° *Musée Walraff Richartz à Cologne.*

Panneau sur bois (59 × 39 cm), attribué par Friedländer au maître de Francfort et par le

(1) Reproduction: *The Connoisseur*. Manheim, London and New York Strand, 36, juin 1950, p. xl.

(2) Reproductions: O. LE MAIRE. *Les origines belges des postes internationales*, in: *Le Soir Illustré*. Bruxelles, 12 novembre 1932 — O. LE MAIRE. *François de Tassis, une de nos gloires nationales, fondateur des postes en Europe*, in: *Le Patriote Illustré*. Bruxelles, 23 juin 1935.

Ce portrait a, en outre, été reproduit sur le timbre de 5 frs émis en 1935 par l'administration des Postes Belges et a servi de modèle à celui qui figure sur la plaque de bronze apposée le 6 juillet 1949, rue de la Régence à Bruxelles, dans la façade du Conservatoire de Musique bâti sur l'emplacement de l'ancien palais des Princes de la Tour et Tassis. On y lit l'inscription suivante: « Ici s'élevait jusqu'en 1872, l'hôtel des Princes de la Tour et Tassis à proximité duquel François de Tassis avait établi en 1516, le premier service international de la Poste ».

Cette plaque est en outre décorée du portrait de Charles Quint. On notera cependant que cette organisation débuta chez nous, dès 1489, à Malines, sous la direction de Jeannot de Tassis, maître

Dr Ernst Buchner, directeur du Musée Walraff Richartz à un peintre flamand, acquis en 1929 par ce musée, mais disparu depuis (1).

4<sup>o</sup> *Collection anonyme anglaise.*

Ce portrait peint sur bois, de dimensions non indiquées, mais plus large que les autres, laisse voir en entier le bras droit de François de Tassis. Il est d'une facture moins soignée ainsi qu'on peut le vérifier par la reproduction parue en 1924 (2). Par contre, il offre un intérêt particulier par l'inscription suivante sur toute la largeur, contre le bord supérieur: « 1514. FRANCISCUS DE TAXIS, AN(N)-ORUM 55 ».



François de Tassis (1514).  
Collection privée anonyme anglaise  
Bois - dimensions inconnues.

général des postes, frère de François, par la création de la ligne Malines-Innsprück, alors capitales respectives des Pays Bas et de l'Autriche, à la suite d'un accord ou traité entre la Maison de Tassis, déjà connue de longue date par l'organisation des postes pontificales, et l'empereur Frédéric III (†1493) et son fils Maximilien, gendre de la duchesse douairière de Bourgogne, qui s'était fixé à Malines après la mort de son mari Charles le Téméraire. Le texte de ce traité n'a pas été retrouvé, mais il y est fait allusion dans des documents de l'époque. Sur cette question voyez plus amplement: O. LE MAIRE. *Identification d'un portrait de Philibert de Savoie, conservé aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles (Cinquantième)*. Bruxelles 1952, passim.

- (1) Dr RUDOLF FREYTAG, conseiller archiviste général de la Maison Princièrre de la Tour et Tassis à Ratisbonne. *Die Porträts des Franz von Taxis* (notice dactylographiée communiquée en juin 1933). Nous ne connaissons aucune reproduction de ce portrait.
- (2) Reproductions: *Illustrierte Beilage der Bayerische Volkzeitung*. Nurnberg 13 décembre 1924, couverture, reproduction 18 1/2 x 16 1/2 cm.  
On trouve une réduction de cette reproduction dans: O. LE MAIRE. *Les Belges fondateurs des postes internationales*, in: *Mémorial Philatélique*, par G. BERTRAND tome II: *La Belgique*, Montpellier, 1933, p. 29 FRIETZ SEBASTIAN. *350 Jahre Post Thurn und Taxis*. Hanovre, 1948, p. 10.

C'est la seule indication connue sur l'âge de François de Tassis permettant d'établir qu'il naquit en 1459 (1).

50 *Collection de feu le Comte François de la Tour et Tassis au château de Taxburg (Tyrol)* (2).

Ce tableau de 49 × 35 cm, porte une inscription postérieure au XVI<sup>e</sup> siècle, contenant diverses erreurs et donnant notamment une filiation erronée à François de Tassis: « *Frantz IV von Bergamasko, ein Sohn des Ritters Simons von Taxis* (3), *Erster Obrist-Postmeister in Reiche, Nieder Lande, yberlast seines Vaters Bruders Gabriel* (4), *dem Ersten das Oberhofpostmeisteramt der Vonder = Osterreichischen Landen und stirbt ausser der Ehe zu Brussel 1518* ».

Sur ces différents portraits où il est représenté à l'âge de 55 ans (5), François de Tassis, assez corpulent, a une physionomie bienveillante, la figure pleine et sans rides, encadrée de cheveux grisonnants. Il est assis derrière une table recouverte d'une nappe sur laquelle sont étalées quelques pièces de monnaie à côté d'un encrier et d'une plume d'oie. De la main droite posée sur la table il tient une lettre, tandis que la main gauche relevée s'appuie sur un bâton.

(1) FREYTAG. *Die Porträts*, o.c.

(2) Le Comte François de la Tour et Tassis était issu de la branche d'Innsbruck. Nous ne connaissons aucune reproduction de ce tableau.

(3) François de Tassis était fils de « *dominus* » Pasino II de Tassis de Cornello cité en 1445, 1475, décédé avant le 26 mai 1504, enterré à Cornello, dans la chapelle de Sainte-Marie-Madeleine, et de Tonola Magnasco, décédé avant le 24 mai 1504. Fr. OHMANN. *Die Anfänge des Postwesens und die Taxis*. Leipzig, 1909, p. 305, n° 24 et 24b. — O. LE MAIRE. *La filiation de François de Tassis rectifiée à l'aide de la tapisserie de Notre-Dame du Sablon*, in: *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*. Bruxelles, 3<sup>e</sup> série, 7<sup>e</sup> année, n° 6, novembre-décembre 1935, pp. 141 sqq.

(4) Gabriel I de Tassis n'était nullement l'oncle de François de Tassis, mais au contraire un cousin fort éloigné. Il fut seigneur de Wascherbruern et de Neuhaus au Tyrol, maître des postes de la Cour à Innsbruck dès 1499, puis maître des postes au Tyrol et de l'Autriche Antérieure et mourut le 31 décembre 1529. Par son mariage avec Catharina de Chiaramonte (germanisé en: von Lichtenstein) il est l'auteur d'une branche fixée au Tyrol.

Voyez: Dr KARL HOPF. *Historisch Genealogischer Atlas seit Christi Geburt bis auf unsere zeit*. Abtheilung I: Deutschland. Gotha, 1858, art. 687, p. 433. Fürsten und Grafen von Thurn und Taxis, tab. a et b. J. SIEBMACHER. *Grosses und allgemeine Wappenbuch*. Band I. Abtheilung III. Dritte Reihe. A. Die Fürsten der Heiligen Römischen Reiches. M-Z. Nurnberg, 1887, pp. 262, col. 1; 265, col. 2, taf. 353. — R. FREYTAG. *Das Haus Thurn und Taxis und seine Post*, in: *Die Post. Universal Anzeiger für Briefmarkensammler*. Baden, 1924-1925. — *Allgemeine Deutsche Biographie*. Tome xxxvii. Leipzig, 1894, pp. 493-495, biographie de Gabriel de Tassis par J. RÜBSAM. — Dr RUDOLF FREYTAG. *Die Taxis in Fussen*, in: *Archiv für Post und Telegraphie*, n° 1 vom Jahre 1922. — OHMANN o.c., pp. 213 sqq. — J. RÜBSAM. *Renseignements concernant les anciennes postes du Tyrol et des pays avoisinants*. 1504-1555, in: *L'Union Postale*. Tome xvi, Berne, 1891, n° 12, pp. 197-206.

(5) Seul le portrait de la collection anglaise porte une inscription indiquant son âge, ainsi qu'il a été dit précédemment.

Il est vêtu exactement comme sur la tapisserie de la Légende de Notre-Dame du Sablon. Sa robe d'étoffe (bleue) unie <sup>(1)</sup> laisse voir au cou et à l'extrémité des manches une mince bordure blanche qui semble être sa chemise <sup>(2)</sup>. Par dessus sa robe il porte un ample manteau de velours damassé (lie de vin) sans manches, mais muni de fentes latérales laissant passer les bras et rehaussé d'un large col et de revers en fourrure (grise) <sup>(3)</sup>. Il est coiffé d'une toque ou bonnet de velours (rouge), à bords relevés <sup>(4)</sup>, orné sur le côté gauche d'une grande médaille sur laquelle on voit Saint Christophe ayant à ses côtés une sainte tenant de la main droite un livre ouvert (?) et de la main gauche un petit objet paraissant être un vase <sup>(5)</sup>. La légende de cette médaille est composée de lettres ne formant pas de mots et ne paraissant avoir aucune signification <sup>(6)</sup>.

A la main droite, posée sur la table, et tenant une lettre, François de Tassis porte deux bagues sur les portraits de New-York et de la collection anglaise anonyme, l'une à l'index, l'autre au petit doigt. Cette dernière manque sur le portrait de Ratisbonne. Celle de l'index porte les armes de Tassis, à l'écu coupé à l'aigle et au taison <sup>(7)</sup>, sur le tableau du Musée Walraff Richarts de Cologne.

(1) Les couleurs de l'habillement des différents portraits peints ne sont que partiellement connus. Nous indiquons entre parenthèses celles des tapisseries de la Légende de Notre-Dame du Sablon.

(2) Sur le panneau conservé aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, provenant de la suite de la Légende de Notre-Dame du Sablon, François de Tassis figure trois fois. Sur deux de ces portraits sa robe est rehaussée, près du cou, d'une large bordure horizontale à fond blanc chargée de rinceaux (MARTHE CRICK-KUNTZIGER. *La tenture de la Légende de Notre Dame du Sablon*. Anvers, 1942, pl. iv, x, xv, xvi). Cette bordure n'apparaît pas sur les deux autres portraits de cette suite de tapisseries faisant partie d'autres collections (*id.* pl. iii, iv, ix, xviii).

(3) Cette bordure de fourrure descend jusqu'au bas du manteau sur les portraits de François de Tassis des tapisseries de la Légende de Notre-Dame du Sablon.

(4) FREYTAG. *Die Porträts*, o.c. qualifie ce bonnet, en allemand : *Barrett, boten mutze*. Cette toque est de dimensions identiques dans le tableau de New York et celui de la collection anglaise anonyme. Elle est plus haute d'un doigt dans le tableau de Ratisbonne.

(5) FREYTAG. *Die Porträts*, o.c. croit y reconnaître Sainte Madeleine ou Sainte Catherine patronne des courriers vénitiens qui se voit sur un monument commémoratif de la famille de Tassis à Zogno (BELOTTO BAROLO. *I cimeli Tasseschi di Zogno*. Bergamo, 1932). Peut-être s'agit-il ici de Sainte Catherine de Sienne (†1380) tenant son livre « *Doctrine divine* ».

(6) FREYTAG. *Die Porträts*, o.c., signale que sur une copie — qu'il ne précise pas — la légende de cette médaille qualifie François de Tassis de trésorier. Les monnaies posées sur la table feraient donc allusion à ces fonctions. Le titre de trésorier et de commissaire impérial à Bergame fut porté par son neveu Simon de Tassis comme on le voit par un acte du 22 avril 1516, le qualifiant : « *Commissarius et thesaurarius Caesaris Bergomi* » (*id.*).

(7) Freytag, qui signale ce détail en son étude citée dans la note précédente, ne dit pas si les armes de François de Tassis y sont timbrées et portent le même cimier que dans son livre d'heures conservé au Musée Condé à Chantilly (où l'on voit un *petit panache de cinq plumes de paon raccourcies, rangées en éventail devant deux proboscides*) ou si ce cimier est conforme à celui qui est décrit dans les

La lettre que François de Tassis tient de la main droite, porte sur le portrait de New-York, l'adresse suivante, cachée en partie par les doigts :

*An fra(nciscus)*

*wone(n)de*

*mynen*

*vrynt*

Cette inscription flamande indique que ce tableau pourrait avoir été exécuté à Malines, où François de Tassis avait sa demeure principale par suite de ses fonctions de maître des postes de la Cour des Pays-Bas. Les lettres des autres portraits ne portent pas d'adresse. Celle du portrait de Ratisbonne porte des traces de sceau plaqué et celle de la collection anglaise porte un sceau plaqué rond entier.

Le gros bâton uni (brun) posé contre le côté latéral de la table, est orné à son extrémité supérieure d'un pommeau uni et plat en forme de bague

---

lettres patentes accordées le 31 mai 1512 à Trèves, par l'empereur Maximilien à la famille de Tassis (*un huchet posé devant un grand panache de cinq plumes de paon rangées en éventail*).

Par ce diplôme le souverain reconnaît solennellement les services rendus dans l'organisation des postes, par François de Tassis, par ses trois frères et par ses quatre neveux et déclare qu'en considération de leur origine antique, et de ce que leurs ancêtres étaient nobles et illustres, il les crée chevaliers de l'Empire, d'Autriche et de Bourgogne, les place au rang de barons nobles et leur accorde le titre de comtes du Sacré Palais de Latran, de sa Maison et Consistoire Impérial, avec divers privilèges, conférant en outre à François de Tassis, comme faveur particulière, le titre de chevalier de l'ordre militaire de l'Eperon d'Or, avec les insignes et privilèges de celui-ci. Il confirme également leurs armoiries accordées antérieurement par lui (date non indiquée) : « *armorum insignia que vobis antea dedimus* ».

Ce dernier passage nous apprend que les Tassis obtinrent antérieurement des lettres réglant en augmentant leurs armoiries. C'est peut-être par ce premier diplôme que fut concédé ou reconnu le cimier au panache de plumes de paon et aux proboscides, qui aurait été modifié à l'occasion des lettres-patentes de 1512, où les proboscides sont remplacés par un cornet de poste plus approprié au rôle des Tassis dans l'organisation des postes. Si cette hypothèse se vérifiait le livre d'heures du Musée Condé à Chantilly aurait donc été exécuté avant le 31 mai 1512.

On trouve le texte latin du diplôme de 1512 aux Archives de la Noblesse à Vienne et à la Bibliothèque Trivulziana de Milan. Une copie d'une traduction espagnole vidimée à Malines le 31 mars 1519 (v.s.) par Charles-Quint, est conservée à la Bibliothèque Royale de Bruxelles, ms G. 742, fol. 53 r<sup>o</sup> à 59 v<sup>o</sup>.

Sur le livre d'heures de François de Tassis voyez : JACQUES MEURGEY. *Les principaux manuscrits à peinture du Musée Condé à Chantilly*. Paris, 1930, p. 179, notice 86, ms 11781, planches CXX, CXXI. Les armoiries de François de Tassis, qui ornent ce manuscrit ont été fidèlement reproduites sur la médaille frappée en 1949 par la Société des Amis de la Médaille d'Art (à Bruxelles). Elles sont accompagnées de cette légende: 450<sup>e</sup> ANNIVERSAIRE DE L'INSTALLATION A BRUXELLES DU SIEGE DE LA POSTE INTERNATIONALE PAR MESSIRE FRANCOIS DE TASSIS 1499-1949.

Cette date est en contradiction avec celle qui figure sur la plaque apposée la même année à Bruxelles sur la façade du Conservatoire de Musique, dont le texte a été donné plus haut.

en argent (?) rehaussée d'un ornement en style gothique constitué par un rectangle encadrant deux bâtons (?) passés en sautoir (le sautoir de Bourgogne?), les vides du champ entre les bras de ce sautoir et les bords du rectangle étant chacun décorés d'un trilobe. Ce bâton, identiquement décoré, se retrouve sur les différents portraits de François de Tassis de la suite de tapisseries de la Légende de Notre-Dame du Sablon.

Sur la table, à l'avant plan, on voit un encrier polygonal seulement représenté à demi sur le portrait de New-York, parce qu'il touche le bord latéral. Par contre, sur le portrait de la collection anglaise anonyme, il est rond et se trouve à une certaine distance du bord latéral, ce tableau étant plus large que les autres. Par contre il manque sur le portrait de Ratisbonne.

Une plume d'oie, dépourvue de barbes sur le portrait de New-York et celui de la collection anglaise anonyme, est posée sur la table et appuyée, du côté du bec, sur l'encrier. Sur le portrait de Ratisbonne elle est pourvue de barbes et posée à plat sur la table.

Une douzaine de pièces de monnaie, disposées en tas, sont placées près de François de Tassis. Elles sont posées identiquement sur les portraits de New-York et de la collection anglaise. Les trois pièces supérieures y sont, l'une française, ornée d'un écu à trois fleurs de lis, sommé d'une couronne à fleurons en forme de fleurs de lis ; l'autre anglaise, portant l'effigie de St-Michel terrassant le dragon ; la troisième de nationalité indéterminée, est chargée d'un écu aux meubles indéchiffrables. Ces pièces font peut-être allusion aux relations postales établies par François de Tassis avec la France et l'Angleterre. Sur le portrait de Ratisbonne la troisième pièce porte une croix fleuronnée au lieu d'un écu. Ce tableau montre en outre six pièces supplémentaires, quatre apparaissent partiellement sur le côté, sous le tas précité, et deux isolées, placées à l'avant plan, sur la table.

Le tapis, qui orne celle-ci, est fait de drap semé de paillettes brillantes, comme du drap d'or. Il ne la recouvre pas entièrement et laisse à découvert le côté latéral contre lequel François de Tassis appuie son bâton, sur le portrait de New-York et celui de la collection anglaise, tandis que sur le tableau de Ratisbonne il recouvre en entier la table.

Ici il est entièrement uni, tandis que sur les portraits de la collections anglaise et de New-York, il est froissé par de multiples plis assez fins donnant l'impression qu'il doit être d'étoffe légère.



## LES PORTRAITS DE FRANÇOIS DE TASSIS DANS LES TAPISSERIES DE LA LÉGENDE DE NOTRE DAME DU SABLON A BRUXELLES

François de Tassis fit exécuter, en hommage à Notre Dame du Sablon de Bruxelles, envers laquelle il semble avoir eu une dévotion particulière, un magnifique ex-voto, constitué par une somptueuse suite de tapisseries destinée à orner cette église et à rappeler à la fois l'histoire de la statue miraculeuse qu'on vénérât dans ce temple proche de sa demeure bruxelloise, ainsi que la grande œuvre à laquelle lui et les siens avaient consacré leur vie et dont il attribuait peut-être le succès à sa protectrice, savoir l'organisation des postes internationales (1).

Il dotait ainsi richement le lieu qu'il avait choisi comme sépulture de sa famille en y érigeant une belle chapelle funéraire que les siens allaient embellir de dons princiers au cours des siècles suivants, et qui constitue encore aujourd'hui un des joyaux de cette église.

Ces tapisseries formaient une suite de quatre grands panneaux de 3 m. 65 de haut sur 5 m. de large, soit près de 20 mètres carrés. Chacun d'eux était divisé en trois parties ou compartiments d'inégale grandeur, séparés par des colonnes reliées par des arcades formant galerie, le compartiment central étant plus large que les deux latéraux. Dans chacun de ceux-ci se trouvaient généralement deux sujets: un, de petites dimensions, placé dans le haut, comme dans une perspective lointaine, l'autre plus grand, dans le bas, à l'avant plan.

Les bordures entourant chacune de ces quatre grandes tapisseries, contenaient, dans le haut et dans le bas, des banderoles ornées de distiques, expliquant les scènes religieuses représentées, mais ne donnant aucune indication sur celles faisant allusion à l'histoire de l'organisation des postes qui y figurent, et dont nous avons expliqué ailleurs la signification (2). Les bordures latérales étaient décorées, à dextre des armes de Pasino de Tassis, père de François (3), et à senestre de celles de sa mère Tonola Magnasco (4), selon l'usage assez général à cette époque, de rappeler la filiation des donateurs ou des défunts par les armes paternelles et maternelles, ou par les quartiers

(1) Les principales études relatives à cette suite de tapisseries sont citées dans: CRICK-KUNTZIGER, o.c.

(2) O. LE MAIRE. *Identification d'un portrait de Philibert de Savoie*, o.c.

(3) Il y a lieu de noter que ce blason porte ici l'aigle naissante du Roi des Romains, ajoutée concédée au début du XVI<sup>e</sup> s. (?) par l'empereur Maximilien à la Maison de Tassis, que Pasino, ne porta probablement pas.

(4) O. LE MAIRE. *La filiation de François de Tassis rectifiée à l'aide de la tapisserie de Notre-Dame du Sablon*, in: *Bulletins des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 3<sup>e</sup> série, 7<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 6, novembre-décembre 1935, pp. 141 sqq.

paternels et maternels. Ces blasons étaient accompagnées, sur ces bordures latérales des tapisseries, d'inscriptions à la mémoire et à la louange de François de Tassis, le donateur défunt, dues à la piété filiale de son neveu et exécuteur testamentaire Jean-Baptiste de Tassis. Celles de dextre portaient: HABEO QVOD DEDI, celles de sénestre: DVM VIXIT BENE VIXIT, chacune étant reproduite deux fois sur les bordures latérales. Le centre de la bordure supérieure de chaque tapisserie était orné d'un grand écu. Plus bas, quatre petits écus aux armes des états et provinces d'Autriche et d'Espagne, tenus par des amours posés sur les chapiteaux des colonnes.

Le grand écu de la première tapisserie portait les armes de TYROL, et les petits: STYRIE, CARNIOLE (les deux autres manquent) (1); dans le deuxième panneau le grand écu montrait le blason de Philippe le Beau et les petits: ARAGON, CASTILLE, LÉON, ARAGON-SICILE; dans le troisième panneau le grand écu était orné des armes de Charles I<sup>er</sup> d'Espagne (futur Charles-Quint) et les petits: GRENADE, NAVARRE, GALICE; enfin dans le quatrième panneau le grand blason, ici en losange, était aux armes de Marguerite d'Autriche, duchesse douairière de Savoie, parties de Savoie, et les petits: PORTENAU, BURG AU, KYBURG ET ORTENBURG (2).

Dans cette suite de tapisseries bruxelloises, dont les cartons



### Troisième Tapisserie de la Légende de Notre Dame du Sablon.

François de Tassis avec les empereurs Frédéric III et Maximilien (1489).

Collection Astor, Londres.

(1) Cette première tapisserie a été découpée en cinq pièces à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en vue de vendre plus aisément ces fragments (CRICK-KUNTZIGER, o.c.).

(2) On notera l'absence de blasons des anciens états de Bourgogne.



Copyright A.C.L. Bruxelles

Quatrième Tapisserie de la Légende de N.-D.  
du Sablon (détail) — François de Tassis (1501)  
Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles

Dans le bas du même compartiment, François de Tassis, un genou en terre, devant l'empereur Frédéric III accompagné également de Maximilien, montre le traité conclu en 1489 entre ceux-ci et la Maison de Tassis pour l'organisation des postes internationales <sup>(1)</sup>.

<sup>(1)</sup> Cette pièce qui fait partie des collections du colonel Astor à Londres, a été reproduite dans : CRICK-KUNTZIGER. *La tenture*, o.c., pl. III C. — CRICK-KUNTZIGER. *Les tapisseries de la légende de*

semblent pouvoir être attribués à Bernard van Orley, le rôle des acteurs de la légende de Notre Dame du Sablon a été distribué à des membres de la Maison d'Autriche de la fin du XV<sup>e</sup> siècle et du début de XVI<sup>e</sup> siècle, protecteurs de la Maison de Tassis, et promoteurs de l'organisation des postes internationales. Plusieurs de ces scènes religieuses ont été habilement entremêlées à l'histoire de cette organisation et présentent donc un double sens.

Dans le haut du compartiment sénestre de la troisième tapisserie on voit l'empereur Frédéric III († 1493) en compagnie de l'empereur Maximilien, recevant une lettre d'un courrier agenouillé l'épée au côté.

Dans le compartiment dextre de la quatrième tapisserie (1) on aperçoit Philippe le Beau (†1506), agenouillé en compagnie d'un chevalier de la Toison d'Or, non identifié, placé derrière lui, recevant la statue de Notre Dame du Sablon, qui vient d'être débarquée d'un bateau amarré à l'arrière plan. Le compartiment central nous montre Charles I<sup>er</sup> d'Espagne (futur Charles-Quint) portant la statue de la Vierge avec son frère Ferdinand. Ils sont suivis de leur oncle paternel Philibert le Beau, duc de Savoie. Dans le compartiment sénestre se trouve Marguerite d'Autriche à genoux devant l'autel de Notre-Dame du Sablon avec son neveu Ferdinand et ses nièces Eléonore, Isabelle et Catherine. Derrière, une dame âgée, habillée moins richement, pourrait être Dorothee Luyboldi, veuve de François de Tassis (2).

Ce dernier, paraissant âgé de 50 à 60 ans, est agenouillé à l'avant plan de chacun des compartiments de cette tapisserie. Son neveu et exécuteur testamentaire Jean-Baptiste de Tassis qui lui fait pendant dans la partie centrale, paraît à peine âgé d'une quarantaine d'années, alors qu'il devait approcher de la cinquantaine en 1518, date de cette tapisserie (3).

L'artiste paraît s'être efforcé de varier la physionomie de François de Tassis et de le représenter aux différents âges de sa vie dans ces scènes. La

*Notre Dame du Sablon*; in: *Bulletins des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 3<sup>e</sup> série, 2<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 1, janvier 1930, p. 9, fig. 4 c.

La tête de François de Tassis, extraite de ce panneau a été reproduite dans: O. LE MAIRE. *François de Tassis, l'un de nos gloires nationales, fondateur des postes en Europe*, in: *Le Patriote Illustré*. Bruxelles, 23 juin 1935. — O. LE MAIRE. *Les origines belges des postes internationales*, in: *Le Soir Illustré*. Bruxelles, 12 novembre 1932.

(1) Cette tapisserie appartient aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Parc du Cinquantenaire à Bruxelles. Elle a été reproduite en couleurs dans: *La Collection Spitzer*. Paris, 1890, tome I, pp. 158-161-, 165-168, partie consacrée à la tapisserie par Eugène Muntz.

On trouve une grande reproduction du portrait de François de Tassis, extraite du 4<sup>e</sup> panneau, ainsi que d'autres fragments de ce panneau, dans: CRICK-KUNTZIGER. *La tenture*, o.c., pl. xv et xviii. Le portrait de Jean-Baptiste de Tassis, neveu de François, extrait du même panneau, se trouve dans le même ouvrage, pl. xii.

(2) CRICK-KUNTZIGER. *La tenture*, o.c., p. 26.

(3) Jean-Baptiste de Tassis est encore représenté avec sa femme Christine de Wachtendonck et ses enfants sur un triptyque attribué à Hemskerck, élève de Scoreel, conservé au palais de S.A.S. le prince régnant de la Tour et Tassis à Ratisbonne. On en trouvera des reproductions dans: O. LE MAIRE. *A propos des tapisseries de la légende de Notre-Dame du Sablon*, in: *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 2., 2<sup>e</sup> année, mars 1930, p. 52. — O. LE MAIRE. *Les Origines Belges des Postes Internationales*, in: *Le Soir Illustré*. Bruxelles, 12 novembre 1932. — O. LE MAIRE. *Les premiers maîtres des postes d'Anvers (1543-1660)*, in: *Le Patriote Illustré*. Bruxelles 1 janvier 1933. O. LE MAIRE. *François de Tassis*, o.c. — O. LE MAIRE. *de la Tour et Tassis*, in: *Le Parchemin*. Gentbrugge, juillet 1936.

Il existe, en outre, un portrait de Jean-Baptiste de Tassis habillé en turc à l'époque où il recueillit chez lui Muley Hazen, roi de Tunis, exilé de son royaume. On en trouvera une reproduction dans: JULES CHIFFLET. *Les Marques d'honneur de la Maison de Tassis*. Anvers, 1645, p. . — O. LE MAIRE. *Le Roi de Tunis réfugié à Bruxelles (1531-1535)*, in: *Le Soir Illustré*. Bruxelles, 15 octobre 1932.

figure du maître des postes, étonnamment jeune et avenante dans la troisième tapisserie, où on le voit apparaître pour la première fois est vieillie dans la quatrième, surtout dans la partie centrale de cette dernière, où, les yeux éteints, les traits ridés et tourmentés, il semble malade et au déclin de sa vie. Par ces modifications dans la physionomie, l'artiste a peut-être voulu représenter François de Tassis à différentes époques et rappeler chronologiquement les charges qu'il remplit auprès des souverains successifs qu'il servit. Le parchemin qu'il tient de la main semble faite allusion aux octrois ou nominations qui lui furent conférées par chacun d'eux, la charge de maître des postes n'étant pas encore viagère, ni héréditaire à cette époque, et devant être renouvelée à chaque règne nouveau.

Nous voyons donc successivement, par ordre chronologique :

1° *François de Tassis avec les empereurs Frédéric III et Maximilien.*

Dans cette scène qui rappelle son entrée à leur service en 1489 à la suite du « Traité » conclu entre les Tassis et la Maison d'Autriche, sa physionomie, dépourvue de rides, semble particulièrement jeune et avenante, c'est le génial organisateur des postes au début de sa carrière.

2° *François de Tassis avec Philippe le Beau.*

Il y est représenté dans toute la force de l'âge à l'époque où il fut nommé capitaine et maître des postes aux Pays-Bas par lettres de Philippe le Beau du 1<sup>er</sup> mars 1501, données à Gand.

3° *François de Tassis avec Marguerite d'Autriche, régente des Pays-Bas, pendant la minorité de Charles-Quint.*

Nous sommes ici en 1507 lorsque Marguerite d'Autriche accorda conjointement avec Maximilien et le jeune archiduc Charles d'Autriche (futur Charles Quint), une nouvelle commission de capitaine des postes à François de Tassis.

4° *François de Tassis avec Charles-Quint.*

Ici ses traits sont ridés et tourmentés, ses yeux éteints. C'est un vieillard sexagénaire « maladeux et caduque » au visage amer, à la fin de sa vie, assisté de son neveu et successeur Jean-Baptiste de Tassis, agenouillé en face de lui, avec qui il obtint de Charles Quint un nouvel octroi pour l'entretien des postes en 1516.

Un carré de tapisserie cousu sur la bordure du panneau conservé aux Musées Royaux et d'Histoire à Bruxelles, porte l'inscription suivante :

« *Egregius | franciscus de | taxis pie memorie | postaru(m) m(a)g(iste)r | hec fieri fecit | an(n)o 1518* » (1).

Rien ne précise s'il s'agit ici du vieux style (1518), ou du nouveau style (1519), ni l'époque où ce carré de tapisserie fut cousu après coup sur cette bordure, ce qui peut avoir été fait bien après 1518-1519.

L'inscription « *DVM VIXIT BENE VIXIT* » étant l'éloge funèbre d'un disparu, montre que celui-ci était décédé au moment de la confection de cette œuvre d'art. Il est, en effet, inadmissible que François de Tassis se soit permis de se décerner à lui-même de tels éloges de son vivant. Le conjonction « *DVM* » suivie du parfait « *VIXIT* » indique une action accomplie et passée au moment où l'on parle, qui est celle de l'exécution de cette tenture. C'est bien ici de la vie d'un défunt dont on parle.

Cet éloge funèbre est donc bien le fait de Jean-Baptiste de Tassis, neveu et exécuteur testamentaire de son oncle décédé François de Tassis. Il a d'ailleurs pris le soin de se faire représenter à l'avant plan de la partie centrale de cette tapisserie, dans l'attitude d'un donateur.

Cette œuvre d'art semble donc bien avoir été exécutée après la mort de François de Tassis survenue à la fin de 1517 et commandée l'année suivante en vertu de ses dispositions testamentaires. Les fondations sont d'ailleurs plutôt datées du jour où elles sont définitivement établies par les exécuteurs testamentaires, parfois plusieurs années après le décès (2). « *Hec fieri fecit anno 1518* » pourrait donc bien signifier la date de la commande effectuée par Jean-Baptiste de Tassis en vertu des dernières volontés de son oncle. Dans ce cas ces grandes tapisseries, au nombre de quatre, de près de 20 mètres carrés chacune, ne pourraient avoir été terminées que plusieurs années plus tard, soit bien après 1518-1519.

(1) Nous donnons le texte tel qu'il se voit sur cette bordure et non d'après les versions publiées où l'on trouve des modifications par l'introduction de majuscules ou d'une ponctuation inexistante dans le texte original.

(2) François de Tassis avait ordonné dans son testament la fondation d'une messe hebdomadaire, tous les vendredis, en la chapelle Sainte-Croix à Battel-lez-Malines, pour laquelle il assigna une somme de trente livres de gros et quinze escalins de Brabant. Ce n'est que le 10 juin 1520 que son neveu et exécuteur testamentaire comparut devant le magistrat de Malines en vue de passer un accord au sujet de cette fondation (ARCHIVES DE LA VILLE DE MALINES. *Comptes communaux*. Reg. 195, fol. 8 v<sup>o</sup>. — AZEVEDO COUTHINO Y BERNAL. *Oudheden der Stadt ende Provincie van Mechelen*. T. V. Louvain 1774. p. 187. — J. F. A. F. DE AZEVEDO COUTHINO Y BERNAL. *Généalogie de la famille de van der Noot*. s.m. pp. 349, col 4; 360, col. C, généalogie de Tassis. — J. RÜBSAM. *François de Taxis, le créateur de la poste moderne, et son neveu Jean-Baptiste de Taxis, 1491-1541*, in: *L'Union Postale*, tome xvii. Berne, 1892, n<sup>o</sup> 8, page 131. — VAN DOREN. *Inventaire des Archives de la ville de Malines*. tome vi. Malines, 1876, page 215, mémoire de 1779 relatif à cette fondation).

Un détail reste inaperçu jusqu'à ce jour permet d'affirmer que le panneau conservé aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, ne peut avoir été exécuté qu'après le 11 septembre 1518. En effet, à cette date, des lettres-patentes, données à Chambéry, par Charles III, dit le Bon, duc de Savoie, modifièrent la forme du collier de l'Annonciade de Savoie, par l'adjonction de roses, qu'il ne portait pas antérieurement. Or Philibert le Beau, duc de Savoie, époux de Marguerite d'Autriche, qui figure dans cette tapisserie, porte le nouveau collier de l'Annonciade *avec les roses* (1).

OCTAVE LE MAIRE  
ancien conseiller historique  
du Musée Postal de Bruxelles.  
Bruxelles 1953.

---

(1) Sur cette question voir: O. LE MAIRE. *Identification du Portrait de Philibert de Savoie*, o.c.

Pierre Bruegel a-t-il peint  
une série des Sept Péchés Capitaux ?



Copyright A.C.L. Bruxelles

Fig. 1. — Pierre Bruegel. — « Le Bâilleur »

Bruxelles, Musée d'Art Ancien





Fig. 2. — Pierre Bruegel. — « Tête de Lansquenet »

Montpellier, Musée Fabre

Lors de l'acquisition par les Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique du « Bâilleur » (Catalogue de la Peinture Ancienne, n° 1098), mis au crédit de Pierre Bruegel (fig. 1), nous avons consacré déjà à ce petit panneau quelques lignes <sup>(1)</sup>.

Il s'agissait d'une œuvre dont on peut retrouver la trace en remontant jusqu'à Rubens. Et c'est précisément l'examen de l'inventaire des œuvres

<sup>(1)</sup> « *Nouvelles Acquisitions aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* », Les Arts Plastiques, Bruxelles, 1950, n°s 5-6.



Fig. 3. — Pierre Bruegel. — « Tête d'Homme. »

Bordeaux, Musée des Beaux Arts

trouvées à la mortuaire du grand maître anversois en 1640 qui nous a conduit à formuler à ce propos quelques considérations dont il faut d'abord reproduire l'essentiel.

Dans cet inventaire figure en effet, sous le n° 197, « Un bâilleur, du même » — du même, c.à.d. du « Vieux Breugel » mentionné comme l'auteur des deux numéros précédents « Deux petits paysages en rond » et du numéro suivant, 198, un « Visage d'un Gueux, en rond, du même ».

Mais, sans parler du «Bâilleur», les œuvres en tondo de petit format et de ce genre, retrouvées et données à Bruegel, ne comportaient jusqu'à présent que le petit panneau du Musée de Montpellier, connu sous le nom de «Tête de Lansquenet», (Catalogue n° 199, — tondo, diamètre 16 cm., fig. 2). Le Conservateur du Musée, Monsieur Jean Claparède, a bien voulu nous permettre de le reproduire et nous tenons à lui exprimer toute notre gratitude.



Fig. 4. — Lucas Vosterman. — «Le Bâilleur»  
d'après Pierre Bruegel  
Bruxelles, Cabinet des Estampes

L'existence de ce petit tondo autorisait une supposition : le « Bâilleur » de Bruxelles n'aurait-il pas vu transformer son format primitivement rond en ovale ? Il a été en effet visiblement rogné sur tout le bord, et le fait qu'il ne porte plus sur le côté à droite qu'une lettre «P», contrairement au «Lansquenet» de Montpellier qui porte encore au même endroit les lettres «PB» semble bien le confirmer. Une autre confirmation encore réside dans la gravure du « Bâilleur » par Lucas Vorsterman (Cabinet des Estampes, Bruxelles, fig. 4) qui a du connaître le panneau — ou pour le moins une réplique — en tondo.

C'est ce qui a incité sans doute le Dr. Leo C. Collins, de New York, à émettre une judicieuse opinion : il propose en effet de voir dans ces deux petits panneaux les restes d'une suite des «Sept Péchés Capitaux», en accordant à notre «Bâilleur» la paresse (*pigritia*) et au «Lansquenet», dont le visage exprime une violente fureur, la colère (*ira*).

S'il en est ainsi, est-il téméraire de croire, comme nous l'écrivions, que « le petit panneau trouvé à la mortuaire de Rubens et mentionné dans l'inventaire — après le « Bâilleur » — sous le n° 198, c.à.d. ce « visage d'un Gueux, en rond, du même », ait pu constituer un troisième élément de la série, et

qui, à notre connaissance, n'aurait pas encore été retrouvé? « Car il est peu vraisemblable, ajoutons-nous, que l'on ait appelé « visage d'un gueux » le tête d'un « Lansquenet empanaché, engeance trop tristement connue dans l'histoire de notre pays pour qu'une confusion fut possible à cet égard dans l'inventaire de 1640 ».

Il ne faut pas, nous semble-t-il, faire abstraction à priori de ce petit « visage d'un gueux » de l'inventaire, et l'on pourrait alors retenir trois petits panneaux en rond susceptibles d'avoir appartenu à la série des péchés capitaux (1).

\* \* \*

Depuis lors, un petit panneau relevant des collections du Musée des Beaux-Arts de Bordeaux a retenu notre attention. C'est un petit tondo de 15 cm. de diamètre (legs Poirson, n° 223), que nous avons l'avantage de pouvoir reproduire grâce à l'obligeante autorisation de Monsieur Jean-Gabriel Lemoine, Conservateur du Musée, et grâce à la courtoisie de Monsieur L. Jacobs van Merlen, Président de « Artibus Patriæ » d'Anvers, qui découvrit le panneau dans les réserves du Musée, et nous les prions tous deux d'accueillir nos sincères remerciements.

Ce petit panneau (fig. 3) représente un personnage vêtu sombrement, coiffé d'un chaperon noir, au visage parcheminé, et dont le regard éploré révèle toute l'hypocondrie.

On a voulu y voir un portrait, tout en reconnaissant ce qu'il comporterait d'anormal, même s'il relevait d'une intention caricaturale, et même ensuite, en se basant notamment sur une ressemblance entre ce visage et celui d'un personnage de la « Tentation de saint Antoine » de Lisbonne, un portrait par lui-même de Jérôme Bosch (voir: Jean-Gabriel Lemoine, « Au Musée de Peinture de Bordeaux », Editions Delmas, Bordeaux, 1943). Nous croyons qu'il est difficile de reconnaître l'art et l'esprit de Jérôme Bosch dans ce petit panneau, et que même l'expression de ce visage ne peut s'inscrire dans son œuvre, laquelle au surplus, et quoi qu'en disent certains auteurs ne comporte pas, d'après nous, un personnage dans lequel ce peintre que nous étudions depuis des années aurait voulu marquer ses propres traits. Sauf

---

(1) Et nous disions d'ailleurs encore pour dissiper toute équivoque à ce propos que « dans leur ouvrage « Peter Bruegel l'Ancien », Van Bastelaer et Hulin de Loo énumérant les œuvres de Bruegel relevées dans l'Inventaire de la mortuaire de Rubens, mentionnent erronément « Deux petits visages, en rond, sous le n°s 195 et 196 qui comportent en réalité « Deux petits paysages, en rond », que nous avons cités plus haut, et par conséquent, contrairement à ce que disent ces auteurs le «Lansquenet» de Montpellier ne peut être confondu avec aucune de ces deux pièces de l'inventaire».

sans doute dans le « Portement de Croix » de Vienne et dans le « Jardin des Délices » du Prado (comme l'a observé Fränger), où ces « portraits » n'offrent d'ailleurs aucune ressemblance avec le visage du panneau de Bordeaux pas plus qu'avec le portrait de Bosch du Recueil d'Arras.

D'autre part le panneau de Bordeaux évoque singulièrement la manière sobre et puissante de Bruegel et rappelle toutes les qualités de son pinceau qui en quelques traits sait creuser un visage pour aboutir à une synthèse, dont presque toujours la vie seule peut se charger. Et que dire encore de l'audace de ce pinceau lorsqu'il s'agit du regard, de ce jeu de la sclérotique, que l'on retrouve souvent dans les œuvres du maître brabançon, sans parler du « Lansquenet » de Montpellier. La facture dans l'ensemble est d'ailleurs celle de la « Folle Marguerite » et de « La Chute des Anges Rebelles ».

Mais on ne connaît pas d'œuvres gratuites de Bruegel, et dès lors si ce petit tondo peut être mis à son crédit il faut bien tenter de pénétrer l'intention du peintre. Nous croyons qu'il n'est pas nécessaire pour la saisir de regarder longtemps ce personnage au vêtement cossu et ce visage au teint bilieux, ravagé par une rancune sans fin, et prenant, plutôt avec haine, le ciel à témoin de son infortune. Si c'est un portrait c'est bien le portrait d'un sentiment, d'un sentiment total et absolu, le portrait parfait de l'envie.

Et si l'on admet cette interprétation, il n'est pas téméraire de songer aux autres panneaux du même genre, du même format et de mêmes dimensions, c.à.d. le « Bâilleur » de Bruxelles et le « Lansquenet » de Montpellier, et de penser qu'avec, disons, le « Bourgeois » de Bordeaux, nous nous trouvons en présence de trois éléments déjà de la série des Péchés Capitaux : *pigritia*, *ira*, *invidia*.

Et de croire aussi à présent que le « visage d'un gueux, en rond, du même » de la mortuaire de Rubens, figurant dans l'inventaire après le Bâilleur, et qui ne peut être confondu, nous l'avons dit déjà, avec le Lansquenet, pas plus d'ailleurs qu'avec le Bourgeois de Bordeaux, a pu constituer un quatrième élément de la série. Un élément que sa qualification de gueux ne permettrait sans doute pas d'attribuer à l'orgueil ou à l'avarice, mais probablement à la gourmandise ou à la luxure <sup>(1)</sup>.

---

(1) On peut voir, un siècle plus tard, sur la page titre des « Seven Hooft-Sonden » de G. Ogier, édité par Michel De Groot en 1682 (Bibliothèque Royale, Bruxelles), parmi les médaillons du graveur anversois Gaspard Bouttats, la « colère » représentée par un homme armé d'une arquebuse et au regard courroucé qui n'est pas sans rappeler le symbole du Lansquenet de Montpellier, et l'« envie » par un homme dont le visage maigre et anguleux présente un air de famille prononcé avec celui du panneau de Bordeaux.

On remarquera enfin que les petits panneaux de Bruxelles, de Montpellier et de Bordeaux comportent tous trois une représentation toute particulière, totalement dépourvue d'accessoires, et d'où l'anecdote est exclue, pour ne nous montrer qu'un être en lui-même et ne plus traduire, si l'on peut dire, qu'un état d'âme.

Quant à l'attribution du Bâilleur et du Lansquenet à Pierre Bruegel, on sait qu'elle a été admise par certains et contestée par d'autres qui les donnent à Pierre Breughel le Jeune. Nous croyons cependant qu'il n'est pas aisé de rejeter le témoignage de l'inventaire de la mortuaire de Rubens, et qu'il ne peut s'agir en l'occurrence, comme le croit encore un auteur, d'une erreur d'attribution. Rubens a été le contemporain des fils de Bruegel, a même collaboré avec Jean, et ce Bâilleur figure d'ailleurs dans l'inventaire de 1640, déjà sous la rubrique « *Ci-suivent les pièces des vieux Maîtres* ».

Si cependant certains auteurs voulaient voir dans ces panneaux la main de Pierre Breughel le Jeune, ils pourraient difficilement ne pas admettre qu'il doit s'agir dès lors et chaque fois d'une copie d'un original sorti du pinceau du Vieux Bruegel. Car on ne contestera pas que dans son œuvre personnelle le fils ne révèle jamais l'esprit et la manière de Bruegel l'Ancien; et il ne rappelle cet esprit et cette manière que précisément lorsqu'il copie les œuvres de son père.

Quant à nous, nous reconnaissons dans ces petits panneaux la main de Pierre Bruegel le Vieux, et le tondo de Bordeaux nous paraît à cet égard particulièrement convaincant. Et dès lors, si l'interprétation iconographique de ces petits panneaux est exacte, l'espoir n'est peut-être pas interdit de retrouver encore l'un ou l'autre élément de la série des Péchés Capitaux.

Octobre, 1954.

GASTON VAN CAMP



## A propos d'une Madone de Conrat Meijt

Parmi les « Trésors d'Art du Brabant » réunis aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, ces mois derniers, se trouvait une madone, abritée en temps ordinaire dans la pénombre de la Chapelle Maes qui termine, ver l'Est, l'église des SS. Michel et Gudule (1).

Le regretté Henri Velge a reproduit cette sculpture dans l'important et bel ouvrage qu'il a consacré à notre collégiale; il datait la Vierge de la première moitié du 16<sup>e</sup> siècle et la donnait à l'Ecole brabançonne. Nous reproduisons ici ce qu'il en disait :



Photo Bijtebier

Fig. 1. — Conrat Meijt. — Madone et l'Enfant  
Bruxelles, Ste Gudule

*« La Collégiale possède encore, de la même époque, une Vierge à mi-corps tenant l'Enfant Jésus, placée dans la chapelle de la Madeleine (planche XXXVIII-2). Aucun document ne permet d'en découvrir l'origine ni même de déterminer à quelle époque elle entre à la Collégiale. Le groupe exprime une grâce et un charme exquis; le visage de la Vierge montre une expression mystérieuse, pensive et un sourire énigmatique qui caractérisent les œuvres de Botticelli; nul doute que l'artiste qui l'a taillée n'ait été*

(1) Les « Trésors d'Art du Brabant » Bruxelles — 28 mai-septembre 1954. —

Le catalogue ne donne pas l'attribution à Conrat Meijt mais celle-ci fut clairement indiquée par une étiquette placée à côté du groupe. Le Catalogue de l'Exposition « Charles-Quint et son Temps », Gand, 1955, n° 373 fait cette source de renseignements, connu des organisateurs de cette manifestation artistique.



*impressionné par les modèles du Quattrocento. L'enfant Jésus a un caractère plus flamand. Longtemps l'œuvre dut même être considérée comme étant d'origine italienne; tant de liens la rattachent en effet à l'élégante sculpture florentine. M. Joseph Destrée cependant la restitue à notre art; il y voit une œuvre brabançonne, probablement bruxelloise de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Au point de vue du traitement de la chevelure de la Vierge, la sculpture dénote une tradition médiévale. Songeons que nous sommes à l'époque des Jehan Monet et des Jacques du Broeucq, pendant laquelle l'italianisme exerça une si forte emprise sur nos artistes, qu'ils abandonnèrent pendant quelque temps presque toutes nos traditions nationales pour suivre pas à pas les idées des maîtres dont ils avaient admiré les œuvres en Italie: certains types de Vierge de Quentin Metsys ne sont pas très éloignés de l'œuvre de Sainte-Gudule. Pendant les premières années de l'italianisme, nos artistes sont dominés par les courants nouveaux et il faudra quelque temps avant que le génie flamand transformant l'inspiration italienne produise encore des œuvres de chez nous ».*

Comme l'image mariale dont il est question était placée bien en lumière dans le cloître des Musées royaux d'Art et d'Histoire, nous avons eu immédiatement le sentiment qu'il était possible de préciser l'origine de ce morceau admirable.

Reprenons en donc la description :

La Vierge vue à mi-corps regarde vers l'Enfant Jésus debout qui lui caresse le menton.

Marie porte un diadème perlé sur ses cheveux dénoués; il ne nous paraît pas qu'elle sourit, mais au contraire qu'elle semble préoccupée et même attristée. Il y a là une image de la Reine des Cieux prévoyant les souffrances encore lointaines de son fils divin : Marie songe au Vendredi-Saint. Il y a peut-être une explication complémentaire à cette mélancolie: nous y reviendrons. Contentons-nous pour le moment d'admirer ce beau visage d'un modelé nuancé et sensible à l'extrême.

Rarement, nous avons eu l'occasion d'en étudier de plus expressif.

Il est également utile d'examiner la façon dont la chevelure, les plis du manteau et de la tunique sont détaillés.

Voyons aussi les mains petites et potelées.

L'artiste a poussé la minutie jusqu'à décrire la transition de la première phalange et des ongles coupés courts.

L'Enfant Jésus est également représenté avec soin. Sa bouche ouverte laisse voir ses dents de lait.

En réalité, il s'agit d'une œuvre dont la classe s'affirme par un style large, quand il faut, et précis, s'il est nécessaire, sans que cela soit agaçant

comme trop souvent dans des travaux où la patience et la dextérité remplacent le talent véritable.

L'ensemble du groupe ravivant en nous certains souvenirs se rapportant à Brou (1) et au tombeau de Marguerite d'Autriche, nous avons réuni une documentation photographique qui nous a persuadés qu'il s'agissait d'une œuvre de Conrat Meijt (2).

En effet, c'est bien à cet artiste qu'il convient de songer. La confrontation entre les documents juxtaposés ici donne des résultats indiscutables dont on tirera les conclusions suivantes :

Nous avons à Ste-Gudule un portrait de Marguerite d'Autriche jeune tandis qu'à Brou le même visage « vingt ans après » s'est alourdi, mais révèle les mêmes traits : voyez le dessin des yeux, de la bouche et du menton.

Le traitement de la chevelure est, de part et d'autre, le même. La confrontation est émouvante.

Reste à dater le groupe dont nous nous occupons. Nous pensons être ici vers 1510.

Pour finir, nous risquerons une hypothèse.

Ne peut-il être question d'une sorte de Mémorial où Marguerite d'Autriche aurait voulu faire évoquer ses malheurs et ses infortunes et rappeler le souvenir d'un fils qui n'avait pas vécu ?



Fig. 2. — Conrat Meijt. — Tombeau de Marguerite d'Autriche à Brou. — Détail.

\* \* \*

(1) VICTOR NODEL. *L'Eglise de Brou*, Paris, Laurens.

JEAN-GABRIEL LEMOINE. *Bourg et l'Eglise de Brou*, Paris, Alpina, 1948.

(2) JOS. DUVERGER. *Conrat Meijt (1480-1551)*. A. Vyncke, Gand, 1934.



Fig. 3. — Autre aspect de la Madone de Ste Gudule

Il nous reste à remercier tous ceux qui nous ont encouragés dans nos recherches et dont l'avis nous a été des plus précieux. Je cite M<sup>lle</sup> De Boom<sup>(1)</sup>, historienne de nos Princes du XVI<sup>e</sup> s.; M. Duverger, professeur à l'Université de Gand, dont le livre sur Conrad Meit<sup>(2)</sup> est une mine de renseignements et finalement notre excellent ami M. A. Jansen, qui a eu la gentillesse de nous communiquer d'excellentes photographies qui ont facilité notre démonstration.

Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA

(<sup>1</sup>) G. DE BOOM. *Charles-Quint, prince des Pays-Bas - Marguerite d'Autriche*, dans la collection « Notre Passé ».

(<sup>2</sup>) J. DUVERGER. *C. Meit*, Gand, 1934.

# Twee ontwerpen van een Laatbarok Preekstoel

*De Coxie inv. et fecit 1694*

In de Tentoonstelling *de Madonna in de Kunst*, Antwerpen 1954, was, in de Afdeling Tekeningen, onder Nr 312, het ontwerp van een preekstoel voorhanden, perspectiefisch gezicht van voor- en zijkant, dat sedert lang, om wille van de raadselachtige handtekening en de niet alledaagse compositie, onze aandacht heeft gaande gehouden, maar uiteindelijk moest geklasseerd worden tussen de onopgeloste vraagstukken <sup>(1)</sup>.

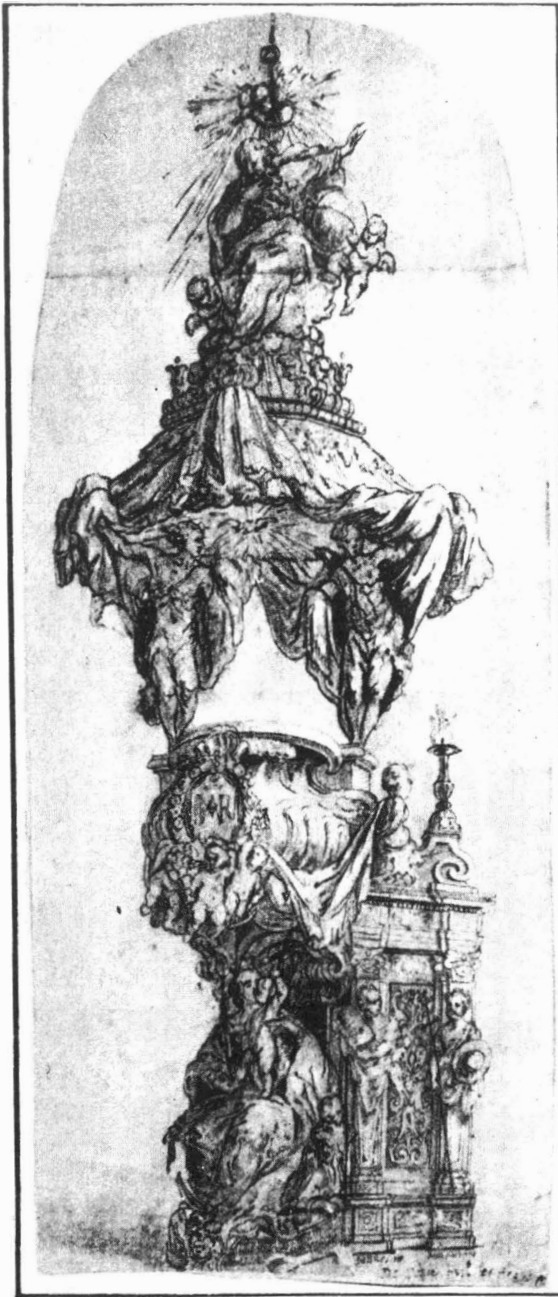
Onze belangstelling werd opnieuw aangewakkerd toen de Heer P. Eeckhout, Conservator van het Museum van Schone Kunsten te Gent, na een bezoek aan de Tentoonstelling, ons meldde dat in zijn persoonlijke collectie een ontwerp van dezelfde preekstoel berust, achterzijde en tweede zijkant, insgelijks perspectiefisch gezien, van dezelfde afmetingen, maar zonder handtekening noch datum <sup>(2)</sup>. Deze tweede tekening volledig in zulke mate de onze dat we mogen zeggen dat we over geen ander preekstoelonderwerp zo nauwkeurig zijn ingelicht. Ze brengt bijaldien een paar belangrijke bijzonderheden aan het licht, n.l. de ingebouwde trap, en de aanwezigheid, in het decor, van de buste van een heilige Jezuiet, wat er stellig op wijst dat het ontwerp gemaakt werd voor een kerk van de Societas Jesu. Deze nieuwe gegevens hebben er ons toe aangezet de studie van de preekstoel opnieuw onder de hand te nemen.

DE AUTEUR. Er is voorzeker geen verschil in het tekenprocédé van beide projecten waar te nemen: we mogen aanvaarden dat ze van dezelfde hand zijn; de beelden, de draperies, het ornament en de perspectief zijn behoorlijk verzorgd; een licht lavis met Chinese inkt zorgt voor kleur en reliëf. Het voorgezicht draagt aan de onderkant rechts de handtekening *De Coxie inv. et fecit*; op de plinten van de termen lezen we *Ano - 1694*.

---

<sup>(1)</sup> Gewassen pentekening 0.46×0.19 in de collectie Ch. Van Herck te Antwerpen. Ze werd aangekocht in een naamloze openbare veiling te Antwerpen omstreeks 1925.

<sup>(2)</sup> Gewassen pentekening 0.42×0.192 in de collectie P. Eeckhout te Gent. Ze werd aangekocht in de veiling Couvreur te Gent 23.10.1951.



Voor zover we weten is geen barokbeeldhouwer de Coxie gekend, alvast niet te Antwerpen. Dat de auteur een der talrijke Coxie's van de gekende Mechelse schildersfamilie zou zijn, is misschien niet uitgesloten; een der twee zonen van Jan, Antoon of Jan Michiel die beide in 1720 overleden, zou desnoods in aanmerking kunnen komen.

Maar hoeven we ook niet te zoeken in het milieu van de Societas Jesu zelf? We weten toch dat meer dan een Pater of Broeder zich onledig hield met architectuur, zo bijv. P. Aguilon, Br. Huyskens en P. Hesius, – en met kerkversiering. P. de Byrza maakte de schets van de preekstoel der Leuvense Jezuitenkerk, nu in de Ste Goedele te Brussel, die uitgevoerd werd door H. Fr. Verbrugghen in 1696-99; van P. van Loo kennen we een tekening, de binnerversiering van de Antwerpse Jezuitenkerk ter gelegenheid van de

Photo J. De Maeyer, Antwerpen

Ontwerp van een Preekstoel  
De Coxie inv. et fecit 1694  
Voorzijde

canonisatie van Franciscus Regis S. J. in 1737 ; en van P. van Caukercke een perspectiefisch binnengezicht van dezelfde kerk (1). Er is echter geen de Coxie Jezuiet bekend.

(1) VAN HERCK CH. en AD. JANSEN, Archief in Beeld (Tweede Deel) : Inventaris van de Tekeningen bewaard op het Archief van de S. Caroluskerk te Antwerpen, in Tijdschrift voor Geschiedenis en Folklore, Antwerpen, 11<sup>e</sup> Jaargang 1948, Nrs 1 à 44, 133, 134 en blz. 83 (Preekstoel van Leuven).

Copyright  
A.C.L. Brussel

Ontwerp van  
een Preekstoel  
De Coxie  
inv. et fecit 1694  
Achterzijde



DE PREEKSTOEL. De bijgaande afbeeldingen maken een gedetailleerde beschrijving overbodig: we beperken ons onderzoek tot het meest karakteristieke. Wat de algemene ordening aangaat, biedt de voorkant van deze kansel de klassieke indeling eigen aan de Barok: een beeldengroep die de eigenlijke steun vervangt, de kuip en het klankbord dat in de Laatbarok de monumentale verhoudingen aanneemt die we terugvinden o.m. in de voornoemde preekstoel van de Leuvense Jezuïeten. Maar een unicum is voorzeker de wenteltrap, ingebouwd in een vierkantige kas, waartegen de O.L.Vrouwgroep en de kuip aanleunen, en waaraan achterwaarts een kleine portiek *en hors d'œuvre* toegang verleent.<sup>(1)</sup>

In de eerste tekening zien we, als beeldengroep onder de kuip, O.L. Vrouw gezeten, met de maansikkel onder de voet; het Kindje staat op haar linker dij en houdt een lang kruis vast dat de kop van de slang doorboort. Aan de zetel staan de arend en de leeuw, symbolen van Joannes en Marcus; naast de arend de ossekop, Lucas, en op de plint van het Mariabeeld de engelkop, Matheus. Verder is de zetel bekroond door een waaivormige schelp, en verbonden aan de trapkas door een paar consolen.

De kuip leunt aan tegen twee voetstukken die boven het trapportaal zijn aangebracht. Ze is halfronde, tombevormig en versierd met bolle plooiën; in het midden bevindt zich een medaillon met het monogram van O.L.Vrouw, gekroond met rozen en gedragen door drie vliegende engeltjes, Geloof, Hoop en Liefde, met hun symbolen.

Op de vierkantige voetstukken staan twee grote engelen die met beide handen een zware draperie omhoog houden die neerhangt uit een baldakijn en waarvan de driehoekige tippen hun tot achtergrond dienen. Hoger, op een kroonvormig voetstuk, is de zegenende God de Vader gezeten onder een glorie te midden van wolken en engeltjes, waarvan het ene de wereldbol draagt.

De zijwand van de trapkas is samengesteld uit een basement, een paneel geflankeerd door twee termen, en een hoofdgestel. De termen, opgesteld vóór ionische pilasters, verbeelden, naar luidt het onderschrift, *Ambrosius* met de bijenkorf, en *Hieronymus* met de kardinaalshoed en het driedubbel kruis. In het opengewerkt gebeeldhouwd middenpaneel, twee gevleugelde engelen wier halflijven uitlopen in blad- en bandwerk. Het verkropte hoofdgestel heeft een fries met cartouches en een kornis met Eierlijst; erboven, een borstwering die we duidelijker zullen zien in de tweede tekening.

---

<sup>(1)</sup> Zie ook de preekstoel in de kathedraal te Trier.

Uit deze vernemen we dat hier ook de zijkant volledig overeenstemt met de indeling die we zagen in de vorige tekening : het middenpaneel geflankeerd door de termen. Deze zijn de overige Latijnse Kerkvaders *Gregorius* en *Augustinus*; hun naam staat vermeld op de voetstukken.

We merken al dadelijk op dat de wenteltrap door de tekenaar met opzet naar voren geschoven werd: logischerwijze kan ze op geen andere plaats staan dan te midden van de vierkantige trapkas. De portiek met gecenterde ingang, vier termen en een decoratief fronton is, voor wat de algemene indeling aangaat, afgekeken van een gravuur uit de *Pompa Introitus* van P.P. Rubens 1635. Ze is echter gekenmerkt door een homogene specifiek exotische versiering. De binnenste termen zijn frontaal opgesteld; de buitenste, in profiel; ze hebben dezelfde hoogte als de Kerkvaders, maar hun voetstukken zijn merkelijk lager. We menen er de Vier Werelddelen in te herkennen met hun attributen, thema dat ook voorkomt in de Jezuïetenkansel te Mechelen. Boven hun hoofd verkropt de architraaf; de fries is weggelaten; het hoofdstel vormt een in het midden onderbroken driehoekig fronton; op de hellende kornissen zien we duidelijk een reeks exotische dieren, crocodiel, schildpad en zo meer, nogmaals zoals te Mechelen. In het gevelveld, boven een gecenterd kapje, staat de wereldbol met als bekroning, te midden van palmtakken, de buste van een heilige uit de Jezuïetenorde, herkenbaar aan de opstaande kraag van zijn toga. Aangaande de identiteit van deze heilige is geen twijfel mogelijk: Franciscus Xaverius, Apostel van Indië en Japan. Alles wijst er op dat de preekstoel bedoeld is alseen apotheosis van deze missionaris-wereldveroveraar.

We mogen aannemen dat de vloer van de kuip aan de onderzijde van het hoofdstel gelegen is; er was dus een borstwering nodig. De kunstenaar heeft dit vraagstuk op zeer decoratieve wijze opgelost: hij verlengt de voetstukken waarop de grote engelen staan, door een halflijf engelconsool die langs een holle lijn uitloopt in een tweede, ditmaal consoolvormig, piedestal waarop een kandelaber is opgericht.

Beide tekeningen getuigen van veel realiteitszin: plan en opstand kunnen zonder moeite tot in hun geringste details op het papier overgebracht worden. Vertrekkend uit de breedte van de treden, ong. 0.60 m. aan weerkanten van een spil van 0.10 m. bereiken we een totale breedte van 1.30 m. binnenwaarts. In de veronderstelling dat er 13 treden zouden zijn van 0.17 m. hoogte, kan de wenteltrap best een volledige cirkel beschreven hebben om uit te monden op het bordes dat doorloopt in de kuip, ter hoogte van 2.27 m., of, de ietwat lagere trede meerekenend waarop de trap rust, 2.40 m., wat alvast in verhouding is tot het geheel. De totale hoogte van de preekstoel is zowat 8.50 m.



DE ICONOGRAFIE. De aanwezigheid van O. L. Vrouw aan een preekstoel hoeft in een kerk van de *Societas Jesu Mariae devota* niet te verwonderen. In de meeste van hun kansels hebben de Jezuïeten Maria vereerd. Te Antwerpen zijn de kuip en het klankbord met niet minder dan 10 taferelen uit haar leven; te Mechelen zien we haar buste in een medaillon van het klankbord; te Leuven prijkt haar beeld boven op het klankbord, en haar monogram in de kuip. Het is wel bij uitzondering dat te Brugge geen Mariale iconografie voorkomt.

We zien ook de H. Drievuldigheid: de Vader boven het klankbord, de Zoon onder de gedaante van het Kindje Jezus, en de H. Geest vertegenwoordigd door zijn symbool, de duif, onder het klankbord.

De Vier Evangelisten aan de zetel van O. L. Vrouw en de Kerkvaders staan daar als verspreiders en verdedigers van het Geloof; en de Drie Goddelijke Deugden herinneren aan de grondslag van het christelijk leven.

Ten slotte is Xaverius hier aanwezig als patroonheilige van een bepaalde Jezuïetenkerk, ofwel als bijzonder beschermheilige van de Societas en haar missiewerken. Al deze iconografische gegevens staan in nauw verband.

BESTEMMING. De handtekening *De Coxie inv. et fecit* slaat zonder meer op de tekeningen; in geen geval op het meubel zelf; zodat de vraag onbeantwoord blijft; is deze preekstoel ooit uitgevoerd? Te Antwerpen alvast niet want de Hoogbarokpreekstoel, die op meer dan een binnenzicht van de oude kerk afgebeeld staat, werd vernield tijdens de brand van 1718 en korts daarop vervangen door die van J. P. van Bourscheit. Ook niet te Leuven, waar H. Fr. Verbrugghen in 1696 de kansel oprichtte die nu te Brussel staat. En evenmin te Brugge (huidige St Walburgakerk) waar in de Laatbarok de preekstoel van A. Quellien de Jonge werd geplaatst, die nog ter plaatse is. Maar zou misschien Mechelen niet in aanmerking kunnen komen, waar toch een gelijkaardig iconografisch programma werd uitgewerkt, en waar de H. Franciscus Xaverius zo opvallend werd vereerd door de 10 grote schilderijen waarvan een van de hand van Jan Coxie <sup>(1)</sup> boven de biechtstoelen, het liggend beeld onder de altaartafel en de communiebank? In dit geval echter zou het project van de Coxie afgewezen geweest zijn, want de nog bestaande preekstoel is van de hand van H. Fr. Verbrugghen, 1700, dus zes jaar later dan de hier beschreven ontwerpen. Dat deze bestemd waren voor een der Jezuïetenkerken waarvan we de kansels niet kennen, Brussel, Namen, Gent of Ieper, blijkt minder aanvaardbaar.

---

(<sup>1</sup>) NEEFFS E., *Inventaire Historique des Tableaux et des Sculptures...* Louvain 1869. blz. 159.

## RÉSUMÉ

### DEUX PROJETS D'UNE CHAIRE BAROQUE

DE COXIE INV. ET FECIT 1694

A l'Exposition de la Madone dans l'Art, Anvers 1954, se trouvait le projet d'une chaire présentant une composition peu banale et revêtu d'une signature énigmatique. Or voici que Mons. P. Eeckhout, Conservateur du Musée des Beaux Arts à Gand, nous signale dans ses collections un second dessin de la même chaire figurant le côté postérieur. Les deux dessins, à la même échelle et incontestablement de la même main, se complètent si heureusement qu'il est possible à présent d'identifier, au moins partiellement, le meuble en question.

Le premier projet, faisant partie de notre collection, porte la signature *De Coxie inv. et fecit Ano 1694*. Comme à notre connaissance il n'existe aucun sculpteur de ce nom, il est possible qu'un des membres de la famille de peintres malinois, pourrait être pris en considération. Mais ne faut-il pas chercher dans le milieu même de la Compagnie de Jésus? Les Pères Aguilon et Hesius et le Frère Huysens étaient des architectes de valeur, dont nombre de dessins sont conservés; d'autre part le Père de Byrza a dessiné la chaire des Jésuites de Louvain, actuellement à Sainte Gudule à Bruxelles; et les Pères van Loo et van Caukercke ont laissé des projets de décoration. Le nom de Coxie ne figure pas dans les listes des Jésuites.

La chaire se compose d'un groupe, la Vierge à l'Enfant, qu'entourent les symboles des Évangélistes, d'une cuve en forme de tombe ornée d'un groupe d'anges, les Vertus Théologiques, et d'un abat-voix monumental porté par deux anges debout et couronné d'une statue assise, Dieu le Père. L'escalier est monté dans une cage rectangulaire formée de panneaux ajourés et flanqués de termes représentant deux Docteurs de l'Eglise latine, désignés par leur nom, *Ambrosius* et *Hieronimus*.

Dans le second dessin conservé à Gand nous voyons les deux autres Docteurs *Gregorius* et *Augustinus*; la balustrade, formée par des consoles surmontées de candélabres, la cage renfermant l'escalier à vis et le portique en hors d'œuvre qui y donne accès. Celui-ci est flanqué de quatre termes, très probablement les Parties du Monde avec leurs attributs; il est couronné d'un fronton sur les rampants duquel se voient nombre d'animaux exotiques; au sommet, un globe terrestre surmonté du buste d'un Saint Jésuite. Dans ce portique se retrouvent incontestablement les éléments d'une apothéose de Saint François Xavier, Apôtre des Indes et du Japon. La comparaison avec la chaire de Malines, où se rencontrent les mêmes éléments, s'impose.

Cette chaire a-t-elle jamais été exécutée? et éventuellement en quelle église de la Compagnie de Jésus? Anvers, Louvain et Bruges sont exclus: leurs chaires, datant du Baroque Tardif sont conservées. Vu la similitude du programme iconographique et la vénération dont Saint François Xavier était l'objet, Malines pourrait peut-être entrer en ligne de compte; mais en ce cas le projet de Coxie a dû être écarté en faveur de celui de H. Fr. Verbrugghen. Que cette chaire se soit trouvée dans une église de la Compagnie dont nous ne connaissons pas les chaires, Bruxelles, Namur, Gand ou Ypres, est peu probable.

† C. Van Herck.

# CHRONIQUE - KRONIEK

## ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE KONINKLIJKE BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU DIMANCHE 24 OCTOBRE 1954

La séance est ouverte à 14.30 heures à la Fondation Universitaire sous la présidence de M. van Puyvelde.

*Présents*: MM. L. van Puyvelde, président; Poupeye, vice-président; Jansen, secrétaire; Squilbeck, trésorier; M<sup>lle</sup> Bergmans, M. Laes, M<sup>lle</sup> Ninane; MM. Sabbe, van den Borre et van de Walle.

*Excusés*: M<sup>me</sup> Crick, M. Hoc et M. Winders.

Le procès-verbal de la séance du dimanche 4 juillet est lu et approuvé.

MM. van Puyvelde et van den Borre sont réélus comme délégués de l'Académie au Comité National Belge des Sciences historiques.

M. Brigode sera invité à rédiger un In Memoriam du Chan. Lemaire.

On reprend ensuite la question du siège. Il est décidé à l'unanimité de transférer le siège à Bruxelles, aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Toutefois l'ancienne coutume de tenir chaque année une séance publique à Anvers sera reprise. Le président propose le mois de décembre pour la première séance à la Métropole.

Il est rappelé qu'autrefois les membres étrangers recevaient un diplôme; on décide de reprendre cette coutume. Le secrétaire recherchera le texte de ces diplômes et en fera imprimé un certain nombre.

On reprend également la question de la Bibliothèque. Comme le secrétaire n'a pas encore pu faire un projet d'accord avec la Direction de la Bibliothèque d'Anvers, ce point est reporté à la prochaine séance.

La séance est levée à 15 heures.

*Le Secrétaire Général,*  
AD. JANSEN

*Le Président,*  
L. VAN PUYVELDE

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 24 OCTOBRE 1954

La séance est ouverte à 15 heures à la Fondation Universitaire sous la présidence de M. L. van Puyvelde.

*Présents*: MM. van Puyvelde, président; Poupeye, vice-président; Jansen, secrétaire; Squilbeck, trésorier; M. Bautier, M<sup>lle</sup> Bergmans, M. Laes, M<sup>lle</sup> Ninane, MM. Sabbe, van den Borre et van de Walle, membres titulaires; MM. Boutemy, de Keyser, M<sup>lle</sup> Janson, MM. Laloux, Leconte, Lemaire, M<sup>lle</sup> Sulzberger, membres correspondants.

*Excusés*: M<sup>me</sup> Crick, M. Hoc et M. Winders, membres titulaires; la C<sup>tesse</sup> Ansembourg, M<sup>me</sup> Faider, M<sup>me</sup> Fourez, Joosen, Lacoste, M<sup>me</sup> Risselin, le Chan. Tambuyser, membres correspondants.

Le secrétaire donne lecture du procès verbal de la séance du dimanche 4 juillet.

Le président prononce un In Memoriam du Chan. Lemaire, membre de l'Académie depuis 1914. Il souhaite la bienvenue à M. De Keyser, qui assiste pour la première fois à nos séances. Il fait part à l'Assemblée de la décision des membres titulaires de transférer le siège de l'Académie à Bruxelles. Après quelques explications l'assemblée se déclare d'accord.

La parole est ensuite donnée à M<sup>lle</sup> Sulzberger, qui dans un exposé sur « *l'Art franco-flamand* », s'attache à réfuter les arguments présentés par Monsieur Etienne Sabbe dans un article de la Revue (XXI, 1952, p. 221) sous le titre: *La Guerre de Cent ans et la primauté de l'art flamand à la fin du Moyen-Age*, et tendant à prouver que la crise française pendant le conflit franco-anglais a déterminé la naissance et le rayonnement de l'art flamand et l'apparition du réalisme illustré par Sluter et les Van Eyck.

Portant surtout sur la peinture, la communication est consacrée au style international qui se répand à travers l'Europe environ entre 1375 et 1415 et connaît en Italie une floraison prolongée avec Pisanello et son école. Il s'agit d'un art élégant et aristocratique qui apparaît comme l'expression ultime du style gothique, linéaire, sinueux et quelque peu maniéré; pourtant certains détails réalistes, témoignent d'un sentiment nouveau d'observation: costumes, plantes, animaux, éléments de paysage. Cette dualité, qui tend à combiner la tradition et la nouveauté, se manifeste aussi bien dans la peinture italienne que dans l'art bohémien, dans les fresques d'Avignon, les retables de Broederlam et de Jacques de Baerze, les enluminures des frères de Limbourg, les albâtres anglais, les vitraux, les tapisseries. C'est Paris qui donne le ton et cela, malgré la situation politique désastreuse. La cour, les familles princières, les riches marchands, constituent un milieu d'élection pour la réalisation de fêtes splendides, de Joyeuses Entrées, de joutes ou de cours amoureuses. Luxe et dilapidation dont les preuves documentaires abondent, telle cette condamnation de Bureau de Danmartin en 1412 pour avoir entraîné le roi et son entourage à de dépenses excessives.

Mademoiselle Sulzberger, illustrant son exposé de nombreuses reproductions, tient à défendre l'opinion traditionnelle et considère que les arguments présentés par Monsieur Sabbe sont insuffisants, surtout parce qu'ils ne tiennent pas suffisamment compte des œuvres qui subsistent et qui sont les véritables sources pour l'historien d'art. Les caractères de style permettent de parler d'un courant international, art essentiellement brillant et raffiné dans lequel pourtant s'annoncent certains traits réalistes. Le prestige de la France, le rôle de Paris et des Valois, reste un élément capital.

La césure se situe environ au moment de la bataille d'Azincourt, à la mort du duc de Berry, peu avant l'assassinat de Jean sans Peur et coïncide avec l'apparition miraculeuse des Van Eyck.

Après une réponse de Monsieur Sabbe et l'intervention de plusieurs membres, le Président remercie M<sup>lle</sup> Sulzberger et lève la séance à 16.45 heures.

*Le Secrétaire Général,*  
AD. JANSEN

*Le Président,*  
L. VAN PUYVELDE

#### SÉANCE PUBLIQUE DU DIMANCHE 19 DÉCEMBRE 1954

Conformément à la décision prise à la dernière séance, l'Académie a repris une ancienne coutume, celle notamment de tenir chaque année une séance publique à Anvers. Celle-ci eut lieu le 19 décembre à 11 heures à la Salle des Conférences du Kredietbank, mise à notre disposition par la Direction de la Banque, que nous remercions vivement pour cette marque de bienveillance à l'égard de notre Académie.

M. R. Picavet, greffier de la Province d'Anvers, ainsi que M<sup>me</sup> Clercx-Lejeune, MM. Joosen, Laes, Laloux, Poupeye, Squilbeck, Van den Borre et van de Walle, membres de l'Académie s'étaient excusés.

Notre Président M. L. van Puyvelde avait choisi comme titre de sa conférence: De Geest van Hieronymus Bosch.

Le conférencier après avoir rappelé que l'érudition et la littérature de nos jours se sont comparés de Jérôme Bosch, montre comment on le représente actuellement comme un artiste sophistiqué dont les œuvres sont remplies de sens cachés et de symboles obscurs. On fait appel à des écrits gnostiques, des livres de démonologie, de superstition, de sorcellerie et d'ésotérisme de son temps, on remonte même à de plus anciens livres des Arabes, Juifs, Egyptiens, Perses. Cela paraît très savant. Mais les allusions, les rapprochements risqués, les affirmations gratuites ne constituent pas la science. Pour confondre d'une façon pertinente et en détail ces auteurs loquaces, il faudrait un gros livre. Cela constituerait une perte considérable de temps pour l'auteur et pour les lecteurs. Mieux vaut opposer à cette fausse érudition une affirmation, bien appuyée sur ce que l'on peut constater dans les œuvres de l'artiste en se servant de ses yeux et de son bon sens: Bosch ne parle pas en rébus, en allusions et sous-entendus, il ne s'est jamais adonné aux sciences occultes, il n'est pas non plus un neurasthénique, un érotomane, un schézophrène; il est un être normal exprimant des idées normales de son temps, en des formes directes, aisément compréhensibles pour le peuple auquel il s'adressait. Et encore aujourd'hui pour un Flamand, dégagé de tout préjugé, Bosch est aisément compréhensible: c'est un artiste, appartenant encore partiellement aux Primitifs, se tournant déjà vers l'Humanisme; il exprime d'une manière simple et claire les aspirations religieuses et morales de son époque, mais qui le fait avec la verve d'un esprit supérieur, en des formes qui frappaient l'entendement des habitants des anciens Pays-Bas de son temps et qui l'amusaient lui-même.

Le secrétaire remercie l'orateur et lève vers 12.30 heures cette séance qui avait attiré une nombreuse assistance.

*Le Secrétaire Général,*  
AD. JANSEN

*Le Président,*  
L. VAN PUYVELDE

# BIBLIOGRAPHIE

## I.

### OUVRAGES — WERKEN

FONDS NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE. *Au Service de la Science.*  
Marcel Hayez, Bruxelles, 1953, 180 pages.

Si l'appel que le Roi Albert adressa à la Belgique, le 1<sup>er</sup> octobre 1927, en faveur de la Science eut un retentissement si puissant, c'est parce que, loin d'être superficiel et platonique, il émanait d'un souci royal, ardemment désireux de se traduire en acte de haute portée sociale. Cet appel, lancé à Seraing à l'occasion du 110<sup>me</sup> anniversaire de la Société John Cockerill, eut comme principal effet la création du Fonds National de la Recherche Scientifique. C'est pour commémorer le 25<sup>me</sup> anniversaire de cet événement qu'une cérémonie académique solennelle fut organisée le 1<sup>er</sup> octobre 1952 et qu'une conférence internationale réunit peu après, à Bruxelles, un certain nombre de personnalités européennes, afin de confronter les méthodes estimées les plus favorables au développement de la recherche scientifique.

L'intéressant ouvrage, que vient de publier le F.N.R.S., se fait l'écho de ce brassage d'initiatives, de réalisations et de suggestions nouvelles. Il comporte deux parties. Dans la première se trouvent reproduits le discours royal de 1927 et les discours prononcés à la séance académique de 1952. Ceux-ci mettent clairement en lumière la genèse, les développements progressifs et le mécanisme organique du Fonds National de la Recherche Scientifique.

On est pris d'enthousiasme quand on apprend, dans le discours que prononça le Professeur Nolf, ancien Ministre des Sciences et des Arts, au nom des Académies Royales de Belgique, comment, après la séance mémorable du 26 novembre 1927, une vaste souscription nationale souleva soudainement, comme une lame de fond, le projet conçu par le Roi Albert pour le concrétiser en un puissant organisme.

Mgr. Van Waeyenbergh, Recteur Magnifique de l'Université Catholique de Louvain, parlant au nom des institutions de haut enseignement et de recherche, rappela de son côté les répercussions heureuses des interventions royales : préoccupations initiales de Léopold I ; initiatives de Léopold II, « ce géant logé dans un entresol » ; et enfin l'appel vibrant du Roi Albert, qui mit le feu aux poudres et suscita en Belgique la réalisation pratique de l'aide aux chercheurs scientifiques.

Dans son discours, M. J. Van Houtte, Premier Ministre, évoqua la constante sollicitude témoignée par le Gouvernement en faveur de la Recherche Scientifique. Celle-ci cependant, nécessitant des outillages de plus en plus coûteux, ne peut se passer du mécénat. A la suite des deux conflits mondiaux et en vue d'assurer la sécurité du pays, plus du tiers du budget belge, après déduction des charges de la dette publique et des pensions, est absorbée à l'heure actuelle par les dépenses du réarmement.

Dans la deuxième partie de l'ouvrage, nous trouvons les exposés des experts étrangers, concernant la politique suivie par leurs pays respectifs en matière de recherche scientifique. Nous apprenons ainsi ce qui se fait, dans ce domaine, en Espagne, dans les Pays-Bas, en Italie, en Suisse, en France, en Suède et dans le Royaume-Uni.

De ces débats amicaux se dégagent certaines leçons, concernant entre autres le recrutement des chercheurs, sélection parfois difficile à réaliser, et la coordination des efforts, sans laquelle on risque de gaspiller les ressources intellectuelles de la nation.

L'ouvrage se termine par la suggestion de quelques réformes possibles ou souhaitables et par des conclusions générales.

La vision d'un monde « où s'harmoniseraient enfin toutes les bonnes volontés » fournit à l'auteur « une nouvelle occasion d'affirmer que, dans l'œuvre de coopération intellectuelle internationale, les seules contributions valables seront celles des pays où la Science figure à la place d'honneur ». Nous ne trahisons pas la pensée de l'auteur en ajoutant que la Science ne sera digne de cette place que si elle demeure au service de l'Humanité, tout comme celle-ci doit se mettre au service de la Science. A notre époque des découvertes scientifiques à double tranchant, il importe de discipliner celles-ci par l'intervention des autres valeurs, morales et culturelles, qui garantissent au monde sa stabilité et sa sérénité.

J. HELBIG

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ARCHÉOLOGIE NAMUROISES DÉDIÉES À FERDINAND COURTOY,  
*Publication extraordinaire de la Société archéologique de Namur* — Namur, 1952, 2 in 8°,  
1035 pp., nombreuses illustrations.

L'hommage rendu à M. F. Courtoy a pris une ampleur dépassant les espérances les plus optimistes. Malgré l'obligation de traiter de sujets se rapportant exclusivement au Namurois, quatre-vingt-dix historiens, archivistes ou archéologues ont apporté leur collaboration à ces mélanges. Aussi faudrait-il disposer de nombreuses pages pour consacrer seulement quelques phrases à chacune de ces études, dont la plupart sont de grande valeur. Nous nous contenterons donc de signaler celles qui sont en relation avec les sujets habituellement traités dans notre revue.

Il nous coûte particulièrement de ne pouvoir analyser le bel *Hommage à Ferdinand Courtoy* par M. J. BALON, président du Cercle archéologique de Namur. Heureusement nous avons récemment rendu compte de la précieuse monographie du Trésor des Sœurs de Notre-Dame à Namur, travail qui constitue un modèle de méthode et une des plus importantes contributions à l'histoire de l'art mosan, depuis les travaux d'Otto von Falke et de Marcel Laurent.

Une première série d'études se rapporte à la préhistoire, à laquelle M. F. Courtoy porte un vif intérêt à l'exemple d'Alfred Bequet, dont il est le digne et brillant continuateur, après avoir été son fidèle disciple et jeune ami. La plupart de ces études se présentent comme des procès-verbaux de fouilles partielles faites à Goyet (M<sup>lle</sup> DANTHINE), à Dourbes (M<sup>me</sup> DELLA SANTA), à Namur (M. ANGELROTH). Un site est étudié complètement, c'est le cimetière de Cerfontaine fouillé par M. J. BREUER, assisté de M.M. ROOSEN et MERTENS. M<sup>me</sup> FAIDER-FEYTMAN a repris l'étude des verreries trouvées à Fizet et M. MARIËN, celle de tessons découverts à Dave. M. J. MARTIN ébauche un catalogue des collections préhistoriques au Musée de Charleroi. M.M. J. DE LAET, J. DHONDT et J. NENQUIN exposent leurs objections à la thèse du Professeur Werner plaçant les Laeti à l'origine de la civilisation mérovingienne.

L'église de Gerpennes a été étudiée par un historien, M. J. ROLLAND et par un archéologue, M. S. BRIGODE. Tous deux nous permettent de remonter aux origines de notre architecture. L'abbé LANOTTE nous rend aussi un service signalé en nous faisant connaître un édifice disparu, l'ancienne collégiale Saint-Aubain à Namur. Le regretté chanoine THIBAUT DE MAISIÈRES a scruté la chronologie du château de Lavaux-Sainte-Anne.

M. J. LAVALEYE a étudié les sculptures conservées à l'église d'Orbaix, notamment un beau Christ en croix, témoin de l'influence de ROOER van der Weyden. Les de Hontoir

n'ont pas été de grands sculpteurs, mais néanmoins on se réjouit que M. J. YERNAUX ait eu l'idée de leur consacrer des recherches, parce que cet auteur a le don de trouver des documents inédits. Dom Cyrille LAMBOT a retrouvé une double série de gravures de Corneille Galle et van Lochoem utilisées par Pierre Enderlein pour l'exécution des stalles de l'abbaye de Floreffe.

La peinture n'a pas été négligée. MM. A. DASNOY et A. DUPONT ont fait des recherches sur Henri Blès, artiste qu'une étude de M. Courtoy a fait mieux connaître que jadis. Pour sa part, M. P. FIERENS a étudié la Meuse dans la peinture belge du XIX<sup>e</sup> siècle. Le caractère de synthèse de cette étude a donné à son auteur l'occasion d'émettre des jugements à retenir.

Nous regrettons particulièrement de ne pouvoir analyser longuement l'étude de M. BOUTEMY sur les « Evangiles de Dinant » (Manchester). Le sujet invitait à traiter parallèlement de l'orfèvrerie et de l'enluminure du pays de la Meuse. Cette méthode devrait être développée. En choisissant comme sujet la croix-reliquaire de Laon, le comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA a-t-il voulu apporter par anticipation un argument en faveur de la thèse de M. Courtoy, qui voit en Hugo d'Oignies un artiste relevant d'un courant français ? En effet, voici une œuvre qui annonce le style du moine orfèvre dès une période s'étendant entre 1174 et 1205. Notre conviction serait acquise s'il ne restait pas la possibilité d'une influence identique de Nicolas de Verdun à Laon, Reims et Namur.

M. J. BOLSÉE attire notre attention sur le beau sceau de Blanche de Namur, qui ne semble pas avoir été gravé en Suède. M. BOVESSE nous fait connaître celui de Jean I<sup>er</sup> de Namur. M. J. HELBIG retrace le passé de la céramique et du vitrail dans l'ancien Namurois. Dans le premier de ces deux domaines, les belles pièces à signaler ne manquent pas, mais le second est beaucoup moins riche. Encore avons-nous de grands doutes sur les prétendus portraits de Guillaume II de Namur et de Jeanne d'Harcourt. Ils nous semblent plus anciens qu'on ne le dit et de cette façon l'argumentation héraldique deviendrait caduque. M. R. CHAMBON a étudié l'introduction de la fabrication du cristal anglais en Belgique sous l'angle de la technique, mais son étude fort documentée sera utile pour les historiens de l'art.

Avant de fermer ces deux beaux volumes, signalons que beaucoup de membres de notre académie ont voulu participer à l'hommage rendu à l'un des leurs. Nous en avons déjà cité plusieurs et nous pouvons ajouter les noms de MM. BONENFANT, DE CLERCK, R.P. DE GAIFFIER, MM. GANSHOF et L. E. HALKIN, HOC, LECONTE, J. et L. LEFÈVRE, H. NOWÉ, le chanoine TAMBUYSER, M. VERCAUTEREN, Vicomte TERLINDEN et R.P. WILLAERT, qui tous ont envoyé des textes de haut intérêt, mais traitant de problèmes d'histoire, d'hagiographie, etc.

JEAN SQUILBECK

DRION DU CHAPOIS, *A la recherche de l'Europe sur les routes du Passé. Lectures historiques.* Préface de Gonzague de Reynold. Bruxelles-Paris, Editions Universitaires, 953, 291 pages.

Comme le dit M. Gonzague de Reynold dans sa préface, il est difficile de composer un livre avec des articles. M. Drion du Chinois a réussi ce tour de force, grâce à l'idée directrice qui unit cette mosaïque de billets, présentés au lecteur en six faisceaux, sous les titres : « Essais de philosophie historique », « Essais historiques d'ordre général », « Essais sur l'histoire de la Belgique et des autres pays médians », « Essais ou récits ayant trait à des pays étrangers à l'Europe médiane », « Biographies de personnages issus de l'Europe médiane », « Biographies de personnages étrangers aux pays médians ».

Dès les premières pages, on s'étonne un peu du titre et du sous-titre que l'auteur donne à son ouvrage. Ses « lectures historiques » sont, en fait, une compilation de critiques biblio-



graphiques traitant, il est vrai, de sujets historiques. Le régal qu'il nous sert est sans contredit plus littéraire qu'historique, car pour bien l'assimiler à ce dernier point de vue il faudrait avoir lu les ouvrages, qu'il analyse avec une verve intarissable. Une idée maîtresse émerge pourtant de cet amalgame, c'est celle de l'« Europe médiane », héritière de l'idée lotharingienne ou bourguignonne, génératrice des villes libres. Entre les blocs français et allemands subsiste, quoique actuellement morcelée, cette zone spécifiquement européenne s'étendant des Pays-Bas, par l'Alsace-Lorraine, la Bourgogne et la Suisse, jusqu'au nord de l'Italie. Constamment l'auteur introduit dans ses divers chapitres, développe et illustre cet élément essentiel de sa philosophie historique : « Que cette France et cette Allemagne soient des pièces importantes de l'édifice européen, nul ne le conteste. Elles n'en sont pas les éléments essentiels. L'Europe, c'est avant tout l'Hinterland du delta zélandais, la vallée du Rhône et celle du Pô ».

M. Drion du Chinois, — pour emprunter ses propres expressions appliquées à d'autres — « enrichit à grand renfort de gemmes » ses analyses bibliographiques », « une verve y souffle qui séduit le lecteur le plus difficile ». Il n'est pas toujours tendre d'ailleurs et frappe d'estoc et de taille à la défense de sa thèse. Jugez-en par l'extrait suivant : « Les historiens français ont horreur du Barbare. Francs, Normands, Burgondes et le reste, que ne donneraient-ils pas pour renier une ascendance prétendument impure... Nous autres, peuples médians, nous moquons de ces soins. Loin de renier nos ancêtres, nous les revendiquons. L'Europe, a dit Reynold, est née de la fusion du monde antique et du monde barbare. Il est vrai. Mais l'intensité du phénomène a varié selon l'importance des proportions en cause. Chez nous l'équilibre s'est révélé parfait ou quasi... Nous avons le droit d'en être fiers puisqu'aussi bien nos peuples s'en trouvent les plus européens qui soient. Libre à nos voisins de l'Est et de l'Ouest de l'ignorer ».

C'est une aubaine pour M. Drion du Chinois de rencontrer un ouvrage comme « Les Grands Ducs de Bourgogne », dû à la plume de M. Joseph Calmette. Le sujet, concernant l'« Europe médiane », « survivance, permanence et facteur essentiel de l'Europe tout court », enchante évidemment le critique, heureux d'y trouver une compréhension remarquable du mécanisme européen, envisagé cependant trop au point de vue français et pas suffisamment solidaire d'une constante plus vaste.

Une soixantaine d'ouvrages sont ainsi analysés par l'auteur. Certains de ces livres ne se rapportent pas directement à l'Histoire, mais aux sciences auxiliaires de celle-ci, comme les généalogies régionales, les noms de rues, etc. Chaque analyse comporte en moyenne de trois à cinq pages. Il va de soi que, sur un espace si restreint, il est impossible à l'auteur de faire connaître au lecteur le contenu d'ouvrages, dont il doit se contenter de présenter l'analyse synthétique accompagnée d'un jugement lapidaire. Il le fait d'ailleurs avec élégance suivant une onde, qui emprunte les pôles positif et négatif de sa philosophie historique de l'« Europe médiane ».

J. HELBIG

J. G. DAVIES, *The Origin and Development of Early Christian Church Architecture*, S. C. M. Press Ltd., Londres, ss. d., in 8°, 152 pp., 16 pl., 45 dessins.

L'auteur a abordé un des problèmes les plus obscurs de l'histoire de l'art : celui des origines de l'architecture paléochrétienne. Il ne manque pas de bons travaux consacrés à cette question, mais il importait de les confronter et d'en faire la synthèse. M. J. Davies était qualifié pour entreprendre ce travail délicat. Tout d'abord il connaît bien l'histoire des premiers âges de l'Eglise et la liturgie antique, qui a joué un rôle déterminant dans l'évolution des édifices sacrés. Ensuite, l'auteur est doué d'un sens critique aigu.

La diffusion de l'Evangile n'a pas provoqué une révolution radicale dans l'art et, en fait, l'Eglise chrétienne adapte toujours à ses besoins les styles de tous les temps et de toutes

les races. Il en fut spécialement ainsi aux origines. En raison du caractère universel de la foi nouvelle, les échanges culturels entre les diverses parties de l'empire romain s'accrochèrent et les influences se combinèrent au point de devenir difficilement saisissables. Aussi a-t-on pu chercher en Orient, comme en Occident, l'origine de la basilique et ceux qui optent pour son origine romaine ne sont pas encore d'accord entre eux. Une théorie, actuellement cinq fois séculaire, fait découler cet édifice des basiliques judiciaires ou privées. Cette solution semblait assez logique, puisque le terme désignant ce type d'édifices a été conservé. En effet, l'auteur nous fait remarquer que lorsque Constantin ordonna à Macarius d'élever l'église sur le Saint-Sépulcre, il lui prescrivit uniquement d'élever une basilique surpassant toutes les autres. A ce moment l'acception du mot n'avait subi aucune altération et ne pouvait donc prêter à aucune confusion, sinon on aurait dû préciser le modèle à adopter. Néanmoins les archéologues ont orienté leurs recherches vers la maison romaine, parce que le culte fut longtemps célébré dans l'habitation de chrétiens riches. Puis la solution a été cherchée dans l'étude de la maison gréco-latine et plus récemment dans la *basilica discoperta*, présentée comme le chaînon entre les deux types. Depuis la rédaction de l'ouvrage sont intervenues les fouilles de Trèves, mais retenons surtout que la seule innovation des chrétiens a consisté en l'adjonction du transept. Le problème d'esthétique serait de savoir si la charpente des basiliques était apparente ou cachée par un plafond, mais sur ce point encore nous paraissions être loin d'une certitude absolue.

Par leur grande variété, les édifices à plan central découlant du *martyrium* et du baptistère sont particulièrement intéressants. De même, le premier mobilier liturgique et les bâtiments annexés, méritaient une nouvelle étude. Reprenant le sujet d'après la localisation géographique, l'auteur refait une autre synthèse qui constitue une espèce de conclusion.

JEAN SQUILBECK

H. DUBOIS D'ENGHIEN. *La Reliure en Belgique au dix-neuvième siècle, essai historique suivi d'un dictionnaire des relieurs*. Bruxelles, 1954, in 8°, 255 p, XVII pl; nombreux dessins dans le texte.

M. Dubois d'Enghien est connu de tous les bibliophiles comme l'un des meilleurs relieurs belges contemporains et son nom est cité fréquemment aux côtés de ceux de Jacques Wekesser et de Charles Desamblanx. C'est dire à quel point un ouvrage sur la reliure belge publié par ce technicien d'élite, qui est en même temps un grand artiste, offre de garanties d'exactitude et précision. Et si nous ajoutons que M. Dubois d'Enghien s'est entouré de toutes les sources possible (archives, catalogues d'exposition, annuaires, catalogues de vente, etc..) pour mener à bien son travail nous aurons dès l'abord fait comprendre la qualité de celui-ci.

La tâche n'était pas aisée. En effet, s'il existe de nombreux ouvrages traitant de la reliure ancienne, et spécialement de celle des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les études sur la reliure du XIX<sup>e</sup> sont rares. Le seul article consacré à la reliure belge de cette époque est dû à Ch. Desamblanx : « Notes sur quelques relieurs du XIX s. Contribution à l'étude de la reliure en Belgique » et a paru dans l'annuaire de 1912 de la Société des Bibliophiles et Iconophiles de Belgique.

Le sujet était donc à reprendre dans son intégralité et à situer en fonction de la reliure parisienne qui depuis des siècles imposa son style à la reliure européenne.

M. Dubois d'Enghien traite en premier lieu des relieurs belges qui travaillèrent à l'époque empire et qui adoptèrent soit le genre Bozérien soit le genre empire proprement-dit, puis de l'époque restauration dont les ateliers les plus célèbres sont ceux de Deflinne, à Tournai, et de Pierre-Corneille Schavye à Bruxelles. Mais bientôt allait naître la période romantique

qui voit fleurir chez nous à la fois le style néo-gothique, le retour au style du XVIII<sup>e</sup> s., et parallèlement les reliures sobres décorées de filets droits, à la « Traätz Bauzonnet » et les reliures imitant les décors plus anciens que l'auteur appelle reliures « pastiches ». Les reliures les plus célèbres du moment sont les Schavye à Bruxelles et F. L. Masquillier à Mons. La reliure dite du Second-Empire témoigne en règle générale d'un retour au style du XVII<sup>e</sup> s. et est particulièrement soignée. Enfin, après 1875 se développe ce qu'il est convenu d'appeler la reliure moderne qui, outre les décors précédents, adopta le décor allusif, le style en accord avec le livre relié ou le style « esthétique ».

Enfin comme pour chaque période envisagée l'auteur étudie la matière, l'outillage et la technique utilisée, on devine aisément l'intérêt primordial de son livre bien édité et illustré d'un choix pertinent des différents types de reliures étudiées.

L'ouvrage se termine par un relevé exhaustif des relieurs ayant exercé leur profession en Belgique au cours du XIX<sup>e</sup> siècle.

Ce beau livre, qui est aussi un excellent instrument de travail intéressera autant les historiens de l'art et les historiens tout court, que les relieurs et les bibliophiles.

G. F. F.

M. E. MARIËN. *Âges des métaux*. Belgique, Fasc. I (fiches B1-B10) de Inventaria archeologica Anvers, De Sikkel, 1953.

Sur une proposition de M. M. E. Mariën au IV<sup>e</sup> Congrès des Sciences pré-et proto-historiques qui se tint à Zurich en 1950 il fut décidé de publier un corpus des principales trouvailles d'ensemble datant des Âges des Métaux et apportant des éléments chronologiques surs. Ce corpus, publié sous la direction de M. Mariën, est conçu sous forme de fiches portant sur recto les dessins des objets, au verso, la bibliographie, le lieu et les circonstances de la découverte, les caractères de la trouvaille, la description des objets, les parallèles chronologiques et la date attribuée à l'ensemble.

Le premier fascicule, dû à M. Mariën lui-même, comporte la description de dix trouvailles réalisées en Belgique : une tombe de femme découverte à Gand (Hallstatt C), un dépôt de fondeur de Jemeppe-sur-Sambre (Hallstatt B), un dépôt d'objet de Spienne (Hallstatt B), une sépulture de Lommel (Hallstatt C), la célèbre tombe « princière » d'Eigenbilzen (La Tène I a), une sépulture à incinération de Court-Saint-Etienne (Hallstatt D), une sépulture à incinération de Biez (Hallstatt B), une sépulture à incinération de Cipluy (date indéterminée) et une sépulture à incinération de Gedinne (date indéterminée). On conçoit aisément l'intérêt primordial de ce corpus et les services qu'il sera appelé à rendre aux archéologues. Trop souvent, en effet, ces trouvailles ont été publiées dans des revues locales, confidentielles ou introuvables. L'instrument de travail ainsi réalisé permettra d'établir des conclusions sûres et, à en juger d'après la conscience d'information et la précision du dessin apportées à cette première publication, l'ensemble du corpus promet d'être de très grande qualité

G. F. F.

MARTIN P. NILSSON. *La religion populaire dans la Grèce antique*. Traduit de l'anglais par Frans Durif. Paris, Plon, (1954). 1 vol. in-16, 245 pp. (Collection « Civilisations d'hier et d'aujourd'hui »).

La Maison Plon offre aujourd'hui au public de langue française, dans une collection fondée par le regretté René Grousset, le texte de conférences publiées aux Etats Unis, en 1940, par le professeur M. P. Nilsson. Ce maître incontesté de l'histoire des religions antiques

y présente la religion de la Grèce sous un jour peu habituel. Car il a tenté de dégager des formes littéraires ou artistiques qui, trop souvent, le dérobent à nos yeux, le sentiment religieux du peuple grec pris dans sa masse et non pas représenté seulement par des natures d'élite, poètes, philosophes, sculpteurs, dont les conceptions planent loin au dessus des croyances des paysans ou de la moyenne des citoyens.

Cet ouvrage, riche d'expérience humaine autant que de science profonde, apporte au lecteur des vues originales et pénétrantes sur la naissance et le développement des cultes et de la piété dans la société hellénique. Le professeur Nilsson ne néglige, en traçant son tableau, ni les témoignages des auteurs anciens, ni les documents archéologiques, non plus que les renseignements que peut donner l'anthropologie comparée lorsqu'on la maintient dans de sages limites. Il note, à ce propos, le défaut des systèmes qui ne verraient dans la religion grecque que « le prolongement direct d'une religion primitive de la nature », le haut degré de civilisation de la Grèce ayant influencé même ses communautés les moins évoluées. Certains traits primitifs conservés dans les pratiques ou les croyances ne sont que des survivances d'un état dépassé.

Malgré le petit nombre de références et la bibliographie volontairement limitée, la solidité d'un substrat bien éprouvé se recèle dans toutes les observations de l'auteur et les réflexions qu'il nous présente portent la marque d'un esprit perspicace et pondéré. De chapitre en chapitre, il retrace l'évolution d'une religion d'abord campagnarde, fondée sur la reconnaissance des forces obscures qui gouvernent la prospérité des récoltes ou des troupeaux, liée ensuite à la maison et, par le foyer, à la famille. La transformation des conditions sociales en fait ensuite une religion urbaine, de plus en plus étroitement unie à l'idée même de la cité; « laïcisée », en quelque sorte, et refroidie par l'importance de cet aspect officiel, elle mènera les individus à rechercher l'élément de ferveur et d'enthousiasme dont, peu à peu, elle se vide, auprès de divinités moins élevées que les grands dieux des penseurs et des artistes, dans des cultes venus de l'étranger, ou bien encore dans des pratiques superstitieuses de divination et de magie. Au passage, que de remarques justes et frappantes ! Le professeur Nilsson insiste sur le caractère universel et permanent de coutumes et de traditions qui ont leurs racines dans le vie rustique et que le christianisme n'a pas toujours fait disparaître : la croyance aux « néréïdes » ou à la « Lamia » a été plus tenace (on la rencontre encore dans le folklore grec) que le souvenir des dieux de l'Olympe parce que liée aux craintes et aux préoccupations des gens de la campagne. On notera aussi ce qui est dit, par exemple, du cycle des fêtes paysannes et du calendrier, des mystères d'Eleusis, « le plus bel épanouissement, le plus parfait, de la religion populaires grecque », des procès d'impiété à Athènes, du culte des héros et de celui des saints. Mais c'est à toutes les pages de l'ouvrage qu'il faudrait pouvoir renvoyer ! Les nombreuses comparaisons — ou oppositions — établies entre les gestes et les réflexes de notre piété et ceux que révèlent les textes et les monuments antiques, sont aussi intéressantes que convaincantes.

La traduction que M. Frans Durif nous donne de ce texte anglais du savant suédois manque souvent d'aisance et ne paraît pas toujours satisfaisante : certains termes sont transportés trop littéralement d'une langue dans l'autre, au mépris des nuances. Quelques notes (de l'éditeur ou du traducteur ? une seule est signée) soulignent pour le grand public la part prise par les savants français aux travaux décrits dans le texte. Sauf par le ton, moins objectif, elles se distinguent trop peu des notes de l'auteur avec lesquelles le lecteur risque de les confondre (voir p. 1, par exemple). Sans doute est-ce la faute de la collection si le millésime se cache à la dernière page du livre, dans la justification du tirage ? La date de publication du texte original n'est indiquée nulle part.

V. VERHOOGEN.

G. M. A. RICHTER. *The Metropolitan Museum of Art. Handbook of the Greek Collection.* Published for the Museum by Harvard University Press, Cambridge (Mass.). New York, 1953. 1 vol. in-8°, VI+322 pp. dont 130 réservées aux figg.

On se tromperait en croyant qu'il s'agit ici d'une nouvelle édition du *Handbook of the Classical Collection* bien connu, publié d'abord en 1917 et depuis lors souvent complété et réimprimé. Le présent volume ne traite que des œuvres grecques conservées au Metropolitan. Cette réduction de matière s'accompagne d'une amplification considérable du texte, beaucoup plus important que ne l'est d'habitude un guide de musée. Avec ses 150 pages d'exposé, ses notes, bibliographie et index, avec aussi ses 130 planches qui comportent toutes de 3 à 12 figures, Miss Richter nous donne ici un véritable manuel d'art grec, illustré par les collections de New York. Qu'une telle chose soit possible sans laisser dans l'ombre des aspects importants de cette histoire à nombreuses facettes qui s'étend depuis l'aube des cultures préhelléniques jusqu'à la naissance de l'empire romain, est une preuve éloquente de la richesse du Metropolitan Museum.

Les principes suivis pour l'exposition des collections, classées selon les périodes et non d'après les matières, ont permis d'adopter pour le texte un ordre chronologique rigoureux, tout en respectant la répartition des pièces par salles. Quelques œuvres de la grande statuaire, toutefois, ainsi que les bijoux, les pierres gravées et les monnaies forment des groupes, isolés des grandes séries, et sont décrits dans de courts chapitres, placés après celui qui traite de l'époque hellénistique. L'auteur remercie, dans sa préface, ceux qui l'aidèrent dans la préparation du volume; parmi eux, elle compte non seulement ses collaborateurs au Département des Antiquités classiques de New York, mais aussi des archéologues étrangers au Metropolitan, comme MM. Blegen et Wace ou Sir John Beazley. Ce fait souligne l'importance du travail et le soin scrupuleux apporté par Miss Richter à la présentation de cette admirable collection.

La place nous manquerait si nous tentions de signaler les plus remarquables seulement des pièces réunies dans ce volume. Quant au texte, il suffira d'indiquer qu'il est dans la tradition des grands ouvrages de Miss Richter et possède les qualités de clarté et de méthode qui lui sont propres. Un tableau de la période ou du groupe ouvre chaque chapitre et les descriptions qui font ressortir les détails caractéristiques ou la signification des pièces, sans s'attarder à être exhaustives, s'insèrent avec à-propos et aisance dans la trame générale du récit. Le texte peut donc être lu de manière suivie et loin des salles, malgré le maniement un peu compliqué du volume qu'exige alors le recours aux pages de notes et aux figures. En ce qui concerne ces dernières, et au risque de paraître ingrat, on regrettera le système adopté pour les illustrations. Leur petit format en fait tout juste des aides mémoires mais ne permet pas à ceux qui n'ont pas vu les pièces ou qui ne les connaissent pas d'autre manière, de se faire une idée de leur intérêt ou de leur beauté. Bien que la hauteur soit indiquée sous chaque figure, il est difficile de se rendre compte de la grandeur relative des objets rassemblés en grand nombre sur les planches: qu'on regarde, par exemple, les planches 13 à 17 qui réunissent les pièces d'époque géométrique. Des images moins nombreuses mais plus grandes auraient, peut-être, été préférables.

C'est, toutefois, en remerciant son auteur qu'on utilisera ce livre. Incidemment, il nous donne l'occasion d'apprécier, une fois de plus, ce que fut l'activité de Miss Richter à la tête du Département dont elle a depuis peu abandonné la direction: l'accroissement des collections qui nous vaut ce précieux ouvrage, ne lui est-il pas dû en majeure partie?

V. VERHOOGEN.

L'ART MOSAN (Journées d'études, Paris, février 1952), recueil de travaux publiés par Pierre Francastel, Bibliothèque générale de l'École pratique des Hautes Études, Paris, Armand Colin, 1953, in 8°, 227 pp., XXXII pl.

« On souhaite vivement que le bilan de nos connaissances actuelles donne un nouveau départ aux études de l'art mosan ». Tel est le vœu modeste exprimé par M. P. Francastel. On pourrait contester le terme bilan, parce que dans une comptabilité bien tenue on doit mentionner tous les postes. Or, ici, on a négligé certains problèmes, notamment celui d'Hugo d'Oignies. Par contre, on ne peut nier que ces assises marqueront une nouvelle orientation des recherches sur divers points du programme. Dans cet ordre d'idées, il faut mettre hors pair la communication de M. Erich Meyer. Déjà cet éminent archéologue avait soutenu dans le *Burlington Magazine*, l'opinion selon laquelle beaucoup de petites fontes allemandes ont été coulées d'après un prototype mosan. Ici, il porte un coup définitif à la théorie d'A. Pinchart, en estimant que les ateliers mosans ont précédé ceux d'Allemagne.

Les débats ont été ouverts par M. M. Lombard, qui a montré la situation avantageuse de la région de la Meuse dans le complexe routier du haut Moyen Age. Il aurait été logique de placer après cette étude, celle du comte de Borchgrave d'Altena qui a traité des résultats scientifiques de l'exposition. Toutes les idées émises par l'auteur étant déjà connues, nous ne nous y arrêterons pas, mais nous ne manquerons pas de le féliciter du succès des journées d'études issues de l'exposition pour laquelle il s'est tant dépensé.

M<sup>me</sup> Faider-Feytman a exposé les antécédents de l'orfèvrerie mosane en étudiant en un excellent résumé les arts du métal dans la vallée de la Meuse du I<sup>er</sup> au X<sup>e</sup> siècle. L'étude de M. Volbach en donne les autres avant-coureurs en traitant des ivoires mosans du haut Moyen Age. Cette étude mériterait être réimprimée avec une illustration plus riche.

M. Usener combat la théorie qui attribue aux reliefs latéraux de la chasse de Visé le bénéfice de l'antériorité sur les fonts de Saint-Barthélemy et les situe vers 1130. Sa démonstration constitue une analyse pénétrante de la première phase de l'art mosan du XII<sup>e</sup> siècle. « L'essai de groupement de quelques émaux autour de Godefroid de Huy » tenté par M. H. Landais mériterait à lui seul un commentaire plus étendu que celui que nous pouvons consacrer à tout l'ouvrage. Le comte de Montesquiou-Fezensac nous propose de ne plus voir dans les figures du chapiteau du pied de croix de Saint-Omer la figuration des quatre éléments. Sa démonstration détruit un argument en faveur de la théorie d'E. Mâle sur l'influence de Suger, au profit de la thèse soutenue par Marcel Laurent.

Trois études gravitent autour de Nicolas de Verdun, M. L. Réau reprend l'étude de l'iconographie du rétable de Klosterneuburg. M. H. R. Hahnloser traite du même chef-d'œuvre au point de vue de la technique et du style, mais il serait prématuré de discuter ses idées, parce qu'elles seront développées sous peu. M. O. Homburger enlève à Nicolas de Verdun au profit de Godefroid de Huy, les épaulières du Louvre-Hirsch.

M. M. Morelowski et M. Francastel ont étudié l'expansion de l'art mosan en Pologne. M. P. Verlet a ouvert un problème nouveau en commentant la découverte par M. Landais d'un poinçon à fleur de lys sur l'ostensoir d'Herkenrode. S'y rattache directement la communication de M. P. Pradel sur Jean de Liège.

Nous avouons que nous avons été surpris de voir figurer à l'exposition de Paris les vitraux de Châlons-sur-Marne. Les arguments exposés par M. Grodecki nous avaient paru intéressants, mais d'une façon générale nous estimons que isolées les analogies dans les thèmes iconographiques n'ont qu'une minime valeur probante. Actuellement nous devons reconnaître sa clairvoyance, puisque M. Yernaux a démontré l'existence d'ateliers de verriers à Liège au XII<sup>e</sup> siècle.

L'archéologie mosane n'a pas été directement étudiée. La cathédrale de Tournai est en réalité d'une autre école. L'influence du culte des anges sur l'architecture du haut Moyen Age, analysée par M. Verzone, n'est pas un fait particulièrement mosan.

Une exposition sert aux spécialistes en la matière, mais suggère aussi des comparaisons à ceux qui travaillent dans un autre domaine. Nous nous réjouissons que celle-ci ait attiré l'attention d'un éminent byzantiniste. M. Grabar n'a trouvé aucune influence qui diminuerait le mérite d'originalité des artistes mosans. Tout au plus a-t-il relevé des emprunts de thèmes iconographiques et certains procédés d'atelier. Tout cela paraît plausible, mais la communication semble cependant avoir été discutée. De même, M<sup>me</sup> S. Gauthier a pu comparer l'émaillerie à Limoges et dans la vallée de la Meuse. Nous avons particulièrement goûté son exposé. Enfin, M. C. C. Oman a visité l'exposition avec la préoccupation de résoudre le problème des émaux anglais. On ne pouvait lui demander une solution définitive du problème, parce qu'au XII<sup>e</sup> siècle, l'Angleterre était ouverte largement aux influences continentales.

Dans une exposition, on ne peut feuilleter les manuscrits exposés, mais on en retirait l'impression que beaucoup de problèmes trouveront leur solution dans l'étude de l'enluminure, principalement celle de l'époque des essais, qui a été étudiée par M. A. Boutemy. Aussi considérons-nous cette communication comme un des points de départ que M. Francastel souhaitait. M. J. Stiennon, par son étude sur les enluminures plus récentes nous fait espérer une autre contribution importante à la solution des problèmes de l'art mosan.

JEAN SQUILBECK

WITTKOWER RUDOLPH. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. Londres, Alce Tiranti, Ltd, 1952, in 8°, 144 pp et 44 pl., prix 25.

Au moment où notre pays a pris l'initiative d'organiser une exposition consacrée à l'Europe humaniste, on est heureux de pouvoir lire cet excellent ouvrage. Nous ne devons pas remonter bien haut pour atteindre des générations encore tributaires des idées esthétiques de la Renaissance et cependant cette phase de l'évolution de l'humanité est plus loin de nous que certaines époques beaucoup plus reculées. Pour réhabiliter l'art du Moyen âge, on a dû rabaisser le style qui l'a supplanté. Après la thèse et l'antithèse, nous devons faire la synthèse. Or cela demande un effort considérable et nous sommes heureux de recevoir l'aide de M. Wittkower. L'auteur a étudié spécialement Alberti et Palladio. Ces deux grands architectes ont connu le tourment de l'unité et de l'harmonie caractéristique de leur époque. Alberti a cherché dans l'Antiquité classique un élément éternel basé sur la nature de l'homme. Il voulait des églises de plan circulaire, parce que Dieu a créé le monde sous forme de globe. Le prétendu néo-paganisme de son époque apparaît donc comme un mysticisme chrétien. Palladio a pu pour sa part être qualifié d'*Uomo universale*. L'humanisme a débuté comme mouvement littéraire et philosophique. Transposé dans le domaine des arts, il a pris nom de Renaissance. Aussi admettons-nous sans peine que la vogue nouvelle de la philosophie de Plotin, basée sur la signification des nombres ait joué un rôle considérable dans le renouvellement des formes architectoniques. Les maîtres d'œuvre des grandes cathédrales ont dû connaître les mathématiques, mais c'était pour vaincre les lois de la nature. Les architectes de la Renaissance ont, au contraire, visé à se soumettre à une règle universelle et immuable, exprimée par l'harmonie des chiffres. Pour eux, une salle de palais ou une nef d'église devait avoir telles ou telles dimensions, parce qu'en plan cela donnait une forme géométrique parfaite. Si paradoxal que cela puisse paraître, cette période de nouvelle jeunesse de l'humanité constitue un triomphe de la discipline. Il suffit, en effet, en s'approchant d'une église Renaissance de s'écarter légèrement de l'axe pour ruiner les principaux effets recherchés par l'architecte. Néanmoins les recherches sur la théorie des proportions restent fort intéressantes et M. Wittkower a ajouté encore de la valeur à son ouvrage en le clôturant par une bibliographie critique des principaux travaux consacrés à la solution de ce problème.

JEAN SQUILBECK

H. TIETZE. *Le musée idéal de la peinture*, traduit de l'anglais par E. Combe. Paris, Armand Colin, 1954, in 4<sup>o</sup>, 154 pp., 300 pl., en héliogravure et 24 en couleur.

M. Tietze s'est livré à un jeu de l'esprit consistant à réunir en une galerie imaginaire les plus belles peintures des principaux musées du monde. Nous ne nous permettrons pas de discuter le choix fait par l'auteur. Il n'est pas entré dans les intentions de celui-ci, malgré sa compétence attestée par de nombreuses publications, de nous imposer ses préférences et nous ne voudrions en défendre de moins autorisées que les siennes. Nous nous limiterons donc à tenter de pénétrer l'économie de l'ouvrage. Sa sélection opérée, M. Tietze n'a pas reclassé les œuvres choisies selon les écoles et selon leur place chronologique, mais il les a laissées groupées d'après les institutions où l'on peut les admirer. S'il avait procédé autrement, il aurait été astreint à nous donner une histoire sommaire de la peinture en Europe. Telle entreprise était à la fois irréalisable et fort peu à conseiller. De cette façon, il lui devenait loisible de ne prendre en considération que les musées pouvant se prévaloir, en droit ou en fait, du titre de galerie nationale. S'il avait voulu choisir les trois cent vingt chefs d'œuvres de la peinture occidentale, il lui aurait fallu recourir aux églises, aux musées et aux collections à utiliser un handicap initial ou plus exactement l'a accepté, parce qu'il avait l'intention d'en tirer un excellent parti. Il a voulu dégager une psychologie des musées en retraçant leurs origines et l'histoire de leur accroissement au cours des ans. Jadis son ouvrage se serait intitulé « Traité de la gloire que les grands de ce monde peuvent tirer d'une politique des Beaux-Arts ». En effet, à l'origine de presque toutes ces collections se trouve la volonté d'un souverain éclairé et l'histoire du mécénat n'est-elle pas un aspect important de l'histoire de la culture. Dans le cas d'un Philippe II, d'un Rodolphe II, d'un archiduc Léopold-Guillaume, ou d'une Catherine II, on peut distinguer l'association d'un goût passionné et des conseils éclairés d'un connaisseur. Les musées modernes seront au contraire, à peu près exclusivement le reflet des préférences d'un groupe d'administrateurs et de conservateurs. Or, si paradoxal que cela puisse paraître le goût d'un monarque est parfois plus révélateur des tendances d'une époque que celui d'un groupe de savants. On est parfois moins isolé sur un trône que dans une tour d'ivoire. M. Tietze semble éprouver une certaine indulgence à l'égard de Napoléon et de ses méthodes radicales pour enrichir le Louvre. Certes il y aurait peut-être lieu d'évoquer à la décharge de cet empereur qu'il a été des premiers à comprendre l'avenir des musées, mais il a créé un déplorable précédent. On ne dépouille pas des peuples pacifiques des témoins de leur culture. A l'exemple de Napoléon, nous préférons celui de l'auteur. Si l'octroi de l'accès des musées à toutes les couches de la population a constitué un réel progrès social, la tentative de permettre à des personnes dotées de ressources relativement modestes de posséder chez elles un musée idéal de peinture en est un autre.

JEAN SQUILBECK

PIRENNE HENRI. *Histoire économique de l'Occident médiéval*, préface de E. Coornaert, Desclée et De Brouwer. Tournai, Bruges et Paris, 1952, in 8<sup>o</sup>, 672 pp.

Il serait malaisé d'exercer les droits de la critique à l'égard des travaux d'une personnalité aussi éminente qu'Henri Pirenne, mais comme le dit très justement M. Coornaert dans une remarquable préface: « Mieux que personne, il savait que l'histoire, explication de vie, est mouvante comme elle, exposée comme elle à d'incessantes vicissitudes ». Les travaux de l'illustre professeur n'ont nullement vieilli, mais comme il a fondé une école d'historiens, ses disciples ont découvert des aspects nouveaux aux problèmes initiaux. Aussi faut-il louer l'initiative de réunir tous ses travaux disséminés dans des revues et des ouvrages collectifs en une édition définitive. Ce volume présente un intérêt particulier, parce qu'H. Pirenne



a été un des pionniers de l'histoire économique. Le facteur social a souvent une influence directe sur l'efflorescence des arts. La culture aurait parfois atteint une apogée en des temps de dépression économique, mais cela nous semble exceptionnel et en règle générale la prospérité matérielle lui est favorable. De plus, l'organisation politique déteint sur l'art d'une époque.

Les courants commerciaux, qui ont tant intéressé H. Pirenne peuvent avoir introduit certaines influences dans notre pays, comme ils ont distribué au loin les œuvres de nos artistes. Le peintre Slingenayer aurait déclaré jadis au parlement: « L'art est la première de nos industries nationales ». Evidemment dans la bouche du peintre que l'on sait, la remarque avait quelque chose de cocasse, mais il n'est pas moins vrai que le talent de nos aïeux a contribué à la prospérité de nos provinces. Ainsi Henri Pirenne a-t-il été à diverses reprises amené à étudier l'organisation du métier des batteurs à Dinant. Malgré que ces études soient parmi les plus anciennes du recueil, on trouverait fort peu d'éléments nouveaux à y ajouter. S'il était encore vivant, l'auteur aurait peut-être complété sa « Note sur la fabrication des tapisseries en Flandre au XVI<sup>e</sup> siècle », mais nous ne voyons ce qu'il y aurait trouvé à rectifier. Enfin, remarquons qu'aux journées d'art mosan, M. Lombard a examiné longuement le problème des voies d'accès de la région de la Meuse. Or, déjà en 1909, Henri Pirenne avait tracé une « Esquisse d'un programme d'études sur l'histoire économique du Pays de Liège ». Ceci suffirait à prouver que l'ouvrage doit prendre place dans la bibliothèque des archéologues.

JEAN SQUILBECK

TROWELL MARGERET. *Classical african Sculpture*. 103 blz. tekst, 2 kaarten, 133 afb. op XLVIII platen. Uitg. Faber & Faber Limited, London 1954.

Deze ernstige inleiding tot de Afrikaanse plastiek dunkt mij goed samengesteld. Hoofdstuk I geeft verkennende beschouwingen over de stand van zaken, moeilijkheden, doelstellingen, psychologische reacties, scholen en stijlen, klassifikatie der Afrikaanse kunstvoortbrengst. Ten opzichte van dit laatste punt heeft Schr. een oorspronkelijke en goed verdedigde indeling uitgedacht, en, « according to the audience for which it was first produced », groepeer zij het kunstwerk in a) « Spirit(-regarding Art », b) « Man-regarding Art » en c) « the Art of Ritual Display ». In het II<sup>e</sup> Hfdst., over de funktie van het kunstwerk, lezen we dan wat onder deze benamingen dient te worden verstaan: a) het beeldhouwwerk dat zich tot geestelijke krachten richt en overwegend een sterke stylisatie vertoont, b) de produkten die hun oorsprong vooral in het sociale prestige zoeken (zgn. « hofkunst » e.a.) en meestal een strekking naar realisme zouden vertonen, en c) het werk dat als een schakel tussen de twee vorige soorten kan worden beschouwd (vooral maskers). In Hfdst. III wordt dan de geografische verspreiding der kunstcentra in Afrika overlopen, waarbij voor elk gebied de hoofdtrekken van hun geschiedenis en kultuur worden aangeduid. Ten slotte volgt in het IV<sup>e</sup> Hfdst. een beknopte kenschets van de verschillende kunsthaarden en stijlen in Afrika. — Een keurig uitgeven boek dat flinke diensten kan bewijzen bij het lekenpubliek voor de waardering van de Afrikaanse kunst.

J. W.

Sir MORTIMER WHEELER. *Rome beyond the Imperial Frontiers*. Londres, G. Bell & Sons, 1954, 1 vol., in 8<sup>o</sup>, XII-192 pp., 19 figures et cartes, 38 planches, 1 carte hors-texte. Prix : 25 sh.

L'influence de Rome, si fortement marquée dans les divers pays qu'elle occupa, s'est-elle étendue en dehors des limites de son empire, tel qu'il se présentait à l'époque de sa plus

grande extension? Au-delà d'une zone frontière où les contacts et les échanges furent inévitablement nombreux et suivis, jusqu'où découvre-t-on des preuves d'un rayonnement de son commerce, de sa culture ou de son art? Ce rayonnement, lorsqu'il est reconnaissable, eut-il des suites éphémères ou durables? Ce sont là, en un résumé très bref, les principaux problèmes examinés par Sir Mortimer Wheeler et auxquels, dans la mesure du possible, il répond avec précision et clarté. Son livre nous donne une excellente et très vivante mise au point de travaux archéologiques récents. Bien qu'il paraisse destiné surtout au grand public, cet ouvrage rendra de grands services aux spécialistes, la vue d'ensemble qu'il présente s'appuyant sur une expérience personnelle considérable et sur une documentation de toute première main.

L'auteur nous mène des régions froides de la Baltique aux déserts de l'Afrique du Nord, des côtes de la Mer Rouge et des Somalies aux côtes de Malabar et de Coromandel, du golfe du Siam aux plateaux et steppes de l'Asie Centrale, non sans jeter un regard au loin, vers la Chine et la Corée, où la trace de Rome relève encore du domaine de l'histoire plutôt que de l'archéologie. Selon les régions, les sources d'information sont d'importance et de valeur variables; partout, d'ailleurs, elles présentent des lacunes immenses, la majeure partie des produits commerciaux qui, presque toujours, justifiaient la pénétration romaine ou qui tentèrent les étrangers, ayant à jamais disparu.

Pour ce qui est des peuples de l'Europe, l'étude de leurs rapports, tant militaires et politiques que commerciaux, avec l'empire romain est menée méthodiquement depuis longtemps déjà; de nombreux matériaux ont été recueillis et les divers courants d'échanges sont bien repérés. C'est en renvoyant aux travaux de ses prédécesseurs, que Sir Mortimer Wheeler analyse ici les découvertes et en tire les conclusions d'ensemble valables pour son tableau. Mais, dans les contrées d'Afrique et d'Asie, la reconnaissance n'est encore souvent qu'amorcée. Au cours des vingt dernières années, les explorations françaises et italiennes dans le Sahara (Hoggar et Fezzan), les découvertes des savants français et Afghanistan et en Indochine les fouilles près de Pondichéry, les recherches menées par les Anglais et de nombreux points de l'Inde et du Pakistan ont entièrement renouvelé la question. Elles permettent aujourd'hui une meilleure utilisation des sources littéraires qu'elles confirment, précisent ou complètent. Elles ont notamment révélé l'emplacement de comptoirs commerciaux, fondés au I<sup>er</sup> siècle de notre ère, au pourtour de la péninsule indienne, parfois aux endroits précis où s'installèrent plus tard les « Compagnies de Indes », en quête des mêmes produits et tributaires des mêmes trafics immémoriaux. Avouons-le: les chapitres qui racontent la mise au jour de ces vestiges importants, se lisent avec le même intérêt qu'un récit d'aventures. Non pas que la méthode critique et la précision y soient sacrifiées à l'agrément littéraire. Mais, la recherche archéologique dans ces régions éloignées présente certains aspects romanesques qui frappent l'imagination et la personnalité de l'auteur donne un relief particulier aux comptes rendus de travaux auxquels il prit une part active.

Car ce professeur Wheeler n'a rien d'un savant qui ne travaillerait qu'en chambre! Sa carrière, tant archéologique que militaire, l'a mené dans bon nombre des pays dont il nous parle ici; de 1944 à 1948, il dirigea l'Archaeological Survey of India. Sa formation classique jointe à sa connaissance des peuples et des civilisations de l'Asie, lui permet de déceler les plus petits indices de contact entre les cultures occidentales et orientales et d'apprécier leur signification. Elle l'empêche aussi de perdre de vue le côté historique et humain de la recherche archéologique. Le chapitre final est, à cet égard, révélateur car c'est en les confrontant à son exigeante échelle des valeurs, que l'auteur juge les résultats obtenus.

Sir Mortimer ne dissimule pas une certaine déception devant l'aspect purement matériel des apports romains, devant ce qu'il appelle le « bric à brac » recueilli dans tant de régions diverses: les rapports de l'empire avec les peuples au-delà de ses frontières semblent, dans la plupart des cas, être simplement de commerce ou de troc. Pas plus en Europe qu'en Afrique ou en Orient, il n'y eut d'action d'une civilisation sur l'autre. Les contacts paraissent limités

au trafic des marchandises. Interventions officielles et entreprises privées, organisation efficiente ou folle aventure, tout semble n'avoir pour but que d'assurer l'arrivée sur les marchés de Rome de quelques matières indispensables à la société d'alors. La carte de l'expansion lointaine se lit en fonction de ces besoins. Ils ont pour corollaire l'exportation de produits romains, de l'or aussi, dont l'exode alarma à certains moments le Sénat (des cartes montrent la fréquence des « trésors. » de monnaies romaines d'or et d'argent, du I<sup>er</sup> siècle de notre ère, dans les provinces méridionales de l'Inde). Mais l'organisation économique et sociale de l'empire romain, ses modes de vie, de pensée ou d'art n'ont pas exercé d'influence dans les milieux, si divers, où ses marchands et ses aventuriers ont réussi à pénétrer, sauf à de très rares exceptions. C'est ainsi, par exemple, qu'au Fezzan, des traces d'un système d'irrigation, des restes de constructions en pierres appareillées indiqueraient, peut-être, la présence, passagère mais stimulante, de techniciens ou de colons romains.

Si ce cas d'influence demeure douteux, il y a un aspect positif du bilan spirituel des échanges sur lequel le professeur Wheeler met l'accent : dans les régions au nord-ouest de l'Inde, dans le Pakistan, le Punjab et l'Afghanistan, des circonstances religieuses et politiques favorables ont permis et l'éclosion et le développement d'un art mixte. Inspiré par les produits alexandrins et syriens que le trafic caravanier sur la route de la soie amène dans ces régions aux débuts de notre ère, peut-être aussi par la présence d'artisans des contrées méditerranéennes qui auraient travaillé à la cour des souverains Kushans, cet art du Gandhara adapte aux besoins du Bouddhisme, alors en plein essor, les traditions de l'art occidental et les formules de l'iconographie impériale romaine. Il brillera durant plusieurs siècles d'un éclat très vif, de plus en plus orientalisé. Devant cette fusion féconde d'éléments puisés dans deux mondes, par ailleurs restés si distincts, il est une question que l'on souhaiterait poser : cette exception en est-elle bien une et ne confirme-t-elle pas, au contraire, les observations négatives résumées plus haut ? Ne s'agit-il pas ici d'une utilisation équivoque de l'étiquette « Rome » ? Sans doute, le cadre chronologique et commercial est romain, mais le ferment agissant l'est-il aussi ? N'est-ce pas plutôt le noyau grec de l'art de l'époque impériale, cette parcelle de l'esprit hellénique, qui manifeste une fois encore sa force créatrice et son étonnante puissance d'évolution ?

Des illustrations bien choisies, des cartes très claires accompagnent l'exposé de Sir Mortimer Wheeler ; un bon index clôt ce volume que le lecteur quitte avec regret.

V. VERHOOGEN

## REVUES ET NOTICES — TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUKKEN

### 1. — PEINTURE FLAMANDE

#### *LES PRIMITIFS.*

La Gazette des Beaux-Arts, qui se renouvelle d'heureuse manière, publie une étude de M. LEO VAN PUYVELDE, présentée d'abord à la tribune de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique : *L'Enigme du Maître de l'Annonciation d'Aix-en-Provence*. L'auteur y fait une analyse pénétrante du style du fameux retable démembré. Il réfute les considérations de ceux qui l'attribuent à un maître français du Midi. Il montre que le style et la technique s'avèrent ceux d'un artiste des anciens Pays-Bas. Celui-ci peut avoir réalisé cette œuvre dans le Midi de la France : le support l'indique.

L'auteur propose d'y voir un travail de ROBERT CAMPIN (le Maître de Flémalle), de Tournai, qui a été condamné en 1428 à effectuer un pèlerinage à Saint-Gilles en Provence,

et peut avoir créé cette œuvre pendant les deux années où il est demeuré absent du pays natal (Gazette des Beaux-Arts, t. XLIV, 1954, octobre, pp. 145-162).

— M. Maurice W. Brockwell croit pouvoir encore revenir sur l'inexistence d'*Hubert van Eyck*. Ses arguments, longtemps connus, nous semblent sans valeur pertinente (The Connoisseur, octobre 1952, pp. 111, 136).

— Parmi les nombreux exemplaires de *La Messe de Saint Grégoire*, attribués tantôt au *Maître de Flémalle*, tantôt à *Roger van der Weyden*, M. H. Th. Musper compare celui des Musées Royaux des Beaux-Arts, de Bruxelles, à celui de la collection Schwarz, de New-York, pour conclure à la supériorité du premier, en raison de son exécution (Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1952, III, pp. 89-94).

— Edouard Michel rattache au nom du *Maître de la Vue de Sainte-Gudule*, appelé aussi le Maître de l'Instruction Pastorale, une *Annonciation*, des Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, cataloguée: École des Anciens Pays-Bas (Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1952, IV, pp. 122-130).

— Le *Christ en Croix* par JÉRÔME BOSCH, de l'ancienne collection Franchomme, acquis par les Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, fait l'objet d'une analyse attentive de Me<sup>lle</sup> Claire Janson (Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1952, III, pp. 82-88).

#### LA RENAISSANCE.

— Les œuvres de sujet mythologique, dans lesquelles JEAN GOSSART s'applique à l'étude du nu, sont passées en revue par M. Paul Fierens. L'auteur expose qu'en dépit de certains emprunts de forme, faits au graveur italien Marc-Antoine Raimondi, l'artiste demeure flamand par la vitalité qu'il confère à ses figures féminines (Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1952, I, pp. 6-10).

— La version originale du *Christ et la Femme adultère* par PIERRE BRUEGEL l'ANCIEN, signée et datée 1565, n'était connue jusqu'ici que par la gravure de Pierre Perret, datée 1579, et par une douzaine de copies. Elle a passé en vente à Londres, le 1 février 1952 et a été acquise par le Comte Antoine Seilern. Elle fait l'objet d'une étude nourrie par M.F. Grossmann (The Burlington Magazine, juillet 1952, pp. 218-219).

— Un triptyque d'un maître flamand du XVI<sup>e</sup> siècle, figurant la *Sainte Famille et deux Saintes*, conservé au Bowes Museum, à Barnard Castle (n<sup>o</sup> 630), est rattaché à l'*Ecole de Bernard van Orley* par M. E. K. Waterhouse. L'auteur fait observer que les lettres W K (ou R) qu'on peut y déchiffrer ne désignent certainement pas Willem Key, comme on l'avait cru encore récemment (The Burlington Magazine, avril 1953, pp. 120-121).

— Nous attirons l'attention sur une étude de réelle valeur, consacrée par M.F. Grossmann, à CORNELIS VAN DALEM. Les nombreuses reproductions qui accompagnent son exposé mettent en évidence la conception très personnelle de ce contemporain de Pierre Bruegel l'Ancien. Le *Paysage rocheux*, monogrammé et daté 1565, jadis aux Musées de Berlin, laisse clairement voir que l'artiste devance Josse de Momper dans l'emploi d'une grotte entr'ouverte sur le ciel (The Burlington Magazine, février 1954, pp. 42-51).

— Les copies du *Retable de l'Agneau Mystique*, faites par MICHEL COXCIE pour le compte du roi d'Espagne, Philippe II, sont attentivement analysées par M. J. Duverger. Dans cette savante étude, l'auteur publie les documents d'archives ayant trait à ces copies (Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1954, II, pp. 50-68).

— M. J.S. Held rattache au nom d'OTTO VAN VEEN un *Christ mort soutenu par un Ange*, qui figure à l'église Sainte-Waudru, de Mons, sous la dénomination sommaire: XVII<sup>e</sup> siècle.

Il propose également d'inscrire au catalogue d'ADAM VAN NOORT la composition de *Saint Paul et Barnabé à Lystra*, et à celui d'ABRAHAM JANSSENS celle de *l'Erection de la Croix*, œuvres également conservées dans le même édifice (Bulletin des Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, 1953, III, pp. 99-114).

— M<sup>lle</sup> L. Ninane fait connaître une composition particulièrement intéressante au point de vue iconographique: *Le Christ et deux Disciples sur le Chemin d'Emmaüs* (Bruxelles, collection particulière). Elle attribue cette œuvre à PIERRE COECKE, en raison des caractères de style proches de ceux des multiples figurations de la Cène, qu'on s'accorde à rattacher à cet artiste (Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1953, I, pp. 2-10).

## LE BAROQUE

— Sur quelques *Têtes d'Etude* inédites, par RUBENS, on prendra plaisir à lire les remarques de M. Michael Jaffé concernant notamment une admirable *Tête de Vieillard* appartenant à la collection de Lord Belper, à Kingston Hall (The Burlington Magazine, octobre 1954, pp. 302-304).

— M. A. de Hevesy publie un portrait représentant *Claude-Adolphe de Maubouhans*, préfet général du trésor royal dans le comté de Bourgogne (Suisse, collection particulière), qu'il attribue à RUBENS. Il croit pouvoir reconnaître le même personnage dans le *Portrait d'un jeune Horloger* (New-York, collection Mr. et Mrs Jack Linsky) et dit le retrouver encore dans une des figures de la *Résurrection de Lazare* par Rubens (Amérique du Sud, collection particulière). L'auteur en déduit que Rubens serait parti en Italie en passant par la Franche-Comté (Gazette des Beaux-Arts, t. XLV, 1955, janvier, pp. 21-34).

— M. Ludwig Burchard fait connaître une grande composition du *Festin d'Hérode* qu'il situe vers 1630 dans la production de RUBENS. Cette œuvre appartient à la Lady Lever Art Gallery, à Portsunlight. On s'étonne de ce que cet érudit juge opportun d'en publier la très lointaine copie, jadis à la collection Herman Linde, à Bridgeport, alors qu'il avoue ne l'avoir jamais vue (The Burlington Magazine, décembre 1953, pp. 383-386).

— Un portrait marquant de RUBENS, celui de *Roger Clarisse*, entré récemment au Musée de Young à San-Francisco, fait l'objet d'un long commentaire de M. Michael Jaffé. L'auteur fait ressortir les qualités de cette effigie magistrale et la situe, à bon droit, vers 1612-1615, dans l'activité du maître (The Burlington Magazine, décembre 1953, pp. 387-390).

— On souscrira difficilement à l'attribution à RUBENS d'une *Mise au Tombeau*, faite par son propriétaire le Comte Antoine Seilern. Cette œuvre n'évoque que de très loin le génial créateur et n'a d'autre rapport avec l'exemplaire de la collection de Liechtenstein que l'identité de sujet (The Burlington Magazine, décembre 1953, p. 380).

— Une étude d'ensemble sur les arcs de triomphe érigés à Anvers en 1635, lors de l'Entrée Solennelle du Cardinal-Infant, Don Ferdinand d'Espagne, a été publiée par M. Leo van Puyvelde sous le titre: *La Décoration d'une Ville par Rubens* (Urbanisme et Architecture, Études écrites et publiées en l'honneur de Pierre Lavedan. Paris, 1954, pp. 305-310).

— A propos de RUBENS encore, il y a lieu de signaler une attaque mesquine de M. Christopher Norris, parue dans le Burlington Magazine, contre l'auteur d'un ouvrage récent sur le grand maître. Il n'analyse pas l'ouvrage dont il doit rendre compte, mais lance

des anathèmes contre ceux qui renouvellent les conceptions sur Rubens et vont à l'encontre des études des savants allemands dont M. Norris aimerait prendre la succession. Nous n'en retiendrons que le ton plutôt indigne qui ne fait pas honneur à cette vénérable revue.

— Le thème de *La Fécondité*, dans ses diverses interprétations par JORDAENS, fait l'objet d'une analyse de M. R. A. d'Hulst. L'auteur y joint quelques projets de ce thème, sous forme de dessins aquarellés (Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1952, I, pp. 18-31).

Le même auteur croit pouvoir donner à JORDAENS, *Le Christ instruisant Nicodème* (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, en dépôt au Musée de Tournai), jusqu'ici considéré par tous les érudits comme une œuvre de Rubens. Par ailleurs, il attribue avec raison à Jordaens un tableau se trouvant dans le commerce d'art à Paris: *Le Christ laissant venir à Lui les Enfants*. Il le situe dans la première période d'activité de l'artiste (Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1953, I, pp. 11-20).

— L'art réaliste d'ABRAHAM JANSSENS est encore insuffisamment apprécié. M. Julius S. Held en analyse les caractères essentiels dans une étude où il s'efforce de dégager la signification d'une *Allégorie du Temps*, datée de 1609, appartenant au Musée Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles (Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1952, I, pp. 11-17).

— Des œuvres indûment rangées sous le nom de DAVID VINCKBOONS sont écartées de son catalogue par M. K. Goossens qui s'est particulièrement attaché à l'étude de ce maître. Elles lui fournissent l'occasion de distinguer trois périodes dans sa production, au moyen d'œuvres de caractère nettement différent (Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1954, I, pp. 33-43).

— ABRAHAM GOOVAERTS, paysagiste de la suite de Jean Bruegel, fait l'objet d'une analyse fouillée par M<sup>lle</sup> Y. Thiéry dont on connaît la compétence dans ce domaine (Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1952, IV, pp. 135-138).

— Les Paysages de JOSSE et de FRANÇOIS DE MOMPHER sont étudiés avec un grand souci d'objectivité par M. Arthur Laes. Avec sa finesse d'observation habituelle, l'auteur y dégage les caractéristiques de chacun de ces maîtres (Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1952, II, pp. 57-67).

— M. G. van Camp rattache au nom d'ADRIEN VAN STALBEMT un petit *Paysage* (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique), qui figurait jusqu'à présent sous le nom de David Vinckboons. Ses observations pertinentes ont pour base l'étude des œuvres signées de ce maître et celles que les érudits s'accordent à reconnaître comme siennes. Ainsi est-il amené à formuler de manière valable son attribution (Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1952, IV, pp. 139-144).

— Un *Combat de Cavaliers*, attribué à SÉBASTIEN VRANCX, est entré depuis peu aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles. M<sup>me</sup> F.C. Legrand le compare à des scènes analogues de ce maître et fait remarquer que celles-ci appartiennent à la maturité de l'artiste (Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1952, III, pp. 95-102).

— Deux *Vases de Fleurs* (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique), l'un attribué à Abraham Bruegel, l'autre rangé dans l'Ecole Flamande, sont restitués à l'atelier d'OSIAS BEERT par M<sup>lle</sup> M.I. Hairs. Ses observations, basées sur la comparaison avec trois tableaux de fleurs signés par cet artiste, sont formulées avec pertinence (Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1953, I, pp. 21-26).

F. G.

2. — SCULPTURE ET ARTS DÉCORATIFS.  
2. — BEELDHOUWKUNST EN SIERKUNSTEN.

Il semble que l'unanimité des opinions sera difficile à réaliser au sujet du rôle de Jean Monet ou Mone, comme introducteur du style Renaissance dans nos provinces ou même au sujet du problème plus simple du catalogue de ses œuvres. MM. J. DUVERGER, M. J. ONGENA et P. K. VAN DAALEN lui reconnaissent seulement deux œuvres certaines: les retables de la basilique de Hal et de la collégiale de Bruxelles, toutes les autres constituant des attributions basées sur de simples vraisemblances et même parfois denuées de fondement. Selon eux, il n'est pas question de dénier à Jean Monet une influence considérable, due à son talent et à la faveur dont il jouissait à la cour, mais il y a eu en son temps d'autres artistes italianisants que lui. Il est difficile de prendre une position impartiale dans ce problème, parce que nous ne pouvons nous défendre d'avoir des préférences pour certaines méthodes. A notre avis, quand on étudie pour la première fois une période, on a tendance à grouper toutes les œuvres autour d'un nom célèbre, puis on s'aperçoit qu'il faut faire la part d'autres artistes. Ce travail fait oublier les premières recherches qui conservent cependant tout leur mérite. Enfin, signalons une intéressante tentative des auteurs. Pour trouver la solution du problème, ils ont établi d'après le répertoire des ornements quatre phases de l'évolution du style Renaissance des Pays-Bas. Ici, ils semblent s'être heurtés à une difficulté de terminologie, qui existe aussi en langue française, mais ils y ont suppléé par des tableaux de croquis. Il y aurait lieu de reprendre cette heureuse initiative sur un plan plus vaste. (*Nieuwe Gegevens aangaande de XVI<sup>e</sup> eeuwse Beeldhouwers in Brabant en Vlaanderen, Mededelingen van de Kon. Vlaamse Academie, Klasse der Schone Kunsten*, année 15, n° 2, 1953, 96 pp., xviii pl. avec bon résumé français ne donnant cependant pas idée de l'ampleur des recherches).

— Après avoir rendu un juste hommage à la mémoire de Joseph Destrée, auteur des premières recherches sur les *Sculptures bruxelloises au « Maillet »*, le comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA nous donne une liste beaucoup plus complète d'œuvres portant cette marque. Nous sommes d'accord avec l'auteur pour estimer que ces statues auxquelles s'ajoutent l'un ou l'autre rétable constituent des documents spécialement précieux pour l'élaboration de l'histoire de la sculpture à Bruxelles et en Brabant (*Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, série IV, vol. 24, 1952, pp. 91-95).

— Après avoir énuméré quelques beaux morceaux de sculpture de la collection trop peu connue, dont il est le conservateur, M. LÉON DEWEZ étudie *La Statue de Saint Léonard de l'église Sainte-Véronique, actuellement au Musée diocésain de Liège* (*Bulletin de la Société royale « Le Vieux Liège »*, n° 104/105, février 1954, pp. 298-301). A son avis, il s'agit d'une œuvre de caractère plus brabançon que liégeois.

— M<sup>me</sup> SUZANNE COLLON-GEVAERT tire de ses *Méditations sur des Tombeaux* la conclusion que le monument funéraire d'Eugène-Albert d'Allamont en la cathédrale de Gand, œuvre de Jean Delcour est directement inspiré du mausolée d'Erard de la Marck. Il est ainsi porté, atteinte à la théorie selon laquelle la représentation du squelette serait revenue d'Italie au XVII<sup>e</sup> siècle, après une éclipse totale dans l'art septentrional (*Bulletin de la Société royale « Le Vieux Liège »*, n° 104/105, février 1954, pp. 280-289).

— *L'Iconographie des fonts baptismaux romans de Furneaux* avait jusqu'ici découragé les archéologues. M<sup>elle</sup> I. TOLLENAERE nous propose, dans *Namurcum* (1954, n° 1, pp. 7-13), une interprétation ingénieuse, mais avant de se déclarer convaincu, il faudrait avoir revu le monument, ce qui ne nous a pas été loisible. Selon l'auteur, il s'agirait de la conclusion de l'alliance entre Dieu et Abraham, de l'apparition de l'ange à Lot et de l'incrédulité de la femme de ce dernier. Tout cela est bien difficile à identifier d'après le méchant dessin

illustrant, faute de mieux, l'article. Cependant nous ne voyons aucun des symboles de la majesté attribué à l'interlocuteur d'Abraham. De plus, Lot a reçu la visite de deux anges et non d'un. D'autre part, l'auteur dit avec vraisemblance que le thème est basé sur la typologie, mais si Abraham a été qualifié de père des croyants, nous ne voyons pas comment l'incrédulité de la femme de Lot pourrait avoir été tenue pour une pré-figure de l'institution du baptême, même par antithèse. Les personnages prosternés de la plinthe sont-ils Abraham et Lot ? Ne se seraient-ils pas primitivement trouvés sous la scène du baptême à titre de donateurs ? Ce n'est évidemment qu'une suggestion, parce que nous n'avons pu examiner les costumes. Me<sup>lle</sup> Tollenaere est sans doute la première à signaler qu'à Furneaux saint Jean verse l'eau à l'aide d'une ampoule, détail iconographique fort rare que Marcel Laurent a étudié jadis. Remarquons ici que le baptême conféré à la fois sous la forme d'immersion et d'infusion semble propre à l'iconographie de l'art mosan.

— En consacrant une notice détaillée et fort bien illustrée au plat gravé trouvé en 1938 à Duffel, M. KESTELOOT a certainement rendu un grand service à l'archéologie. Cette œuvre appartient à une catégorie de bassins dits jadis et fort erronément *Hansachusseln*, alors que leur lien avec la hanse est bien problématique. Leur véritable origine est encore obscure et d'ailleurs leur groupement n'est peut-être pas encore définitif, parce qu'il n'y a unité ni de style, ni de qualité. Ils se répartissent d'ailleurs sur une période assez longue. Leur dispersion est très large et ce n'est vraiment que dans notre pays et ensuite en Angleterre qu'ils sont relativement agglomérés. L'auteur a négligé dans sa statistique le plat « Humilitas » des Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles. Il est entièrement excusable parce que cette pièce est fort peu connue. Comme elle vient d'une collection constituée à Lobbes, nous sommes enclin à la considérer comme un spécimen des bassins que les marchands de la vallée de la Meuse devaient céder dans certaines escales du cours du Rhin pour s'acquitter du droit de tonlieu. Ceci concorde d'ailleurs avec les conclusions de M. Kesteloot. Il place, en effet, l'ensemble des plats en Lotharingie, dont la vallée de la Meuse faisait partie. (*De Vroeg-Middeleeuwse Bronzen Schotel van Duffel, Koninklijke Oudheidkundige Kring van Antwerpen, Jaarboek XXVI, 1952, pp. 13-68, résumé français, pp. 69-71*).

— En examinant le parchemin contenu dans le reliquaire de la côte de saint Pierre, en dépôt au trésor de la cathédrale de Namur, M. le chanoine LANOTTE a remarqué que, contrairement à la lecture proposée par Ch. Cahier et A. Martin et unanimement acceptée jusqu'ici, il fallait y lire la date de 1238 et non celle de 1228. Evidemment une seule des œuvres d'Hugo d'Oignies est ainsi rajeunie de dix ans, mais cette précieuse découverte rend néanmoins plus vraisemblable l'influence rémoise signalée par M. F. Courtoy, dans un magistral travail, dont nous avons longuement parlé dans une chronique précédente. Nous espérons cependant que l'on ne forcera pas la valeur de l'argument. Si Hugo travaillait encore en 1238, cela ne signifie pas encore qu'il ne peut avoir été l'élève de Nicolas de Verdun. En outre, on ne le considérerait pas comme un disciple direct du maître émailleur. Le rétable de Klosterneuburg a été achevé en 1180 et la châsse de Notre-Dame à Tournai en 1205. Or, rien n'est changé quant aux données biographiques au sujet de frère Hugo. En 1187, ses trois frères aînés avaient déjà reçu l'ordination sacerdotale, ce qui place leurs naissances respectives au plus tard aux environs de 1160 et ainsi celle d'Hugo entre cette date et 1170. Il reste acquis qu'il était complètement formé au moment de la première efflorescence du style rémois. Reste cependant l'argument à tirer de la croix de Laon (Louvre) étudiée par le comte de Borchgrave d'Altena (cfr notre C.R. des Mélanges F. Courtoy). Cette pièce prouve que la technique du filigrane avait retrouvé la faveur vers 1200 et cela dans un atelier où l'on faisait encore des émaux à l'imitation de ceux de l'école mosane et qui donc a subi vraisemblablement l'influence de Nicolas de Verdun. De plus, si l'on veut exclure l'influence de cet artiste sur Hugo, il faut expliquer comment le moine-orfèvre a subi celle des ateliers



de Reims. Le cardinal Jacques Vitry, clerc français, pourrait avoir fait connaître l'art rémois, mais toutes les pièces d'orfèvrerie exécutées pour lui personnellement sont précisément de style archaisant. Nous ne voudrions pas passer à un autre sujet sans avoir félicité le chanoine Lanotte de son esprit critique et de sa louable modestie (*Le Trésor du prieuré d'Oignies et l'œuvre du frère Hugo — A propos d'une étude récente*, Namurcum, XXVII<sup>e</sup> année, 1953, n<sup>o</sup> 4, pp. 49-53).

— Invité à collaborer aux *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene* (Princeton, U.S.A. 1954, pp. 179-183). M. HANNS SWARZENSKI a choisi comme sujet un ange acolyte tenant un cylindre de cristal avec monture d'argent, faisant partie des collections de la Bibliothèque Morgan à New-York. Le rapprochement avec une figure analogue ornant le pied de la coupe de sainte Gertrude naguère dans le trésor de la collégiale de Nivelles s'imposait. Comme il a trouvé d'autres points de comparaison dans notre art national, l'auteur est enclin à considérer l'œuvre comme belge, alors que jadis on la tenait unanimement pour française. Comme il n'a pu prendre connaissance de l'étude de M. F. Courtoy sur le trésor du prieuré d'Oignies, il n'a certainement pas été influencé par la préoccupation de résoudre le problème des relations entre nos orfèvres et les ateliers rémois. Or, la pièce qu'il nous présente, s'insère précisément entre ces deux courants artistiques (*The Kneeling « Acolyte » in the Morgan Library*).

— M. W. Maklin avait eu la prémonition que l'Angleterre possédait sous forme de palimpsestes plus de lames funéraires « flamandes », que notre pays n'en garde encore. C'est pourquoi on suit avec un intérêt spécial les recherches publiées dans les *Transactions of the Monumental Brass Society*. Leur dernier fascicule (t. IX, 3<sup>e</sup> partie, n<sup>o</sup> LXXIII) nous apporte une étude de M. OWEN EVAN sur une lame funéraire de *Somerton, Oxon* (pp. 99-104), une autre de M. DAVID C. RUTTER sur *A Find of Palimpsest at Wichford, Warwickshire* (pp. 105-117) et *A note on Charlton — on-Othoor, ox* par M. V. J. Toss (pp. 115-125). On éprouve une impression pénible à lire la description de fragments de belles épitaphes, dont beaucoup, sans les troubles religieux et politiques du XVI<sup>e</sup> siècle, orneraient probablement encore nos églises, mais quand on pourra faire la synthèse des travaux obscurs et désintéressés des chercheurs affiliés à la *Monumental Brass Society*, il sera presque aisé de retracer l'histoire de la gravure des plaques funéraires de laiton dans notre pays.

— M. F. DE MONTPELLIER D'ANNEVOIE a traité uniquement en généalogiste de *La famille de Charpentier des maîtres batteurs de cuivre dinantais*, mais son étude apporte cependant une contribution indirecte à l'histoire du travail des métaux dans notre pays (*Namurcum*, XXVII<sup>e</sup> année, 1953, n<sup>o</sup> 2, pp. 22-27).

— Nous signalons à ceux qui étudient la sigillographie une étude de M. F. COURTOY : *Un changement ignoré du grand sceau de Namur sous Philippe le Bon* (*Namurcum*, XXVII<sup>e</sup> année, 1953, n<sup>o</sup> 4, pp. 61-64).

— Les portes de cuivre du tabernacle de l'église Saint-Jacques à Gand portent le millésime 1593, mais selon plusieurs auteurs, elles auraient été réutilisées et l'édicule actuel aurait été édifié vers l'année 1700, époque où J.-B. Luytens et sa femme firent décorer le chœur et le tabernacle. *Chorum et Eucharistiam*, dit le texte de leur épitaphe. M<sup>lle</sup> E. Dhanens oppose à cette affirmation un solide argument de style. Cette tourelle eucharistique est, en effet, fortement apparentée à celle de Saint-Jacques de Bruges (1593), de Notre-Dame de Nieuport (1598), de Saint-Martin d'Alost (1603/04) et de Saint-Nicolas de Dixmude (1611-1613). L'auteur initial peut donc être Jérôme Duquesnoy le Vieux. Cependant l'œuvre aura certainement subi quelques modifications opérées entre 1700 et 1702 par

P. Gravier et J. Pieters. (*Het Sacramentshuis van de Sint-Jacobskerk te Gent van Jerom Du Quesnoy de Oude ? Cultureel Jaarboek voor de Provincie Oostvlaanderen*, 1951, Gand, 1953, tome II, pp. 85-100).

— Reprenant l'enquête du regretté Chanoine F. Crooy, le R.P. JANSSENS a examiné une à une toutes les pièces d'orfèvrerie conservées dans les églises du pays de Waes et de la région de la Durme. Son inventaire est rédigé avec beaucoup de méthode et sera particulièrement utile pour l'étude de l'école d'Anvers (*Religieus Zilverwerk in Waasland en Durmestreek, Koninklijke Oudheidkundige Kring van Antwerpen, Jaarboek XXVI*, 1952, pp. 82-112, résumé français, pp. 115).

— L'attribution des fonts baptismaux de Sichem et de Baelen-sur-Nèthe à Nicolas Coopman de Sichem était jusqu'ici une simple hypothèse. M. F. VAN MOLLE en a fait une certitude définitive. Cependant il est probable que le Dr van Doorslaer ne s'est pas complètement trompé en attribuant des caractères malinois à ces deux œuvres. Selon l'auteur, Nicolas Coopman aurait, en effet, très probablement travaillé à Malines, avant de se fixer dans un village brabançon (*Een Geelgieter uit onze eerste Renaissance, Bulletin van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen*, tome IV, 1953, pp. 203-218).

— Les collectionneurs s'interrogent souvent sur l'origine et la signification des clés de chambellans ou d'autres dignitaires. Ils trouveront une foule d'indications précieuses dans *Les clés magistrales des anciens Bourgmestres de Huy* (*Annales du Cercle hutois des Sciences et Beaux-Arts* 1953, 72 pp.). Comme l'auteur de ces pages, M. Fernand DISCRY, connaît fort bien les institutions de la principauté de Liège, elles seront fort appréciées par les historiens.

— M. RENÉ GEROUDET défend dans la jeune et vivante revue *Armes Anciennes*, (t. I, n° 2, pp. 41-44) l'authenticité de *La rondache de Genève*. Celui qui l'avait contestée jouit d'une autorité considérable, mais ne connaissait la pièce que d'après une photographie. Comme nous ne l'avons non plus jamais examinée, nous ne nous prononcerons pas, bien que l'argumentation de l'auteur nous semble fort pertinente. Le problème est cependant fort important pour nous. En effet, ce bouclier de parade est attribué à Elisée Libaerts d'Anvers, cet artiste de premier plan dont le talent a été célébré par R. Cederström et de Dr. K. E. Steneberg. Ces auteurs ont, en effet, porté un coup redoutable à la théorie avancée par le baron de Cosson et soutenue par Sir Guy Laking, en faveur de l'existence d'une très contestable « Ecole de Louvre », qui actuellement cède le terrain à l'« Ecole d'Anvers », qui à son tour devra peut-être en abandonner une partie à l'« Ecole de Bruxelles », indubitablement plus ancienne et qui était encore en pleine prospérité au XVI<sup>e</sup> siècle, au point de venir en rang d'importance immédiatement après le métier de la tapisserie.

— Comme son titre l'indique, l'étude de M. F. COURTOY sur *L'industrie armurière namuroise et ses relations avec la Suède, 1620-1635*, est une contribution à l'étude de l'histoire économique de notre pays, mais en étudiant la fabrication des armes, on entre directement dans l'histoire des arts industriels. Aussi cette étude, publiée d'abord dans *Namurcum* (XXVII<sup>e</sup> année, 1953, n° 1, pp. 1-6), a-t-elle été reprise dans le *Bulletin de l'Association belge des amateurs d'armes et d'armures* (1953, n° 1, pp. 9-12).

Les Musées Royaux d'Art et d'Histoire possèdent une riche collection de coffrets. Cette série n'avait pas encore été l'objet d'une étude approfondie. Aussi nous réjouissons-nous de voir M<sup>me</sup> A.M. MARIEN-DUGARDIN leur consacrer ses recherches. Déjà pouvons-nous tenir pour démontrée l'origine flamande de certains d'entre eux (*Coffrets à Madone, Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 4<sup>e</sup> série, v. 24, 1952, pp. 101-110).

— M. JAMES J. RORIMER avait acquis la conviction que trois tapisseries bruxelloises du XV<sup>e</sup> siècle provenaient du découpage d'une pièce de dimensions exceptionnelles, voire même, uniques. Le Metropolitan Museum ne possédait que le fragment de droite, mais la Walters Art Gallery de Baltimore lui a cédé à titre d'échange le panneau central qui a été tissé d'après les mêmes cartons que la Glorification du Christ de nos Musées royaux d'Art et d'Histoire. La partie de gauche a été acquise dans le commerce. L'ensemble remis dans son état primitif est intitulé maintenant *The Glorification of Charles VIII*, parce que les sujets des divers compartiments correspondent aux allusions bibliques de l'allocution nuptiale prononcée par un évêque au mariage de ce souverain. Pour établir qui a commandé la pièce, M. Rorimer a recherché les personnages qui y seraient portraiturés. Cela a naturellement son importance, mais pour notre part, nous nous intéressons surtout à son origine bruxelloise qui ne peut être contestée (*Metropolitan Museum of Art Bulletin*, June 1954, pp. 281-299). En complément de cette étude, M<sup>me</sup> MARGARET R. FREEMAN a tenté de nous expliquer — dans la mesure du possible — les thèmes iconographiques. (*Note on the religious Iconography*, *ibidem*, pp. 300-301).

— M. J. DUVERGER et son assistante M<sup>lle</sup> J. VERSYP nous démontrent l'extrême variété des cartons utilisés par les lissiers d'Audenarde, alors que par réaction contre la facilité avec laquelle on a naguère attribué des tapisseries à ce centre, on aurait parfois trop facilement tendance à croire que ces fabricants étaient exclusivement spécialisés dans le tissage des verdureux. A l'appui de leur thèse, les deux auteurs nous donnent une liste de tentures à sujet religieux tissées à Audenarde et nous signalent que les cartons de Bernard van Orley pour la suite de l'histoire de Jacob pourraient y avoir été utilisés, en 1699, pour une édition, hélas, perdue. Le sujet cependant a été traité par d'autres artistes et il faut imiter la louable prudence des auteurs qui présentent le fait comme une simple hypothèse (*Religieuse voorstellingen in Oudenaerdse Tapijten, Cultureel Jaarboek voor Provincie Oostvlaanderen*, 5<sup>e</sup> année, 1951, Gand 1953, tome I, pp. 259-273).

— Nous regrettons que M. Ch. VAN HERCK ait jugé nécessaire de condenser en moins de vingt pages ses précieuses observations sur l'évolution du mobilier civil à Anvers depuis la fin du Moyen Age jusqu'au néo-classicisme. Le sujet était assez vaste pour justifier la publication d'un volume et l'auteur avait des idées à suffisance pour le rédiger. Au Moyen Age, le mobilier anversoïse était identique à celui de toutes nos provinces et même à celui de la majeure partie de l'Europe occidentale. L'influence des Floris semble lui avoir conféré une originalité réelle, mais il nous en reste fort peu de spécimens. Ainsi le style caractéristique d'Anvers et le baroque, que l'on divise en trois phases, lesquelles marquent aussi dans le mobilier liturgique (*Antwerpse Meubelkunst, Koninklijke Oudheidkundige Kring van Antwerpen, Jaarboek XXVI*, 1952, pp. 52-68, résumé français, pp. 69-71).

— M. ROGER VAN DRIESSCHE publie le texte du contrat permettant d'attribuer au menuisier Jean de Jupploy les stalles perdues de l'église Sainte-Walburge à Anvers (*Koninklijke Oudheidkundige Kring van Antwerpen, Jaarboek XXVI*, 1952, pp. 114-116).

La province de Flandre Orientale a pris l'heureuse initiative de créer un service d'inspection de son patrimoine historique et artistique. Cet exemple devrait être suivi et a fait immédiatement ses preuves. Nous considérons comme telle la reprise de l'inventaire archéologique, qui paraîtra désormais dans le *Cultureel Jaarboek voor de Provincie Oost-Vlaanderen*, (*Inventaris van het Kunstpatrimonium van Oostvlaanderen, Eerste aflevering, Tense*, 5<sup>me</sup> année 1951, Gand, 1953, tome I, pp. 303-408). Evidemment si l'initiative passe ainsi d'un organisme central à des autorités locales, il n'y aura pas unité dans la présentation, mais par contre, M<sup>lle</sup> E. DHANENS, à qui revient le mérite de s'être astreinte à ce labeur absorbant et fort méritoire, a adopté un plan accepté universellement. Elle a relevé d'abord les documents

iconographiques sur la région, puis dressé l'histoire et la description des édifices ainsi que l'inventaire des objets mobiliers. On conçoit qu'un travail d'une telle envergure ne se prête pas à un compte rendu, mais précisément M<sup>lle</sup> Dhanens a eu l'heureuse idée de nous présenter une espèce de conclusion : les dévastations opérées par les Gueux n'ont épargné que les édifices et quelques rares sculptures, comme le tombeau de Roland Lefèvre. La plupart des œuvres analysées sont donc du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle. A cette époque, Tamise resta d'abord tributaire des ateliers bruxellois, gantois et malinois, mais la famille Nijs parvint à en faire un centre régional d'art.

— Le catalogue de l'exposition d'art religieux ancien, tenue à Gand en 1951, avait dû être rédigé très rapidement et au milieu de multiples préoccupations d'ordre pratique, mais déjà alors on entrevoyait la rédaction d'un mémorial ou d'un catalogue critique. M. H. Nowé en a rédigé la préface et M<sup>lle</sup> E. DHANENS a composé les notices et l'introduction, qui traite naturellement en ordre principal de la corporation gantoise, mais aussi de celles d'autres villes de Flandre, comme Bruges et Audenarde, de l'ancien Duché de Brabant, comme Anvers, Bruxelles et Malines, sans excepter le Hainaut, représenté par Tournai et Ath. L'exposé se termine par des tables fort pratiques répartissant les pièces d'après leur localisation géographique actuelle, en ordre chronologique selon les auteurs, et enfin d'après les divers types de poinçons onomastiques. En bref, rien n'a été négligé pour donner aux spécialistes des arts du métal un instrument de travail bien au point (*Het Edelsmeedwerk op de Tentoonstelling « Religieuse Kunst in Oostvlaanderen, Cultureel Jaarboek voor de Provincie Oostvlaanderen »*, 15<sup>e</sup> année, 1951, Gand, 1953, pp. 109-257).

— L'Exposition « Anciennes industries d'art de Malines » ouverte à Bruxelles, puis transportée à Malines y a remporté un succès croissant. Le catalogue (Bruxelles-Malines 1954; in 8<sup>o</sup>, 84 pp. et 27 illustrations, éditions française et flamande) débute par une étude historique de M. DE ROO sur *Malines vers 1500*. C'est en effet à ce moment que cette ville devint un grand centre d'art. Ensuite, M. A. JANSEN, auquel revient le principal mérite de l'initiative, traite de la sculpture malinoise avant 1500. Pour la période suivante, il nous est présenté la réimpression d'un article du comte JOS. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, puis M. JANSEN reprend le sujet avec la collaboration de M. VAN BASTELAER, mais en s'occupant exclusivement des albâtres. Viennent ensuite quelques états de la question pour l'histoire des principaux métiers. La production dentellière de la ville est assez difficile à reconstituer faute de spécimens d'origine certaine. Aussi M<sup>me</sup> M. RISSELIN-STEENEBRUGEN a-t-elle fait virer son exposé vers l'histoire du point de Malines. M<sup>lle</sup> M. CALBERG, pour sa part, a retracé l'évolution de l'art de tisser et de broder les tissus. M. E. COURTMANS s'est occupé des reliures. Le fait d'avoir rédigé la notice sur la dinanderie ne doit pas nous empêcher de la signaler, puisque notre thèse est que les travaux du Dr Van Doorslaer ont conservé toute leur valeur, sauf à y apporter une rectification signalée précisément dans cette chronique et à les compléter par l'étude des plats estampés du XIV<sup>e</sup> siècle.

— Notre mission n'est pas de commenter les expositions comme telles, mais consiste à montrer ce que leurs catalogues respectifs apportent pour la documentation de nos lecteurs. Aussi devons-nous préférer celles où l'on s'est proposé de démontrer une thèse, comme on le fit pour « Bruxelles au XV<sup>e</sup> siècle ». Cependant nous devons reconnaître l'intérêt des expositions, dont le but se limite à vouloir réunir temporairement des œuvres dispersées et parfois difficilement accessibles. Nous croyons même qu'il faut s'incliner devant le choix d'un cadre géographique imposé par les circonstances, mais parfois sans aucune signification quant à l'histoire de l'art. Ainsi la ville et le pays de Termonde n'ont pas eu une école locale et même pas beaucoup d'artistes, exception faite des deux orfèvres Willick. Aussi dans sa préface du catalogue de l'exposition: *Oude religieuse kunst in stad en land van Dendermonde*,

M<sup>lle</sup> E. DHANENS et le chevalier E. SCHELLEKENS ont montré surtout l'apport des centres tels qu'Anvers, Bruxelles, Malines, Gand et Tournai. Les notices du catalogue sont dues aux mêmes auteurs (in 16<sup>o</sup>, Termonde 1954, 46 pp. et XII pl.).

— S'il y a eu incontestablement, par contre, un art du Brabant bien caractérisé, il faut l'attribuer à l'ancien duché tout entier, et non à son tiers méridional, qui constitue actuellement notre province centrale. Nous comprenons cependant en partie que pour l'exposition qui a été organisée cet été à Bruxelles l'on se soit contenté de montrer des pièces conservées dans les arrondissements de Bruxelles, de Louvain et de Nivelles. En effet, même avec cette restriction, l'ensemble présenté était somptueux au point d'atténuer les regrets provoqués par la mise dans les réserves des orfèvreries mosanes en un moment où les touristes étrangers affluaient. Nous regrettons de ne pas pouvoir analyser les notices consacrées à l'architecture par M. MARTIGNY et à la peinture par M. FIERENS, parce qu'elles relèvent d'une autre rubrique. Il nous coûte aussi de ne pouvoir consacrer quelques phrases aux pages, où M. VERBESSELT a retracé en un langage fort bien approprié un tableau du folklore brabançon, mais le sujet traité ne rentre pas dans les objets de notre revue.

Parmi les études destinées à faciliter aux visiteurs l'intelligence des pièces exposées, celle de M<sup>me</sup> RISSELIN-STEENEBRUGEN constitue un effort particulièrement méritoire en vue d'élucider les divers problèmes relatifs aux *Dentelles de Bruxelles*. Le comte DE BORCHGRAVE D'ALTENA a signé de ses initiales une série d'aperçus, notamment sur la *Sculpture*, les *Meubles* et *Boiseries*, l'*Orfèvrerie* et les *Dinanderies*. Quelques fautes d'impression s'y sont glissées mais on comprend fort bien que, requis par de nombreux devoirs, le président du comité exécutif n'ait pas eu le loisir de corriger lui-même les épreuves de son texte. M. J. BOLSÉE a traité de la *Sigillographie*, tandis que M. J. HELBIG s'est occupé des *Vitraux* et de la *Céramique*. A défaut d'une notice générale sur la tapisserie, le principal métier d'art de Bruxelles et on peut même dire de la province, on a emprunté à une étude de M<sup>me</sup> CRICK-KUNTZIGER une notice sur la tenture de Jacob, qui triomphait littéralement dans cet ensemble.

Il faut regretter cependant qu'aucune suite n'ait été donnée à la suggestion d'exposer quelques armes d'origine brabançonne. On a manqué ainsi une occasion de mettre en valeur le passé d'une industrie artisanale qui, à Bruxelles, venait immédiatement après le métier de la tapisserie. (*Trésor d'Art du Brabant, Catalogue*, Bruxelles, 1954, in 8<sup>o</sup>, 132 pp. et CXXVII pl. La revue «Savoir et Beauté», pour consacrer un numéro spécial à cette exposition, a recouru à la collaboration des mêmes archéologues (35<sup>e</sup> année, 1954, n<sup>o</sup> 3, pp. 1399-1454).

— Toutes ces entreprises hautement louables ne perdent rien de leur mérite à avoir été largement surpassées par une autre, l'exposition de la «Madone dans l'Art» qui ne cessa pendant trois mois d'attirer des foules compactes au Musée des Beaux-Arts d'Anvers, où elle avait son siège. Il serait injuste d'établir des comparaisons entre des initiatives qui visaient modestement à donner un aspect particulier de l'activité artistique d'une seule ville ou qui se plaçaient sur le plan de l'équivalent d'un canton, ou d'une province, et une manifestation internationale, dont l'initiative a été prise par une cité historique qui peut légitimement se prévaloir d'une longue tradition de mécénat éclairé. Empressons-nous d'ailleurs d'ajouter immédiatement que le brillant passé de leur ville n'emprisonne pas nos amis anversoises. Ainsi, certaines séries de pièces étaient présentées selon les règles les plus modernes de la muséographie et il y aurait lieu de consigner dans une étude spéciale les résultats de l'exposition dans ce domaine. Le catalogue a été mis en œuvre par M. F. BAUDOUIN, secrétaire et cheville ouvrière de l'exposition (*De Madonna in de Kunst*, Anvers 1954, in 8<sup>o</sup>, 126 pp. et 80 pl.). Dans la préface, M. L. CRAEYBECKX évoque le gigantesque effort fait pour réunir tant d'œuvres capitales, dont plusieurs sortaient pour la première fois des collections où elles sont jalousement conservées. Ensuite, M. l'abbé J. VAN HERCK, réalisant un véritable tour de

force intellectuel, expose en huit pages, tout en étant complet, la richesse de l'iconographie mariale. A cet exposé se rattache une bibliographie précieuse établie par les soins de M. J. DE COO. Les notices des œuvres exposées ont été rédigées avec méthode et compétence.

JEAN SQUILBECK

Dans les *Annales du Cercle royal archéologique, littéraire et artistique de Malines*, Tome LVII, 1953, notre collègue M. JEAN SQUILBECK publie la deuxième partie de ses Notices sur les artistes de la famille Van Mansdale dite Keldermans. Non content de retracer la biographie des Keldermans de la 4<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> génération, il établit la liste de leurs œuvres afin de déterminer la place que chacun occupe dans l'évolution du style. Les Keldermans tiennent une place importante dans l'histoire de l'architecture et de la sculpture de notre pays. La remarquable exposition organisée à Malines en 1952 fut pour M. De Roo l'occasion de fouiller les archives, tandis que M. Squilbeck en profita pour reprendre ses études sur les Keldermans. Certes, plusieurs problèmes restent à résoudre, mais le travail méthodique de M. Squilbeck, ses longues recherches et ses études approfondies lui permettent des mises au point, des attributions nouvelles, et nous procurent un exposé qui sera d'une grande valeur.

AD. JANSEN.

**TABLES DES MATIÈRES DU TOME XXIII (1954)**  
**INHOUDSTAFEL VAN BOEKDEEL XXIII (1954)**

ARTICLES — BIJDRAGEN

P.—Bl.

CALBERG M. — Les broderies historiées de l'Abbaye d'Averbode (XVI <sup>e</sup> siècle) ..	133
CRICK-KUNTZIGER, M. — Un chef d'œuvre inconnu du Maître de la « Dame à la Licorne » ..	3
DE BORCHGRAVE D'ALTENA, Comte J. — Reliefs Carolingiens et Ottoniens ..	21
A propos d'une Madone de Conrat Meijt ..	225
DEVLIEGHER, Luc. — Enkele Brugse Glasramen uit het einde der XV <sup>e</sup> eeuw ..	197
FOUREZ, Lucien — L'Evêque Chevrot de Tournai et sa Cité de Dieu ..	73
LE MAIRE, Octave — Les Portraits de François de Tassis, organisateur des postes internationales 1459-1517 ..	203
MARTINET, Suzanne — Laon (ville carrefour) sur les chemins de Saint-Jacques de Compostelle ..	111
NINANE, Lucie — Un Calvaire sur fond or de l'ancienne collection E. Renders peut-il être attribué à un maître italien de l'Ecole d'Avignon? ..	61
VAN CAMP, Gaston — Une Œuvre de Hendrik ter Brugghen ..	53
Pierre Bruegel a-t-il peint une série des Sept Péchés Capitaux? ..	217
VAN HERCK, C. — Twee Ontwerpen van een Laatbarok Preckstoel De Coxie inv. et fecit 1694 ..	229
VAN PUYVELDE, LCO — Edouard Portugalois ..	119

263

## CHRONIQUE — KRONIEK

Académie royale d'Archéologie de Belgique

Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België

Liste des Membres — Ledenlijst .. .. .	122
Rapports — Verslagen .. .. .	236

### BIBLIOGRAPHIE

#### OUVRAGES — WERKEN

DAVIES, J.G. — The Origin and Development of Early Christian Church Architecture, S.C.M. (J. Squilbeck) .. .. .	242
DRION DU CHAPOIS — A la recherche de l'Europe sur les routes du passé. Lectures historiques (J. Helbig) .. .. .	241
DUBOIS D'ENGHIEN, H. — La Reliure en Belgique au dix-neuvième siècle, essai historique suivi d'un dictionnaire des relieurs (G.F.F.) .. .. .	243
FONDS NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE — Au service de la Science (J. Helbig) .. .. .	239
FRANCASTEL, Pierre — L'Art mosan (J. Squilbeck) .. .. .	247
MARIEN, M. E. — Age des métaux (G.F.F.) .. .. .	244
NILSSON, Martin P. — La religion populaire dans la Grèce antique (V. Verhoogen)	244
PIRENNE, Henri — Histoire économique de l'Occident médiéval (J. Squilbeck) ..	249
RICHTER, G.M.A. — The Metropolitan Museum of Art. Handbook of the Greek Collection (V. Verhoogen) .. .. .	246
SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DE NAMUR — Études d'Histoire et d'Archéologie Namuroises dédiées à Ferdinand Courtoy (J. Squilbeck) .. .. .	240
TIETZE, H. — Le musée idéal de la peinture (J. Squilbeck) .. .. .	249
TROWELL, Margaret — Classical african Sculpture (J. W.) .. .. .	250
WHEELER, Mortimer — Rome beyond the Imperial Frontiers (V. Verhoogen) ..	250
WITTKOWER, Rudolph — Architectural Principles in the Age of Humanism (J. Squilbeck) .. .. .	248

#### REVUES ET NOTICES — TIJDSCHRIFTEN EN KORTERE STUKKEN

1. Peinture flamande — Vlaamse schilderkunst (E.G.) .. .. .	252
2. Sculpture et Arts décoratifs — Beeldhouwkunst en Sierkunsten (J. Squilbeck et Ad. Jansen) .. .. .	256

