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

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

RECUEIL TRIMESTRIEL
XVIII - 1949 - 3-4
DRIEMAANDEL. UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT
VOOR
OUDHEIDKUNDE EN
KUNSTGESCHIEDENIS

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

IMPRIMERIES GÉNÉRALES LLOYD ANVERSOIS, 14, RUE VLEMINCKX, ANVERS

COMITE DE PATRONAGE - BESCHERMINGSCOMITE

MM. Pierre BAUTIER, Carlo DE CLERCQ, Edg. FRANKIGNOUL, Willy FRILING, A. HUART, C. JUSSIANT, J. PHILIPPART, C. POUPEYE, F. STUYCK, M^{lle} SULZBERGER, Vicomte TERLINDEN, Max WINDERS.

COMITE DE DIRECTION - BESTUURSCOMITE

Mes CRICK-KUNTZIGER; FAIDER-FEYTMANS; MM. L. VAN PUYVELDE, H. NOWE, P. BONENFANT, D. ROGGEN, P. FIERENS.

Secrétaire : Ad. JANSEN,
79, rue Van Schoonbeke, Anvers.

Secretaris : Ad. JANSEN,
79, Van Schoonbekestr., Antwerpen.

SOMMAIRE — INHOUDSTAFEL

	Page - Bladz.
Paul Rolland (J. Lavalleye)	115
Bibliographie de Monsieur Paul Rolland	120
L'Etat actuel des grands problèmes tournaisiens (Paul Rolland)	125
Les Impératifs historiques de la Biographie de Roger (Paul Rolland)	145
Deux Statues de Notre-Dame de Tongres (Paul Rolland)	163
Un Rubens perdu depuis 1777 et retrouvé (Erik Larsen)	169
Bronnen voor de Geschiedenis van het Brugsche Schildersmilieu in de XVI ^e eeuw (R. A. Parmentier)	177
BIBLIOGRAPHIE :	
1. Ouvrages - Werken : C. De Wit (B. Van de Walle); Werner Weisbach (P. Verryken); K. Vangenechten; Jean de Saint-Martial; Arthur Kohler; Joan Evans; Méhanges Henri Focillon; Henri Pirenne (P. Rolland); Ad. Jansen et Ch. Van Herck (J. Squilbeck); Dr. V. J. Roefs et I. Rosier (J. Helbig); Louis Réau (P. Rolland); Dr. Elisabeth Neurdenburg (Ad. Jansen); J. C. J. Bierens de Haan (R. Van den Brande)	199
2. Revues et Notices — Tijdschriften en korte stukken : Sculpture et Arts décoratifs — Beeldhouwkunst en Sierkunsten (J. Squilbeck)	209
TABLES — INHOUDSTAFEL	212

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

Prix de vente :	Par fasc.	Par an
Belgique	100 francs	180 francs
Etranger	120 francs	240 francs

Compte chèques-postaux : n° 100.419 Académie royale d'Archéologie de Belgique — 160, Hoofdvonderlei — Deurne, Anvers.

Service d'échange et ouvrages pour compte rendu à envoyer à l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, 1, rue du Lion de Flandre, Anvers.

Het Bestuur neemt geen enkele verantwoordelijkheid op zich wat betreft de uitgegeven artikels en de afgebeelde foto's. Er wordt slechts één antwoord aangenomen op elke studie of recensie, alsook één repliek op dit antwoord.

Verkoopprijs :	Per afl.	Per jaar
België	100 frank	180 frank
Buitenland	120 frank	240 frank

Postcheckrekening n° 100.419 van : Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België — 160, Hoofdvonderlei — Deurne, Antwerpen.

Ruildienst en werken voor boekbespreking te zenden aan de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België, 1, Leeuw van Vlaanderenstraat, Antwerpen.

Pour l'abonnement au Tome XIX (1950) prière de verser le montant de Frs. 180,— (Etranger Fr. 240,—) au C. C. P. n° 1004.19 de : **Académie Royale d'Archéologie de Belgique, 160, Hoofd-vunderlei, Deurne-Anvers.**

Rédaction et Administration : **Ad. Jansen, 79, rue Van Schoonbeke, Anvers.**

Service d'échange et ouvrages pour compte-rendu : **Académie Royale d'Archéologie de Belgique, 1, rue du Lion de Flandres, Anvers.**

Voor abonnement aan XIX Uitgave (1950) gelieve het bedrag Fr. 180.— (Buitenland Fr. 240,—) te storten op P. C. .R. n° 1004.19 van : **Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België, Hoofd-vunderlei, 160, Deurne-Antwerpen.**

Redactie en Beheer : **Ad. Jansen, Van Schoonbekestraat, 79, Antwerpen.**

Ruildienst en werken voor boekbespreking te zenden aan de **Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België, Leeuw Van Vlaanderenstraat, 1, Antwerpen.**





PAUL ROLLAND

(Tournai, 17 mars 1896 - Anvers, 1 octobre 1949)

S'il fallait ne retenir qu'une qualité du regretté secrétaire général de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, je suis intimement persuadé que tous ceux qui l'ont connu seraient d'accord pour proclamer, telle une citation à l'ordre du jour : Paul Rolland fut dévoué à son idéal scientifique.

Cet idéal, Paul Rolland l'avait conçu très élevé, il avait la noble ambition de le servir avec fidélité et zèle.

En bon tournaisien, il avait l'esprit primesautier, il aimait sourire, il ne dédaignait pas de raconter une anecdote sur un ton légèrement caustique. Mais que la conversation prenne un tour plus sérieux, que l'avant-séance soit interrompue par l'ouverture des débats, que la prise de contact s'achève par le commencement d'une leçon, et voilà Paul Rolland redevenu sérieux, j'allais dire austère. Il se devait entièrement à son idéal qu'il respectait du plus profond de son être et qu'il souhaitait faire respecter par les autres.

Considérons d'abord sa carrière et son activité multiple. Avant même d'être proclamé docteur en philosophie et lettres (groupe Histoire), il fait partie de cette belle et modeste administration scientifique que sont les Archives générales du Royaume. Il y entre le 30 juillet 1919, après s'être initié au déchiffrement des écritures aux Archives communales de Tournai. Attaché à un dépôt peu riche, il s'efforce cependant d'y travailler suivant les normes apprises au cours d'archivéologie professé par l'archiviste général Joseph Cuvelier. Les hasards de la carrière et l'orientation qu'il donne lui-même à ses activités le détachent de ce dépôt des Archives de l'Etat d'Anvers. Mais quelques hauts fonctionnaires du Ministère de l'Instruction Publique et les dirigeants de la Fondation Universitaire et du C.R.B. comprennent que Paul Rolland, historien et archéologue, homme d'action aussi, est capable de rendre de grands services dans le domaine de la haute vulgarisation : il est chargé de l'organisation — et il le fera sur une base très scientifique — des cours universitaires de vacances, des cours de formation historique et artistique pour l'Office du Tourisme. D'ailleurs Paul Rolland aime organiser. Ne le vit-on pas, alors que sa santé requérait des ménagements sévères, assumer le secrétariat général du XXVIII^e congrès de la Fédéra-

tion archéologique et historique de Belgique qui se tint à Anvers en 1930 ? Collaborateur du Commissariat général à la restauration du pays, il se consacre avec enthousiasme, en qualité de conseiller archéologique, à la tâche difficile de la restauration des monuments anciens de Tournai, il travaillera joyeusement avec l'entreprenante équipe scientifique qui présida à l'édition du *Recueil des travaux du Centre de Recherches archéologiques*. Apôtre de Tournai, sa noble cité natale, il y enseigne à l'Académie des Beaux-Arts, il reclasse les objets sauvés et rassemblés au Musée archéologique, il tente d'aider à la rénovation de l'artisanat local. Pendant la guerre, il suscite la création à Anvers et à Bruxelles de comités de mécènes décidés à manifester leurs sentiments de solidarité envers l'antique cité scaldienne dont les trésors d'art ont été si brutalement anéantis par l'Allemand déchaîné.

Paul Rolland dédaignait l'amateurisme, le dilettantisme. Reprenant la succession de Fernand Donnet en 1926-1927, le jeune secrétaire général de l'Académie royale d'Archéologie lutta durant les vingt trois années qu'il occupera cette charge pour assurer un recrutement sévère des membres de cette compagnie, il veillera à établir des ordres du jour intéressants par la valeur scientifique des communications. En 1931 enfin, donnant forme à un projet lancé par Paul Saintenoy, il publie le premier fascicule de la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*. Si l'Académie patronne ce périodique qui en est à son dix-huitième tome annuel aujourd'hui, on peut dire en toute vérité que ce périodique fut sa revue. Ne la désignait-on pas communément sous le titre « la Revue de Rolland » ? Appellation familière sans doute, mais qui implique un hommage réel. Qui dira les luttes que le secrétaire de rédaction dut soutenir aux premières années d'existence de la Revue pour l'orienter vers son idéal scientifique: écarter les articles d'auteurs peu soucieux de stricte méthode, exiger des comptes-rendus critiques et substantiels des livres et des articles de périodiques ? Et qui dira ses luttes acharnées et pénibles pour obtenir subsides et dons afin de maintenir en vie cette Revue malgré le malheur des temps ? Lorsque l'Institut de France accorda un des prix de la Fondation Richtenberger à la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* en 1947, ce fut comme une récompense personnelle pour Paul Rolland, du moins tous les membres de l'Académie d'Archéologie le comprirent ainsi.

Cette belle activité, si variée et si accaparante, ne détourna pas cependant Paul Rolland de ses vraies préoccupations : la recherche scientifique dont il communiqua les résultats avec une générosité sans pareille. On reste confondu

à parcourir sa bibliographie : que de volumes, que d'articles publiés au cours d'une petite trentaine d'années. Les sujets les plus divers sont abordés et traités avec une rare compétence, on lit avec intérêt et profit ses études. Et l'on se prend à imaginer la somme énorme de ses travaux préparatoires, les heures réservées à la méditation silencieuse, à l'élaboration de ces pages si denses, à la correction des épreuves. Travail acharné, de tous les instants. Et cependant les intimes de Rolland savaient combien le repos, la détente, les ménagements lui étaient nécessaires.

Ses recherches et ses publications sont centrées sur le grand sujet que constitue Tournai, son passé et les problèmes du présent pour autant qu'ils s'appuient sur l'histoire. Bien qu'il ait volontairement limité le champ de ses investigations, on ne pourra jamais dire de lui, avec cette nuance dédaigneuse que certains y mettent, que Paul Rolland fut un chercheur local. Que non !

Tournai est noble par son origine, son attitude, son régime, sa vie, ainsi que Rolland le montra dans une attachante synthèse qu'il dédia « pieusement » à la cité martyre; elle joue un rôle actif dans le passé et brille d'un éclat particulier par ses monuments et ses œuvres d'art. Rolland avait le don d'élargir un sujet, il parvenait toujours à le raccrocher à des courants généraux, il envisageait la matière d'étude suivant une ample perspective. Il connaissait les préoccupations du moment des historiens et des archéologues. Immédiatement il prenait part aux débats. Profitant de sa connaissance peu commune des archives tournaisiennes (aujourd'hui détruites), il apportait aux questions en discussion le trésor de son érudition. Il vérifiait les théories à la lumière des faits tournaisiens et apportait à l'histoire générale le témoignage des actes tournaisiens.

Sa méthode était strictement scientifique, car la méthode historique seule avait valeur à ses yeux ; l'apport des documents écrits, dûment critiqués, emportait son adhésion. Lorsqu'il abordait le secteur de l'archéologie et de l'histoire de l'art, il s'interdisait de recourir à la critique de style, mais ambitionnait d'offrir aux spécialistes la contribution très sérieuse des sources écrites qu'il tentait de mettre en corrélation avec les témoins monumentaux. Son grand initiateur, le chevalier Soil de Moriamé, avec le chanoine Warichez, lui avait appris le respect du document d'archives ; le chanoine Cauchie, à Louvain, lui avait communiqué l'enthousiasme pour ces textes vétustes. Toute sa vie, Paul Rolland voudra être « l'homme des archives ». Des faits, des circonstances historiques, des dates, des précisions biographiques, des rapprochements basés sur les extraits de livres de comptes, des registres de corporations, des chartes,

voire des chroniques passées au crible de la critique, voilà ce que Rolland publie et met en œuvre.

Ses travaux historiques relatifs à Tournai sont nombreux : étude des sources, histoire sociale et économique, histoire des institutions, histoire politique. Puis ce sont ses publications archéologiques, plus nombreuses encore, sur la cathédrale de Tournai, les églises Saint-Brice, Saint-Quentin et les autres, la pierre de Tournai et l'expansion de l'architecture scaldienne, la sculpture tournaisienne, la peinture murale, l'école de peinture au XV^e siècle, l'orfèvrerie qui enrichit trésors et sacristies, le décor tissé ou autre des intérieurs tournaisiens cachés derrière les sobres façades de style Louis XIV, détruites en 1940.

On conçoit aisément que Rolland fut chargé de rédiger la notice concernant Tournai dans le *Dictionnaire historique et géographique des communes du Hainaut*. Il publiera encore *Tournai*, « noble cité » dans la collection *Notre Passé*, nous y avons fait allusion.

Si son amour filial pour sa ville natale lui fait écrire *con amore* un hommage à *Tournai, premier foyer de culture belge*, on ne peut cependant lui reprocher des conceptions trop particularistes ou trop étriquées. En homme de science véritable, il parvient à se dégager de l'immédiat qui passionne et à s'élever pour mieux situer toutes choses à leur place réelle. Sa synthèse sur l'histoire de l'architecture et de la sculpture en Belgique durant le moyen âge qu'il publia dans *L'Art en Belgique* en 1939 en apporte la preuve.

Son dévouement à son idéal scientifique signifie souci constant de la vérité qu'il recherche sincèrement et passionnément, serait-ce au prix de condamnations personnelles.

La carrière scientifique de Paul Rolland commence avec le XXIV^e congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique qui se tint à Tournai, en 1921, sous la présidence d'Eugène Soil de Moriamé. Cette carrière s'achève avec le XXXIII^e congrès de la même Fédération dont les assises eurent lieu dans la même ville de Tournai en septembre 1949. Rolland n'eut pas la joie d'être mêlé activement à son organisation, d'autre part des préoccupations familiales qui n'auraient dû être qu'heureuses et auxquelles le tragique se mêla, le tinrent éloigné du congrès. Il lui fut cependant possible d'intervenir deux fois durant ces chaudes journées de septembre. On aime à s'en souvenir avec émotion et piété, car les deux communications que Paul Rolland présenta alors sont des œuvres maîtresses dans sa production, elles proclament sa vaste érudition, mais aussi sa rigoureuse méthode, mais encore son honnêteté scientifique foncière.

Le discours qu'il prononça à la séance inaugurale était intitulé : « L'état actuel des grands problèmes tournaisiens ». Il s'agit non seulement d'une riche étude d'historiographie, mais également d'une mise au point des questions encore pendantes à propos de l'histoire et de l'archéologie tournaisiennes. Avec beaucoup de franchise, l'orateur y signalait les positions qu'il avait adoptées et défendues, mais avec une indépendance d'esprit peu commune, il rapportait toutes les opinions divergentes et insistait sur les arguments présentés par ses opposants. En particulier il faisait entrevoir la possibilité d'une chronologie des campagnes de construction de la cathédrale autre que celle à laquelle il avait attaché tant de prix. D'autre part ayant reconsidéré récemment tous les textes relatifs au grand débat institué depuis plusieurs années à propos des peintres Jacques Daret, Robert Campin (Maître de Flémalle ?) et Rogier van der Weyden, il communiqua à la section d'archéologie et d'histoire de l'art du même congrès le résultat de son examen nouveau qui l'amenait à des conclusions différentes de celles auxquelles il avait abouti autrefois. Et il formulait ainsi sa position, après avoir envisagé « Les impératifs historiques de la biographie de Roger », qu'il y avait « unicité de Roger de le Pasture (van der Weyden), cité dans les textes officiels de Tournai et de Bruxelles de 1427 à 1464 ». Paul Rolland mettait la dernière main à la toilette de ce travail lorsqu'il fut terrassé.

Avant de nous quitter pour jouir dans la Paix éternelle de la Lumière, de la Vérité et de la Beauté, Paul Rolland a laissé ces deux synthèses qui sont un résumé admirable de son œuvre replacée dans le cadre général des travaux scientifiques contemporains. Les jeunes chercheurs peuvent les considérer comme une excellente base de départ. Qu'en relevant le flambeau, ils s'inspirent des délicates qualités de Paul Rolland et qu'ils l'imitent dans son dévouement et sa fidélité au service de la recherche désintéressée !

Jacques LAVALLEYE.

BIBLIOGRAPHIE DE MONSIEUR PAUL ROLLAND

- 1 *Une inscription romaine de Tournai.*
(Taxandria, Turnhout, 1923, p. 60-70).
- 2 *Les archives du catholicisme en Norvège.*
(Revue belge de Phil. et d'Hist. T. II, n° 1, 1923, 2 pp.)
- 3 *Les sources de l'histoire de la Campine aux Archives de l'Etat à Anvers.*
(Taxandria, Turnhout, 1923, p. 60-70).
- 4 *L'expansion tournaisienne aux XIe et XIIe siècles. Art et commerce de la pierre.*
(Ann. Acad. roy. Arch. Belg. T. LXXII, 1924, p. 175-219).
- 5 *Les « Hommes de Sainte-Marie » à Tournai.*
(Revue de Phil. et d'Hist. T. III, 1924, pp. 233-250).
- 6 *Les sources de l'histoire de Malines aux Archives de l'Etat à Anvers.*
(Mechlinia, 1924, 8 pp.).
- 7 *Notes de chronologie tournaisienne.*
(Bull. Acad. roy. Arch. Belg. 1925, 1 p. 58-73).
- 8 *L'âge des églises romanes de Tournai.*
(Ann. Acad. roy. Arch. Belg. LXXIII, 1925, p. 110-127).
- 9 *Les Monumenta Historiae Tornacensis saec. XII.*
(id., p. 253-313).
- 10 *L'expansion tournaisienne : l'orfèvrerie cloisonnée mérovingienne.*
(Savoir et Beauté, Saint-Ghislain, 1925, pp. 138 ss.)
- 11 *Les voies romaines du Tournais.*
(Bull. Touring Club Belg., 1925, p. 265 et ss.)
- 12 *Une étape de la vie communale de Tournai : la fédération des seigneuries.*
(Revue historique de droit français et étranger, Paris, 1925, p. 411-435).
- 13 *Le Tournais, châtellenie flamande.*
(Revue du Nord, Lille, 1926, p. 113-147).
- 14 *Le diplôme dit de « Chilpéric » à la cathédrale de Tournai.*
(Bull. Comm. roy. d'Hist. XC, 1926, p. 143-188).
- 15 *Peintres et sculpteurs tournaisiens au XVe siècle.*
(La Revue d'Art, Anvers, XXVII, 1926, n° 10, p. 98 et ss. et n° 11, p. 162 et ss.).
- 16 *Une famille d'artistes tournaisiens : les Lefèvre.*
(Savoir et Beauté, Saint-Ghislain, 1926, p. 175 ss., 1927, p. 15 et ss., p. 251 et ss., p. 541 et ss.)
- 17 *A quels baillis ont ressorti Tournai et le Tournais durant le XIIIe siècle.*
(Revue du Nord, Lille, 1927, p. 249-274).
- 18 *L'origine des châtelains flamands.*
(Rev. belge de Phil. et d'Hist., T. VI, 1927, nos 3-4, p. 689-724).
- 19 *Notice biographique sur Fernand Donnet.*
(Bull. Acad. roy. Arch. Belg., 1927, p. 95-115).
- 20 *Soignies, Horrues et Chaussée N.D. Louvignies.*
(Ann. Féd. arch. et hist., 27^e session, Mons, 1928, 11 pp.)
- 21 *Les deux premiers bailliages du Tournais (1319, 1320) et le premier bailliage de Tournai (1320).*
(Revue du Nord, Lille, T. 14, 1928, pp. 245-270).
- 22 *Saint Eleuthère. L'Histoire et la Légende.*
(La Terre Wallonne, 1928, 24 p.).

- 23 *La sculpture funéraire tournaisienne et les origines de l'école de Dijon.*
(La Revue d'Art, Anvers, XLVI, 1929, n° 1, pp. 11-34).
- 24 *Roger de le Pasture (van der Weyden) est-il le « Maître de Flémalle » ?*
(id., n° 3, p. 93-105).
- 25 *Fernand DONNET et Paul ROLLAND. L'influence artistique d'Anvers au XVIIIe siècle.*
(Ann. Acad. roy. Arch. Belg. LXXV, 1929, p. 5-52).
- 26 *Topographie tournaisienne gallo-romaine et franque : l'enceinte antique, le palais des rois francs, les mallus.*
(id., p. 77-109).
- 27 *Province d'hier... et de demain ? Tournai et le Tournaisis.*
(La Terre Wallonne, 1929, p. 194-226).
- 28 Fédération archéologique et historique de Belgique. Annales du Congrès d'Anvers.
Les deux volumes publiés sous la direction de P. Rolland.
- 29 *Les comtes francs à Tournai.*
(Ann. Féd. Arch. et Hist. 27e session, Mons, 1928, (1930), 12 pp.)
- 30 *Les origines de l'art à Anvers.*
(Ann. Féd. arch. et hist., 28e session, Anvers, 1930, p. 217-225).
- 31 *Les sources de la sculpture romane tournaisienne d'exportation.*
(Ann. Féd. arch. et hist. 28e session, Anvers, 1930, p. 227-249).
- 32 *Sculpture wallonne ? flamande ? Exposé très sommaire d'une synthèse scientifique de l'histoire de l'art sculptural en Belgique.*
(Savoir et Beauté, 1930, déc., pp. 523-525).
- 33 *Une pénétration de l'art mosan dans l'art scaldien : l'orfèvrerie. Les Chasses de Tournai.*
(Féd. Arch. et Hist. de Belg. 29e session, 1932, p. 157-176).
- 34 *Les origines de la commune de Tournai. Histoire interne de la seigneurie épiscopale.*
(Bruxelles, 1931, 263 p.)
- 35 *La double école de Tournai.*
(Mélanges Hulin de Loo, 1931, p. 303-313).
- 36 *Quelques textes relatifs à Robert Campin.*
(Rev. belge Arch. et Hist. de l'Art. T. II, fasc. I, janv. 1932, p. 49-57).
- 37 *Une sculpture encore existante polychromée par Robert Campin.*
(Id. T. II, fasc. 4, avr. 1932, p. 335-345).
- 38 *Les Primitifs tournaisiens. Peintres et Sculpteurs.*
(Bruxelles, 1932, 100 p.)
- 39 *Les résultats et les leçons d'une exposition d'Art flamand.*
(Savoir et Beauté, 1933, janvier, pp. 15-21).
- 40 *Deux tarifs du Tonlieu de Tournai des XIIe et XIIIe siècles.*
(Mém. de la Soc. d'Hist. du Droit des pays flamands, picards et wallons, T. I, Lille, 1935, 135 p.)
- 41 *La chapelle funéraire de Michel de Gand à Tournai.*
(Rev. belge Arch. et Hist. de l'Art., T. III, 4, oct. 1933, p. 346-359).
- 42 *Régionalisme scientifique. (A propos d'un cycle d'excursions).*
(Rev. des Alumni de la Fondation Universitaire. t. V, 1934, pp. 220-233).
- 43 *L'exception communale tournaisienne et ses causes.*
(Revue du Nord, Lille, T. XX, 1934, pp. 295-314).
- 44 *Comment la commune de Tournai devint son propre seigneur justicier. (La conquête des échevinages.)*
(Rev. Hist. du Droit français et étranger, Paris, 1934, p. 276-314).

- 45 *Chronologie de la cathédrale de Tournai.*
 1. *La cathédrale actuelle.* (Rev. belge Arch. et Hist. de l'Art). T. IV, 2, avr.-juin 1934, p. 103-137;
 2. *Les cathédrales antérieures.* T. IV, 3, juillet-sept. 1934, p. 225-238.
- 46 *De l'économie antique au grand commerce médiéval : le problème de la continuité à Tournai et dans la Gaule du Nord.*
 (Ann. d'Hist. écon. et sociale, Paris, 1935, pp. 245-284).
- 47 *Notice bio-bibliographique. Le Chevalier Soil de Moriamé.*
 (Rev. belge Arch. et Hist. de l'Art., T. V, 1, janv.-mars, 1935, p. 87-96).
- 48 *Dijon, Bruxelles et Tournai. (Le mouvement pré-slutérien).*
 (Id. T. V, 4, août-déc., 1935, p. 335-344).
- 49 *Tournai premier foyer de culture belge.*
 (Bull. Soc. roy. Arch. Bruxelles, 1935, déc., pp. 222-246).
- 50 *Pasquier Grenier et l'église S. Quentin à Tournai*, par Paul ROLLAND, Marthe CRICK-KUNTZIGER et Marjan MORELOWSKI.
 (Rev. belge Arch. et Hist. de l'Art., T. VI, 3, juill.-sept., 1936, p. 203-221).
- 51 *Mélanges : Les fontaines monumentales des marchés de Bruxelles et de Mons*, par Paul HEUPGEN et Paul ROLLAND.
 (Id. T. VI, 3, juill.-sept., 1936, p. 265-268).
- 52 *Les églises paroissiales de Tournai.*
 (Coll. Ars. Belgica, T. V, Brux., 1936, 37 p. de texte et 72 planches, avec commentaire).
- 53 *Mélanges. Les fontaines monumentales des marchés de Bruxelles et de Mons.*
 (Rev. belge Arch. et Hist. de l'Art. T. VII, 2, avril-juin 1937, p. 168).
- 54 *La cathédrale de Tournai et les courants architecturaux.*
 (Id. T. VII, 3, juill.-sept. 1937, p. 229-280).
- 55 *Les secrets des églises de Tournai.*
 (Les Echos de chez nous. Tournai, 1937, 3e année, p. 3-23 ; 1938, 4e année, p. 43-57).
- 56 *Le coffret d'ivoire de la cathédrale de Tournai.*
 (Rev. belg. Arch. et Hist. de l'Art., T. VIII, 4, oct.-déc. 1938, p. 289-302).
- 57 *Les croisades et le Tournaisis.*
 (Rev. du Nord, Lille, 1938, T. XXIV, p. 161-181).
- 58 *A propos de deux reliquaires disparus : les deux chefs de saint Eleuthère.*
 (Ann. Féd. Arch. et Hist., congrès de Namur, 1938, p. 405-415).
- 59 I. *L'architecture et la sculpture romanes.*
 II. *L'architecture et la sculpture gothiques*
 dans « L'Art en Belgique du Moyen Age à nos jours », publié sous la direction de M. Paul Fierens. Bruxelles, 1939, p. 15-42, p. 43-90.
- 60 *Les influences italiennes dans l'architecture romane de la Belgique.*
 (Revue Italia e Belgio, Octobre 1939, 27 pp.)
- 61 *Inventaris op het Archief van het Oud Sint Lucasgild en van de Oud Koninklijke Academie van Antwerpen.*
 (XV^e Jaarboek van Antwerpen's Oudheidkundige Kring, 1939, bl. 42-101).
- 62 *Tournai.* Dans : Le Hainaut. Encyclopédie provinciale publiée à l'initiative et sous la direction de Léon Losseau et Dictionnaire historique et géographique des communes du Hainaut sous la direction d'Armand Louant.
 (Mons et Frameries, 1940, 98 pp., 6 pl.)
- 63 *La technique normande du mur évidé et l'architecture scaldienne.*
 (Rev. belge Arch. et Hist. de l'Art, T. X, 2-3, 1940, p. 169-188).

- 64 *La Reconstruction de Tournai. Principes généraux et caractères spécifiques.*
(Tournai. 1940, 52 pp. ill.)
- 65 *Retournons aux métiers d'art.*
(Arc-en-ciel, Bruxelles, 26 août, 1941, n° 47, p. 6 ; n° 59, p. 7-8).
- 66 *Un groupe belge d'églises romanes ; les églises bicéphales à tourelles orientales.*
(Rev. belge Arch. et Hist. de l'Art. T. XI, 2-3, 1941, p. 119-156).
- 67 *Construisons un nouveau Tournai ?*
(Reconstruction, n° 3, févr. 1941, pp. 13-19).
- 68 *La Restauration de la cathédrale de Tournai. La question de la voûte de la nef.*
(Id. N° 4, mars 1941, pp. 19-26).
- 69 *La Renaissance des Métiers d'Art en Tournaisis.*
(Id. 1941, novembre, n° 12, p. 12-18).
- 70 *Anciennes industries d'art tournaisien.*
(Apollo, n° 3, juill.-août 1941, pp. 14-17).
- 71 *Peintures murales en l'église Saint-Brice à Tournai ; Peintures murales en l'église Saint-Quentin à Tournai (L'Entrée de Jésus à Jérusalem).*
(Recueil des Travaux du Centre de Recherches archéologiques, III, Anvers, 1942, 27 pp. ill.)
- 72 *Une leçon d'urbanisme au XVIIe siècle.*
(Reconstruction, nos 15 et 16, févr. et mars, 1942, p. 8-12 et 7-13.)
- 73 *Reconstruisons Tournai. Ce qu'on trouve en rebâtissant une ville.*
(Id. n° 21, 1942, 3e année, p. 5-9).
- 74 *Peintures murales à Tournai.*
1. *La seule œuvre connue de Robert Campin.*
(Apollo, 1942, avril n° 11, p. 6-10).
2. *Une œuvre italianisante du XIVE siècle.*
(Id. 1942, mai n° 12, p. 9-12).
- 75 *L'église Saint-Brice à Tournai aux époques préromane, romane et gothique.*
(Recueil des Travaux du Centre de Recherches archéologiques. Anvers, IV, 1943, 50 p. ill.)
- 76 *La pierre de Tournai. Son emploi dans le passé.*
(Mém. de la Soc. Belg. de Géologie, de Paléontologie et d'Hydrologie. Bruxelles. Nouvelle série in 4°, n° 1, 1944, p. 87 - 118, planches).
- 77 *La première église Saint-Donatien à Bruges (Quelques remarques).*
(Rev. belge d'Arch. et d'Hist. de l'Art. T. XIV, 1944, fasc. 3-4, p. 101-111).
- 78 *La Sculpture tournaisienne.*
(Editions du Cercle d'Art. 1944, 34 p., 32 pl.)
- 79 *Tournai, « Noble Cité ».*
(Collection « Notre Passé ». Bruxelles. La Renaissance du Livre 1944, 129 p.).
- 80 *Intérieurs Tournaisiens.*
(Collection « L'Art en Belgique ». Bruxelles, 1944, 46 pp., 32 pl.)
- 81 *Louis XIV et Tournai.*
(Collection « La Vie de l'Art ». Bruxelles, 1944, 32 p., 37 illustr. hors texte).
- 82 *Cathédrale de Tournai. 1. Peintures murales romanes. 2. La chapelle paroissiale et le cloître.*
(Recueil des Trav. du Centre de Rech. archéol. Anvers, 1944, 71 p. ill.)
- 83 *Une institution centenaire de recherches et de publication. L'Académie royale d'Archéologie de Belgique. 1842-1942.*
(Rev. belge Archéol. et Hist. de l'Art., XV, 1945, 1/2 p. 5-24).
- 84 *L'Eglise Saint-Quentin à Tournai.*
(Rec. des Trav. archéol. en liaison avec la reconstruction du Pays. VI, 1946, 58 p. ill.)

- 85 *La question du Pont-des-Trous.*
(Chambre de Commerce et d'Industrie du Tournaisis, 1946, 23e année, p. 177-188).
- 86 *La peinture romane à Tournai.*
(Coll. l'Art en Belgique. 1946, 62 p., 42 pl.)
- 87 *Découvertes de peintures murales à Tournai.*
(Phœbus. Zeitschrift für Kunst aller Zeiten. — Revue des Arts anciens et modernes. 1946. Vol. I, n° 2 p. 68-72, n° 3-4 p. 161-164).
- 88 *Les Origines légendaires de Tournai.*
(Rev. belge de Phil. et d'Hist. T. XXV, 1946-1947, nos 3 et 4, p. 555-581).
- 89 *La Madona italo-byzantine de Frasnes-lez-Buissenal.*
(Rev. belge Archéol. et Hist. de l'Art. T. XVII, 1947/8 fasc. 3/4, p. 97-106).
- 90 *La Famille Floris à Tournai.*
(Ann. Fédér. archéol. et hist. Congrès d'Anvers. 1948. (à paraître).
- 91 *L'Etat actuel des grands problèmes tournaisiens.*
(Rev. belge Arch. et Hist. de l'Art., T. XVIII, 1949, fasc. 3/4, p. 125-144).
- 92 *Les Impératifs historiques de la biographie de Roger.*
(Id. p. 145-162).
- 93 *Deux statues de Notre Dame de Tongres.*
(Id. p. 163-168).
- 94 *Tournai et l'Angleterre.*
(Publié par la Ville de Tournai sous les auspices de l'Union Belgo-Britannique).

Collaboration à :

- 1 — Annales et Bulletins de l'Acad. roy. d'Arch. de Belgique.
- 2 — Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. (Direction).
- 3 — Recueil des Travaux du Centre de Recherches archéologiques.
- 4 — Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique.
- 5 — Savoir et Beauté.
- 6 — La Terre wallonne.

En outre :

- Comptes rendus dans : Bull. et Ann. de l'Acad. roy. Arch. Belgique et Revue belge Arch. et Hist. de l'Art.
- Rapports du secrétaire-général de l'Acad. roy. d'Arch. de Belgique.

Ad. JANSEN.

L'ETAT ACTUEL DES GRANDS PROBLÈMES TOURNAISIENS *

Il est de tradition, à la Fédération des Sociétés archéologiques et historiques de Belgique, d'ouvrir les assises fédérales par un discours qui traite de l'histoire de la ville ou de la région où elles se tiennent, tout en haussant cette histoire au niveau de l'histoire générale. Pareille tradition a gravé dans nos mémoires le souvenir ineffaçable des exposés éblouissants d'Henri Pirenne, sur le rôle national de plusieurs de nos anciennes provinces et celui des aperçus, à la fois larges et profonds, de Marcel Laurent sur certaines origines de notre art.

En me confiant le très grand honneur de prendre la parole, dans une circonstance de l'espèce, à la suite de ces maîtres irremplaçables, le bureau du Congrès actuel de Tournai n'a pas eu l'intention de suivre la tradition exactement dans le sens des brillants discours d'ouverture, pour lesquels d'ailleurs il me trouverait inférieur à la tâche. Concevant ce congrès comme une suite d'exercices scientifiques coordonnés, se déroulant méthodiquement de la première heure à la dernière, il a semblé préférable à celui d'entre les organisateurs qui fut le véritable « inventeur » de ses buts spécifiques et de ses moyens appropriés — j'ai cité M. Lucien Fourez — de substituer à des expressions personnelles, fussent-elles prodigieusement originales, mais qu'on ne peut critiquer sur le champ en raison de la solennité de la cérémonie, un exposé peut-être revêché mais précis de l'état des questions locales au moment même où des sommités étrangères et nationales vont les remettre sur le tapis.

Faire ainsi le point de l'historiographie tournaisienne, c'est fournir aux travaux du Congrès de Tournai un départ sûr, sûr non point dans le sens d'une certitude préalable, acquise définitivement sur les faits, mais dans celui du terme initial, fût-il même de nature hypothétique, de l'étape à parcourir pour moins mal connaître ces faits.

C'est se pourvoir d'un tremplin d'où l'on pourra sauter, soit en avant, soit en arrière, mais toujours sous la forme d'un mouvement nouveau procédant de la vitalité scientifique. Il suffira qu'à la clôture de la session on fasse derechef

(*) Discours prononcé à la séance d'ouverture du Congrès de Tournai, dimanche 4 septembre 1949. Nous le reproduisons, ainsi que la communication sur Roger van der Weyden, tels qu'ils ont été trouvés sur la table de travail de Monsieur Rolland au moment où la mort a mis une fin inopinée à son intense activité. (N.d.l.R.).

le point des résultats acquis, positifs ou négatifs, pour dégager l'œuvre du Congrès de Tournai.

Notre revue préliminaire, comme cette œuvre elle-même, doit s'effectuer sous l'angle de l'histoire générale, car tout travail analytique local n'a de valeur qu'en fonction de synthèses de plus grande envergure idéologique ou géographique. Toutefois, eu égard à la nature de la Fédération, elle découpera dans cette histoire générale, une part très large à l'histoire de l'Art, flanquée de sa servante indispensable, mais servante quand-même — l'archéologie.

Est-ce à dire que la condition primordiale de cet examen, à savoir la portée générale de certaines questions de l'Histoire de Tournai se trouve effectivement réalisée et justifie en même temps la légitimité de notre entreprise et la sévérité de sa méthode ? Assurément. Peu de villes belges peuvent se réclamer de faits à la fois aussi élevés dans l'échelle des valeurs historiques et aussi âprement discutés dans leur essence et dans leur signification extrinsèque.

C'est uniquement de ces faits transcendants qu'il sera question ici, en tenant compte, pour en dresser l'état, soit de la documentation publiée, accessible à tous, soit aussi de la documentation inédite, formée surtout d'éléments récents. On m'excusera d'ajouter que, mêlé par des circonstances personnelles ou officielles, à l'élaboration de cette double documentation, je considérerai comme un devoir de me montrer d'autant plus rigoureusement objectif quand il s'agira de thèse d'exposition ou d'explication des faits. Mais je ne faillirai pas à l'obligation qui m'est imposée de regretter la destruction ou la falsification de documents utiles à tous les chercheurs de bonne volonté.

Cette dernière considération s'applique évidemment aux secours, et comme l'Histoire ne s'écrit pas sans elles, c'est par celles-ci qu'il faut commencer.

Les sources écrites nous font tout de suite exprimer une peine infinie, tout en flétrissant autant que l'acte barbare de 1940 qui nous en a privés, l'incurie qui a laissé libre champ à cet acte. Sur place, il n'y a plus de sources écrites pour traiter l'histoire civile de Tournai : les Archives communales ont disparu dans l'incendie du centre de la ville. C'étaient, vous le savez, les plus riches archives de l'espèce pour le pays. On y rangeait les plus anciens comptes communaux, remontant à 1240, avec série complète depuis 1296; les procès-verbaux des résolutions depuis 1385; le trésor des chartes, la plupart émanant des rois de France, au nombre d'environ 3.000 et s'étendant de 1188 à 1795 ; de très rares registres cartulaires; des livres rentiers, des dossiers de procédure et surtout des actes de juridiction gracieuse passés sous forme de chirographe, au nombre d'en-

viron 600.000, dont 100.000 antérieurs à 1300. C'était par cette dernière catégorie surtout que les archives de Tournai prenaient la tête des archives de Belgique, sinon d'Europe. Les plus intéressants problèmes d'ordre administratif, juridique, social, artistique et linguistique pouvaient être abordés grâce à elles. N'y rencontrait-on point le plus ancien acte « authentique » de Belgique en langue française (1206-1207) ? et elles attendaient toujours d'être explorées systématiquement en dépit de grappillages intempestifs et désordonnés.

Tout le dépôt d'Archives de Tournai réclamait d'ailleurs un inventaire méthodique et complet, car on ne peut qualifier tels des analyses chronologiques de chartes ou des listes de testaments, qui n'étaient que broderies pour un vêtement encore inexistant.

Riches d'un *million de pièces* la veille, le 17 mai 1940 les Archives communales de Tournai — y compris les archives modernes de l'Hôtel de Ville avec tout l'état civil — repartaient de zéro.

C'est un non-sens que d'espérer les reconstituer en les remplaçant par des collections factices : on ne refait pas ce qui est unique par essence. Tout ce qu'on peut souhaiter c'est que les érudits qui ont jadis pris copie de certains textes de ce fonds, publient ces textes, ou donnent ces copies à la Bibliothèque communale, elle-même fort éprouvée, mais non particulièrement du point de vue de l'histoire locale.

Pour terminer ce sombre tableau j'ajouterai qu'on déplore aussi la perte des *Archives de l'évêché*, remontant au XVe siècle, du Tabellionnat, ou dépôt des minutes des anciens notaires, concurrençant les chirographes connus à partir d'une certaine date ; les archives des paroisses Notre-Dame (avec St. Pierre), Saint-Quentin et Saint-Brice. Pendant ce temps le reste, bien antérieur, des Archives de l'évêché, celles de l'ancienne abbaye Saint-Martin, celle des Etats et du Bailliage de Tournai et du Tournaisis flambaient à Mons, aux Archives de l'Etat. La désastre est inouï !

Ce qui demeure sur place a été sommairement exposé dans un des derniers écrits de Paul Faider, publié par l'Académie Royale de Belgique. Au dehors, si les ressources des Archives Générales du Royaume sont connues, celles des Archives Nationales de France peuvent encore réserver des surprises.

Toute documentation historique forme diptyque : un des panneaux est constitué par les témoignages écrits, l'autre par les vestiges plus strictement matériels, soit archéologiques dans le sens large du mot. La couleur de ce dernier panneau n'est pas moins sombre que celle du premier.

Il suffit de traverser la ville pour constater que, si la célèbre cathédrale romane n'a relativement pas souffert des événements — bien que sa nef ait été mordue par l'incendie sur son flanc nord ainsi que dans tous ses combles, dont l'écroulement eût pu entraîner la chute de la voûte et des hauts murs — et que si le pur chœur gothique du même édifice a seulement « manqué » de s'abîmer dans les flammes par suite d'heureuses déficiences de bombes incendiaires retrouvées dans ses corniches, par contre le cortège des églises paroissiales a été douloureusement fauché. De Notre-Dame, à l'ombre même de l'église-mère, de Saint-Brice, de la nef de Saint-Quentin, il ne reste que des murs branlants. Saint Pierre et La Madeleine ont été fortement touchés au point qu'ils en sont secoués. L'incendie a causé partout la perte irréparable de mobiliers, si amoureusement décrits par le président du dernier Congrès de Tournai, le chevalier Soil de Moriamé. Quant aux édifices civils, il ne reste aussi que des murs de l'Hôtel de Ville, de la Bibliothèque communale, des Archives de la Ville, du Palais épiscopal. Le fait qu'on se trouve en présence de bâtiments des XVII^e et XVIII^e siècles plutôt que des XII^e et XIII^e ne diminue en rien les regrets, l'archéologie devant traiter avec autant d'impartialité ses sujets de la onzième heure que ceux de la première.

A la deuxième période se rattachaient, parmi les 1.500 maisons particulières détruites, un millier de maisons de ce style français introduit à Tournai sous Louis XIV qui donnait à la cité un caractère si spécial parmi les villes belges. Au milieu d'elles des survivantes romanes, gothiques ou renaissantes ont aussi disparu.

De plus, les collections très importantes du Musée d'Archéologie et des Arts décoratifs, conservées à la Halle aux Draps, ont été complètement anéanties, sauf dans leur section lapidaire — et celles du Musée de Folklore se sont trouvées fort appauvries.

Pour faire le point dans ce domaine monumental, je dirai avec un extrême regret que la contrepartie qui, après neuf ans, devrait se traduire en restaurations, est quasi nulle, quand elle ne prend pas le caractère d'un accroissement de perte. En dépit des efforts que le très éclairé et très dévoué Commissaire à l'Urbanisme, M. Paul Bonduelle, ne cesse de déployer, la situation est extrêmement grave. Les ruines elles-mêmes périssent et à Saint-Quentin, ce qui a été rétabli pendant la guerre s'écroule à nouveau, faute de coordination des services clits compétents. Les édifices civils, privés et publics, verront bientôt tomber leurs derniers murs. Certes, on a relevé — et très bien — la Halle aux Draps,

mais, à notre point de vue archéologique c'était le dernier édifice dont il fallait s'occuper puisqu'il datait d'une reconstruction complète de 1881 ! On a commencé à rebours en négligeant les plus précieux documents de l'espèce : les maisons romanes. Quant au Pont-des-Trous, la politesse seule m'empêche de stigmatiser comme il convient son exécrable massacre, qui le biffe à jamais de la liste de nos monuments historiques. Faisons des vœux pour qu'il n'en soit pas de même de la majestueuse façade nord de la cathédrale, intimement liée aux vestiges du cloître.

Pareilles façons de procéder peuvent être admises — et par ailleurs réalisées avec maîtrise — par des ingénieurs ou des esthètes. Elles s'opposent à la plus saine discipline historique, autour de laquelle nos Congrès montent la garde. Cette discipline respecte, pour des raisons de science pure, les seules valables ici, et entend transmettre intacts aux générations futures, les documents que le passé nous a confiés.

Heureusement, à côté de ces pertes douloureuses, dont le regret se fait forcément acerbe quand on pense qu'on aurait souvent pu les éviter, il est des acquisitions qui, non seulement rétablissent sur quelques points l'équilibre documentaire, mais encore apportent à l'histoire quelque chose de réellement nouveau.

C'est par elles que débute notre rapide revue du développement des connaissances relatives à l'évolution historique tournaisienne, considérée en fonction de l'évolution générale.

Ces acquisitions sont de nature archéologique et elles favorisent l'époque autrefois la plus pauvrement servie de l'histoire de Tournai : l'époque romaine.

Grâce à elles, on peut dire que la situation, telle qu'on la considérait avant guerre, jouit d'un complet retournement. Au lieu d'un simple relai de poste ou d'un lieu de marché destiné « aux paysans des environs, qui pratiquaient avec succès l'élevage des chevaux et du bétail » (Pirenne), c'est toute une ville qui est sortie de terre à la suite de fouilles pratiquées durant cinq ans à l'intervention du Service des Fouilles de l'Etat, aux destinées duquel préside, avec compétence et obligeance, M. Jacques Breuer. A la prudence, justifiée naguère en pareille matière, se substitue aujourd'hui la certitude d'un centre bien peuplé dès le milieu du premier siècle, où se condensent des habitations munies de tous les avantages du confort : aqueducs, hypocaustes, salles de bains, décorations en marbres, stucs et peintures, pourvues des nécessités de l'existence par des ateliers de broyage du blé, de découpage du cuir et de confection de poteries, adonné à des cultes multiples, d'origine gauloise comme orientale, possédant des édifi-

ces, certes moins curieux que ceux d'une autre ville récemment exhumée — Bavay — mais importants quand même — tel celui dont 55 m. de mur à contreforts ont été retrouvés à la Place Reine Astrid — et encerclée de remparts appuyés sur l'Escaut, suivant un tracé que l'on peut suivre de deux côtés sur trois. Certes, il est loisible de discuter sur l'âge des vestiges encore en place de ce tracé ; sur l'âge même de l'enceinte romaine, sur l'étendue de l'agglomération à divers moments des premiers siècles, sur la cause d'un incendie général survenu très tôt, sur l'âge des caractères purement romans, sur le ressort administratif (Arras ?) duquel relevait Tournai avant de devenir lui-même chef-lieu de cité ; ce qui semble aujourd'hui acquis, à la faveur des données ainsi obtenues, c'est le bien-fondé de la tradition médiévale qui fixait la naissance réelle de la ville, comme telle, vers 55 après J.C. ; c'est, vers cette date — quasi contemporaine de l'apparition de Londres et de Cologne — la substitution du caractère public au caractère privé (du fundus Turnacus) et de l'économie générale à l'économie particulière ; c'est — provoquant cette naissance par cette substitution — le passage de la route Cologne-Boulogne, apparemment déviée par Tournai à la suite de l'observation de la richesse de la région en pierre calcaire, dont témoignent des carrières du premier siècle retrouvées sous la cathédrale et sous tout le centre de la ville, tandis qu'un four à chaux — le plus ancien de la Belgique — a été découvert dans le jardin de l'évêché !

Une constatation fort importante s'intercale ici : c'est la prospérité de Tournai du milieu du premier siècle au milieu du second, le troisième étant quasi inexistant dans ses vestiges et le quatrième ne se montrant pas beaucoup. Est-ce d'alors que date l'enceinte, et le rôle que Tournai joua sur le petit limes rabattu transversalement à la Belgique actuelle, répond-il à cette efflorescence préalable ? Ou doit-on faire coïncider ce rôle avec les mentions, fort tardives dans la documentation écrite, de la qualité de chef-lieu de cité et de siège de gynécée, ou fabrique impériale d'habillements ? La réponse à ces questions que, reprenant l'examen des grandes thèses parfois contradictoires de Kurth, Steinbach, Petri, Vannérus et autres, la thèse toute récente de M. Dhondt force à poser, ne pourra être donnée qu'après la publication intégrale du résultat des fouilles, que nous attendons avec impatience de M. Jacques Breuer et de son délégué à Tournai, M. Marcel Amand. Le problème est d'une importance capitale pour l'histoire du Nord de la Gaule.

En attendant, ne négligeons pas de remarquer en passant, que le rôle de Tournai dans l'industrie drapière, officiellement unique pour cette même région,

prélude à l'épanouissement de la draperie flamande dans le ressort du diocèse de Tournai, qui va bientôt épouser les limites territoriales de la cité, et que le traitement de la pierre locale par les Romains annonce de loin l'efflorescence de l'école d'architecture scaldienne des XII^e et XIII^e siècles, ainsi que la prospérité cimentière moderne du Tournaisis.

Plus que jamais la place occupée par Tournai dans le monde romain septentrional à son déclin explique l'intérêt qu'y prirent les Francs dans leur descente du Nord au Sud. C'est surtout ici qu'intervient le grand problème nouveau auquel nous venons de faire allusion à propos du limes : de quelle nature fut cette descente et vers quelle date eut-elle lieu ?

Après la théorie romantique du « grand soir » dans lequel la civilisation occidentale aurait sombré sous le coup des invasions de l'Est, théorie que, sauf aspect moins sombre, Steinbach et surtout Pétri ont reprise en un certain sens pour étendre la colonisation germanique jusqu'à la Loire (et justifier ainsi la limite de l'occupation allemande en France en 1940) (zone occupée et zone non-occupée); après la théorie inverse de Fustel de Coulanges, qui ne voyait partout et toujours dans les Francs que les simples successeurs des Romains, on s'était arrêté chez nous avec complaisance à une théorie de moyen terme, faisant de la frontière linguistique actuelle en Belgique, dans son parallélisme suggestif avec le petit limes, la ligne de démarcation entre une étape de colonisation dense et exclusive de toute population antérieure et une étape de pure domination politique par simple substitution des chefs saliens aux chefs romains. Tournai, indiscutablement occupé par les Francs très tôt sous cette ligne, aurait présenté un des premiers exemples — sinon le tout premier — de la seconde façon de procéder.

A cette conception s'oppose depuis peu celle de M. Dhondt qui ne voit partout qu'un seul et même genre d'occupation salienne, avec différence de résultat d'après que le pays ne se trouvait pas ou se trouvait fortement habité par les Gallo-romains. La conséquence, pour le cas tournaisien n'en reste pas moins importante : c'est à Tournai en tout cas pour la première fois, c'est-à-dire le plus au Nord de la Gaule, que grâce à la densité de la population gallo-romaine l'absorption des Germains se fait au profit de la romanité, ce dont témoigne encore le savoureux dialecte picard de l'endroit. Mais la façon — longue ou subite, précoce ou tardive — avec laquelle cette transformation, d'un intérêt général, s'est passée requière quand même l'attention et semble pouvoir n'être connue qu'en traitant avec un doigté exemplaire, les découvertes de tombes datées jusqu'ici « mérovingiennes » alors qu'elles pourraient être franques d'avant l'occupation

proprement dite, ou gallo-romaines, subissant l'infiltration d'idées franques. Or, un très important cimetière de l'espèce a été exploré — et continuera de l'être — derrière l'Hôtel de Ville, dans l'ancien cloître de Saint-Martin. Il a la propriété de présenter des mobiliers à urnes biconiques, armes et bijoux considérés jusqu'ici comme caractéristiques de l'époque franque, tout en offrant dans des tombes possédant ces objets des vases romains du galbe le plus pur. Il s'étend d'ailleurs sur un terrain que les anciens moines dépeignent comme rejetant de temps en temps, au XIIe siècle, des sarcophages de cette époque, sculptés en pierre ou en plomb. Jusqu'ici aucun élément de datation ne paraît avoir été trouvé. L'importance de pareil élément serait indéniable eu égard au fait que la prise de Tournai par les Francs, au lieu de se situer, comme naguère, vers 430, semble devoir être reportée, d'après M. Verlinden, au plus tôt vers 450.

Toute la chronologie de l'établissement des Francs en France, par l'intermédiaire des rois de Tournai, dépend peut-être ici du résultat des études auxquelles on se livre actuellement sur les pièces du vieux cimetière de Saint-Martin.

La même question aurait évidemment donné l'explication d'un autre cimetière franc retrouvé partiellement en 1940-1941 sous l'église Saint-Brice, si l'on ne s'était cru suffisamment informé par l'âge de la sépulture de Childéric I^{er}, trouvée à proximité immédiate en 1653 et datant exactement de 481. Actuellement on ne peut faire sans se rappeler que le cimetière franc, dans lequel fut creusée la tombe de Childéric et sur lequel s'éleva plus tard l'église Saint-Brice, ne constitue, somme toute que la continuation d'un grand cimetière gallo-romain, dont les témoignages se sont montrés jadis riches et nombreux en la rue Childéric. Des tombes franques de plus haute époque que 481 viennent donc occuper l'intervalle chronologique. La question est à revoir.

Le point de vue politique n'est pas seulement visé ici ; le point de vue artistique lui est mêlé : c'est dans le tombeau de Childéric qu'Ernest Babelon a cru voir, lors du précédent Congrès de Tournai en 1921, les traces les premières de l'orfèvrerie cloisonnée à bates ondulées en Occident, et Tournai peut encore enseigner beaucoup à ces divers propos.

J'aurai achevé la mise au point pour cette période en disant que le respect — d'ailleurs prouvé ailleurs aussi — chez les premiers rois francs, d'habitations romaines, emporte comme conséquence que la résidence de Childéric — dans laquelle naquit peut-être Clovis — fut, non pas le vieux cimetière d'Outre-Escaut, mais bien le cœur même de la ville habitée, là où allait se loger, déjà sous eux, l'évêque de la cité antique, pendant un temps leur propre fonctionnaire, l'évêché.

Traitant du fisc royal de Tournai, Henri Pirenne a apporté à cette opinion l'appoint motivé de son autorité.

Est-ce à dire que cette autorité — au demeurant toujours infiniment respectable — doive encore être invoquée à propos des faits de nature plus multiple qui vont suivre et qui, à la fin de l'époque franque et au temps des invasions normandes, prolongent ici les vagues de la grande lutte économique entre « Mahomet et Charlemagne » ? On ne le pense plus tout à fait, surtout pour Tournai.

Au commerce romain, parfois fortement nationalisé, avait succédé ici, sous les Mérovingiens, un trafic souvent plus privé, parfois étranger pour nous, comme celui de l'or et des esclaves, dont Henri Pirenne en personne nous a suggéré de révéler l'existence. Puis, sous une forme qui ne nous est pas positivement connue, bien que les dates d'exercice en soient précises, le négoce avait occupé l'activité des Tournaisiens jusqu'à la grande razzia normande de 881. Mais presque immédiatement après celle-ci on retrouve, en plein exercice, et aux mains de l'Eglise locale, héritière des rois, portus, mercatus, telonei, moneta etc. Tout cela vit grâce à l'entregent de dépendants personnels de la cathédrale, libres d'origine mais volontairement incorporés à la familia, les hommes de Sainte-Marie, sur la piste desquels M. Léo Verriest a mis les chercheurs en démontrant l'existence de pareilles gens quasi dans toutes les seigneuries ecclésiastiques du Nord. S'il n'y a pas là un indice de « continuité » générale du monde romano-franc dans le monde communal, il s'y présente au moins une exception « tournaïsienne » à la grande thèse de la « césure » du neuvième siècle. Cette exception par rapport aux villes « filles du moyen âge » serait due à l'existence d'un portus interne protégé par les remparts romains.

De là gagnons le plein Moyen Age.

Il a été permis autrefois à certains d'entre nous de s'occuper des origines communales de Tournai et les grands spécialistes ont bien voulu marquer leur accord sur les points suivants, relevant de divers ordres d'idées : Tournai fut aux mains d'évêques depuis la décadence politique carolingienne jusqu'à la reprise directe par Philippe-Auguste en 1187 ; il n'a donc jamais fait partie du Comté de Flandre, à l'inverse du Tournaisis qui, au contraire, constitua jusqu'en 1314 une des châtelanies de ce comté ayant son siège dans un îlot de l'Escaut à Tournai même, au lieu dit « le Château ». Basé non pas sur un jus mercatorum qui n'a existé que dans l'esprit de ceux qui ont trouvé cette facile tangente, mais tout simplement sur le droit seigneurial local évoluant avec les circonstan-

ces sous l'impulsion des actifs hommes de Sainte-Marie, bientôt doublés de nouveaux venus, le droit communal se forme peu à peu et passe aux mains de magistrats propres durant la première moitié du XII^e siècle. Mais cette « commune » qui, comme presque toutes ses semblables, pourrait continuer à vivre sous son ancien seigneur en se faisant appliquer le droit nouveau pour les cas qui la touchent, va s'émanciper de toute tutelle locale pour ne plus reconnaître en définitive que l'autorité du roi, envisagée sous forme plutôt souveraine que seigneuriale ou, plus exactement, sous forme féodale, la commune devenant elle-même seigneur collectif subordonnée au roi par un lien vassalique, par ailleurs très lâche. Situation analogue à celle des villes libres germaniques ou des cités lombardes eu égard à la quasi indépendance légale de la commune de Tournai, en opposition avec l'indépendance que les autres communes du Nord n'acquerront que de fait — quand elles l'acquerront. L'apogée de ce système se place vers 1340.

Reste à expliquer la théorie qui le meut dès l'origine et qui pourrait bien s'identifier avec un engouement pour l'histoire et le droit romains du XII^e siècle, et à expliquer aussi le phénomène qui le couronne à la fin : le caractère de noblesse collective de la cité, plus ou moins lié au privilège de former la « Chambre du roi », c'est-à-dire la garde de la personne royale logée à ost. Quelle que soit l'explication à venir, on sait maintenant, grâce aux travaux de M. Lucien Fourez, que la direction de la cité appartient jusqu'au début du XV^e siècle à une aristocratie faite de grands marchands et de petits nobles terriens provoquant très tôt, c'est-à-dire dès le XIII^e siècle, l'adoption stable des règles héraldiques.

Encore qu'il n'y ait qu'hypothèses pour son origine et synthèse sommaire pour sa période de splendeur, le régime aristocratique de Tournai a été favorisé dans sa connaissance par la publication de textes très précieux d'où les historiens auraient pu tirer davantage et qui nous consolent en partie de la perte des archives eu égard à la précision de vue de celui qui les a détectés et édités : M. Léo Verriest. Je pense surtout ici à ses Coutumes de Tournai dont le premier volume, seul paru à ce jour, représente la véritable quintessence du sujet du point de vue juridique.

Beaucoup plus loin du but provisoire que l'on pouvait s'assigner — car, dans l'écriture de l'histoire, le but à atteindre recule toujours en se multipliant — se trouve la période démocratique. Sans doute après des essais contés par de la Grange et analysés encore par M. Verriest et surtout le Baron Houtart, s'ouvre-t-elle par une révolution bien connue, celle de 1423, qui la place dans le grand

mouvement social de l'époque en même temps que dans les faits militaires qui tournent autour du roi de Bourges et de Jeanne d'Arc, mais les causes profondes de la libération populaire de même que l'évolution de celle-ci après la victoire jusqu'au moment d'une vraie dictature royale restent ignorées. Elles le demeureront toujours sauf pour quelques points précis que quelques notes prises par des érudits avant 1940 aideront à élucider.

Au fait, presque tout le milieu social et corporatif du XVe siècle, dans la ferveur de son idéal et la rigidité de sa réglementation nous échappe au moment précis où nous pressentons que l'explication de cas personnels les plus captivants réside en lui. Je fais allusion ici au cas de ces artisans, soumis aux règlements comme les autres, que furent les peintres tournaisiens du XVe siècle.

Avec eux j'évoque des faits que nous considérons aujourd'hui comme étant de nature plus spécifiquement artistique, en raison de la différenciation qui s'est produite dans nos esprits logiciens.

Ces faits, avec lesquels il nous faut revenir légèrement en arrière, plongent, nous le savons, leur plus lointaine racine dans la technique lapidaire de l'époque romaine, mais ne donnèrent leur réelle floraison qu'à l'époque romane, encore que les fouilles de Saint-Brice aient révélé l'existence d'une basilique préromane et que le diptyque d'ivoire de Saint-Nicaise, à la cathédrale, daté par Marcel Laurent du Xe-XIe siècle, puisse se rattacher à Tournai plus que par son incontestable destination.

Toujours est-il que le phénomène le plus considérable de l'époque romane — laquelle correspond à l'époque de fondation de la commune, tandis que l'époque gothique s'identifiera avec l'époque d'apogée communal — consiste dans la troisième construction de la cathédrale, la première construction étant mérovingienne et la deuxième carolingienne. C'est un phénomène qui domine non seulement le cours de l'architecture tournaisienne aux XIIe et XIIIe siècles surtout, quoique avec des échos jusqu'au XVe, mais encore celui de l'architecture spécifique de la vallée belge de l'Escaut aux mêmes époques. De plus, il semble avoir joué un rôle extrêmement important en dehors de sa région d'apparition, même largement comprise. Le nombre et l'emplacement des tours, la présence d'un plan trèflé et celle d'une coursière extérieure, venant de Tournai, paraissent avoir influencé certaines dispositions de cathédrales françaises des plus célèbres : Laon, Chartres, Reims, Rouen d'une part ; Noyon et Soissons, d'autre part, pour ne citer que les exemples les plus suggestifs. Sans compter l'élévation à quatre

étages qui eut également une belle postérité. L'immortel Focillon a compris toute la portée européenne de cette « forme » en masse harmonieuse, presque rivale de Cluny, après qu'Hilaire Belloc l'eut considérée comme « la vision la plus colossale du Moyen Age en Occident ». Je dis bien portée « européenne » car si l'art a, naguère, repoussé complètement les influences rhénanes au profit d'influences antiques et anglo-normandes, en se basant uniquement sur les caractères archéologiques, force est de revenir aujourd'hui à un peu plus d'éclectisme, ou si l'on veut, de syncrétisme, en considérant un de ces textes locaux, que les archéologues « purs » ont le tort de méconnaître et qui nous placent exactement dans le milieu du moment. Il y est dit que Tournai vivait au XIIe siècle, des apports du Rhin et de la mer, comme de ceux de la France. « Hac mihi transmittunt venalia Rhenus et equor. Hac ex parte vehi commercia Gallica letor ». A ce moment, et après mille ans, c'est toujours la même position entre Cologne et Londres, et ce le sera encore en 1940, pour le plus grand malheur matériel de la cité !

Je dis aussi : « après mille ans » sans vouloir préciser davantage car certaines dates de détail relatives à la cathédrale romane sont aujourd'hui remises en question. Nous sommes évidemment loin, et pour toujours, des thèses favorables au XIe siècle. Ce qu'on veut bien généralement considérer aujourd'hui, après nous-même, ce sont les dates extrêmes de 1110 et 1141 pour la nef, 1146 et 1171 pour le chœur et le transept. On regrettera que les nouvelles opinions adverses n'aient pas encore été publiées, j'en aurais fait état ici dans un égal détail et ce en toute objectivité. Vous les connaîtrez au cours du Congrès.

Afin de prévenir tout malentendu, je rappellerai toutefois personnellement que la date initiale de 1110 présente beaucoup moins de certitude que la date finale de 1171, laquelle s'identifie avec une dédicace extrêmement solennelle qu'accompagnent des textes précis permettant d'envisager — en compagnie d'ailleurs de quelques vestiges — le chœur roman comme effectivement bâti à cette dernière date. J'ajouterai encore que presque tout le monde est d'accord aujourd'hui pour admettre la présence, en façade, de deux grosses tours latérales malheureusement restées à l'état de moignons, bien que cette présence n'ait pas dû nécessairement se combiner, dans l'esprit du premier architecte, avec celle des cinq autres tours — les « cheancq clotiers » actuels — peut-être conçus seulement lors de l'érection des parties orientales. C'est aussi dans l'élévation de la nef deux étapes bien distinctes, dont la seconde, visant surtout le clair-étage à coursière, correspond à l'abandon des grosses tours de façade.

Le jeu interne des dates, pour la partie supérieure de la nef, liée à l'influence anglo-normande, et surtout pour la section orientale de l'édifice, dans ses origines peut-être à la fois anglo-normandes et rhénanes et dans ses dérivés français que nous indiquions plus haut, revêt un intérêt primordial. Espérons qu'il sera bientôt établi.

Quoi qu'il en puisse être, on ne pourra laisser de penser aussi, dans l'élaboration des formes, à un retour à l'Antiquité, dont témoigne alors tout le milieu local avec ses échevins qui se titrent de senatores et ses écrivains, qui font de Tournai une « seconde Rome ». Cette « renaissance » que l'on observe d'ailleurs en d'autres endroits, a un de ses foyers à l'abbaye Saint-Martin et elle s'y révèle dans de nombreux manuscrits dont M. André Boutemy a entrepris la difficile étude.

Je ne reviendrai sur le problème de l'introduction des voûtes gothiques en Belgique par la chapelle épiscopale, dès sa première construction en 1198, et les parties orientales de la cathédrale, en refaçon — ou terminées — en 1199-1213, que pour signaler les efforts concomittants dans la construction de toute l'église Saint-Quentin et du chœur de Saint-Brice peu après 1200. La connaissance de ces efforts, dissimulés sous une apparence externe encore toute romane, constitue une acquisition due aux faits de guerre. De même, si le plan en triple halle de Saint-Brice, premier de ce genre en Belgique, était bien connu, et si le plan à quatre chapelles biaisées de Saint-Quentin, précédant tous les autres exemples belges en l'espèce, n'était pas ignoré, on n'avait pas connaissance de la contre-abside, qu'ont révélée les fouilles de Saint-Quentin et qui faisait du plan de cette église une fleur symétriquement épanouie, à la façon de ce qu'allait être N.D. de Trèves par repliement sur elles-mêmes des particularités orientales de Saint-Yves de Braine en Soissonnais.

Chaînon, toujours, entre le Nord de la France et l'Allemagne, mais en sens inverse cette fois ? Peut-être. Mais un autre chaînon dans le même sens est certain, c'est celui du chœur gothique de la cathédrale qui, élevé de 1243 à 1255, se place, dans le temps comme dans l'espace, entre Amiens et Cologne. Toutefois ce chœur, par suite de mouvements dangereux qui le rapprochent de Beauvais et auxquels on a dû parer, ne se présente plus exactement dans son état primitif. Celui-ci reste à déterminer avec précision.

On sait que par son plan, qui ne bougea pas, le chœur de la cathédrale de Tournai intervint à son tour dans la constitution des caractères généraux de l'école tornaco-scaldienne, mais que c'est à cet emprunt somme toute, que se

borna le recours de cette école aux formes gothiques, par suite de son rejet quasi total de la voûte appareillée — à laquelle la pierre de Tournai ne se prêtait guère — et de son maintien tenace du système de la muralité.

Pareil système, toujours aussi lié aux caractères des matériaux, dans son âge normal comme dans sa vieillesse prolongée, devait entraîner des conséquences importantes en décoration architecturale et, par dérivation, en art plus ou moins libéré du support.

La sculpture tournaisienne, conditionnée par la pierre de Tournai, aux nécessités de laquelle elle ne répond le mieux que sous forme de bas ou moyen relief, éclate tout d'un coup à la cathédrale comme la cathédrale elle-même éclate à la façon d'un brillant météore, dans le ciel local jusqu'alors impénétrable et silencieux. Suivant les lois, aujourd'hui admises, d'emplacement et de cadre, cette sculpture s'inscrit d'abord aux chapiteaux et aux trois portails de la nef. En dépit de curieux rapprochements déjà suggérés, il reste beaucoup à dire sur les sources iconographiques et stylistiques des chapiteaux. Sans aucun doute doit-on retenir les apports de l'Antiquité, de l'Orient et de l'Histoire, combinés avec les techniques de l'enluminure, des tissus, de l'orfèvrerie, de l'ivoire et de la sculpture, mais la forme générale de la corbeille ou certains détails précis de décor requièrent encore explication.

Plus important est le cas des portails. Si celui de l'ouest a disparu, ceux du nord et du sud constituent encore — en attendant leur disparition par exfoliation — l'ensemble le plus considérable de la sculpture romane en Belgique. Aussi l'attention est-elle rappelée périodiquement sur eux. La première question qui se pose est celle de leur date mais la réponse est relativement moins facile à donner que pour l'édifice même dont ils soudent, pour ainsi dire, et après-coup, les deux parties successives. Les preuves archéologiques font qu'on s'accorde à les considérer comme appliqués aux portes latérales primitives après exhaussement d'un étage de celles-ci. Mais quand ? Longtemps ou peu après la consécration de 1171 ?

Le débat est en cours. Il conviendrait qu'il déborde sur les sculptures du porche gothique, en envisageant celles-ci — purement françaises mais traduites dans le matériau tournaisien — sous l'angle de la date (XIII^e à XIV^e) et des modèles.

Ainsi lancée par des chefs-d'œuvres dont le Verseau du portail roman et l'Eve rayonnante du portail gothique révèlent la haute noblesse stylistique, la sculpture tournaisienne aborde de front la production pour l'exportation sous la

forme de fonts baptismaux et de pierres tombales, et conduisit les premiers jusqu'en Angleterre, les autres jusqu'en Champagne. Certaines de ces dernières productions se distinguent, dans le décor gravé, par une netteté de trait qui, chose à envisager, n'est pas sans rapports étroits avec ce que va devenir la gravure d'impression.

Mais il faut faire ici une réserve importante due à la sagacité de M. Roggen : après un certain temps, tout ce qui est exécuté en pierre de Tournai ne l'est pas nécessairement par des Tournaisiens et les tailleurs de pierre gantois notamment peuvent se voir attribuer une partie de cette production. Seulement, nous ajouterons que ces sculpteurs gantois, ou tout au moins les premiers ou les plus qualifiés d'entre eux, sont venus se former à Tournai auprès des techniciens éprouvés de la pierre locale, suivant une des formes de ces contrats d'apprentissage qu'a signalés M. Verriest, et souvent avec le but avoué d'apprendre en même temps la bonne langue française (ce qui est encore, de nos jours, pour les Flamands, une spécialité des pensionnats tournaisiens !). Tel est certainement le cas de ce Claus de Hane que Philippe le Hardi vient personnellement embaucher ici en 1386 pour le faire œuvrer à sa sépulture de Dijon.

En concluons-nous aujourd'hui comme on l'a fait naguère, que Sluter est aussi passé par Tournai avant de travailler à la fameuse Chartreuse ? Absolument pas ; aucun texte n'y autorise et le style slutérien est à l'opposé de celui de Tournai, resté étranger à toute fougue réaliste, pour s'en tenir jusqu'au bout à l'élégance distinguée que des textes, cette fois encore, considèrent comme étant « à la façon de Paris ».

La mise au point tournaisienne à apporter dans le cas de Dijon est celle-ci : grâce à Tournai, suivi par Gand en aval et probablement accompagné de Valenciennes en amont, il existe aux XIVe-XVe siècles un groupe d'ateliers fort apparentés entre eux et qu'on peut considérer, suivant la façon de parler, aujourd'hui reçue pour l'architecture, comme « scaldiens », ce mot s'étendant aux anciens ressorts politiques du Hainaut, du Tournais et de la Flandre et s'identifiant, sans doute, au style de Beauneveu, qui se trouve effectivement à Tournai en 1372. A cette école scaldienne de sculpture appartient la première équipe de Dijon, celle de Jean de Marville. A elle s'oppose bientôt l'équipe brabançonne, dirigée par Sluter, laquelle va révolutionner l'art en créant véritablement la sculpture réaliste moderne en ronde bosse. C'est à la première école que se rattacheront plutôt les tombeaux de Pampelune, exécutés par le Tournaisien Janin Lomme, car en dépit de ce qu'a dit Emile Bertaux, ils n'ont des tombeaux de Dijon que

la structure, laquelle relève de la première équipe et non point de la seconde. Problème d'une brûlante actualité.

Par sa sculpture, mais cette fois celle des stèles funéraires murales, dont vous admirerez de nouveaux et splendides exemplaires au musée d'Histoire et d'Archéologie en cours d'organisation, et qui inspirent à leur tour les ateliers naissants de Mons et de Soignies, l'art lapidaire tournaisien se trouve relié, au XVe siècle, à l'art pictural. L'étude de celui-ci n'est pas moins passionnante, aussi bien dans ses origines aujourd'hui révélées, que dans son apogée sous Roger de le Pasture.

Ce qu'on savait déjà avant guerre c'est que la peinture, sous forme murale, était pratiquée à Tournai à l'époque romane. Les ensembles monumentaux de la cathédrale, les plus remarquables du Nord de l'ancienne France, aux yeux de Focillon, en étaient les sûrs garants. Mais l'année 1943 nous a apporté la découverte, dans le même édifice, de toute une salle ornée de la Légende de Ste Catherine et d'une Crucifixion, qui témoignent avec les autres, de la puissance de production, de l'éclectisme des techniques et de la multiplicité des sources des peintres muraliens que, pour éviter toute discussion de détail — car elle existe — je placerai durant le dernier quart du XIIe siècle jusqu'au cours du premier quart du XIIIe. Cet âge avancé, quel qu'il soit, suffit amplement pour attirer l'attention sur l'importance d'une des influences prédominantes qu'il m'est permis d'y signaler aujourd'hui : celle de l'art italo-byzantin. Le fameux Christ qu'après M. Jacques Lavalleye on appellera dorénavant dans l'enseignement supérieur « le Christ de Tournai », est un frère de celui du lucquois Berlinghiero Berlinghieri. Après lui l'Orient se fait encore partiellement sentir dans l'Entrée de Jésus à Jérusalem, découverte en l'église Saint-Quentin en 1940 et inversée à la façon grecque, bien qu'étant déjà du XIVe siècle.

Soit dit en passant, mais non sans y insister, les peintures de la cathédrale et celles de Saint-Quentin, ainsi que celles de Saint-Brice, qui vont suivre, ont été soit traitées sur place, soit enlevées méticuleusement et replacées sur de nouveaux supports mobiles à l'intention du musée d'Histoire et d'Archéologie, par le Laboratoire Central des Musées de Belgique, dont l'actif promoteur et directeur est M. Paul Coremans.

A l'inverse des précédentes, intéressantes par leurs caractéristiques, les peintures murales de Saint-Brice, découvertes en 1940, le sont par leur incidence historique. Composées dans leur état actuel d'une Annonciation et de deux Bustes

d'anges, elles représentent, grâce au recoupement fourni par des textes, les seules œuvres authentiques connues, encore existantes, de Robert Campin. Leur importance, à ce point de vue est capitale. Seulement, il faut le reconnaître, elles n'apportent pas grand'chose, de par leur nature même, à la solution d'une des questions les plus angoissantes de l'histoire de l'art : « Robert Campin est-il le « Maître de Flémalle » ?

C'est par elles, en tout cas, que l'autre question, connexe à la première, à savoir celle de la formation de Roger van der Weyden (pardon! de le Pasture) se pose à nouveau pour Tournai, avec une acuité que d'autres éléments encore viennent aiguïser. Deux théories s'affrontent aujourd'hui à son propos. L'une, traditionaliste et assez figée, présente Roger comme né en 1399-1400, déjà honoré en 1426, élève de Campin de 1427 à 1432, et peintre officiel de la ville de Bruxelles d'environ 1435 à 1464. L'autre, sinon plus récente, au moins plus vivante, accepte les dates de naissance et de décès, ainsi que celle de 1426 pour Roger Van der Weyden, mais fait de l'élève de Campin un autre personnage de rang absolument inférieur. L'avance chronologique prise ainsi au début par le premier peintre permettrait d'identifier le « grand Roger » avec le « Maître de Flémalle ». Campin et le « petit Roger » disparaîtraient alors de la scène attractive de l'histoire et, en dépit d'un autre élève de Campin fortement dépendant de « Flémalle », Jacques Daret, s'écroulerait avec eux ce qu'on a appelé l'« école de peinture tournaisienne du XVe siècle ». Seul subsisterait le fait, admis par les deux parties, de la naissance de Roger à Tournai.

Ici encore nous croyons que la double méthode : archivistique et stylistique s'impose ; les archives seules pouvant nous expliquer le sens réel de l'apprentissage et de la maîtrise, soit des conditions inéluctables de production artistique.

Reconnaissons d'ailleurs que, si primordial soit-il, le cas de Roger n'est pas le seul qui puisse permettre d'intégrer la peinture tournaisienne du XVe s. dans la très grande école régionale appelée à juste titre « franco-flamande ». Durant tout le cours de ce siècle fleurissent à Tournai des ateliers dont la vitalité et la renommée sont signalées par des textes mais dont les œuvres sont actuellement, ou disparues, ou anonymes, ou comprises dans des catalogues mal dressés. Qui est, par exemple, ce Louis le Duc que Jean Lemaire de Belges cite, au même titre que Roger, dans sa Couronne Margaritique :

« Et de Tournay, plein d'engin célestin
Maistre Loys, dont tout discret fut l'œil » ?

Un champ inexploré est encore largement ouvert aux chercheurs ! Il est d'autant plus digne d'attention que c'est alors, en même temps, la grande époque de la tapisserie de Tournai, finalement victorieuse de celle d'Arras. Cette tapisserie a déjà et, espérons le, fera encore davantage l'objet des études précises et définitives de Mme Crick-Kuntziger.

Malheureusement, c'est bientôt aussi avec le XVI^e siècle, le siècle de la décadence artistique locale, liée à des faits d'ordre politique et religieux sur lesquels Ad. Hocquet a autrefois écrit un mémoire excellent. A cette décadence concourt l'exode de protestants, esprits hardis, dont il conviendrait d'étudier la présence dans les églises réformées de Londres et de Cologne, d'où ils rayonnèrent pour transplanter à l'étranger les industries de leur ville natale que Farnèse empêchait de rester « la Genève du Nord ». Du point de vue politique belge, auquel on se place depuis l'entrée de Tournai dans la constellation des Pays-Bas en 1521, il y aurait lieu d'étudier aussi l'anomalie constituée par l'existence de deux provinces distinctes qui se forment alors, aux droits de la ville et de sa région séparée d'elle depuis Charles le Simple, c.à.d. de la province de Tournai et de la province de Tournaisis.

Quant au point de vue artistique, il envisage une influence anversoise renaissante prébaroque prépondérante, pour ne pas dire unique. Les Archives de la cathédrale — heureusement échappées à l'incendie — devraient être fouillées à fond à ce propos.

J'en arrive enfin à la seconde période de grande efflorescence urbaine, celle que connut Tournai durant tout le règne effectif de Louis XIV, sous qui la ville retourna à la France.

Au fait, les événements d'ordre politique, militaire et religieux ont été amplement étudiés par Fernand Desmons. Mais dans l'ordre juridique et judiciaire — je pense au Parlement de Flandre, — dans l'ordre intellectuel et artistique — je pense surtout à l'architecture et à la sculpture — presque tout reste à faire en recourant soit aux Archives Nationales, soit aux Archives de l'Académie des Beaux-Arts de France. C'est là notamment qu'on trouvera de quoi étayer la thèse des origines louisquatorzièmes du Code civil de Napoléon et celle de l'ancienneté des lois sur l'urbanisme. (Je crois que ce dernier point de vue n'est pas indifférent aux Tournaisiens d'aujourd'hui !)

De plus c'est dans le règne de Louis XIV à Tournai que les fameuses industries d'art tournaisiennes des XVII^e et XVIII^e siècles ainsi que du début du XIX^e trou-

vent leur genèse : l'orfèvrerie méconnue mais qui mérite presque autant de retenir l'attention que celle du XIII^e siècle — le tapis, qui remplace la tapisserie de tenture — et la porcelaine, dont on oublie aujourd'hui qu'elle était doublée d'une faïence que les textes représentent comme numériquement et artistiquement supérieure. Cette faïence est quasi complètement à retrouver.

Dans cette brillante période artistique s'intercalent trois faits politiques : la Révolution brabançonne, la Révolution française comme telle, et le Premier Empire. Si la Révolution brabançonne, bien traitée par Walter Ravez, fut indifférente à l'art, la Révolution française lui fut néfaste mais l'Empire le favorisa beaucoup. Ces deux dernières époques n'ont pas encore trouvé d'historien ici ; celui qui traitera de l'Empire se trouvera fort curieusement, croyons-nous, devant une ville de Belgique très attachée à Napoléon. On est ici loin, psychologiquement, de la « guerre des Paysans ».

La Révolution de 1830 attend aussi qu'on s'y intéresse et, avec elle, tout le XIX^e et le début du XX^e siècle, dans leurs mouvements politiques, sociaux et économiques.

Mais, à vrai dire, depuis la chute de ses industries d'art d'ancien Régime Tournai participe au mouvement général de toute la Belgique. Son originalité n'est plus de premier plan et les questions qui se posent à son sujet ne doivent pas, pour l'instant, retenir notre attention.

C'est pourquoi — et je m'en réjouis pour vous eu égard à la déjà trop grande longueur de cet exposé — je terminerai ici la mise au point qu'on m'a fait le grand honneur de me demander. Puisse-t-elle être présente à votre mémoire au début de chaque exercice qu'elle peut intéresser. Ainsi vous sera-t-il possible de saisir la valeur du progrès que chaque communication ne peut manquer de faire faire à la science historique à laquelle nous vouons tous un culte conscient.

Paul ROLLAND.

LES IMPERATIFS HISTORIQUES DE LA BIOGRAPHIE DE ROGER *

On oublie trop souvent que l'histoire de l'Art — je ne dis pas l'Esthétique — n'est qu'une section de l'histoire générale, au même titre que l'histoire de la Littérature, l'histoire du Droit ou l'histoire des Sciences, et qu'elle est soumise aux principes de méthodes qui régissent quelque histoire que ce soit. Sans doute son objet, et peut-être la majeure partie de sa documentation, relèvent-ils plus que d'autres de la sensibilité, du fait qu'ils peuvent consister dans une émotion exprimée par l'artiste ou ressentie par l'observateur, mais, à l'égal de la science médicale, qui s'élève au-dessus des plaintes du malade et de la pitié qu'elles peuvent susciter chez le médecin, la science historique, considérée comme telle, réclame la primauté de l'intelligence. C'est celle-ci qui analyse, classe et induit suivant un travail qui lui est propre et qui considère son objet, fût-il sensible — c'est ici l'évolution des formes — sous un angle uniquement mental.

En ce qui concerne sa documentation en particulier, elle ne fait qu'ajouter une source plus spéciale, la source matérielle, archéologique au sens étendu du mot, à la source commune de toutes les disciplines historiques, la source morale, généralement écrite. Mais l'enrichissement constitué ainsi par la source sensible complémentaire se trouve largement payé par le danger que court son analyse critique. C'est là surtout que l'historien-préparateur, en l'occurrence le critique d'art, risque de confondre l'intention du producteur de l'œuvre avec la science propre, et ce risque est d'autant plus grand que la valeur formelle de cette œuvre prend davantage le pas par sa beauté sur son rôle purement matériel de document. Il en va ainsi notamment en peinture.

La source morale, au contraire, permet d'obtenir plus d'objectivité, surtout lorsque, coulée en écrit, elle prend la forme d'archives officielles. Alors, plus de crainte sur la sincérité de son auteur, qui ne fait qu'enregistrer ou appliquer des faits légaux. Toutefois celui que j'appellerai encore l'historien-préparateur devra, de son côté, s'il veut se rapprocher le plus possible de la vérité, épuiser toutes les

(*) Communication faite à la section d'Histoire de l'Art au Congrès de Tournai, mardi 6 septembre 1949.

ressources de la critique de textes, et en particulier de celle d'interprétation; dont précisément le fonds d'archives auquel il puise lui fournira les éléments les plus appropriés.

Dans le cas « van der Weyden », on a tendance à faire le contraire de ce qu'exige la méthode historique, c'est-à-dire on a tendance à faire passer la critique d'art avant la critique des textes et, quand on se livre à cette dernière, à ne pas replacer les documents dans leur milieu naturel, c'est-à-dire local et contemporain.

En m'excusant du caractère un peu pédant de cette leçon, je vais tâcher avec vous de redresser ces erreurs parfois superposées dont la pratique écarte une solution pourtant bien simple.

Les documents auxquels nous ferons appel seront, en ordre principal, les archives du métier des peintres et verriers, malheureusement incendiées en 1940. Elles comprennent notamment le *registre aux inscriptions*, dit « registre de Saint-Luc », récrit vers 1482, d'après un registre commencé en 1423-1424 dont il reprend jusqu'aux annotations et publié partiellement par De Smet après que de la Grange et Cloquet en eurent fourni des extraits; le recueil des ordonnances relatives aux métiers, rédigé en 1423-1424 et qui, après une longue fugue, avait réintégré le dépôt communal juste à temps pour y être brûlé, non sans avoir inspiré entretemps, c'est-à-dire en 1480, des statuts que, faute d'autres, Pinchart a édités.

En ordre subsidiaire interviendront les archives de nature plus générale tels que les registres « de la loi » ou registres judiciaires, les comptes communaux ou de la gilde et les actes de juridiction gracieuse passés devant les échevins ou les voirs-jurés, parmi lesquels se placent les contrats effectifs d'apprentissage.

En dépit de l'opinion courante, il est de nombreux points sur lesquels les historiens sont enfin tombés d'accord en ce que concerne Roger. Ce sont : sa naissance à Tournai, vers 1399, sous le nom de Roger de le Pasture, d'un père et d'une mère respectivement appelés Henri de le Pasture et Agnès de Watrelos ; son mariage, vers 1426, avec Isabelle Goffart ; son établissement, vers 1435, à Bruxelles, dont il devint peintre communal et où son nom se flamandisa ; tous les faits actés se rapportant à son existence dans cette dernière ville et à son décès au même endroit en 1464.

On convient aujourd'hui également que, bien qu'installé à Bruxelles, Roger conserva encore des rapports suivis avec sa cité natale où sa mère, survivant à son père, continua de vivre et où ses deux sœurs mariées, Agnès et Jeanne, prolongèrent la famille, en attendant que cette continuité fût assurée par la fille

de la dernière, Jeannette Caudiauwe, dont Roger devint tuteur. C'est au même Roger de le Pasture dit van der Weyden qu'on reconnaît également s'appliquer des prises de rentes sur la ville de Tournai en 1435 et en 1441. Et c'est à lui que s'adressera en 1463 la duchesse de Milan Bianca Sforza lorsqu'elle écrira à « Magistro Rugiero de Tornay, pictori in Brusseles » en précisant bien son origine tournaisienne.

Sur tous ces faits, établis par les archives, il existe un accord unanime, mais on avouera que ce sont les moins importants car ils sont d'ordre privé, surtout biographique, et ne concernent que peu la grande question de l'évolution de l'art, envisagée dans ses causes. Rubens est né à Siegen, mais cela ne revêt aucune signification pour cette ville.

Là où la discorde lance une torche parfois bien ardente c'est précisément quand le sujet prend une ampleur historique ; c'est quand il s'agit de savoir si l'origine tournaisienne de Roger et la permanence des rapports qu'il entretint avec son lieu de naissance se conjuguent avec une formation artistique au même endroit. C'est ici surtout que la critique artistique semble pressée de damer le pion à la critique des textes en éludant l'interprétation adéquate de ceux-ci.

A vrai dire, si les textes indiqués plus haut sont suffisamment clairs, le rapprochement, entre eux, d'autres textes paraît autoriser des divergences d'opinion.

En effet dans ces autres textes il est question, d'une part, de l'entrée en apprentissage chez Robert Campin en 1427 d'un Rogelet de le Pasture qui acquerra sa maîtrise sous le nom de Roger de le Pasture en 1432 et, d'autre part, d'un don honorifique fait par la ville à « Maistre » Roger de le Pasture dès 1426.

On a tout naturellement dénoncé une contradiction entre ces deux données : on n'honore pas, dit-on, en 1426, avec le titre de maître quelqu'un qui se fera apprenti seulement l'année suivante, et l'on en a conclu à l'existence de deux peintres du nom de Roger de le Pasture dont l'un, né vers 1399, et auquel s'appliqueraient tous les textes sur lesquels on est d'accord, serait le « grand Roger », soit Roger van der Weyden, déjà célèbre en 1426 ; tandis que l'autre, plus jeune, non mentionné jusqu'ici, commencerait à recevoir les rudiments de son art seulement en 1427. Ce dernier seul serait l'élève de Campin tandis que le premier, tout en étant né à Tournai et ayant gardé contact avec sa ville natale, échapperait à toute emprise artistique tournaisienne pour relever d'une formation eyckienne. Et, Campin n'ayant plus à être invoqué pour expliquer l'art de van der Weyden, l'école de peinture de Tournai du XV^e siècle, naguère axée sur la conjonction Campin-Roger, s'écroulerait.

Ce dernier raisonnement renferme au moins trois sophismes ; dénonçons-en deux pour l'instant. Tout d'abord l'absence de mention d'un apprentissage, alors distinct, du « grand Roger » à Tournai, son lieu de naissance, ne signifierait pas nécessairement qu'il a été formé ailleurs ; le registre de Saint-Luc en effet n'entérine les inscriptions de façon régulière qu'à partir de 1423, date qui, suivant cette thèse, pourrait être postérieure à la maîtrise de Roger. Roger van der Weyden aurait pu être formé à Tournai tout comme son homonyme, sans que les archives, inexistantes pour ce moment, aient pu en garder des traces et aucun texte similaire tiré d'une autre ville ne prouverait le contraire.

Ensuite l'influence exercée par Van Eyck et que, cette fois, l'accouplement des textes contemporains par l'observation des œuvres peut faire admettre, n'est pas nécessairement exclusive d'une formation tournaisienne. On fait ici, dans les deux cas, mauvais emploi de l'argument du silence. Le « grand Roger » — si grand Roger il y a en opposition au petit — a pu aussi être formé à Tournai.

C'est à un vice de raisonnement de même nature que l'on donne cours lorsqu'on invoque l'absence de Roger — que j'appellerai dorénavant van der Weyden pour bien le déterminer quand il le faut — lors de la vente de sa maison paternelle par sa mère et ses sœurs le 18 mars 1426. « Preuve qu'il fait ailleurs son apprentissage », dit-on alors en substance. Non pas. Si Roger ne participe pas à l'acte de vente, c'est qu'il n'a pas à y intervenir légalement. Sans quoi, le droit de l'époque — tout comme le droit d'aujourd'hui qui en dérive — exigeait que mention fût faite de son accord dans la pièce authentique qui nous est parvenue et que, s'il se trouvait empêché d'assister personnellement au transfert, procuration fût donnée par lui à une personne agissant en ses lieu et place. Pareille procuration, en cas d'absence, constituait le minimum indispensable de formalité pour la validité juridique de l'acte et rien ne pouvait dispenser de la produire et de l'annexer, sinon de l'intégrer, au chirographe scabinal. Le fait se produisit précisément pour Roger en 1441 à propos de la revente de la même maison appartenant pour lors à sa pupille Jeanne de Caudiauwe, fille d'une de ses sœurs. Roger absent, mais devant intervenir comme tuteur, délègue quelqu'un de Bruxelles. Si donc il ne figure pas à l'acte de 1426 c'est que celui-ci ne l'intéresse pas juridiquement ; il n'est pas même nécessairement absent de sa ville ! L'argument du silence n'a pas à être invoqué.

Cette mise au point préliminaire nous permet de procéder maintenant avec ordre et clarté.

Je proposerai tout d'abord de laisser provisoirement de côté le don communal de 1426, dont l'interprétation a provoqué le troisième sophisme auquel j'ai

fait allusion et dont l'explication se trouvera facilitée par les notions que nous avons acquises au cours de l'examen des autres textes.

Abordant directement ceux de 1427-1432 disons que leur application à une seule et même personne, appelée d'abord Rogelet, puis Rogier, n'a soulevé aucune objection. C'est évidemment le même sujet qui joint et qui quitte Campin aux deux dates respectives précitées ; la rescription de ± 1482, mêlant à la mention de l'apprentissage une annotation relative à la maîtrise — par ailleurs distincte de la mention même relative à cette dernière — en est garante :

« Rogelet de le Pasture, natif de Tournay, commencha son apresure le cinquiesme jour de mars l'an mil cccc vingt six (1427 n.s.) et fut son maistre maistre Robert Campin, peintre ; lequel Rogelet a parfait san apresure deurement avec son dit maistre ».

« Maistre Rogier de le Pasture, natif de Tournay, fut. receu a le francise du mestier des peintres, le premier jour d'ouost de l'an dessus dit (1432) ».

Ce seul et même homme toutefois, on nie souvent qu'il puisse être van der Weyden. On invoque la tardivité que présenterait pour lui un apprentissage à l'âge de 27 ou 28 ans, âge qui s'opposerait par ailleurs à ce qu'on l'appelât, comme un jeune homme « Rogelet ». Certes tout le monde ne va pas jusqu'à inventer une forme stéréotypée « le Rogelet », qui, tel un sobriquet, caractériserait presque une *minus habens*, mais on estime au moins qu'il s'agit en l'occurrence, en 1427-1432, d'un peintre d'âge plus tendre.

Il suffit cependant de jeter un coup d'œil sur les textes officiels dépeignant le milieu corporatif pour être convaincu du contraire.

Que l'on se présente à l'apprentissage et de ce chef à la maîtrise, très tard et quelquefois déjà marié, c'est ce qui résulte du règlement rénové en 1480. Son art. 10 envisage la situation des « filz legitimes de francs maîtres, qui auraient esté nez avant que leur père feust franc-maître, » c'est-à-dire pendant et peut-être avant l'apprentissage de leur père. Quant aux exemples concrets, ils abondent : en 1425 se marie le peintre Jean Villain, mais ce n'est qu'en 1428 qu'il devient maître ; en 1475-1476 on dit de Colard Bouterillain et d'Henriet Chambo que chacun d'eux « estoit de l'apresure de Tournay et filz de maistre et nez avant que son Père fust francq » ; en 1485 Michel des Marès est déclaré avoir fait son apprentissage « tant avuech son dit père comme avuech son beau-père (c'est-à-dire le père de son épouse) Camille de Goes, francq-maître en la ville de Gand ». Ce dernier texte déborde même les cas tournaisiens pour indiquer un usage identique dans d'autres villes des anciens Pays-Bas.

L'apprentissage était donc tardif. Quelle en était la cause, évidemment artificielle puisqu'il est plus naturel de se former jeune que vieux ? Principalement, la mentalité des corporations, à l'époque de leur triomphe. Celui-ci n'était nullement, comme on se le figure plaisamment, démocratique et égalitaire. La naissance et l'évolution du régime en répondent pleinement et ce n'est pas sans raison que la Révolution française, renversant les vestiges les plus tenaces de ce régime, a donné la majeure part de sa devise aux mots « Liberté et Egalité ». Reprochant aux oligarchies leur exclusivisme politique, les révolutions prétendument populaires du moyen âge versaient dans le même travers qu'elles du point de vue professionnel et social — ce qui est tout différent — vis-à-vis des travailleurs, en limitant volontairement et strictement le nombre des apprentis auprès de chaque maître. Ce phénomène, tendant au monopole de quelques « beati possidentes » a été mis en lumière par M. Leo Verriest, notamment dans son travail : « Les luttes sociales et le contrat d'apprentissage à Tournai jusqu'en 1424 » (Bruxelles 1912). Après 1424 il s'amplifie encore au point de devenir un véritable malthusianisme économique avant la lettre et au petit pied.

Il s'y ajoute une circonstance matérielle qui ne lui est pas totalement étrangère : l'habitude quasi générale pour l'apprenti de loger chez son maître, ce qui concourait évidemment à renforcer sa dépendance professionnelle envers lui. Chez les peintres le fait se constate réellement pour Campin, avec ses élèves-pensionnaires Hannekin de Stoevere, de Gand, et Jacques Daret, de Tournai même. Le même fait se produisait notamment à Cambrai (1469).

Il fallait donc attendre son tour, surtout si l'on ne voulait pas accomplir son apprentissage chez un maître quelconque. Ainsi, fort paradoxalement, à moins de facilités imprévues, les apprentis des bons maîtres étaient plus âgés que ceux des médiocres : chez eux la valeur devait attendre le nombre des années !

Mais la même mentalité entraîne une réserve qui en diminue l'apparente anomalie. Cet apprentissage, si rigoureux fût-il, était considéré surtout comme une formalité légale préalable à l'obtention de la maîtrise, laquelle rendait « franc », c'est-à-dire suivant l'antique signification du mot « libre », dans les agissements professionnels, car l'intéressé était jusqu'alors entièrement soumis à un patron, au point de ne pouvoir faire aucun travail publiquement individuel. Cette formalité était destinée réellement à sauvegarder l'« enseignement officiel », c'est-à-dire corporatif, du métier contre toute formation privée ou auto-didactique. Les statuts le proclament presque explicitement « Item et ne poront les

dicts apprentis ou apprentices apprendre les dictes mestiers de paindre ou de voirie, se ce n'estoit avec francq maistre desdicts mestiers» (1480 art. 2). Mais elle ne faisait que s'ajouter à une éducation effective commencée beaucoup plus tôt, et très souvent dans l'atelier du même patron, à titre de « manœuvre », comme nous dirions aujourd'hui. Son existence est attestée par de nombreux contrats dont ceux relatifs à Jacques Daret, connus par ses comptes de tutelle, s'appliquent précisément à l'atelier de Campin où entra également Roger de le Pasture. Daret est chez Campin dès 1415 pour n'y devenir réellement apprenti qu'en 1428. Il y est logé et nourri dès 1418 !

Rien ne s'oppose donc théoriquement à un apprentissage tardif de Roger van der Weyden à Tournai, où ne se pratiquaient que des coutumes communément suivies ailleurs.

Mais le prénom « Rogelet » donné à un homme de 27 à 28 ans ne contredit-il pas pratiquement cette possibilité ? Nullement.

Il était courant à Tournai que les apprentis, eussent-ils 25 ou même 30 ans et fussent-ils mariés, se vissent appelés par un diminutif de leur nom de baptême. On a vu tout à l'heure Henriet, pour Henri, Chambo acquérir la maîtrise. Jacques Daret, qui entra en apprentissage chez Campin peu après Rogelet de le Pasture (2 avril 1428) porte à cette occasion, bien qu'il eût 25 ans, le prénom de Jacquelotte, et il donne encore ce prénom en 1433 lorsque, devenu maître et même prévôt de la gilde de Saint-Luc, il fait inscrire chez lui, comme apprenti son propre frère Daniel, qu'on enregistre sous le nom de Danelet. Philippe Truffin est encore appelé Philippot en 1481 alors qu'il est maître et gère de hautes charges corporatives depuis vingt ans. Cette mode aussi dépassait le milieu tournaisien ; elle affectait des centres tels qu'Arras où, comme l'a montré M. l'abbé Lestocquoy, le cartonnier en tapisseries Baudouin de Bailleul et le tapissier Pierre Féré ne renient pas leurs prénoms enfantins Baudeçon et Pierot. A Dijon, en 1511, « Maître Anthoniet, souverain tailleur d'ymages » n'est autre que le grand sculpteur Anthoine le Moiturier. C'est l'époque aux appellations caressantes ; au moment même où Rogelet vit chez Campin, Jeanne d'Arc, écrivant aux magistrats tournaisiens, les appelle : « gentils loyaux Franchois » tout comme elle traite son roi de « gentil Dauphin », bien que le portrait que nous en a laissé Fouquet n'éveille pas chez nous une bien grande sympathie !

Roger van der Weyden a donc pu entrer relativement âgé en apprentissage avec un prénom « jeune ».

Voilà ce qu'enseignent déjà les textes du point de vue officiel. Et ils signifient encore plus lorsqu'on les rapproche des données d'ordre plus personnel liant véritablement van der Weyden à Campin.

Campin en effet paraît ne pas avoir été pour le Roger qui est chez lui un patron quelconque : il semble bien qu'il fut, par alliance, l'oncle de sa femme. En effet on sait que l'épouse de Roger s'appelait — abstraction faite de variantes insignifiantes — Isabelle Goffart. Sa généalogie est vraiment captivante. D'après les renseignements publiés par M. Lyna et sur lesquels nous en branchons d'autres, son père était Jean Goffart, cordonnier à Bruxelles, et sa mère Catherine van Stockhem. Or la femme de Campin était aussi une Van Stockhem, Isabelle. Il est pour le moins curieux de remarquer que l'épouse de Campin et la belle-mère de Roger étaient toutes deux des Van Stockhem et que, de plus, l'épouse de Campin et l'épouse de Roger portaient toutes deux le prénom d'Isabelle : une Isabelle Van Stockhem d'une part, et une Isabelle Goffart, fille de Cathérine Van Stockhem d'autre part. La double coïncidence est trop imprévue, surtout si on l'ajoute à l'origine non-tournaisienne des deux personnes, et à leur rencontre dans un même milieu de peintres tournaisiens, pour ne pas imaginer immédiatement des relations de parenté entre elles. Isabelle Van Stockhem serait-elle en même temps la tante et la marraine d'Isabelle Goffart ? Les âges s'y prêtent car il y a entre elles un écart de trente-sept ans. Alors tout s'explique : Roger est le beau-neveu de son maître. Car il serait extrêmement étrange que Campin eût, d'une part un beau-neveu et, d'autre part, un apprenti, appelés tous deux Roger de le Pasture, tous deux peintres et d'âge concordant !

Après les possibilités fournies par la situation officielle, la situation familiale offre donc de sérieuses présomptions d'identité !

La succession des évènements va renforcer celles-ci et les transformer en une quasi certitude.

C'est avec l'avènement des métiers au pouvoir en 1423-1424 que la durée de l'apprentissage, qui avait été jusque là assez flottante, se stabilise. ■ D'après les statuts corporatifs que Campin en personne, comme chef de son métier, concourt à rédiger en 1423-1424 (et dont ceux de 1480 ne différeront qu'en imposant des conditions — surtout financières — encore plus strictes), la durée de l'apprentissage était de quatre années au moins et, pour les raisons prohibitives et exclusivistes que l'on connaît, elle ne prêtait à aucune fantaisie. L'art. 2 du règlement rénové, après avoir proclamé pour les candidats l'obligation d'apprendre le métier chez un franc-maître, précise qu'il faut « en l'apprenant, estre,

demeurer et ouvrier avec leurs dits maîtres par l'espace et terme de quatre années continuelles, faites et accomplies sans quelque fraude ou déception, saul et réservé l'ouvrage que les maîtres desdits apprentis ou apprentices auroient à faire en église ou ailleurs, lesquels ouvrages ne se poroient faire en la maison desdits maîtres » ; se tournant vers les maîtres, l'art. 3 leur interdit d'accepter l'abrègement de pareil terme « par quelque manière que ce soit, pour argent ou autrement » et l'art. 7 dispose que si le maître vient à faire défaut, par décès ou accident, l'apprenti devra achever son terme chez un autre maître désigné par les doyens et jurés du métier ; si au contraire, c'est l'apprenti qui rompt la convention, aucun autre maître ne pourra le recevoir, sous peine de 40 sous tournois d'amende et si, sans excuse valable, il ne rentre à l'atelier endéans les six semaines, tout le temps déjà passé en apprentissage sera compté pour nul (art. 8). L'art 13 du même règlement, qui semble bien par là constituer une compilation de textes anciens et plus récents, réitère en détail l'obligation de l'apprentissage « l'espace de quatre ans continuelz » chez un franc-maître.

Ayant obéi à ces prescriptions draconiennes, Roger se trouvait donc avoir normalement satisfait aux obligations de l'espèce le 5 mars 1431. Et pourtant il ne fut proclamé maître que le 1er août 1432. Comment expliquer ce qui, aux yeux des gens peu avertis, paraît constituer un nouveau et inconcevable retard ? Encore une fois en tâchant de bien s'assimiler les obligations corporatives. La cause du retard, qui n'est en réalité qu'un délai, réside dans la différence qu'il y a lieu d'établir légalement entre l'apprentissage et le chef-d'œuvre, lesquels représentent les deux conditions successives à l'admission à la maîtrise. Alors que la dernière condition n'existait pas sous le régime des échevins au XIV^e et durant le premier quart du XV^e s., elle se fait jour avec la révolution corporative de 1423 : pour être « maître » il faudra dorénavant « faire chef-d'œuvre » professionnel, sinon on restera simplement « valet » et l'on ne pourra produire sous son propre nom, ni s'établir à son compte personnel. C'est là une disposition qui donne le même son que les dispositions précédentes : tout en assurant la qualité des candidats et en leur conférant la garantie d'un jury officiel, elle vise à restreindre le nombre des maîtres, c'est-à-dire, somme toute, des entrepreneurs de peinture à qui un travail peut être confié. C'est la tendance au monopole économique, au privilège, qui constitue l'essence même de la société médiévale. On n'en est pas encore à limiter positivement le nombre des maîtres mais la route est ouverte et l'on y viendra explicitement pour certaines professions.

C'est dans cet esprit qu'est conçue l'ordonnance relative au chef-d'œuvre. L'art. 13 de 1423-1480 après avoir décidé que « tous ceulx qui voldront estre francs desdicts mestiers de peinture et de voirrie, seront tenus, avant qu'ilz puissent estre recheus à maistre, d'avoir apprins en la dicte ville ou en ville franche et privillégié l'espace de III ans continuelz bien et deuement, sans quelque fraude ne rachat fait des dictes années, avec francq maistre dudict mestier de peinture s'ilz volaient être frans peintre » continue, après avoir traité des verriers : « et avec ce seront tenus ainsi qu'ilz puissent estre receu à maistre, de faire chief d'œuvre de pourtraiture ou de dorer et estoffer » et il fournit à ce sujet les intéressantes précisions suivantes : « et quant ilz aront choisi de faire leur dit chief d'œuvre de pourtraiture, seront tenus de le faire et composer en œuvre et estoffe de telles ystoires ou ymaiges que le doien, et jurez dudict mestier de peintres leur ordonneront ; et pareillement que tous ceulx qui aront choisi a faire chief d'œuvre de dorer et estoffer, seront tenus de faire pour chief d'œuvre une piece d'œuvre telz que lesdicts doien et jurez leur ordonneront, qui soit accompli de tous points tant en blanchisage et decore, aprez le taille et en assise, dorer et bruntir, et estre estoffée, en draps d'or et en autres estoffes, tout par la manière que lesdicts doien et jurez leur ordonneront. Et faudra que ledit chief d'œuvre, soit de peinture ou de voirie soit fait en l'ostel dudict doien, ou en tel aultre lieu propre que le mestier le requéra, et en la présence des jurez du mestier dont le chief d'œuvre se fera... et icellui fait et acompli soit de peinture ou de voirie, lesdicts doien et jurez feront asssembler tous les maistres du mestier, duquel le chief d'œuvre se fera, pour le visiter ; et se il estoit trouvé bien et souffisamment fait, ilz poront estre receu à maistre et non autrement ». Le droit d'inscription à l'épreuve sera de 20 sous tournois et la réception à la maîtrise coûtera 100 sous tournois, et une louche d'argent pesant une once aux candidats formés à Tournai tandis qu'elle requérera 100 sous tournois et la même louche de ceux qui se seraient formés à l'étranger ».

Il y a donc bien là une distinction précise entre l'obligation du « temps de service » et celle d'un travail personnel. Le second affecte aussi les étrangers qui, bien que maîtres ailleurs, doivent faire chef-d'œuvre à Tournai pour pouvoir travailler dans cette ville. Ce chef-d'œuvre est exécuté non pas chez le patron mais, en quelque sorte, en loge. Bien que conditionné par l'apprentissage, son cas est tout à fait différent de celui-ci. Par là s'explique clairement la tardivité de l'acquisition de la maîtrise par rapport à l'entrée en apprentissage. La comparaison avec la situation universitaire s'impose immédiatement : d'une part,

licence requérant un nombre fixe d'années d'études, d'autre part, doctorat, qui ne se confère qu'après élaboration d'une thèse écrite, pour laquelle on dispose éventuellement d'années supplémentaires.

Aussi bien, le cas de Roger de le Pasture est loin d'être unique. Si Jacques Daret sort maître seulement quatre ans et demi après son inscription comme apprenti, Mahieu Wangemez conquiert sa franchise (12 mars 1434) cinq ans après le début de son « apresure » (14 février 1429) et le record est battu par Daniel Daret, entré comme apprenti chez son frère Jacques en 1433 et reçu franc-maître seulement en 1441, soit neuf ans plus tard ! Comme pour beaucoup de nos licenciés qui ne deviennent jamais docteurs, il y eut même beaucoup d'apprentis ayant régulièrement terminé leur formation, et devenus valets de ce chef, qui ne passèrent jamais maîtres.

Il était donc loisible à Roger de présenter son « chef-d'œuvre » à quelque date qu'il voulût, après le 5 mars 1431 et jamais, à l'époque, cette présentation n'aurait été considérée comme trop tardive. Il ne dépassera pourtant pas le 1^{er} août 1432 et nous pouvons trouver dans cette hâte relative un élément de plus confirmant la quasi certitude de l'identité entre Roger de le Pasture, élève de Campin, et Roger van der Weyden. En effet, le 1^{er} août 1432, jour où Roger prend sa maîtrise, est le surlendemain du jour (30 juillet) où Robert Campin est condamné au bannissement pour concubinage. Comme l'exemple de Roger est suivi, le lendemain, par un autre apprenti de Campin, Willemet, dont on ignore le nom de famille, on pourrait invoquer ici le fait que pareille condamnation entraînait ipso facto la fermeture de l'atelier. Mais on sait par ailleurs que l'effet de la peine fut suspendu jusqu'à l'intervention de Jacqueline de Bavière, qui obtint la commutation du bannissement en une amende le 25 octobre suivant. Jacques Daret, qui se trouvait aussi chez Campin, attendit jusqu'au 18 octobre pour sortir définitivement de l'atelier. Roger aurait donc pu attendre aussi. S'il ne l'a pas fait et s'il a donné à un autre le signal du départ, ce ne peut être apparemment qu'à cause des relations de parenté précitées. Nous avons présumé que le Roger en question était le neveu par alliance de l'épouse offensée de son maître. Dans ces circonstances aussi publiquement embarrassantes il pouvait sembler préférable de quitter tout de suite l'atelier, voire le logis, si Roger, marié, s'est prêté à l'habitude générale, dont une parenté venait alors faciliter l'observance, d'habiter la maison de son maître durant les années d'apprentissage.

Tout lui conseillait même de s'éloigner de la ville et la résidence la plus normale dont l'idée pût venir à sa pensée était, à défaut de la cité où demeuraient sa mère et ses sœurs, c'est-à-dire Tournai, celle où étaient établis les parents de sa femme, c'est-à-dire Bruxelles.

Et c'est effectivement ce qu'on voit faire à Roger van der Weyden, qui habite Bruxelles au moins depuis le 21 avril 1435 et y profite des relations de sa belle-famille pour atteindre à la fonction de peintre communal, suivant en cela l'exemple que Campin lui avait donné à Tournai.

Pendant ce temps, dans cette dernière ville, s'il subsiste un autre « Roger » ce n'est nullement, comme on l'a prétendu, un élève incolore de Campin qui s'identifierait avec le Roger de le Pasture sorti d'apprentissage en 1432, mais un « maître Roger » — probablement Roger Wannebecq — qui travaille à son compte dès 1428. La contre-partie ne fournit donc aucun indice pour la thèse de dédoublement.

La thèse de l'unicité au contraire se renforce encore du fait des agissements de Roger van der Weyden vis-à-vis de sa ville natale. Si celui-ci en effet ne fait que prolonger l'existence à Bruxelles du Rogelet de Tournai, il ne peut manquer de rester en contact avec son milieu corporatif originel dans l'hypothèse où il caresse l'espoir de travailler pour son ancienne ville de maîtrise (et nous savons effectivement que van der Weyden exécuta ses « Sept Sacrements » pour la chapelle épiscopale tournaisienne de Jean Chevrot et un triptyque pour Catherine de Brabant, veuve, vivant à Tournai, de Jean Braque). Ce contrat lui est enjoint par les règlements locaux du métier, qu'il a juré d'observer le jour de sa réception à la maîtrise. Tout franc-maître reçu à Tournai, y est-il dit, sera tenu de se ranger sous la bannière des peintres, de prêter serment au roi et à la ville, d'être « bon et loyal », cette loyauté visant particulièrement, pour ceux qui voudraient résider ailleurs, une contribution aux charges collectives. Or, à ce serment qu'a prêté Roger de le Pasture habitant Tournai, le 1^{er} août 1432, nous voyons répondre Roger de le Pasture « demorant à Brouxielles » le 21 avril 1435 et le 15 septembre 1441, sous forme de prêts sur rentes consentis à la ville de Tournai lorsque celle-ci se trouve obligée de payer à Philippe le Bon la forte somme qu'elle lui doit pour un traité de commerce indispensable à la vie urbaine, et encore lorsqu'elle procède à l'armement et à la solde des miliciens envoyés pour le service du roit devant Pontoise. Celui que, par comparaison avec un bourgeois forain, on pourrait appeler un « confrère forain » du métier des peintres de Tournai, ne faillit pas à ses devoirs de nature corporative.

Ainsi donc, en bonne logique, basée sur des textes authentiques, on ne paraît avoir affaire qu'à un seul peintre du nom de Roger de le Pasture, demeurant à Tournai de 1399 à 1432 et à Bruxelles de 1435 à 1464.

Mais il est une preuve décisive ; la voici. Lorsque Roger van der Weyden mourut à Bruxelles en 1464, la confrérie de Saint-Luc de Tournai pria pour son âme en célébrant un office funèbre à son intention et en plaçant des chandelles devant la statue du patron de la corporation : « Item payet pour les chandelles qui furent mises devant Saint-Luc, à cause du service Maistre Rogier de le Pasture, natif de cheste ville de Tournay, lequel demoroit à Bruxelles, pour ce IIII gros t. »

Peu importe que cette commémoration ait été différée du 18 juin au 19 novembre, jour où, après la fête patronale de la veille, le métier tournaisien célébrait régulièrement un service funèbre pour ses morts de l'année ; ce qui est précisément suggestif, c'est la façon normale avec laquelle on traite Roger, car, si son nom figure seul dans cette mention tirée des comptes de Philippot Truffin, c'est qu'il est, depuis douze mois, le seul défunt de la confrérie. Ce n'est pas sa renommée qui y porte ; on ne fait d'exception pour personne et Jean Van Eyck, tout connu et tout estimé qu'il fût des peintres tournaisiens, auxquels il était venu faire visite le 18 octobre 1427, ne courut jamais aucune chance de participer aux « commendasses des morts » de la gilde locale car il ne figurait pas sur les listes de celle-ci ! Seules des « chandelles » allumées devant Saint-Luc et dues à la célébrité de Roger s'ajoutent à l'« ordinaire » du service funèbre.

Mais si Roger van der Weyden « sort » de la gilde tournaisienne de Saint-Luc par la mort en 1464, comment y est-il entré, sinon par l'inscription à l'apprentissage en 1427 ? Les statuts stipulaient en effet que le récipiendaire paierait un droit d'entrée (augmenté seulement en 1480, art. 1) au métier et un autre « à Monsieur Saint-Luc ». A Cambrai aussi tout apprenti payait une entrée au métier et une à la confrérie (1469). Prétendre qu'il s'agit en 1464 d'un autre Roger de le Pasture que celui de 1427 serait être forcé d'admettre que deux Roger de ce nom au lieu d'un appartenaient à la gilde tournaisienne, avec les mêmes conséquences d'ordre artistique que celles qui visent le cas unique. C'est un dilemme auquel se bute la contradiction !

Preuve supplémentaire de l'unicité, s'il en est besoin : lors de la seconde rédaction du registre de Saint-Luc vers 1482, le scribe, voulant évidemment signaler la plus éclatante entrée dans le métier-confrérie, sans s'inquiéter de l'ordre chronologique ou alphabétique des recrues, fait débiter sa nouvelle liste

d'apprentis par la mention de l'entrée de Rogelet-Roger de le Pasture chez Robert Campin. Avec les chandelles de 1464 on ne peut mieux identifier ce Rogelet-Roger avec le Roger van der Weyden de Bruxelles, dont la gloire était alors si vivace que son nom courait l'Italie.

Et pourtant un doute s'est élevé, bientôt changé, chez certains critiques d'art, en opposition formelle avec la carrière qui vient d'être retracée et dont, il faut le dire, le caractère homogène ne ressortait pas comme aujourd'hui. C'est à propos du don de vin présenté le 17 novembre 1426 à « Maistre Rogier de le Pasture ».

Cette opposition a trouvé beau jeu dans le fait que les tenants de la thèse tournaïenne, accusant leur incontestable avantage, ont prétendu appliquer aussi à Rogier Van der Weyden, peintre, la mention discutée. Poussant trop loin la distinction à établir effectivement entre une formation réelle précoce et une formalité officielle plus tardive, ils ont imaginé une différence entre une maîtrise honorifique, d'ordre tout moral, qu'on aurait déjà reconnue à Roger en 1426 en raison de son talent, et une maîtrise corporative, d'ordre légal, que le même Roger aurait acquise par surcroît seulement en 1432.

Il s'y ajouterait la concordance entre l'entrée en apprentissage de Roger le 5 mars 1427 et une ordonnance communale du même jour relative à l'inscription de tout homme majeur sous une bannière corporative. Roger aurait été en quelque sorte forcé ce jour là de superposer la légalité à la renommée.

Ce sont là subtilités que les textes n'autorisent pas. L'ordonnance du 5 mars 1427 ne vise que la faculté et non l'obligation de se ranger sous une bannière et, de plus, elle revêt un caractère politique et non professionnel. Il s'agit tout simplement des citoyens qui voudraient prendre part aux délibérations collectives.

Ces deux sens distincts du titre de maître, dont l'un correspondrait à une « maîtrise » théorique et l'autre à une « franchise pratique » il est absolument interdit d'en soutenir l'existence, tous les textes officiels ne connaissant qu'une seule et même « franche maîtrise » et n'autorisant à porter le titre de « maître » que celui qui l'a acquise. On est « maître barbier » comme on est « maître peintre ». Or Roger ne sera dans ce cas qu'en 1432.

Supposer qu'il était déjà devenu maître dans une autre ville avant de se soumettre aux règlements tournaïens constituerait un égal non-sens, du point de vue des règlements, car, alors, il eût été dispensé à Tournai de ses années

d'apprentissage et inscrit directement, moyennant chef-d'œuvre et paiement, parmi les maîtres. Des exemples à peine postérieurs en font foi, tel celui de Simon Marmion et son frère Wille de Valenciennes, en 1468 et 1469 et Jean de Royaulme dit Scarnier, qui n'est autre que Van Coninxloo, de Bruxelles, en 1484.

Force est donc d'abandonner l'hypothèse d'une allusion à une maîtrise en peinture en 1426.

S'agirait-il alors, toujours au profit du même sujet, c'est-à-dire de Roger de le Pasture — futur van der Weyden — d'une autre maîtrise, acquise préalablement à la maîtrise en peinture ? Cette fois les statuts n'y sont pas opposés. L'art. 9 du règlement de 1423-1480 prévoit explicitement que si « aucune personne sachant autre métier que ledict métier de paindre ou de voirie volloit apprendre l'un d'iceulx mestiers, faire se porra en délaissant son premier mestier ». Mais la condition mise par les statuts à pareil changement en écarte ici l'hypothèse : un homme célèbre par son métier au point de se voir honoré en 1426 renoncerait de gaité de cœur à ce métier pour débiter dans un autre, où rien ne lui est assuré ? Ce serait abandonner la proie pour l'ombre !

A plus forte raison si, au lieu d'une maîtrise technique on imagine une maîtrise universitaire. Certes il convient de voir en Roger un homme instruit, dont l'esprit se tourne à tel point vers les Universités qu'il enverra à celle de Louvain, naissant alors, son fils Corneille, proclamé « maître ès arts » vers l'âge de vingt-quatre ans.

Mais le bon sens a quand même peine à admettre qu'un gradé d'enseignement supérieur, si pompeusement reçu par sa ville natale, ait renié un illustre « mestier » et se soit mis à la discrétion d'un patron, pour son apprentissage, et d'un jury, pour son chef-d'œuvre, dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils lui auraient été moralement inférieurs.

Par contre, tout s'éclaire si l'on envisage, pour le don de 1426, un autre Roger de le Pasture que celui qui allait devenir van der Weyden. C'est ici, et ici seulement, que le dédoublement de personne se justifie et même s'impose. On a affaire à un homonyme plus âgé, qui n'est pas un peintre car, en dépit de sa renommée on n'aurait de lui que cette mention, mais qui peut parfaitement posséder une maîtrise universitaire. Or on constate précisément qu'à part le cas de Jean van Eyck, qui n'est d'ailleurs pas clair, car il semble s'y mêler une mission diplomatique de la part de Philippe le Bon, aucun « maître » technique n'a jamais été congratulé officiellement par la Ville, mais bien les « maîtres »

universitaires. Tel ce « maistre Jehan de le Tainture, docteur en la sainte Théologie » qui reçut en 1438 vingt livres de la caisse communale « pour l'aider à supporter le grant despense qu'il eul à faire en la cité de Coulongne à cause de sa feste et doctorisation, heu en considération qu'il est natif de ceste ville (de Tournai) ». Ce que les finances urbaines ne pouvaient se permettre pour une maîtrise matérielle, elles l'admettaient pour une maîtrise intellectuelle. Mais alors il faut reconnaître tout simplement que c'est dans l'existence d'un homonyme que s'intercale le texte qui ne peut trouver place dans celle de Roger van der Weyden. Pourquoi chercher midi à quatorze heures ?

Je crois qu'on peut tirer de tout ce qui précède la conclusion catégorique suivante :

Il n'y a qu'un seul peintre du nom de Roger de le Pasture : c'est van der Weyden. Né à Tournai, il a été formé officiellement dans cette ville par Robert Campin, dans l'atelier duquel il est resté du 5 mars 1427 au 1^{er} août 1432. Toute œuvre rangée publiquement sous son nom, de son temps, ne peut être antérieure à la dernière date qui constitue donc un « terminus a quo » réglementaire de production. Le « terminus ad quem » normal est son décès survenu le 18 juin 1464.

Certes, il n'est pas interdit de parler d'« œuvres de jeunesse » ou d'« œuvres d'atelier », en sous-entendant qu'il s'agit de la jeunesse passée dans l'atelier du maître d'apprentissage, en l'espèce Robert Campin, dès 1427. Mais il convient d'être extrêmement prudent à cet égard car les statuts corporatifs, en envisageant explicitement ce cas, le considèrent comme frauduleux. Il est exprimé en toutes lettres dans le règlement de 1423-1480 (art. 4 et 5) que toute production d'apprentissage appartient au patron, qui en prend la pleine responsabilité vis-à-vis de la loi et des tiers, ce qui implique une conformité avec ses propres goûts et que, en cas contraire, pareille œuvre doit être « rez tout jus », c'est-à-dire rasée net, grattée, et que, s'il y a connivence du patron dans le profit qu'en retire l'apprenti non habilité à le produire, les deux complices seront punis. En fait d'« œuvres de jeunesse », il ne peut donc s'agir que de croquis, d'esquisses, de dessins, ou tout au plus quelque petit cadeau de débutant doué à une de ses relations. Si ce stade est dépassé et si c'est la main de Roger qu'on sent dans de très grandes et très belles œuvres datant d'avant 1432, c'est-à-dire en un temps où son patron Campin en prend toute la responsabilité, on ne peut esquiver l'hypothèse d'une étroite collaboration entre le maître et l'élève, et le problème du « Maître de Flémalle » s'éclaire alors singulièrement, en revenant

vers Campin. Mais ceci est du ressort de la critique d'art, que nous n'abordons pas ici.

Contentons-nous de remarquer que dans le catalogue des œuvres que les textes plus ou moins contemporains auxquels nous nous tenons délibérément, nous permettent d'attribuer en toute certitude à Roger, il n'existe aucune production antérieure à 1432. La seule qu'on ait essayé de faire précéder cette date est le retable de Miraflores que le roi Jean II de Castille aurait reçu du Pape Martin V avant 1431. Mais l'auteur espagnol qui nous livre ce détail — c'est l'académicien Antonio Pouz — reconnaît que ce n'est là qu'un raconter (*segum se cuenta*) de 1780 !

1432-1464, sauf précession éventuelle à l'avantage partiel de Campin, voilà les impératifs chronologiques que nous imposent les textes authentiques éclairés par les circonstances inéluctables du temps.

A la critique d'art de se plier à ces conditions car, reprenant la doctrine d'un maître incontesté en archéologie, mais qui fut en même temps un humaniste pénétré de la discipline historique et philologique: Marcel Laurent, nous pouvons dire avec lui : « Ce témoignage contemporain, une opinion archéologique fondée sur le style, suffira-t-elle pour en énerver la force ? Le style, dans le sens où le mot est pris ici, n'est, en effet, qu'une opinion, une idée qu'on se fait des caractères propres aux monuments d'une époque, dans un pays donné. Mais cette idée varie souvent d'un savant à l'autre, elle peut se modifier avec le temps, nous ne lui accordons de confiance que dans la mesure où elle s'accorde à des points de repère qui sont des dates — les dates que fournit l'histoire ; en sorte que si nos jugements stylistiques se trouvent d'aventure contredits par une date péremptoirement établie, il convient que nous les réformions ; nous étions dans l'erreur ».

Et un autre maître, tout aussi regretté, Hulin de Loo, n'a-t-il pas mis en actes d'aussi sages paroles lorsqu'après avoir daté d'après le style une œuvre de Daret d'environ 1460, il s'est rangé à la date de 1434 — soit une trentaine d'années de différence — en considération de pièces comptables qu'il avait remarquées lui-même ?

C'est sur ce loyal exemple d'erreur artistique et de rectification archivistique que je veux terminer.

Paul ROLLAND.



MADONE A L'EGLISE SAINT-JACQUES A TOURNAI

(Notre-Dame de Tongres).

DEUX STATUES DE NOTRE-DAME DE TONGRES

Dans l'interprétation des faits relevant de l'évolution des types iconographiques du Moyen Age il convient d'être très prudent. A côté de certaines œuvres « progressistes », exécutées avec une liberté relative de fond et de forme, il en est d'autres, plus nombreuses qu'on ne le croit généralement, dont le style stagne ou même archaïse par suite de la volonté du « client », celle-ci s'exprime surtout avec le plus de rigueur quand il s'agit de statues religieuses dont le culte, objet d'une vénération répandue au loin, a essaimé en confréries qui demeurent unies au foyer primitif sont le signe inaltéré de l'image originelle. Celle-ci tend alors à se voir cristalliser et son type peut se répéter presque sans changement à travers plusieurs siècles à propos de la fondation de succursales étrangères. Tel est le cas qui nous occupe ici.

L'église Saint-Jacques à Tournai possède une très curieuse Madone qu'ont ignorée les auteurs qui ont décrit avec plus ou moins de soin le mobilier de cette église, notamment LOUIS CLOQUET dans son *Guide de Tournai et du Tournaisis* (Bruges, Desclée 1884) et SOIL de MORIAMÉ dans son *Inventaire des objets d'art et d'Antiquité du Hainaut* (T. III, Charleroi 1924).

Il est vrai que cette statue était recouverte de vêtements adventices et que son intérêt intrinsèque se trouvait ainsi dissimulé. Il n'a pourtant pas échappé à M. l'Abbé Warlomont, nouveau Curé de la paroisse, qui a rendu à l'image sa pureté première et l'a remise en honneur dans l'église. On s'est trouvé alors en présence d'une *Sedes Sapientiae* en chêne, haute de 54 cm, large de 18 cm et épaisse de 16 cm. La statue est encore recouverte de sa ploychromie primitive sur enduit très épais : la Vierge est peinte en or bruni, l'Enfant Jésus en carmin vif. La composition, conçue suivant le vieux principe de la frontalité symétrique, à peine tempérée par le glissement de l'Enfant sur le genou gauche de sa Mère, est d'aspect très barbare. La facture de Jésus ainsi que celle des mains de Marie y concourent surtout.

On remarque particulièrement l'angle droit formé par la main gauche de la Mère avec le corps vertical de l'Enfant et la retombée inerte de la main droite, énorme, sur le genou droit (fig. 1).

Malgré cette allure archaïque, qui peut remonter bien haut, les recherches relatives aux circonstances d'apparition de la statue sont facilitées par la donnée qu'elle a toujours fait partie du trésor religieux de Saint-Jacques et qu'on la considère depuis tout le temps comme une statue de Notre-Dame de Tongre.

Rien que ce dernier renseignement permettait déjà de la faire échapper aux contingences locales et, si l'on ne disposait d'autres preuves, un argument supplémentaire pourrait encore être invoqué : la différence absolue que son type manifeste avec une Vierge romane conservée avant 1940 au Musée archéologique de Tournai (1) et qu'une tradition sérieuse portait à considérer comme tournaisienne. Du point de vue stylistique, ou plus exactement technique, la Madone de Saint-Jacques témoigne même d'une certaine parenté avec le *Saint-Jean au Calvaire* du Schnütgen Museum à Cologne, grâce au modelé plastique de la chevelure rayée, répété sur les épaules en forme de manteau (2). Vu la carence de l'élément autochtone on est immédiatement porté à se demander si, le culte auquel elle répond paraissant dériver d'un culte étranger, le type qu'elle représente ne provient pas à son tour d'une statue née ailleurs et, dans l'affirmative, quelle est cette statue.

Le nom de Tongre — uni mentalement à la pensée comparative que nous venons de diriger vers l'Est — évoque tout de suite le souvenir de l'ancien chef-lieu de la *civitas Tongrorum*, le premier siège de l'évêché de Liège, la ville actuelle de Tongres (prov. Limbourg). Or le culte de Marie est très vivace à Tongres depuis les origines du christianisme en Belgique. Un pèlerinage célèbre s'y déroule depuis un temps immémorial. La Vierge de Saint-Jacques à Tournai serait-elle en relation avec ce culte ? S'il en était ainsi, un second lien s'établirait entre les régions mosane et scaldienne, pour une longue époque stylistique (pré-gothique) qui n'en peut montrer réellement qu'un autre : la châsse de Notre-Dame, exécutée pour la cathédrale de Tournai par Nicolas de Verdun en 1205.

Malheureusement le type de la statue primitive de Notre-Dame de Tongres échappe à notre connaissance. On ne peut se baser à ce propos sur une figure gravée au dos du reliquaire de la Sainte-Croix, au trésor de Tongres même (1175-1200) (3), et ce n'est pas non plus l'image actuelle de la Vierge miraculeuse

(1) Reproduite par le comte J. de BORCHGRAVE d'ALTENA dans *A propos de Vierges en majesté conservées en Belgique*, (*Bullet. Soc. d'Art et d'Archéol. du Diocèse de Liège*, **XXVIII**, 1937, fig. 31).

(2) *Ibid.* fig. 18.

(3) *Ibid.* fig. 12.

du même lieu qui peut nous renseigner efficacement. Elle date de vers 1479 et ne témoigne certainement d'aucune archaïsation, d'aucun rappel de celle qui la précéda sur place dans la dévotion populaire (4).

Ne regrettons rien cependant car nous ferions fausse route de ce côté.

En effet, il n'y a pas qu'un Tongres en Belgique. Dans la province de Hainaut il existe au moins une autre commune de même toponyme, c'est Tongre Notre-Dame. Et celle-ci, comme son nom le proclame, voue une dévotion particulière à la Vierge. Des pèlerins y affluent de toutes parts et vers tous côtés aussi des filiales de la confrérie mariale tongroise ont rayonné depuis le Moyen Age. On en signale dans toute la partie ouest des anciens Pays-Bas : à Mons, à Valenciennes, à Lille, à Douai, à Bavai, à Maubeuge, à Landrecies, à Soignies, à Nivelles, etc...

La confrérie et par voie de conséquence, la statue de Tournai dériveraient-elles de celles de Tongre Notre-Dame ?

Il suffit de jeter un coup d'œil sur la très antique Madone qui existe encore à Tongres pour en être immédiatement convaincu (5).

Les caractéristiques essentielles de la Vierge de Saint-Jacques, à savoir le type de majesté particularisé par les détails de place de l'Enfant ainsi que de pose et de raideur des mains de la Vierge se rencontrent exactement à Tongres au milieu d'un ensemble empreint de plus de primitivisme encore.

Aucun doute n'est possible : du point de vue stylistique, la *Sedes Sapientiae* de Saint-Jacques à Tournai dérive en droite ligne — comme la confrérie à laquelle elle appartient — de la *Sedes Sapientiae* de Tongre-Notre-Dame.

Reste à savoir si les renseignements d'ordre historique confirment cette filiation ou, tout au moins, s'ils rendent acceptable l'idée d'une antériorité de la statue rurale sur la statue urbaine. Satisfaction peut être donnée de ce côté par la tradition, consignée de longue date, qui rapporte l'apparition de la Madone de Tongre à l'année 1081 et par la bulle pontificale qui, en 1093, ratifie la fondation de la confrérie tongroise (6).

Abstraction faite des circonstances « miraculeuses » dont, comme partout, la légende entoure la première signalisation de la statue, on peut ajouter foi au

(4) J. PAQUAY, Tongeren, *Gids en Oudheidkundige Inventaris*, 1935, fig. 28.

(5) Nous la reproduisons d'après la photographie qui a servi à SOIL de MORIAME pour illustrer le n° 556 du T. VII de son *Inventaire précité* (= Arrondissement judic. de Mons. T. II) 1928, p. 89.

(6) On trouvera ces renseignements dans le *Guide du Pèlerin à Notre-Dame de Tongre* (obtenu à l'aimable intervention de Monsieur le Curé de Tongre-Notre-Dame).

renseignement visant l'époque de cette signalisation, eu égard aux synchronismes dont fourmille le naïf récit et qui, faisant allusion à des personnages historiques tels que les évêques de Cambrai et de puissants seigneurs du Hainaut, sont parfaitement exacts. Nulle part, somme toute, l'historiographe de Notre-Dame de Tongre n'est pris en défaut.

Le recours à une dévotion lointaine, que nous appellerions aujourd'hui limbourgeoise, n'est donc pas nécessaire pour expliquer l'apparition de la statue de Tournai ; une dévotion hennuyère suffit.

Grâce à cette première conclusion et à l'état, légèrement évolué quand même, de la statue de Tournai par rapport à son prototype, on semble autorisé à prendre en considération la date de fondation de la confrérie de Notre-Dame de Tongres en l'église Saint-Jacques c'est-à-dire l'année 1215 (7) et à l'envisager comme l'année d'exécution de la réplique iconographique tournaisienne.

Il va de soi que cette conclusion n'épuise pas le sujet, car on peut se demander d'où vient ce type marial, plus lointainement encore. A ce propos, il surgira peut-être une hypothèse avançant que le village du Hainaut a pu tirer son nom même, avec un culte importé, de Tongres en Limbourg. On se trouverait ainsi en présence d'un double essaimage : culturel et toponymique.

Malheureusement cette hypothèse, très séduisante, n'est pas recevable. Tongre Notre-Dame en effet n'était autrefois qu'un hameau d'un village voisin qui s'appelait déjà Tongres, tout court, avant que le culte de Marie ne s'y accentuât. Ce sont précisément les faits de 1081 qui ont attiré l'attention des fidèles sur ce hameau et qui, peu à peu, y ont groupé une population suffisante pour aboutir à une émancipation communale. Afin de distinguer ces deux communes, la commune-mère et la commune-fille, portant toutes deux le nom de Tongres, on emprunta le titre de leurs autels respectifs et l'on opposa ainsi Tongre Notre-Dame à Tongre « Saint-Martin » (7). Le phénomène est de pure évolution intense et non pas de projection extense.

La question de l'origine de la Vierge de Tongres Notre-Dame ne s'en trouve pas moins posée : d'où vient ce type, qui apparaît à la fin du XI^e siècle dans un village retiré, se développant dans le domaine de l'ancienne forêt Charbonnière (8) et qui, contrairement à ce qui se passe généralement au Moyen âge, s'impose dans

(7) *Bullet. Soc. Histor. Tournai*. XII, 1868, p. 32, et une inscription de l'autel en bois du croisillon gauche du transept (cf. le journal paroissial : *Le Bourdon de Saint-Jacques*, 2 février 1947, p. 2).

(8) CHOTIN. *Etudes étymologiques et archéologiques du Hainaut*, Tournai s.d. p. 129-130.

une ville (Tournai) qui possède déjà ses propres traditions religieuses et artistiques ? D'où procède la Vierge de Tongre-Notre-Dame, qui vaut en âge et en barbarie celles de Walcourt, d'Évegnée ou d'Auderghem (9) ?

On manque à ce propos d'éléments positifs. Toutefois le très grand intérêt que lui portent, dès le début, les évêques de Cambrai, dont dépendait spirituellement le village de Tongre, peut avoir dépassé l'intervention purement spirituelle et la petite mise en scène de la statue apportée du ciel cache peut-être un véritable transfert matériel. Les rapprochements signalés plus haut, avec d'autres œuvres plus ou moins contemporaines seraient d'ailleurs uniquement à l'universalité du style du temps.

Malheureusement, ainsi que pour Tongres en Limbourg, le type primitif de Notre-Dame de Cambrai nous est inconnu. On possède bien aujourd'hui, comme centre du culte marial cambrésien, une Vierge miraculeuse appelée « Notre-Dame de Cambrai » et dont le type a effectivement rayonné en Hainaut, à Frasnes-les-Buissenal notamment, mais c'est une Notre-Dame de Grâce du XIII^e siècle, d'origine italo-byzantine (10).

La question reste donc pendante. Contentons-nous toutefois pour l'instant d'avoir saisi sur le vif la perennité consciente d'un type artistique à travers presque un siècle et demi. Sans être aussi suggestif que celui de la *Sedes Sapientiae* de Louvain, refaite en 1442 comme au milieu du XII^e siècle (11), cet exemple revêt une réelle valeur.

Paul ROLLAND.

(9) Reproduites dans J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *loc. cit.*, fig. 1, 2 et 16-17.

(10) PAUL ROLLAND. *La Madone italo-byzantine de Frasnes-les-Buissenal*. (*Revue belge d'Archéol. et d'Hist. de l'Art*, XVII, 1947-48, p. 97 ss. fig.). La récente Exposition des Arts Religieux (1949) à Tournai a encore montré deux répliques hennuyères, de dimensions plus petites, mais identiques, de N.D. de Cambrai : le n° 25 (Couvent des Augustines à Mons) et le n° 52 (collect. Florian Monnier à Tournai). On en voyait aussi une quatrième (n° 26 : Hôpital de la Madeleine à Ath).

(11) J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *loc. cit.* fig. 8.

UN RUBENS PERDU DEPUIS 1777 ET RETROUVÉ

Le 1^{er} décembre 1777 avait lieu à Paris la vente publique du cabinet de Monsieur Thélusson. Le catalogue (écrit à la main et dont la Frick Library à New York possède l'un des rarissimes exemplaires) mentionne sous le No. 9 une œuvre de *P.P. Rubens*, décrite comme suit :

« Hauteur 2 pieds 5 po. 6 lig ; largeur 22 po. 3 lig.

Vénus piquée au pied par une épine est secourue par les Amours.

Tout ce qu'on peut attendre de la plus grande facilité du pinceau et de la plus vive fraîcheur des tons de couleur, se trouve réuni dans cette belle esquisse. »

Une annotation marginale indique le prix obtenu — 600 francs, — mais sans mention du nom de l'acquéreur.

John Smith, dans son *Catalogue Raisonné of the Works of the most eminent Dutch, Flemish, and French Painters* (1) condense les informations contenues dans le catalogue de vente de la manière suivante :

« Venus, wounded by a thorn, receiving the Condolence of the Loves.
A sketch.

2 ft. 5 1/2 in. by 1 ft. 10 1/2 in.

Collection of M. Thélusson, 1777 600 fs. »

A remarquer que l'auteur anglais transcrit les mesures en anglais non pas suivant leur valeur réelle, mais uniquement par analogie dénomminative. Ainsi pour lui, un pied anglais égale un pied français. J'y reviendrai plus loin.

Dans son *Oeuvre de Rubens* (2) Max Rooses fait mention du tableau, en suivant apparemment la citation du *Catalogue Raisonné* de John Smith. Cette supposition est permise, car les mesures en cms, données par l'historien d'art belge, sont une traduction exacte des dimensions en pieds et pouces anglais établies par son prédécesseur britannique.

(1) 1830, vol. II, p. 192, No. 683.

(2) 1890, vol. III, p. 180, No. 697.

« Vénus, blessée par une épine, et consolée par les amours.

Dans la vente Thélusson (1777), une esquisse, représentant Vénus blessée par une épine et consolée par les amours.

(H.75, L.57) fut adjugée au prix de 600 frs. »

Une note similaire, mais sans indication de mesures, a été incluse par A. Hasselt dans son *Histoire de P.P. Rubens* (3).

La littérature rubénienne tentait donc de la sorte de fixer une œuvre, apparue tel un météore, et disparue aussitôt de la circulation sans laisser d'autres traces.

Je suis d'autant plus heureux de pouvoir signaler aujourd'hui la toile, récemment entrée dans la collection de l'amateur avisé qu'est le Docteur Arnon, de New York City. — Ce tableau (peint sur toile, rentoilé) (fig. 1, 2 et 3) laissait deviner au premier coup d'œil toutes les caractéristiques du style du maître anversois. Sa composition, unique dans l'œuvre de Rubens, concorde parfaitement avec la description contenue dans le catalogue Thélusson. Ses dimensions actuelles sont de 82 cms de haut sur 62 cms de large. Avant de procéder à une comparaison avec celles du catalogue français, il y a lieu de tenir compte du fait, que les pieds, pouces et lignes qui y apparaissent sont évidemment ceux en usage à Paris en l'an 1777. Or, le pied de Paris valait 32.4 cms (4), alors que le pied anglais était de 30.5 cms seulement. Une simple multiplication établit donc les dimensions correctes du tableau Thélusson à 79.65 cms de haut sur 60.08 cms de large. La différence entre ces mesures et celles du tableau Arnon est de 2.35 cms en hauteur et de 1.92 cms en largeur. Elle est constituée par de minces bandes de toile nouvelle, ajoutées lors du rentoilage, — auquel il a été procédé de toute évidence il y a une quarantaine d'années environ au plus tôt : donc certainement postérieurement à 1777.

Devant cette correspondance du sujet aussi bien que des dimensions, il est permis de conclure à l'identité complète du tableau Arnon avec celui de la vente Thélusson, et partant, de la toile mentionnée chez Smith, Rooses et Hasselt.

Lors de l'acquisition de l'œuvre par son propriétaire actuel, rien de tout cela n'était connu. Dissimulée sous un épais vernis jaune, les caractéristiques de l'école à laquelle elle appartenait sans aucun doute, semblaient justifier une vague attribution à Jacques Jordaens, par le vendeur. Selon l'attestation de sa

(3) Bruxelles, 1840, p. 306, No. 819.

(4) cf. Th. v. FRIMMEL, *Gemaeldekunde*, p. 194.



(Fig. 1)

P.P. Rubens
(Coll. du Dr. Arnon, New York City)

VENUS A L'EPINE



(Fig. 2)

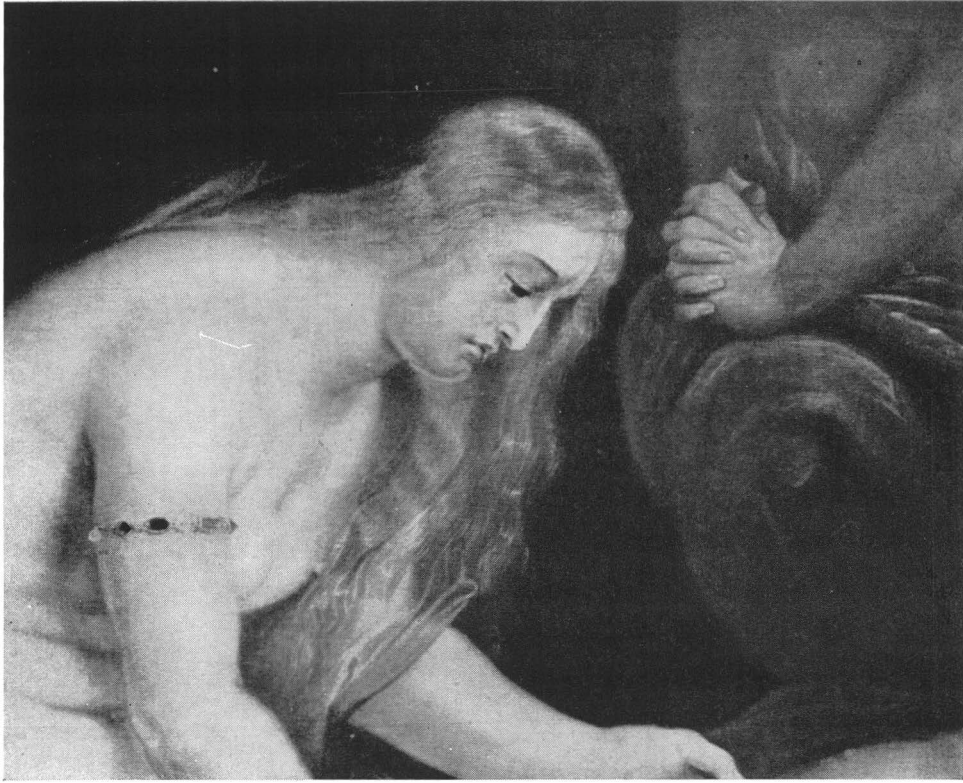


(Fig. 3)

VENUS A L'EPINE (détail)

P. P. Rubens

(Coll. du Dr. Arnon, New-York City)

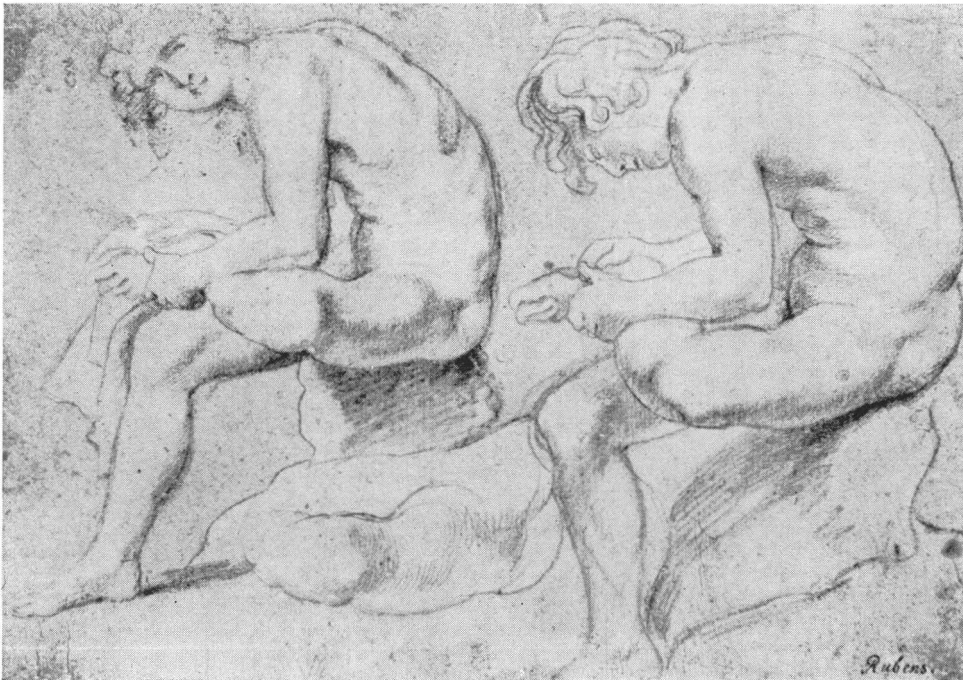


(Fig. 4)

LA MORT D'ADONIS (détail)

P.P. Rubens

(Coll. Me. Lucien Rollin, Paris)

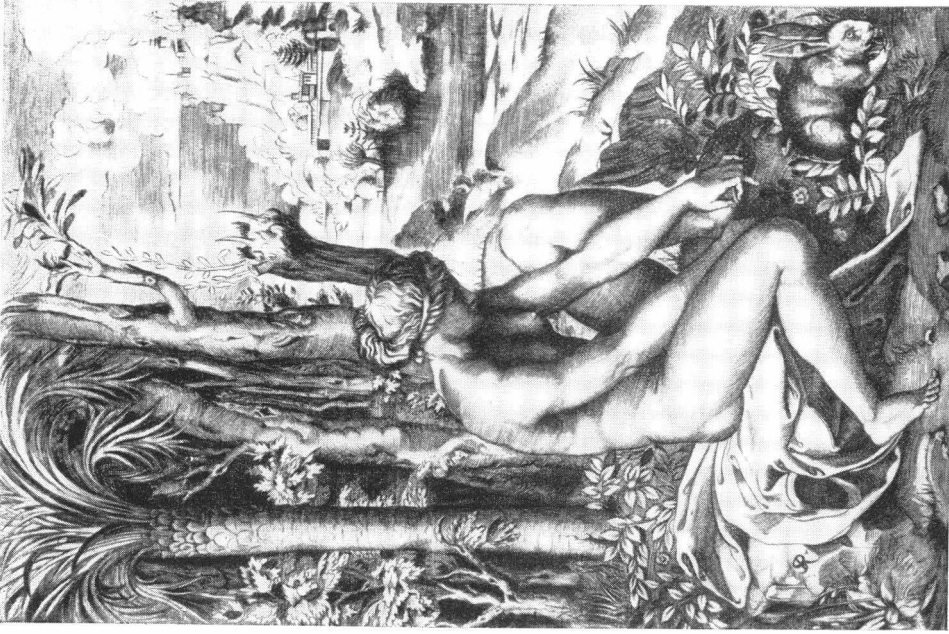


(Fig. 5)

SANGUINE

P.P. Rubens

(British Museum - Londres)



(Fig. 6)

Marco da Ravenna
(d'après Raphaël)
(Coutoise : The Fogg Museum of Art)
Cambridge, Mass. U. S. A.)



(Fig. 7)

P. P. Rubens
(Coll. Dr. Gollnow, Stettin).

facture de vente, l'œuvre proviendrait des collections du Comte Czernin, d'Europe Centrale.

Cette attribution erronée n'est pas pour étonner. L. Burchard a déjà fait allusion à ce sort commun aux tableaux « italiens » de Rubens, à l'occasion de l'établissement de l'authenticité de « Hercule et Omphale » du Louvre. Une fois « qu'ils ne se trouvaient plus à leur emplacement primitif..... qu'ils avaient commencé leur pérégrination..... Van Dyck..... Diepenbeeck..... même Willeboirts devenaient les boucs émissaires » (5).

La même chose advint ici.

Une fois débarrassé du film qui le défigurait, le tableau apparût dans toute sa splendeur. Il est en très bon état de conservation, et n'avait besoin que de quelques légères retouches dans l'avant-bras gauche de la Vénus, de quelques petits points dans le voile et le paysage, — vers les bords supérieur et inférieur de la toile surtout. Le coloris et la gamme sont typiquement ceux de Rubens, de même que le dessin, et les pigments sont absolument ceux du premier tiers du 17ème siècle. Quoique je m'efforcerais dans les pages qui suivent de situer cette peinture dans « l'œuvre » du maître, on m'excusera, je l'espère, d'affirmer à priori qu'elle est entièrement de la main de *P.P. Rubens*, et exécutée vers la fin de son séjour en Italie, soit vers 1606-1608.

La tête et le torse de la Vénus sont complètement achevés et puissamment modelés révélant une abondance de tons rouges et rosés. Les ombres de la chair nacrée sont constituées par des bleus et verts transparents, les plis du corps soulignés de façon décisive par des laques de garance. Le dessin de la bouche s'indique par un simple trait sombre séparant les lèvres rouge corail. Des lumières hardies rehaussent le voile gris qui flotte autour de la nudité découverte. La partie inférieure du tableau, y compris les amours, est plus esquissée. On remarque des repentirs aux doigts de la main droite d'Aphrodite qui tend à enlever l'épine du pied, ainsi qu'à sa jambe gauche, dont le contour droit a été vigoureusement remodelé par un coup de brosse brun. On observe aisément que toute cette partie a été indiquée plutôt que terminée, de manière à fixer la composition pour un usage futur. La scène entière se découpe sur le fond brun transparent d'un gros arbre. Des deux côtés le bleu clair du ciel est souligné par des touches légères, spirituelles et claires, qui accentuent le mouvement horizon-

(5) Ch. STERLING-L.BURCHARD, *La découverte et l'histoire d'une œuvre inconnue de Rubens*. L'Amour de l'Art, 9, 1937, p. 285 et ss.

tal du paysage en contraste avec la tendance verticale prononcée de la composition.

Comme toujours chez Rubens, il est aisé d'établir des analogies de type et de poses avec d'autres œuvres propres à l'artiste et qui relèvent de la même période de son activité. Ainsi il convient de rapprocher de la « Vénus » le « Torse de femme », penché en avant, qui apparaît sur une feuille de croquis (fig. 7) de la coll. Dr. Gollnow, Stettin (sanguine et fusain, rehaussé de blanc) contenant des études d'après des tableaux du Titien (6).

Le « Torse » en particulier est copié d'après le tableau représentant « Diane et Actéon », qui, avec d'autres toiles du grand Vénitien, pouvait avoir frappé l'imagination de Rubens lors de son premier séjour à Madrid (1603/4). Actuellement, elle est conservée au Bridgewater House de Londres.

La tête de la Vénus et le modelé du corps, rappellent la « Suzanne et les Vieillards » de la Villa Borghèse à Rome (7). Le type, ainsi que les longs cheveux formant voile devant la poitrine de la « Suzanne » sont très proches. Dans le tableau romain, comme dans la Vénus, un voile clair retombe avec souplesse, retenu d'une main hésitante et découvre une anatomie splendide. Il faut aussi noter la similitude de construction, le majestueux arbre central étendant ses ramifications entre lesquelles, de part et d'autre, se déroule le paysage. Les fleurs de l'avant-plan de notre tableau, indiquées en grosses touches, se retrouvent sur la « Leda » du Musée de Dresde, copiée d'après Michel-Ange (8) ; elles forment au couple amoureux, un tapis naïvement détaillé.

Les analogies les plus frappantes pourtant s'établissent entre le tableau New-Yorkais et la « Mort d'Adonis », toile très importante appartenant à Maître Lucien Rollin, de Paris, et à laquelle H.G. Evers a consacré une étude approfondie consécutive au nettoyage de la peinture (9). Citons parmi beaucoup d'autres : notre détail de la tête de « Vénus » (fig. 2) et celle du tableau Rollin (fig. 4) d'une technique absolument semblable, si l'on tient compte de l'échelle différentielle, allant jusqu'aux détails du voile retombant devant la poitrine. Même

(6) cf. GLUCK-HABERDITZL, *Die Handzeichnungen von Pieter Paul Rubens*, p. 28, No 3.
cf. MUCHALL-VIEBROOK, *Flemish Drawings of the Seventeenth Century*, No. 4.

(7) cf. OLDENBOURG-ROSENBERG, *Rubens*, Klass. d. Kunst, p. 19.

(8) cf. R. OLDENBOURG, *Rubens in Italien*, Jahrb. d. preuss. Kunstsngn, 1916, v. 37, p. 272 — s'appuyant sur l'avis de Bode.

également : H.G. EVERS, *P.P. Rubens*, p. 101 et repr. No. 47.

(9) H. G. EVERS, *Rubens und sein Werk, Neue Forschungen*, p. 121 et ss., repr. Nos. 27, 28 et 29.

structure picturale des amours, aux cheveux dynamiquement bouclés. Même esprit du paysage, concentré sombrement au centre de la composition, pour s'éclaircir vers les côtés.

L'Académie de Duesseldorf conserve également une « Mort d'Adonis », dont l'angelot de droite, à tête bouclée, peut être comparé à ceux de la « Vénus à l'épine ».

Un corps de femme à la même courbe élégante, au type étroitement apparenté, se retrouve également dans la « Venus Frigida » du Musée Royal d'Anvers.

Les comparaisons de types et attitudes, du langage des formes en un mot, se joignent donc aux considérations purement techniques et stylistiques pour établir que la « Vénus à l'épine » est un authentique Rubens « italien », mariant des souvenirs principalement vénitiens à la vigoureuse technique flamande. Elle s'enchâsse aisément parmi les trop rares exemples de son art que nous possédions de la fin de ses années d'apprentissage.

Avant de terminer cette présentation d'un Rubens retrouvé, il est indispensable de dire quelques mots concernant le sujet. L'artiste a mis à profit son séjour outre-monts pour se créer, pour toute la durée de sa carrière, un fonds inépuisable de formes et d'idées, dont il est souvent redevable à d'autres peintres locaux ainsi qu'à la sculpture antique. N'est propriété personnelle que la façon dont il a assimilé et transformé ces impulsions venues du dehors. Il est donc normal de trouver chez lui des essais différents d'interpréter une composition donnée, répétés souvent à de longues années d'intervalle. Le fait qu'il n'en ait pas été ainsi de la « Vénus à l'épine », qu'elle soit restée une tentative unique, nous la rend d'autant plus précieuse.

Nous savons que l'histoire de la mort dramatique d'Adonis l'avait particulièrement préoccupé entre les années 1606-1608, et qu'elle trouva sa forme culminante dans la monumentale toile de la coll. Rollin, dont L. Burchard a pu établir de manière détaillée la provenance (10), alors que H.G. Evers (11) en a fourni l'interprétation ainsi que la concordance avec les textes antiques.

Or, content les anciens, Vénus folle de chagrin errant dans les bois après la mort de son amant, se serait enfoncée une épine dans le pied (12).

(10) *op. cit.*

(11) *op. cit.*

(12) cf. Freiherr GOELER v. RAVENSBURG, *Rubens und die Antike*, p. 78, qui mentionne l'esquisse de la vente Thélusson; auteurs à l'appui de la légende: Tzetzes à Lykophr. V, 8, 31; Eudocia viol. I, 24; Choric. de rosa p. 132 ed. Boiss., comp. Natal. Comes ed. Lugd 1605, p. 522.

Une autre version ajoute le détail de la rose, primitivement blanche, devenue rouge à tout jamais sous l'effet du sang coulant du pied de la Vénus blessée par une épine, alors qu'elle se hâtait au secours d'Adonis mourant (13).

Le sujet ainsi choisi par Rubens constitue la suite logique de la « Mort d'Adonis ».

Un autre aspect de la toile Arnon mérite encore que l'on s'y arrête. Rubens travailla beaucoup d'après l'antique, plus spécialement vers la fin de son séjour italien (14). Mais on constate que l'Anversois excelle à conférer la vie à une statue de bronze ou de marbre, à la rendre organique : « il ne lui donne pas seulement la couleur d'une chair éblouissante ; il lui confère aussi la flexibilité et la tendresse chaude de la chair ; il pétrit cette chair ; il l'enfle au delà de la réalité » (15). La « Vénus à l'épine » apporte une preuve supplémentaire de cette façon de s'emparer d'une idée de la changer, la transposer et de la rendre finalement transformée par son empreinte indélébile.

A Rome, au Palais de Conservateurs, est conservé un admirable bronze de l'époque hellénistique, représentant un éphèbe se tirant une épine du pied (16).

Une sanguine au British Museum (17) (fig. 5) de la main de Rubens, transmet deux aspects de la statue — légèrement changés quant à la pose, complètement modifiés en tant que contenu spirituel. Foin de l'antique ; c'est un jeune garçon rubénien qui nous sourit ! —

Se basant plus que probablement sur la même source d'inspiration, Raphaël transcrit dans l'une des fresques ornant la fameuse « salle de bains » du Cardinal Bibbiena (Vatican, Rome), une « Vénus blessée au pied, soutenue par Cupidon ». L'original de cette peinture se trouve en très mauvais état, et fût d'ailleurs probablement achevé par des élèves (18). Mais l'idée rencontrait la faveur générale et des graveurs comme Marcantonio Raimondi, Marco da Ravenna, etc. la diffusèrent.

(13) cf. W. H. ROSCHER, *Lexicon d. Mythologie*, vol. I, Sec. 71-72 ; Paus. 6,24,7 ; Tzetzes à Lykophr. 831 ; Aphthonius Progymn. 2 ; Westermann Mythogr. p. 359 ; Philostr. op. 1 ; Greve, p. 11 et ss.

(14) EM. KIESER, *Antikes im Werke des Rubens*, Muenchner « Jahrbuch », 1933, v. 10, p. 110.

(15) Leo van PUYVELDE, *Les Esquisses de Rubens*, p. 14 et ss.

(16) Illustration dans K. WOERMANN, *Geschichte d. Kunst*, vol. I, p. 305.

(17) cf. GLÜCK-HABERDITZL. op.cit. No. 27.

(18) cf. A. P. OPPE, *Raphael*, pl. CXVIII et texte y afférent.

L'interprétation de Marco da Ravenna (fig. 6) (19) — Vénus assise sur un roc retire l'épine de son pied gauche, à ses pieds un lapin — montre déjà dans la composition du torse, dans la ligne du dos, des affinités point négligeables avec la toile rubénienne. Le Flamand changea pourtant complètement le mouvement, et conféra à son nu un modelé sensiblement plus sculptural. L'adjonction des amours est propre à sa conception, tandis que le graveur italien du 16^{ème} siècle, impressionné par Dürer, trahit son admiration de l'Allemand dans la composition de son paysage.

Basée sur la mythologie grecque, stimulée par l'étude de la statuaire antique, par une œuvre de Raphaël et par des variantes de graveurs contemporains, empruntant pour son langage de formes des types vénitiens, la « Vénus à l'épine » reste malgré tout une œuvre étonnamment originale. Peu importent ses sources d'inspiration, Rubens les domina, les fit siennes et traça de son pinceau étincelant cette image aux chairs nacrées — à la luminosité aveuglante, qui est la marque de son génie.

Erik LARSEN.

(19) BARTSCH No. 321.

BRONNEN VOOR DE GESCHIEDENIS VAN HET BRUGSCHE SCHILDERSMILIEU IN DE XVI^e EEUW

(Vervolg)

XXXII. VINCENT ROELINS.

Vincent Roelins, zoon van Pieter, werd geboren te Merkem, bij Diksmuide ; hij was reeds gehuwd toen hij op 14 October 1481 in de leer kwam bij den niet onaanzienlijken schilder Jan Mersiaen te Brugge (1). Het poorterschap verwierf hij op 20 October 1494 en om dien tijd ook moet hij vrijmeester schilder geworden zijn. Opmerking verdient, dat hij zijn poortergeld niet ineens, maar in termijnen betaalde. Vincent is tweemaal in den echt getreden : van zijn eerste vrouw is alleen de voornaam Barbara bekend ; zijn tweede heette Cornelia Lazon en was de dochter van Joris, den pasteibakker. Uit beide huwelijken heeft hij kinderen gehad. Hij bezat een huis aan de oostzijde van de Hoedemakerstraat, bij het klooster van de Augustijnen, en overleed aldaar kort vóór 20 Januari 1522. Een vooraanstaand gildebroeder lijkt hij niet geweest te zijn, want nooit heeft hij deel uitgemaakt van het bestuur zijner corporatie (2).

Onze Vincent leefde en werkte in een tijd dat de Renaissance in het Brugsche schildersmilieu meer en meer begon door te breken. In het begin verspreidde deze nieuwe richting zich slechts geleidelijk en daarenboven uitsluitend bij wijze van decoratieve bijkomstigheden in de compositie. Aldus bemerkt men op de

1) Over Jan Mersiaen vgl. C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, blz. 11b-12a, 20a, 21a, 22a, 27b, 31a, 33b, 35a, 45b, 198b (Brugge-Kortrijk, z.j.); [W. H. J. WEALE], *Inventaire des chartes et documents appartenant aux archives de la corporation de Saint Luc et Saint Eloi à Bruges*, in *Le Beffroi*, tom. I, blz. 215 (Brugge, 1863).

2) Vgl. over hem C. VANDEN HAUTE, t.a.p., blz. 31a, 200a.

paneelen van Hans Memling en Gerard David een paar motieven die aan de classieke oudheid ontleend zijn, zooals putti's en guirlanden (3). Een groot-scheepsche openbaring van den Renaissancestijl greep eerst in de schilderskringen te Brugge plaats op 18 April 1515, bij gelegenheid van de blijde intocht van aartshertog Karel van Oostenrijk, den lateren Keizer Karel V. Op den weg, langs denwelken de jonge vorst zich van de Kruispoort naar het Prinsenhof moest begeven, zag men talrijke mooie estraden, waarop door meestal zwiigende personages gebeurtenissen uit de profane en de bijbelsche geschiedenis, benevens allegorische tafereelen, plastisch waren afgebeeld. De vreemde natiën, die toentertijd te Brugge verbleven, hadden ruim deel aan deze feestelijke versieringen. Italianen, Oosterlingen en Spanjaarden richtten op de Beurs en in de nabijgelegen straten zeer in 't oog vallende zegebogen en stellages op naar antieken trant. Het geheele decoratiewerk en inzonderheid de nieuwerwetsche versiersels worden omstandig beschreven in een boek door den officieelen historiograaf Remi du Puys in den loop van hetzelfde jaar te Parijs gepubliceerd en rijk van gravures voorzien (4). Het is nog de vraag of de schilders die de Renaissancevormen aanwendden volgens eigen patroonen gewerkt, dan wel hun modellen door bemiddeling van hun uitheemsche opdrachtgevers gekregen hebben. Wat er ook van zij, de triomfbogen en de stellages in antieken stijl hebben indruk gemaakt op de tijdgenooten. Ietwat later rukte de italianiseerende kunstrichting te Brugge, onder aanvoering van den befaamden schilder Lancelot Blondeel, bepaald naar den voorgrond. Het oudste stuk aan dien meester toegeschreven en

-
- 3) Over de infiltratie en de verspreiding van de Renaissance onder de schilders van de voormalige Nederlanden, zie: G. J. HOOGEVERFF, *Vlaamsche kunst en Italiaansche Renaissance* (Mechelen-Amsterdam, z.j. — *De Wetenschappelijke Bibliotheek*); W. KROENIG, *Der Italienische Einfluss in der flämische Malerei im ersten Drittel des 16 Jahrhunderts*. Beiträge zum Begin der Renaissance in der Malerei der Niederlande (Würzburg, 1936).
- 4) Dit boek verscheen onder den titel: «*La triumphante et solennelle entrée faite sur le nouvel et joyeux advènement de trêshouë, très-puissant et très-excellent prince monsieur Charles, prince des Hespaignes, archiduc d'Austrice, duc de Bourgongne, comte de Flandres etc. en sa ville de Bruges l'an mil V cens et XV le XVIII^e pour d'April après Pasques rédigé en escripe par maistre Remy du Puys, son très humble indiciaire et historiographe*». Dezelfde beschrijving van de blijde inkomst van aartshertog Karel wordt ook aangetroffen in een rijk geillustreerd handschrift, dat in 1515 of eenige jaren daarna tot stand kwam en op de Nationale Bibliotheek te Weenen aanwezig is. Vgl. I. von ROEDER-BAUMBACH, *Versieringen bij Blijde Inkomsten gebruikt in de zuiderlijke Nederlanden gedurende de 16e en de 17e eeuw...*, blz. 9-10 en passim (Antwerpen, 1943 — *Maerlantbibliotheek*, XIII). — De Brugsche stadsregering schonk aan den bovengemelden Remi du Puys een vergoeding van vijf pond voor zijn werk, zooals 't blijkt uit den hiervolgenden post van de stadsrekening over het dienstjaar 1514 (Sept. 2) — 1515 (Sept. 2), blz. 127, nr. 4: «*Remy du Puys, historiographe van onsen gheduchten heere ende prince, de somme van 5 l. grooten, hem byder wet gheordonneit ende toegheleyt uut causen vander moyte ende aerbeyde by hem ghenomen in 't stellen in walsche de triumphen vander incomste van onsen gheduchten heere ende prince binnen deser stede, dus hier de voors. 5 l.*».

in de Sint-Jacobskerk van de laatstgenoemde stad bewaard, dagteekent van 't jaar 1523. Het verbeeldt de legende van de Hll. Cosma en Damianus en is vooral merkwaardig door de bruingouden architectonische omlijsting van de voorge- stelde figuren (5). Hierbij zij nochtans aangestipt, dat Blondeel, niettegenstaande zijn weelderig vertoon van antieke motieven, naar den geest eerder tot de mid- deleeuwen is blijven behooren : zijn werk mist immers den soberen eenvoud en het rustige evenwicht die de Renaissance in Zuid-Europa kenmerken.

1.

1494, October 20. — *Vincent Roelins, geboren te Merkem, koopt het poorterschap te Brugge voor twintig schelling groot.*

Vincent Roelens, filius Pieters, gheboren van Merkem, cochte 't poorterscip van Brugghe den 20^{en} in Octobre 94, present : Stevin vander Diest, om te doene de neeringhe van scildene, voor 20 s. (6).

Kantteekeningen. Rest 17 s. gr. à payer à la Saint Remy. Sur ce receu le 10^e de decem- bre 94 : 5 s. Noch den 18^{en} in Lauwe 94 : 5 s. 10 d. gr. Encoir le 17^e de mars 94 : 2 s. 6 d. gr. Et la reste est depuis payée (7).

Poorterboek over de jaren 1479-1496, blz. 67 v., nr. 5.

2.

1511, September 25. — *Vincent Roelins, schilder, en zijn echtgenoot Cornelia Lazon, dochter van Joris, doen afstand aan Joost Tsoenin, ten behoeve van het armbestuur van de Onze-lieve-vrouwenparochie, van al het recht dat zij hebben op een losrente van twee pond zes schelling groot 's jaars.*

Vincent Roelins, de scildere, ende Cornelia, filia Jooris Lasoens (8), als hoirs ende aeldinghers in 't 5e deel van al den goede bleven naer de doot van wylen Geraerd From ende onder andere gherecht inde naervolghende rente, also ons dies duechdelic bleken es ten passerene van desen by zekere lettren van verdeelinghe, ghepasseirt by Anthuenis Bierman, in daten vanden 24en in Ougst laestleden, die wy aldoe zaghen ende hoorden lesen, cesseeren [?] Joos Tsoenin, ten behouwe vanden dissche van Onser Vrouwen in Brugghe, al tzelve recht etc. ande jeghenwoordighe lettren, mencie makende vander somme van twee ponden zes scellingen grooten tsjaers losrente den pennync vichtiene, bezet upde stallen vander lakenhalle binnen deser stede, duer dewelke etc., helovende etc.

Actum als boven [25en in Septembre], present : eisdem [Cabootre, Hille].

Register van procuratiën, opgemaakt voor sche- penen van Brugge, over de jaren 1511-1512, blz. 6v.

-
- 5) Vgl. W. H. J. WEALE, *Lancelot Blondeel*, in *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, tom. LVIII (1908), blz. 280, 373; vgl. ook P. BAUTIER, *Lancelot Blondeel, pictor Brugensis praestantissimus*, blz. 14-21 (Brussel, 1910).
 - 6) Van dezen post is reeds gewag gemaakt bij R. A. PARMENTIER, *Indices op de Brug- sche Poorterboeken*, tweede stuk, blz. 812-813 (Brugge, 1938 — *Geschiedkundige publi- catiën der stad Brugge*, II, 2).
 - 7) Over het gebruik van het Fransch voor de aantekeningen in de randen van onderhavig Poorterboek gedurende de dienstjaren 1492-1495 vgl. *Id.*, t.a.p., eerste stuk, blz. XLI-XLII.
 - 8) Deze familienaam wordt in de alhier medegedeelde bescheiden gespeld : Lasoen(s), Lazoen, Lazon. Eenvormigheidshalve bezigen wij in de regesten steeds de laatstgenoemde schrijfwijze.

1514, Augustus 22. — *Jan Drael, mutsenmaker, en Vincent Roelins, schilder, als voogden van Jacob, Joris, Adriaan en Barbara, de minderjarige kinderen door den huidvetter Jacob vander Leye verwekt bij wijlen zijn vrouw, Paulina From, geven bij de weeskamer van Brugge het moederlijk versterf van de voornoemde weezen aan.*

Den 22^{en} dach van Ougst in 't jaer duust vyfhondert ende veertiene Jan Drael, de mudsereedre, ende Vincent Roelins, de schildre, als voochden van Copkin, Joorkin, Adriaenkin ende Baerbelkin, Jacop vander Leyens kynderen, 's hudevetters, die hy hadde by joncvrauwe Pauwelyne Froms, zynen wyve, brochten ten pampiere van weesen, volghende haerlieder eedt, de groote vanden voorn. kynderen goedinghen, hemlieden toecommen ende ghebuert byder doot van huerlieder moedre ende es tghuend dat hiernaer volgt.

Eerst de rechte heltscheede van twyntich schellinghen grooten eeuwelyker renten elkes jaers, beset ende verzekert upde westerste wuenste van eenen huuse met datter toebehoort — twelke twee wuensten zyn — staende ten voorhoofde inde Ghelthusstrate, byder Gheltmunten, wylen toebehoirende Pietre de Leynier, den naghelmakere, ande noordzyde vander straten, ende staen te lossene den penninck 18^e ende te betalene telken 16^{en} daghen van Wedemaent ende van Decembre, ghelyc den chaertre van derzelve bezettinghen, wesende vander daten vanden 16^{en} daghe van Decembre in 't jaer 80, dat wel verclaerst.

Voort noch de rechte heltscheede van noch twyntich schellinghen grooten eeuwelyker renten, ooc beset ende verzekeirt up een huus met datter toebehoort, gheheeten *De Mareminne*, wylen toebehoirende Joos Mulaert, staende ten voorhoofde inde Hoedemakersstrate, ande westzyde vander straten, ende staen ooc te lossene den penninck 18^e ende te betalene telken vierden daghe van Wedemaent ende van Decembre, ghelyc den chaertre danof zynde. in daten vanden 4^{en} daghe van Decembre in 't jaer 88, dat ooc wel verclaerst.

Voort ghelycke heltscheede van vyf schellinghen grooten eeuwelyker renten tsjaers, beset up een huus met datter toebehoort, staende ten voorhoofde in 't Ackerstraetkin, dat men ooc heet in 't Helmstraetkin, byder Noordzantstrate, twelke huus wylen toebehoorde Jan Denys ende nu Ruebrecht Maertins, ende staen te betaerne telken 7^{en} daghe van Sporcle ende ooc te lossene ghelyc den chaertre van bezettinghe danof zynde, wesende vander daten vanden 7^{en} daghe van Sporcle in 't jaer 80, dat ooc wel inhoud ende verclaerst.

Voort de rechte heltscheede van twee ghemeten ende 44 roeden lands, lettelt meer of min, liggende buten der Cruuspoorte, inde prochie van Synte-Cruus, zuudt vander kerken ende binden scependomme van Brugghe, byden *Driën Kuenynghen*, naesten der voors. kerkenlandt van Synte-Cruus ande oostzyde, ende Joos de Smeits lande, 's fruteniers, ande noordzyde, ende der heerstrate, also men rydt ten voors. Driën Kuenynghenwaerts, ande zuudzyde, tzelve landt wylen toebehoirende d'heer Jacop Gheerolfs, ende welc voors. landt ten passerene van desen in pachte hadde Clayes Michiels, belast 't voors. landt met vier schellinghen parisis landcheins, zonder meer.

Voort de rechte heltscheede van eender hofstede metten huusynghen, schueren, stallen, poesten ende boomen daerup staende ende der toebehoirende, groot viere ende dertich ghemeten één lyne ende 34 roeden landts, lettelt meer of min, ghelegghen ende ghestaen inde prochie van Coolkerke, noordoost vander kerke, daerof pachte es Jan, filius Jacops Heyns, met omtrent acht schellinghen grooten tsjaers daeruute ghaende te landschult ende renten.

Voort de rechte heltscheede van neghen ghemeten twee lynen ende 44 roeden lands lettelt meer of min, liggende inde prochie van Dudzele, oost vander kerke, inden Oosthouc, in diverschen plaetsen ende steden, daerof pachters zyn Adriaen Christiaens, Ledenaert Urbaen ende meer andre, belast in 't gheheele met neghen schellinghen parisis den cloostre vander Doest ende metten laste van wateryngghen naer 't gheschot.

Voort 't rechte 16^e deel van omtrent hondert ghemeten, onder winnende landt ende busch, liggende ende staende binder kuere van Eecloo ende ooc zom binden ambochte van Maldeghem ende Zoomerghem, ghemeene metten kynderen van Michiel Vrombout, belast in 't gheheele met 's graven renten ende andre lasten van ouden tyden daeruute ghaende, ghelyc de renteboucken ende andre betoogghen daerof zynde dat wel verclaersen.

Voort noch ghelyc 16^e deel van twee huusen met hueren toebehoirten, te gadre staende d'een neffens den andren ten voorhoofde inde Caermerstrate, ande noordzyde vander strate, naesten den huuse wylen toebehoirende d'heer Jan vanden Keere ande oostzyde an d'een zyde ende den huuse wylen toebehoirende d'heer Jan Roegiers ande westzyde an d'andre, met elleven schellinghen ende vier penninghen grooten elkes jaers ghaende uten voors. tweën huusen met hueren toebehoirten, al gheheel ten rechten landcheinze.

Voort noch de rechte heltscheede van tien schellinghen grooten eeuwelyker renten tsjaers, gheassigneirt ende verzekeirt op 't rechte achtste deel van veertien ghemeten één lyne ende 82 roeden lants, lettelt meer of min, gheleghen binden ambochte ende prochie van Eecloo, ghemeene met Aernoud Zoetaerts kynderen, inde Boschstrate ende Boschackere, ende staen te betalene telken Synte-Bavendaghe eeuwelyke gheduerende, ghelyc den chaertre van verzekeirtheneden daerof wezende, vander daten vanden 15^{en} daghe van Sporcle in 't jaer drie ende tnegentich, dat ooc wel ende breedre verclaerst.

Voort noch de heltscheede van zeventien schellinghen ende zes penninghen parisis eeuwelyker renten tsjaers, verzekeirt an eene lyne lants, gheleghen inde prochie van Coolkerke, toebehoirende Olivier van Beoostereede, tusschen beede den Zwenen, ende staen te betalene telken Synte-Bavendaghe.

Voort de rechte heltscheede van eenen huuse met datter toebehoort, twelke eene hudevetterie es, staende ten voorhoofde inde Muelenmersch, by Themmermanstraetkin, ande oostzyde vander straten, naesten den huuse ende lande toebehoirende Jan vanden Stoorme, den brauwere, ande noordzyde an d'een zyde ende den huuse toebehoirende Mathys vander Leyen, ande zuudzyde an d'andre, achterwaerts streckende toten waterloope vander stede van Brugghe, met 21 s. parisis elkes jaers ghaende uten voors. huuse met al datter toebehoort ten rechten landcheins, die men wylen ghalt d'heer Jan Dhont, ende es leen, ende noch met zes schellinghen grooten eeuwelyker renten ooc elkes jaers daeruute ghaende boven den voors. landcheins, die men ghelt den commune van Synte-Wouburghenkerke in Brugghe, te betalene ghelyc den chaertre van verzekeirtheede daerof zynde breedre verclaerst.

Voort noch de rechte heltscheede van vyf schellinghen parisis eeuwelyker renten tsjaers verzekeirt up vier lynen lands lettelt meer of min, liggheende binden ambochte van Dudzeele ende prochie van Oostkerke, tzelve landt wylen toebehoirende Benedicte de Chyole ende nu zynder weduwe ende kynderen.

Voort ghelycke heltscheede van noch vyf schellinghen parisis erflyker renten tsjaers, ooc verzekeirt an twee lynen ende veertien roeden lands, lettelt meer of min, liggheende inde voors. prochie van Oostkerke, tzelve landt wylen toebehoirende Lodewyc Boonin ende daernaer Jan vanden Ryne.

Voort noch de rechte heltscheede van zesse ende dartich schellinghen parisis ghelyker erflyker renten tsjaers, verzekeirt up zekere Iruusynghen, landt, hofstede ende boomen, liggheende ende staende inde prochie van Dudzeele, by Cruuce-Abeele, wylen toebehoirende Jan Meet.

Ende van al welken voors. driën parcheelen van renten zydert der laetster oorloghen gheen en ontfanck of proffyt ghebuert en es, mids den soberen betoghe van verzekeirtheede vander voors. renten.

Ende es ooc te wetene, dat de rechte heltscheede van alle den voors. goedynghen van erve, renten ende huusynghen, hiervooren in 't langhe verhaelt, midsgaders ooc zekere huuscatheylen ende anders in 't langhe ghespecifiëert byden state van desen sterfhuuse ende byden voorn. bezittere by zynen eede gheaffirmeirt, ghereserveirt ende uteghestekin de drie partiën van eeuwelyker renten ende twee ghemeten ende 44 roeden lands, commende van Gheeraert ende Maerc From, denzelven sterfhuuse toecommen zyn by dat Joos vander Leye, tsvoors. bezitters broedre, den termyn van meer dan 20 jaren, ende naer de doot van zynder joncvrouwe moedre, uten deser stede ende buten den lande van Vlaendren ghezyn hadde, zonder zydert eenich mare van zynen levende of doot verhoort t'hebbene ende van denwelken, waert zo dat hy weder quame ofte in levende lyve ware, byden voors. bezittere ende kyndren rekeninghe, bewys ende reliqua ghedaen zoude moeten worden.

Voort zo hebben noch de voors. voochden ter voors. kyndren behouf, commende ter causen vanden meublen goedinghen, als catheylen, juweelen, coopmanscepe van ledre, oflossynghe van 10 s. gr. tsjaers up zekere landt binder prochie van Eecloo, wylen toebehoirende Beatryce van Blaesvelt, ende ooc van 20 s. gr. tsjaers te lossene den pennynck 12^e up zekere landt binder kuere van Eecloo, toebehoirende den kyndren van Michiel Vrombout, ende ooc vanden inschulden van desen sterfhuuse de somme van twee ende vichtich ponden grooten in pennynghen, dewelke 52 l. gr. waren ten overbryngene van desen ondre ende inden handen vanden voorn. Jacop vander Leye, als vadre metter houdenesse van zynen voors. kyndren ende met weddinghe.

Ende in breeder verzekeirthe vander voors. somme zo heift de voors. Jacop vander Leyhe daerinne bezet ende gheypotequiert zyn heltscheede vanden parcheelen ende deelen van huusen ende lande hiernaer verclaerst : eerst de rechte heltscheede van eenen huuse met datter toebehoort, twelke eene hudevetterie es, staende ten voorhoofde inden Muelenmersch, ande oostzyde vander straten, daerof de wederheltscheede vanden voorn. huuse hiervooren in deele denzelven kynderen toegheleit staet ; voort noch ghelycke heltscheede van twee ghemeten ende 44 roeden lants lettel meer of min, ligghende buten der Cruuspoorte, inde prochie van Synte-Cruus, zuudt vander kerken ende binden scependomme van Brugghe ende voort noch 't rechte 16^e deel van tweën huusen met hueren toebehoorten, te gadre staende d'een neffens den andren ten voorhoofde inde Caermersstrate, ande noordzyde vander straten, als 't te vullen blyct byder weddinghe danof wesende in daten vanden 6^{en} dach van Hoymaent in 't voors. jaer duust vyfhondert ende veertiene, ondre scepenen zeghelen Maertin Lem ende Matheeus de Voocht, cleric : Anthuenis Bierman.

Ende hierjehghens zo bleif de voors. Jacop vander Leyhe alleene gherecht ende behoudende t'zynen vryen eygendomme ende over zyn vry proper ende eyghen ghoet, zonder denzelven kynderen eenich recht daeranne t' hebbene, alvooren inde rechte wederheltscheede vanden voors. parcheelen van eeuwelyker renten, landen, huusen, hofsteden ende bussche hierboven in 't langhe verclaerst ende ghespecificiërt ; voort ooc in alle andre maniere van goedinghen, inhaven, facelmenten, juweelen, coopmanscepe van ledre ende catheilen ; voort ooc in alle baten van inschulden, commeren ende lasten van uutschulden, hoe ghedaen die waren of wesen moghen, bleven bachten der voors. doot, ende van welken voors. uutschulden, lasten van testamente, ende anderssins de voors. Jacop als bezittere heift beloofd den voorn. voochden ende kynderen scadeloos t' houdene ende te quytene jehghens alle deghuene die hemlieden danof in toecommende tyden yet heesschen of anspreken zoude moghen, als 't te vullen blyct byden chaertre van verdeelinghe danof ghemaect, in daten vanden 6^{en} dach van Hoymaent in 't voors. jaer duust vyfhondert ende veertiene, ondre scepenen zeghelen de voors. Maertin Lem ende Matheeus de Voocht, cleric : de voorn. Anthuenis Bierman.

Weeskamer van Brugge, register van weezen-goederen van Sint-Janszestendeel over de jaren 1508-1516, blz. 280-281 v.

4.

1516, Mei 8. — *Joris Lazon, pasteibakker, en Jacob vander Rake, als voogden van Maarten en Pieter, de minderjarige kinderen door den schilder Vincent Roelins verwekt bij wijlen zijn tweede vrouw, Cornelia Lazon, doen bij de weeskamer van Brugge aangifte van het vermogen dat de bovengenoemde weezen van hun moeder geërfd hebben.*

Den 8^{en} dach van Meye in 't jaer duust vyfhondert ende zestiene Jooris Lazon, de pasteybackere ende Jacop vander Rake, als voochden van Maertkin ende Pierkin, Vincent Roelins kynderen, schilders, die hy hadde by Cornelia Lazon, zynen wyve, brochten ten pampiere van weesen, volghende haerlieder eedt, de groote vanden voorn. kynderen goedynghen, hemlieden toecommen ende ghebuert byder doot van huerlieder moedere ende es tghuend dies hiernaer volght.

Eerst de rechte heltscheede van eenen huuse met datter toebehoort, daerinne de voors. Vincent wonachtich es, staende ten voorhoofde inde Hoedemakersstrate, ande oostzyde vander straten, byden cloostre vanden Augustynen, naesten den huusynghen wylen toebehoirende Jan de Plaet ende nu der weduwe van mer Pauwels de Baenst ande zuudzyde an d'een zyde ende den huuse wylen toebehoirende Jooris Huussins, de goudsmeit, ende nu Raphaël Roost ande noordzyde an d' andre, met achte ende twyntich schellynghen ende achte pennynghen paris is elckes jaers, ghaende uten voorn. gheheelen huuse met datter toebehoort, ten rechten landcheinse, ende noch met neghen schellynghen grooten lyfrenten elckes jaers, ten lyve van Jozynen, Jan Messiaens weduwe, wonende binder prochie van Oostduunckerke ende staen te betalene ghelyc den chaetre van derzelve bezettynghe dat breeder verclaerst.

Ende voort noch ter voors. kynderen behouf, over huerlieder poortie ende deel vanden mueblen ende roerende goedyngghen, by slote van rekennynghen inden staet verclaerst, de somme van vyf ponden ende vier pennynghen grooten in ghelde, dewelke 5 l. ende 4 d. gr. waren ten overbrynghe van desen ondre ende inden handen vanden voorn. Vincent Roelins, als vadere, metter houdenesse van zynen voors. kynderen ende met weddinghe.

Ende in breeder verzekethe vanden voorn. pennynghen zo heift de voors. Vincent Roelins daerinne verbonden ende gheypotequiert de wederheltscheede vanden huuse met hueren toebehoorten, staende ten voorhoofde inde Hoedemakersstrate, danof d' andre heltscheede denzelven kynderen hiervooren in deelen bewesen staet, als 't ten vullen blyct byden chaeters van weddinghe ende van verdeelynghe danof wesende, beede in daten vanden 3^{en} dach van April in 't jaer duust vyfhondert ende zestiene naer Paesschen, scepenen zeghelen daeran hanghende : Pieter van Riemslede ende Phelips vanden Berghe, clerc : Anthuenis Bierman.

Weeskamer van Brugge, register van weezen-goederen van Sint-Nikolaaszestendeel over de jaren 1514-1567, blz. 38.

5.

1519, September 26. — *Jan Drael, mutsenmaker, en Vincent Roelins, schilder, als voogden van de minderjarige kinderen van wijlen Jacob vander Leye, huidvetter, geven bij de weeskamer van Brugge de hier nader vermeldz goederen aan, die de bedoelde weezen van hunne ouders geërfd hebben.*

Den 26en dach van Septembre in 't jaer XVc ende neghentiene Jan Drael, de mudse-reeder, ende Vincent Roelins, de schildere, als voochden vanden kynderen van wylen Jacop vander Leye, de hudevettere, voor d'heer Lowys van Doorne, inde stede van d'heer Gillis van Vlamyncpoorte, als overziendere. d'heeren Stevin van Praet ende Jan Baradot, inde stede van d'heer Claels Colaert, als scepenen van weesen binder stede van Brugghe, zittende ten berechte van partyen, brochten ten papiere van weesen, volghende huerlieder eedt, de groote vanden kynderen ghoede hemlieden verstorven byden overlydene van huerlieder voors. vadere ende moedere ende es tghuent dies hiernaer volcht.

Alvooren 20 s. gr. losrenten tsjaers den pennynck achtiene up een huus met datter toebehoort, staende inde Ghilthuisstrate, byder Gheltmunte, vallende telcken 16^{en} daghe van Decembre ende Wedemaent.

Voort noch 20 s. gr. losrenten tsjaers den pennynck achtiene up een huus, gheheeten *De Merminne*, toebehoorende Roeland Godschalc, staende ande westzyde vander Hoedemakersstrate, ooc vallende Decembre ende Wedemaent.

Vcoert noch 5 s. gr. ghelycke losrenten tsjaers, bezet up een huus metten toebehoorten, staende ande oostzyde van 't Helmstraetkin, toebehoorende Ruebrecht Maertins, de crudenier.

Voort noch twee ghemeten viere ende veertich roeden lands of daerontrent, ligghende buter Cruuspoorte vander stede van [Brugghe], inde prochie van Sinte-Cruus ende binden scepdomme van Brugghe, belast met 4 s. par. landschult.

Voort noch eene hofstede metten huusen ende boomen daerup staende ende toebehoorende, groot ontrent viere ende dertich ghemeten één lyne viere ende twyntich roeden lands binder prochie van Coolkercke, noordoost vander kercke, belast met ontrent 8 s. tsjaers landschult ende waterynghe.

Voort noch neghen ghemeten twee lynen vier en veertich roeden lands, ligghende inde prochie van Dudzeele, inden Oosthouc, in diversschen steden ende plaetsen, belast met 9 s. parisis landschult.

Voort 't rechte achste deel van hondert ghemeten lands of daerontrent, onder winnende land ende busch, binden cueren van Eeckeloo ende ooc zom binden ambochte van Maldeghem ende Zomergem, ghemeene met Michiel Wrombouts, belast in 't gheheere [sic] met 's graven renten ende andere lasten van ouden tyden daeruute ghaende.

Voort noch ghelycke 8^e deel van twee huusen met hueren toebehoorten, te gader staende neffens elcanderen, ande noordzyde vander Carmerstrate, daerof de andere zeven deelen toebehooren d'heer Jan van Theimseke, belast in 't gheheele met 11 s. 4 d. gr., onder landschult ende eeuwelic cheyns.

Voort noch 10 s. gr. losrenten tsjaers, gheassigneirt an 't rechte 8^e deel van veertien ghemeten één lyne twee ende tachtentich roeden lands of daerontrent binden ambochte ende prochie van Eeckeloo, vallende telcken Bamesse.

Voort noch 17 s. 6 d. par. eeuwelicke rente tsjaers, verzekert up één lyne lands, ligghende te Coolkercke, toebehoorende Olivier Bestreede [sic], te betalene telcken Bamesse.

Voort noch een huus met datter toebehoort, dat eene hudevetterye es, daerinne der weesen vadere overleedt, staende te voorhoofde inde Muelemersch, belast met 21 s. par. tsjaers leenrenten ende noch met 6 s. gr. ervedicke rente, vallende telcken Sporcle.

Voort noch 5 s. par. ervedicke renten tsjaers verzekert up vier lynen lands of daerontrent, ligghende binden ambochte van Dudzeele ende inde prochie van Oostkercke, tzelve land wylen toebehoorende de weduwe van Benedictus Chyole.

Voort noch ghelycke 5 s. par. tsjaers, bezet up twee lynen veertich roeden lands of daerontrent binder prochie van Oostkercke, wylen toebehoorende Lodewyc Boonen.

Voort noch 36 s. par. tsjaers ervedicke rente verzekert up zekere huusinghen, land ende hofstede te Dudzeele, by Crus-Abeele, wylen toebehoorende Jan de Meet.

Ende van welke drie partyën van renten, zydert der laetster oorloghe gheen ontfaenc noch profyt ghebuert es, mids zovele betooghen ende assignaciën van diere.

Ende es te wetene, dat de rechte heldscheede van alle de voorn. ghoedynghen, erven, renten ende huusen vooren verhaelt, uutghedaen de drye partyën van losrenten ende de twee ghemeten 44 roeden lands, commende van Gheeraert ende Maerc Vrom, denzelven sterfhuuse toecommen zyn by dat Joos vander Leye, 's voors. wylen Jacop, der weesen vadere broedere was, den tydt van 24 jaren, ende naer de doot van zynder joncvrouwe moedere, uute deser stede ende den lande van Vlaende [sic] ghezyn es, zonder zydert eeneghe mare of warachtighe tydynghe van zynen leve of doot verhoort hebbende.

Voort zo zyn dezelve weesen gherecht in zekere cleen deel van drie huusen, staende ande noordzyde van 's Caermersbrugghe, byder brauwerie *ter Zwane*, danof 't meestendeel helft Michiel van Rye, de vaerwre, ende es 't deel zo cleene dat van 't pondt grooten der weesen zouden hebben ontrent 3 gr. 1 inghelsche.

Voort over den uitcoop van alle de cattheilicke ghoedynghen ende anders, ghebleven naer de voors. dooden, in penninghen de somme van viere ende veertich ponden vyf scellinghen grooten ende zes myten, als 't blyct byden staet ende inventaris van deser sterfhuuse, dewelcke penninghen rusten inden handen vanden voors. voochden, daerof zy elcanderen verzekert hede ende ghoede bewaernesse doen zullen, naer de wetten ende costumen van deser voors. stede van Brugghe.

Noch diverssche parcheelen den weesen toebehoorende, wesende inden handen vanden voorn. Jan Drael, als voocht :

- eerst een vrouweghetydebouck zonder slot ;
- item een andere ghetydebouck met een zilveren slot ;
- item een coralen paternostre, een root cramozyne webbekin zonder beslach ;

item een vrouwenpansyseren buerze, twee zilveren vergulden schorthaecken, een Sint-Janshoofd;

item twee tavereelkins, 't deene vander Bodscepe van Maria ende 't ander van Onser Vrouwen staende inde mane (9) ende een aelbasteren Jhesus, als 't al ten vullen blyct by een staetkin, ghescreven in een blat papiers ende ondergheteect byden voorn. voochden, wesende in daten vanden voorn. 26en daghe van Septembre in 't voors. XVc ende neghentiene.

Weeskamer van Brugge, register van weezengoederen van Sint-Janszestendeel over de jaren 1516-1529, blz. 163-164 v.

6.

1519, September 26. — *Aanteekening waaruit andermaal blijkt, dat Jan Drael en Vincent Roelins, als voogden van de minderjarige kinderen van wijlen Jacob vander Leye, bij de weeskamer van Brugge aangifte gedaan hebben, van het vermogen dat de bedoelde weezen van hunne ouders erfden.*

Nota. Dat den 26^{en} van Septembre 1519 Jan Drael ende Vincent Roelins, voochden vande voors. kindren, brochten ten papiere van weesen, volghende huerlieder eedt, de groote vanden voors. kinderen goede, hemlieden toecommen ende verstorven byden overlydene van huerlieder vadre, twelke al in 't langhe gheregistreirt staet in Sint Jans neghensten bouck, folio 163, ende es de rechte heldsceede vanden goede bovenghenompt ende ghespecificiert angaende de erfachtigheden, hoewel dat de penninghen vanden muebler. goede bedraghen tot der somme van 44 l. 5 s. 4 d. gr. ende 6 miten (10).

Weeskamer van Brugge, register van weezengoederen van Sint-Janszestendeel over de jaren 1508-1516, blz. 281 v.

7.

1522, Januari 17. — *Aanteekening waaruit blijkt, dat Jacob vander Weerde, de jonge, en Loy vanden Grave, als voogden van Klaas en Cornelis, de minderjarige kinderen van Vincent Roelins en diens eerste echtgenoot, vrouw Barbara, op 22 Juli 1500 het moederlijk versterf van de voornoemde weezen, ten bedrage van zeventien pond groot Tournooisch bij de weeskamer aangegeven hebben.*

Den 22^{en} dach van Hoymaendt duust ende vyfhondert Jacop vander Weerde, de jonghe, ende Loy vanden Grave, als voochden van Claeikin ende Neilkin, Vincent Roelins kinderen die hy hadde by ver Barbele, zynen eersten wive, brochten ten papiere van weesen, volghende huerlieder eedt, de groote vanden goede denzelven kinderen toecommen ende ghebuerdt byden overlyden vande voors. ver Barbele, huerlieder moeder. Ende es in penninghen de somme van zeventhien ponden grooten tornoysen; dewelke 17 l. gr. waren ten overbringhen van desen onder ende inden handen vanden voors. Vincent Roelins, als vadere, metter houdenesse van zynen kinderen, weddinghe ende boorghe van Jooris Huughezone, de goudsmet, stedekiesinghe van tsamen ende elc byzondere upde Vlaminbrugghe in Sint-Niclauszestendeel, omme aldaer pandinghe ende alle manieren van wettelicheden te ghenieten, als 't blyct byder weddinghe daerof wesende, in daten vanden 22^{en} daghe van

9) Dat wil zeggen: op den wassenaar.

10) Deze som verschilt eenigszins van het bedrag, dat hierboven, aan het einde van het vorige nummer, aangegeven wordt.

Hoymaent als boven, my ghepresenteirt omme inne te scrivene desen 17^{en} dach van Lauwe 1521, onder scepenen zeghelen Matheeus de Brouckere ende Anthuenis Voet, cerc : Oost.

Weeskamer van Brugge, register van weezengoederen van Sint-Nikolaaszestendeel over de jaren 1514-1567, blz. 37 v.

8.

1522, Januari 20. — *Jan de Blye, kleermaker, doet zijn eed als voogd van Nikolaas en Cornelis, de minderjarige kinderen door Vincent Roelins verwekt bij zijn eerste vrouw, Barbara, ter vervanging van Lodewijk de Grave, ajwezig.*

Jan de Blye, sceppere, juravit tutor in stede van Lowys de Grave, verlaten, midts zynder absentie ende begheerte, naer zyn scriven onder zyn handteeken ten zelven daghe gheexhibeirdt, met Jacop vander Weerde, te vooren voochd van Claeikin ende Neilkin, Vincent Roelins kinderen by ver Barbele, ux or prima. Actum eodem die ut supra [den 20^{en} in Lauwe 1521, present : Brune, overzienere, Adoorne ende Voocht, scepenen].

Weeskamer van Brugge, register van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1519-1530, blz. 217, nr. 2.

9.

1522, Januari 20. — *Jacob vander Weerde, de jonge, en Jan de Blye, kleermaker, als voogden van Klaas en Cornelis, de minderjarige kinderen gesproten uit het huwelijk van wijlen Vincent Roelins met zijn eerste vrouw, Barbara, geven bij de weeskamer van Brugge het vaderlijk versterf van de voorschreven weezen aan.*

Den twintichsten dach van Lauwe 1521 Jacop vander Weerde, de jonghe, ende Jan de Elye, de sceppere, als voochden van Claeikin ende Neilkin, Vincent Roelins kinderen die hy hadde by ver Barbele, zynen eersten wive, brochten ten papiere van weesen, volghende huerlieder eedt, voor uppervoochden zittende ten berechte van partiën, de groote vanden goede denzelven kinderen toecommen byden overlyden vanden voors. wylen Vincent Roelins, huerlieder vader, ende es 't rechte vierendeel vanden huuse, staende inde Hoemakersstrate, met zynen toebehoorten, ende ghelast naer 't verclaers vanden brieven daerof wesende ; daerof de drie deelen den kinderen vanden tweesten bedde toeghedeelt zyn, naer 't verclaers ooc van dien staende [?] in 't naeste bladt (11), behoudens dat zy ooc over huerlieder transport ende deel betalen moeten de somme van vier ponden grooten, als lasten wesende in 't voors. sterfhuus, naer 't verclaers vanden voochden ten zelven daghe voor uppervoochden ghedaen, blyckende byden daghelycxschen registre.

Weeskamer van Brugge, register van weezengoederen van Sint-Nikolaaszestendeel over de jaren 1514-1567, blz. 37 v.

10.

1522, Januari 20. — *Joris Lazon en Jacob Rake, als voogden van Maarten en Pieter, de minderjarige kinderen van wijlen Vincent Roelins en diens tweede vrouw, geven bij de weeskamer het vermogen aan, dat de voornoemde kinderen van hun vader geërfd hebben.*

11) Hiermede wordt verwezen naar de tegenoverliggende bladzijde van het origineel.

Den twintichsten dach van Lauwe 1521 Jooris Lazon ende Jacop Rake, als voochden van Martin ende Pierkin, Vincent Roelins kinderen die hy hadde by Cornelia Lazon, zynen tweesten wive, brochten ten papiere van weesen, volghende huerlieder eedt voor d'heeren Joos de Brune, overzienre, Jan Adoorne ende Matheeus de Voocht, scepenen, in stede van Jooris vande Velde ende Jan van Themseke, scepenen van weesen der stede van Brugghe in dien tyden, zittende ten berechte van partiën, de grooten vanden goede denzelven kinderen toecommen ende ghebuerdt byden overlyden vanden voors. Vincent Roelins, huerlieder vader. Ende es naer 't verclaers vanden voors. voochden 't vierendeel vanden huuse met zynen toebehoorten staende inde Hoemakerstrate, daerinne de voors. wylen Vincent overleet, daerof hemlieden de heltscheede toeghedeelt es byden overlyden van huerlieder moeder als boven, behouden dat de voors. weesen betalen moeten de somme van vier ponden grooten over huerlieder deel, daerinne tselve sterfhuus t'huerlieder laste ghelast stondt ende es.

*Weeskamer van Brugge, register van weezengoe-
deren van Sint-Nikolaaszestendeel over de jaren
1514-1567, blz. 38.*

11.

1527, December 2. — *Pieter Metteneye en Jacob Rake, als voogden van Pieter en Maarten, de minderjarige kinderen van wijlen Vincent Roelins en diens tweede vrouw, Cornelia Lazon, geven bij de weeskamer de roerende en onroerende goederen aan, die de bovengenoemde weezen van hun grootvader van moederszijde, Joris Lazon, geërfd hebben.*

Den 2^{en} dach van Decembre 1527 d'heer Pieter Metteneye ende Jacop Rake, als voochden van Claeikin (12) ende Martin, Vincent Roelins kinderen die hy hadde by Cornelle Lasoens, zynen wive, brochten ten papiere van weesen volghende huerlieder eedt de grootte vanden goede denzelven kinderen toecommen ende ghebuert byden overlyden van Jooris Lasoens, der weesen grootheere, ende es 't naervolghende.

Eerst de rechte heltscheede vander heltscheede van eenen huuse met zynen toebehoorten, daerof d'ander heltscheede toebehoort den kinde van Jooris Lasoens (gheregistreirt in Onse Vrouwen achtsten bouck, folio 103), (13), staende ten voorhoofde inde Oudenburch, ande noordzyde vander strate, etc., met zes scellinghen parisic elckes jaers daeruute gaende ende noch met 20 s. gr. tsjaers te lossene den penninc 18, naer 't verclaers vanden brieven ende breedere in 't voors. Onse Vrouwenzestendeel.

Voort ghelyc deel van eenen huuse met zynen toebehoorten, staende inde Nieustrate, belast ende belegert als boven.

Ende voort noch in penninghen, commende vanden catheylicke goedinghen, de somme van vichtien scellinghen ende zes penninghen grooten; welke 15 s. 6 d. gr. waren ten overbringhen van desen onder ende inden handen van Pauwelyne Malins, 's voors. Jooris Lasoens weduwe, met weddinghe, belofte van borghe met persoonen te doene, stedekiesinghe upde Vlasbrugghe, in Sint-Donaeszestendeel, omme aldaer pandinghe te ghenietene, als 't blyct byder weddinghe daerof wesende, in daten vanden vichtiensten daghe van April vóór Paesschen vichtienhondert zessentwintich, onder scepenen zeghelen Boudewin de Hurtere ende Jan Giens, scepenen, clerc: Bernaerts.

*Weeskamer van Brugge, register van weezengoe-
deren van Sint-Nikolaaszestendeel over de jaren
1514-1567, blz. 38 v.*

-
- 12) Voorzeker een verschrijving voor Pierkin zooals 't blijkt uit de bovenmedegedeelde stukken, nrs. 4 en 10.
13) Vgl. *Weeskamer van Brugge, register van weezengoederen van Onze-lieve-vrouwenzestendeel over de jaren 1523-1539*, blz. 103.

XXXIII. GILLIS TIENPOND.

Gillis Tienpond verwierf het vrijmeesterschap als schilder op 28 April 1521. Stalen zijner kunst zijn niet bekend, doch het blijkt, dat hij in het derde decennium van de 16^e eeuw herhaaldelijk decoratiewerken uitvoerde aan nieuwgebouwde kamers van het Landshuis van 't Vrije op den Burg te Brugge. Hij wordt voor 't laatst vermeld in een akte van 2 Januari 1528 en verdwijnt daarop zonder verder spoor achter te laten (14).

1.

1525, Maart 20. — *De regeering van 't Brugsche Vrije betaalt een bedrag van drie pond groot aan den schilder Gillis Tienpond voor het vervaardigen van schildjes ter opsmukking van toortsen, alsmede voor het versieren van een keizerlijken arend.*

Betaelt den 20^{en} van Maerte Gillis Thienpont (15), schildere, voor 't maken ende schilderen van scildekens, omme te stellene ande torsen van 's voors. Landsweghe ghedreghen metten Helighen Bloede inde processie generale, ghedaen in lovenesse ende danckesse vander victorie by Onsen Heere verleent den volcke vander armee vander Keyserlycke Majesteit in Ytaliën upden cueninc van Vranckerycke ende zyn heer (16) ende van eenen grooten houten arendt, ghestelt up torrekin vander oorloge ende vieringhe, zwart, ende een wapene upden borst gheschildert ende den hoet roet, by quictantie 3 l. (17).

Brugge, rijksarchief, fonds van 't Brugsche Vrije, nr. 264, *rekening van 't Vrije over het dienstjaar 1524 (Sept. 1) - 1525 (Aug. 31)*, blz. 119 v., nr. 3, rubriek : « Betalinghe ghedaen van diversschen partiën ende extraordinaire costen, den voorn. Lande overkommen binnen der tyt van deser rekeninghe, sprutende uuter voors. oorloghe (18), zo hiernaer volgt ».

2.

1526, Augustus 2. — *Jacob Herwoudts, stalhouder, en Gillis Tienpond, schilder, doen hun eed als voogden van Katelijne en Anna, de natuurlijke kinderen door meester Jan van Dale verwekt bij een vrouw, genaamd Katelijne.*

-
- 14) Over Gillis Tienpond vgl. C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, blz. 63 a (Brugge-Kortrijk, z. j.); [W. H. J. WEALE], *Le Palais du Franc, à Bruges*, in *Le Beffroi*, tom. IV (1872-73), blz. 223, 225, 235.
 - 15) De geslachtsnaam van onderhavigen meester wordt in de documenten op vrij uiteenlopende wijze gespeld, te weten : Tienpond, Tienpondt, Thienpond, Thienpont. Een-vormigheidshalve hebben wij in de regesten steeds de eerstvermelde redactie aangewend.
 - 16) Bedoeld wordt de slag van Pavia, waar Frans I, koning van Frankrijk, gevangengemaakt werd. Over de feestelijkheden die te Brugge plaats grepen naar aanleiding van deze zegepraal vgl. E. GAILLIARD, *De « Processiën generael » en de « Hallegeboden » te Brugge*, in *Verslagen en mededeelingen der Koninklijke Vlaamsche Academie*, jg. 1912, blz. 1182-1186.
 - 17) De laatste passage van dezen post is afgedrukt in *Le Beffroi*, tom. IV, blz. 225, noot 64.
 - 18) Bedoeld is de oorlog tusschen Keizer Karel en den koning van Frankrijk, waarop ook de voorafgaande rubriek betrekking heeft.

Jacop Herwoudts, peerdeverhuerere, ende Gillis Tienpond, beylmakere, juraverunt tutores van Callekin ende Tannekin, meester Jan van Dale natuerlicke kindren by Kathelyne, van Luevene. Actum den 2^{en} in Ougst 1526, present : Brune, overzienre, Praet ende Ghyseghem, scepenen.

Weeskamer van Brugge, aanteeckenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1519-1530, blz. 137, nr. 4.

3.

1526, Augustus 2. — *Gillis Tienpond, schilder, wordt in plaats van Jan du Ploys tot voogd aangesteld over Elizabeth, de natuerlijke dochter door meester Jan van Dale verwekt bij een vrouw, genaamd Marie.*

Gillis Tienpondt, beylmakere, juravit tutor in stede van Jan du Ploys, overleden, met Jan vanden Perboome, te voeren voochd van Betkin, meester Jan van Dale natuerlicke doctre bij Marie (19). Eodem die [den 2^{en} in Ougst 1526], presentibus ut supra [Brune, overzienre, Praet ende Gyseghem, scepenen].

Weeskamer van Brugge, aanteeckenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1519-1530, blz. 137 nr. 5.

4.

1526, Augustus 2. — *Jacob Herwoudts wordt in plaats van Jan vanden Perboome tot voogd aangesteld over Elizabeth, de natuerlijke dochter door meester Jan van Dale verwekt bij een vrouw, genaamd Marie.*

Idem Jacop Herwoudts (20) juravit tutor in stede van Jan vanden Perboome, verlaten, quia by provisiën, met Gillis Tienpondt te voeren voochd van Betkin, meester Jan van Dale natuerlicke doctre bij Marie (21). Actum eodem die [den 2^{en} in Ougst 1526], presentibus ut supra [Brune, overzienre, Praet ende Ghyseghem, scepenen].

Weeskamer van Brugge, aanteeckenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1519-1530, blz. 137, nr. 6.

5.

1526, October 2. — *Jacob Herwoudts, stalhouder, en Gillis Tienpond, schilder, als voogden van Katelijne en Anna, de natuerlijke kinderen door wijfen meester Jan van Dale*

-
- 19) Jan du Ploys en Jan vanden Perboome bovengenoemd waren op 28 September 1524 tot voogden aangesteld geworden over de voorschreven wees. Zie : *Weeskamer van Brugge, aanteeckenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1519-1530, blz. 131 v., nr 5.*
- 20) Van dezen Jacob Herwoudts is reeds hierboven sub 2 gewag gemaakt.
- 21) Uit een akte van 17 Juli 1525 blijkt, dat Jan van Dale aan de bovengenoemde Elizabeth, de natuerlijke dochter door hem verwekt bij Marie vanden Berghe, de som van acht pond groot Tournooisch gelegateerd had. Zie : *Weeskamer van Brugge, register van weezengoederen van Onze-lieve-vrouwenzestendeel over de jaren 1523-1538, blz. 66, nr 1.*

verwekt bij Katelijne van Bree, doen bij de weeskamer van Brugge aangifte van het bedrag van vijf en dertig pond elf schelling tien en een halve penning groot aan de bovengenoemde kinderen door hun vader gelegateerd; zij verklaren bovendien, dat de som van negentien pond acht grooten en twaalf mijten, toekomend aan de wees Anna, gedeponeerd is bij den tweeden comparant.

Den 2^{en} dach van Octobre 1526 Jacop Herwoudts, peerdeverhuerere, ende Gillis Tienpondt, beeldmakere, als voochden van Callekin ende Tannekin, meester Jan van Dale natuerlicke kinderen die hy hadde by Katheline van Breen, van Luevene, brochten ten papiere van weesen, volghende huerlieder eedt, de groote vanden goede denzelven kindren toecommen ende ghebuert by ghifte testamentare vanden voors. wylen meester Jan van Dale, huerlieder vadere, ende es in penninghen de somme van vive ende dertich ponden elleven scellinghen tien penninghen hallinc grooten, waerof de neghentien ponden acht grooten ende twaelf miten, toebehoorende Tannekin, waren onder ende inden handen van Gillis Tienpondt, den schildere, met weddinghe houdenesse van denzelven kinde, borghe van Willem van Scoorisse, den goudslaghere (22), ende Jan Tienpondt, de boghemakere, stedekiesinghe van al tsamen ende elc byzondere up Sinte-Mariebrugge in Onse-Vrouwwezestendeel, omme aldaer pandinghe ende alle maniere van wettelicheden te ghenietene, als 't blyct byder weddinghe daerof wesende, in daten vanden achtiensten dach van Septembre duust vyfhondert zessentwintich, onder scepenen zeghelen Pieter Snouckaert ende Lowys vanden Steene, clerc: Queestre.

Weeskamer van Brugge, register van wezen-goederen van Onze-lieve-vrouwenzestendeel over de jaren 1523-1538, blz. 66, nr. 2.

6.

1528, Januari 2. — *Jacob Herwoudts en de schilder Gillis Tienpondt, als voogden van Katelijne, de natuurlijke dochter door wijlen meester Jan van Dale verwekt bij Katelijne van Bree, verklaren aan de weeskamer van Brugge, dat het bedrag van twaalf pond groot, aan de bovengenoemde wees door haar vader vermaakt, in bewaring gegeven is aan Margaretha van Yseghem.*

Den 2^{en} in Lauwe 1527 Jacop Heerwoudts ende Gillis Tienpondt, de schildere, als voochden van Callekin, meester Jan van Dale natuerlicke doctre die hy hadde by Katheline van Bree, gaven te kennen dat de twaelf ponden grooten, der voors. weese toebehoorende, waren ten overbringhen van desen onder ende inden handen van Margriete, Jan van Yseghems doctre, metter houdenesse van denzelven kinde, weddinghe borghe van Jan van Yseghem ende Roelandt Troch, stedekiesinghe van tsamen ende elc byzondere up de Vlasbrugge in Sint-Donaeszestendeel, omme aldaer pandinghe ende alle maniere van wettelicheden te ghenietene, als 't blyct byder weddinghe daerof wesende, in daten vanden viventwintichsten daghe van Octobre duust vyfonder zeven en twintich, onder scepenen zeghelen Lievin vande Walle ende Jacop de Mil, scepenen, clerc: Queestre.

Weeskamer van Brugge, register van wezen-goederen van Onze-lieve-vrouwenzestendeel over de jaren 1523-1538, blz. 66, nr. 3.

22) Vgl. over hem *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, tom. IX (1939), blz. 354, noot 25.

XXXIV. JAN EN LAURENS RAVE.

Jan Rave of de Rave werd vrijmeester schilder te Brugge op 18 October 1512 en aanvaardde op 13 December van het daaropvolgende jaar een zekeren Joost Broukaert als leerknapp. Hij was tweede vinder van het ambacht der beeldmakers en der zadelmakers gedurende het dienstjaar 1541/2 en overleed vóór 7 Augustus 1546, tijdstip waarop zijn minderjarige kinderen, Laurens en Kateljne, gesproten uit zijn huwelijk met Helena Coene, van voogden werden voorzien. Opmerkelijk is het, dat zijn naam in de doodenlijst van de bovengenoemde corporatie niet voorkomt. Onze Jan moet in goeden welstand geleefd hebben, te oordeelen althans naar het vermogen dat hij aan zijn voormelde kinderen achterliet. Deze erfenis behelsde onder anderen vier leengoederen, die op zijn zoon Laurens overgingen.

In Engeland bevinden zich twee schilderstukken, die wellicht door Jan Rave vervaardigd zijn, namelijk : een halflijfsportret van den in 1528 gestorven Richard Foxe, bisschop van Winchester en stichter van het Corpus Christi College te Oxford, en een soortgelijk portret van Marie Tudor, zuster van koning Hendrik VIII, hetwelk gedateerd is 1532. Ieder van deze konterfeitsels stak vroeger in een omlijsting, die de hiervolgende signatuur droeg: «Johannes Corvus Flandrus faciebat ». Kunsthistorici meenen, dat Corvus de Latijnsche vorm zou zijn van den Nederlandschen geslachtsnaam Rave. Zooveel is zeker, dat meester Jan in Engeland verbleven heeft, want uit een authentieke oorkonde blijkt, dat zijn zoon Laurens te Londen geboren werd. Wanneer onze Jan precies naar Engeland is uitgeweken en hoelang hij zich aldaar heeft opgehouden, kan niet nauwkeurig uitgemaakt worden. Bepaald woonde hij nog te Brugge op 24 Juni 1514, daar hij zich op dien datum borg stelde met den kleederschrjver Cornelis de Groote ten behoeve van Jacob Rave, schipper te Sluis, voor het vervoer van kanevas en lijnwaad naar de eerstgenoemde stad. Aan een anderen kant, was hij in de tweede helft van 't jaar 1541 beslist opnieuw te Brugge gevestigd, want kort na het verzetten der wet op 2 September werd hij tot vinder van het schildersambacht aangesteld. Overigens lijkt Jan Rave niet alleen in Engeland, maar ook in Frankrijk gewerkt te hebben. In het laatstgenoemde land zelfs schijnt hij onder den naam van Jehan Raf in dienst geweest te zijn van koning Frans I. Naar ons weten is Jan Rave, met Joost de Laval, Simon Pieters en Jacob vanden

Coornhuuse, een van de zeldzame schilders van Brugge uit de XVI^e eeuw, die, om een of andere reden, de stad voor zekeren tijd verlaten hebben (23).

Laurens Rave, zoon van den schilder Jan Rave en diens vrouw Helena Coene, zag 't levenslicht te Londen, zooals hierboven reeds werd medegedeeld. Hij begaf zich in den echt met Passchine Zoetaert, dochter van den schilder Joost Zoetaert en diens vrouw Barbara Provost, dochter van den schilder Hugo Provost. Zijn huwelijkscontract werd gepasseerd voor schepenen van Brugge op 6 Augustus 1552. Daags te voren had hij zich eveneens ten overstaan van schepenen verbonden om gedurende zes jaren aan zijn schoonmoeder kost en inwoning te verschaffen. In den loop van hetzelfde jaar ook kwam hij als vrijmeesterszoon onder de schilders in het ambacht der beeldenmakers en der zadelmakers te Brugge. Zijn verdere levensloop is onbekend en men kan geen werken van hem aanwijzen (24).

1.

1514, Juni 24. — *Cornelis de Grootte, kleederschrjver en Jan Rave, schilder, stellen zich borg ten behoeve van Jacob Rave, schipper te Sluis, voor het vervoer van kanefas en lijnwaad naar Brugge.*

Cornelis de Grootte, cleerscrivere, ende Jan Rave, schildere, constitueeren hemlieden boorghen, elc voor anderen ende een voor al, over Jacop Rave, scippere vander Sluus, belovende over hem ende by zynen ghebrek te verandwoordene in justiciën Philips Mareschal ende allen anderen, ter cause van zekeren canevetsen ende lynwade, byden voorn. Philips den voors. scippere gñedaen leveren, omme te beweghene te Brugghe an Jacop Caudeler ofte zyne ghecommitteerden ende 't ghewysde te betalen tooter somme van 15 l. gr. Vlaemscher munten, verbyndende lyf ende goet.

Ende deselve Jacop up ghelyc verbandt belofde zyne borghen vande voors. borchtocht wel ende scadeloos te houdene ende quitene.

Actum den 24^{en} in Wedemaent 1514, present : Roode, Hove.

Register van procuratiën, opgemaakt voor schepenen van Brugge, over de jaren 1513-1514, blz. 48, nr. 2.

- 23) Vgl. *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, tom. VIII (1938), blz. 264, 351; tom. IX (1939), blz. 51. — Over Jan Rave vgl. C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, blz. 58 a, 73 a, 76 b (Brugge-Kortrijk, z. j.); H. E. D. BLAKISTON, *The Oxford Exhibition of historical portraits, in The Burlington Magazine for Connoisseurs*, tom. V (1904), blz. 212-213; M. J. FRIEDLAENDER, *Ein vlämischer Portraitmaler in England*, in *Gentsche Bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, tom. IV (1937), blz. 14-15; M. F. S. HERVEY, *Notes on some portraits of Tudor times*, in *The Burlington Magazine*, tom. XV (1909), blz. 152, benevens de reproductie van het portret van Marie Tudor; U. THIEME en F. BECKER, *Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, tom. VII (Leipzig, 1912), blz. 500-501 (voc. *Corvus* Hans, artikel van C.H. COLLINS BAKER); A. J. WAUTERS, in *Biographie nationale publiée par l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, tom. XVIII (1905), kolommen 792-795 (voc. *Rave Jean*); A. VON WURZBACH, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, tom. I (Weenen en Leipzig, 1906), blz. 343 en tom. III (Weenen en Leipzig, 1911), blz. 69 (voc. *Corvus*).
- 24) Over Laurens Rave vgl. C. VANDEN HAUTE, t. a. p., blz. 87 a; R. A. PARMENTIER, *Bronnen voor de geschiedenis van het Brugsche schildersmilieu in de XVI^e eeuw.* — XXII. *Hugo Provost*, in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, tom. XII (1942), blz. 202-204 (nrs. 18-19).

2.

1515, Maart 16. — *Cornelis Rave en Adriaan vander Meulne, als voogden van Katelijne en Marie, de minderjarige kinderen door wijlen Laurens Rave verwekt bij zijn vrouw, Johanna, geven bij de weeskamer van Brugge het vaderlijk versterf van de voorschreven weezen aan, ten bedrage van zes pond groot, welke som in handen is van Adriaan Rave, den schipper. Voor het beheer en de uitkeering van dit geld hebben Johanna, de weduwe van Laurens Rave voornoemd en Jan Rave, de schilder, zich borg gesteld.*

Den 16^{en} dach van Maerte in 't jaer duust vyfhondert ende veertiene Cornelis de Rave ende Adriaen vander Meulne, als voochden van Callekin ende Mayekin, Lauwereins de Ravens kynderen, die hy hadde by Jehanne, zynen wyve, brochten ten pampiere van weesen, volghende haerlieder eedt, de groote vanden voorn. kynderen goedynghen, hemlieden toecommen ende ghebuert byder doot van huerlieder vadere ende es in pennynghen de somme van zes ponden grooten, dewelke 6 l. gr. waren ten overbryngene van desen ondre ende inden handen van Adriaen de Rave, de schipman, met weddinghe ende stedekiesinghe. Ende ghebrake anden voorn. Adriaen de Rave anghaende de voors. pennynghen yet, zo hebben ghewedt ende beloofd de voors. Jehanne, tsvoors. Lauwereins de Ravens weduwe ende Jan de Rave, de schildere, 't ghebreck over denzelven Adriaen de Rave te vulcommene ende te vuldoene, ooc metter stedekiesinghe, te wetene : de voors. Adriaen als principael ende de voors. Jehanne ende Jan de Rave als zyne boorghen upde Vlamyncbrugge in Synter-Niclaeuszestendeel, omme aldaer pandinghe ende alle manieren van wettelicheden te ghenieutene, als 't blyct byder weddinghe danof ghemaect in daten vanden darden dach van Maerte in 't jaer duust vyfhondert ende dartiene, scepenen zeghelen daeran hanghende Phelips van Eede ende Jan van Hove, clerc : Jan Smout.

Weeskamer van Brugge, register van weezen-goederen van Sint-Niklaaszestendeel over de jaren 1514-1538, blz. 8.

3.

1546, Augustus 7. — *Joost Rave, schipper, en Willem de Steeghere, kleermaker, leggen hun eed af als voogden van Laurens en Katelijne, de minderjarige kinderen gesproten uit het huwelijk van Jan Rave en diens vrouw, Helena Coene.*

Joos Rave, vry scipman, ende Willem de Steeghere, sceppere, juraverunt tutores van Lauwereinsekin ende Callekin, Jan Rave kindren by Elena Coenen, ux or. Actum den 7^{en} in Ougst [15]46, present : Lem ende Mouscron, scepenen, clerc : Valcke.

Weeskamer van Brugge, aanteeckenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1545-1558, blz. 6, nr. 2.

4.

1547, Mei 12. — *Joost Rave en Willem de Steeghere, als voogden van Laurens en Katelijne, de minderjarige kinderen van den schilder Jan Rave en diens vrouw, Helena Coene, geven bij de weeskamer van Brugge het vermogen aan, dat de voornoemde weezen van hun vader geërfd hebben.*

Den 12^{en} dach van Meye 1547 Joos Rave ende Willem van Steeghere, als voochden van Lauwereinsekin ende Katherynekin, Jan Rave schilders kindren, die hy hadde by Elena Coene, zynen wive, brochten ten papiere van weesen, volghende huerlieder eedt, de grootte vanden goede denzelven kindren toecommen ende ghebuert byden overlyden vanden voors. Jan Rave, der weesen vadere, ende es in penninghen de somme van drie ende

twintich ponden achtien scellinghen tien penninghen grooten ende elleven miten, te wetene: by eender weddinghe, sprekende ten laste van Jacop van Inderson, den cupere, ende Amelsberghe, zyn wyf, voort Jan van Ariën ende Marie van Inderson, zyn wyf, een ende twintich ponden zeven scellinghen grooten, by drie paymenten inde voors. weddinghe begrepen, versekert up een huus met zynen toebehoorten, staende inde Pootmakerstrate (25), ande noordzyde vander strate, als 't breedere blyct byder weddinghe ende ypotheque daerof wesende, in daten vanden zessentwintichsten dach van Septembre duust vyfhondert zessenveertich, onder scepenen zeghelen Pietre Dominicle, d'oude, ende Anthuenis van Eambeke, cleric: Valcke, ende an Glaude vander Mandele de reste, volghende den verdeele ende quitsceldinghe daerof wesende, in daten vanden viventwintichsten dach van Septembre duust vyfhondert zessenveertich, onder scepenen zeghelen Pietre Dominicle, d'oude, ende Michiel Snouckaert, cleric: Valcke.

Verclaers van diversche leenen, daeruute Jan Rave erfachtich uuteghestorven es, dewelke volghen moeten Lauwereinsekin, zyn oudste hoir maerle, zonder dat de moederen hebben mach de bilevinghe, midts dat Joos Huughelins zyn wedewe gheëft was inde upheve ende ghebruucke ende hy inden gronden.

Eerst een leen groot vyf ghemeten één line 88 roeden, ligghe in 't heylandt van Casandt, in diversche percheelen, ghehouden van meestre Arnoudt Mostaert, van zynen leene ghehouden van Burchgravesteen, staende ter bester vrome, trouwe ende waerhede, ten relieve van camerlinghelde ende ander naer costume.

Item, noch een leen groot zes ghemeten 26 roeden landts, ghehouden van mer Cornelis Eycque, ruddere, heere vander Riviere ende mer vrouwe Elysabet Estor, zyne gheselnde, als erfachteghe van huerlieder hove in Casant, ghenampt 't Hof van Casant, dat hy houdende es van onsen gheduchten heere der Keyserlicker Majesteyt van zynen hove ter Burch van Brugghe, ter bester vrome etc.

Item, noch twee leenen tsamen groot drie ghemeten twee lynen 28 roeden landts, 't eerste groot 2 ghemeten 6 roeden, tweede 5 lynen 22 roeden landts, ligghe inde prochie van Casant, inde Noormanspoldre, ghehouden van heer Philips van Halewin, heere van Maldeghem, Uutkercke, van zynen hove in Casant, dat hy houdt van Lambrecht Butswal, ghehouden vanden Burch van Brugghe ter bester vrome, als 't blyct in 't achterste vanden state byder bezitteghe in 't college gheaffirmeert den 22^{en} in Septembre 1546, ondergheteekent: *Buissaert*; van welke leenbrievē de principale vanden coope zyn onder der weduwe van Joos Hugelins ende de copiën onder den voochden van deser weese.

Weeskamer van Brugge, register van weezen-goederen van Sint-Janszestendeel over de jaren 1542-1551, blz. 194, nr. 1.

5.

1549, December 9. — *Joost Rave, voogd van Laurens Rave, zoon van Jan en zijn eerste vrouw, Helena Coene, belooft aan zijn medevoogd Willem de Steeghere naar diens believen de som van twee pond vier schelling groot te zullen betalen, die de bovengenoemde Laurens geërfd heeft van zijn nicht, Cornelia Adriaenssens, gestorven te Veere in Zeeland.*

Roelants, Quicquelberghe, 9 Decembre [1549]. — Joos Rave, als voocht met Willem van Steeghere, tsamen voochden van Laurenskin, Jan Ravens zuene by Elena Coene, zynen eersten wive, dewelcke voorn. Joos Rave wedde ende beloofde den voors. Willem van Steeghere, zynen medevoocht, ter voors. weese behouf, de somme van twee ponden ende vier

25) Bedoeld is de Pottenmakersstraat.

scellynghen grooten (26) of de weerde etc., commende ende spruutende de voors. pennynghen over der voors. weese portie ende deel, boven alle commeren ende lasten, van alle den achterghelaten goedinghen, mueble ende immueble, bleven ende bevonden naer de doot ende overlydene van Cornelia Adriaenssens, Joachim Jacopszins wyf was ende der voors. weese nichte ten tyden als zoe leifde, overleden binder stede vander Vere in Zeelant, te gheldene ende te betalene de voors. pennynghen ten wille ende vermanene vanden voors. Willem, zynen medevoocht ofte van denghuenen die naermaels voochden vander voors. weese wesen zal, fides als boorghe Adriaen vander Houve, metter stede upde Caermersbrugge in sCaermerszestendeel, omme aldaer pandinghe etc.

Register van Adriaan Schapelynck, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1548-1556, blz. 140-141.

6.

1550, Februari 1. — *Joost Rave en Willem de Steeghere, als voogden van Laurens Rave, zoon van Jan en zijn vrouw Helena Coene, geven bij de weeskamer van Brugge het bedrag van twee pond vier schelling groot aan, dat de voornoemde Laurens van zijn nicht Cornelia Adriaenssens geërfd heeft.*

Den eersten dach van Sporcle 1549 Joos Rave ende Willem van Steeghere, als voogden van Lauwereinsekin, Jan Rave zuene by Elena Coene, zynen wyve, brochten ten papiere van weesen de grootte vanden goede hem toecommen ende ghebuerdt byden overlyden van Cornelia Adriaessins, Joachim Jacopsins wyf was, der weese nichte, overleden binder stede vander Vere. Ende es in penninghen de somme van twee ponden vier scellinghen grooten; welke 2 pond 4 s. gr. waren ten overbringhen van desen onder ende inden handen vanden voors. Joos Rave, als voochd, met weddinghe borghe van Adriaen vander Houve, stedekiesinghe van tsamen ende elc byzondere up's Carmersbrugge in 's Carmerszestendeel, omme aldaer pandinghe te ghenietene, als 't blyct byder weddinghe daerof wesende, in daten vanden neghensten dach van Decembre duust vyfho[n]d[er]dt neghen ende veertich, onder scepenen zeghelen Roelandt Roelandts ende Adriaen van Quickelberghe, clerc : Scapelinc.

Weeskamer van Brugge, register van weezengoederen van Sint-Janszestendeel over de jaren 1542-1551, blz. 194, nr. 2.

XXXV. TIELEMAN DE MEYERE.

Tielemans de Meyere werd vrijmeester schilder te Brugge op 22 Juli 1558 en legde als zoodanig zijn eed af in de kapel van de beeldenmakers en de zadelmakers aldaar (27). Hij werd tot tweeden vinder van zijn corporatie verkozen voor het dienstjaar 1563/4. Toen de schilder Simon Puseel op 26 April 1565 uit zijn betrek-

26) Het voorschreven bedrag is in 't origineel onderstreept.

27) Deze kapel, gelegen tusschen de Noordzandstraat en de Zilverstraat, is thans herbouwd en eigendom van de Zusters Jozefiënen. Vgl. A. DUCLOS, *Bruges, histoire et souvenirs*, blz. 516 (Brugge, 1910); A. VAN DE VELDE, *Het schiedersguld te Brugge...*, blz. 105-109 (Brugge, 1905).

king van deken van het ambacht ontzet was, werd onze Tieleman aangewezen om diens ambtsperiode te voleindigen. Onderhavige meester was gehuwd met Clara Struve en stierf kort vóór 16 Juni 1578 (28).

1.

1574, November 10. — *Tieleman de Meyere, schilder, en Pieter de Ruusschere, leertouwer, doen hun eed als voogden van de hier nader aangegeven minderjarige kinderen, gesproten uit het huwelijk van Joris Struve met Barbara de Ruusschere.*

Tielman de Meyere, schildere, ende Pieter de Ruusschere, ledertauwewere, zwoeren voochden te zyne van Joorkin, Pierkin, Adrianekin, Babekin ende Martynken, kinderen van Jooris Struvens by Barble de Ruusschere, u x o r . Actum in 't college van scepenen den 10^{en} November 1574.

Weeskamer van Brugge, register van weezengoederen van Sint-Janszestendeel over de jaren 1564-1595, blz. 138, nr. 1.

2.

1578, Juni 16. — *Aanteekening, waaruit blijkt dat Tieleman de Meyere, voogd van de minderjarige kinderen, van Joris Struve en wijlen diens vrouw, Barbara de Ruusschere, overleden is.*

De voorn. kinderen (29) en deelen niet van 's moeders doot, mits dat t'hueren sterfhuuse meer last was dan bate, ter cause van denwelcken de vaders van deser stede vertrocken es, hebbende hier ghelaten de voorn. kinderen, dewelcke byde vrienden ghehouden werden. Aldus overbrocht ende verclaerst byden voorn. Pietre de Ruusschere up zynen eedt, dewelcke alleene voocht es, mits 't overliden van Tielman de Meyere. Actum den 16^{en} Juny 78, present : Casenbroot ende Flanneel, scepenen sittende ten berechte vande weeserie.

Weeskamer van Brugge, register van weezengoederen van Sint-Janszestendeel over de jaren 1564-1595, blz. 138, nr. 2.

3.

1580, April 18. — *Maarten van Houtvelde wordt aangesteld als voogd van de minderjarige kinderen van Joris Struve en Barbara de Ruusschere, ter vervanging van Tieleman de Meyere, overleden.*

Upden 18^{en} April 80 Maertin van Houtvelde zwoer voochd in stede vanden voorn. Tielman de Meyere, overleden, present: Pietre de Ruusschere, te vooren voochd. Actum present: d'heeren Jan Stochove ende Anthuenis de Schietere, scepenen.

Weeskamer van Brugge, register van weezengoederen van Sint-Janszestendeel over de jaren 1564-1595, blz. 138, nr. 3.

28) Over Tieleman de Meyere vgl. C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, blz. 90a, 222b (Brugge-Kortrijk, z.j.).

29) Namelijk : de kinderen van Joris Struve en diens vrouw Barbara, van dewelcke in het vorig artikel gewaagd wordt.

1582, Februari 19. — *Maarten van Houtvelde en Pieter de Ruusschere, als voogden van Pieter en Maarten, de minderjarige kinderen van Joris Struve en Barbara de Ruusschere, geven bij de weeskamer van Brugge de roerende goederen aan die de voornoemde kinderen geërfd hebben van Willem de Ruusschere, hun halven oom, en van Clara Struve, weduwe van Tielman de Meyere, hun halve moei.*

Upden 19^{en} Sporcle 82 de voorn. Maertin van Houtvelde ende Pietre de Ruusschere, als voochden, brochten ten papiere van weesen, up huerlieder eedt, eerst 27 s. gr., toecommen den voorn. weesenkindren van Jooris Struve, wesende nu maer twee in ghetale, te wetene : Pierkin ende Martynkin, mits dat d'andre twee ghestorven zyn, byder doot van Guillaemkin, 't kynt van Pietre de Ruusschere, d'oude, huerlieder halven oom was, ende voorts noch vyf ponden eenen scellinc grooten ende twalf myten, denzelve twee kindren toecommen byder doot van Clare Struve, weduwe van Tielman de Meyere, huerlieder halve moye, belopende beede de voorn. partyen 6 l. 8 s. gr. 12 myten, dewelcke byde voochden onder dese stede gheleyt zyn als weeseghelt, te croise vanden penninck 16, volghende d'obligacie hemlieden ghegheven van stadtsweghe vander voorn. date, onderteeckent : *M. de Muelenare.* Actum als boven.

Weeskamer van Brugge, register van weezen-goederen van Sint-Janszestendeel over de jaren 1564-1595, blz. 138, nr. 4.

R. A. PARMENTIER.

BIBLIOGRAPHIE

I. — OUVRAGES-WERKEN.

C. DE WIT, *Oud-egyptische Kunst, een Inleiding*, Anvers, Standaard-Boekhandel, 1946, 257 pages, frontispiece en couleur, 149 figures hors texte, 1 carte.

L'ouvrage que nous avons sous les yeux est le fruit de l'enseignement que M. De Wit a été appelé à donner depuis plusieurs années à l'Institut supérieure d'histoire de l'art et d'archéologie d'Anvers (Kunsthistorisch Instituut). Nous y trouvons donc un exposé méthodique de l'histoire de l'art pharaonique, précédé de notions générales sur la géographie, l'histoire et la religion de l'Égypte. L'auteur a pris comme base de son manuel ses notes de cours auxquelles il a donné une forme plus achevée et plus littéraire. Comme il le reconnaît dans son introduction, il a emprunté le fond de son enseignement et de ses doctrines aux ouvrages de son maître M. Capart ; mais il n'a pas négligé pour autant de recourir à quantité de traités généraux et de monographies qui ont paru en ces dernières années tant en Europe qu'en Amérique : on pourra s'en convaincre en parcourant les notes et l'appareil bibliographique qui accompagnent chacun des chapitres. L'ouvrage est rédigé dans un style sobre et clair ; les lecteurs de langue néerlandaise seront heureux de trouver ici une terminologie égyptologique qui nous semble de bonne frappe. Comme il s'agit de l'adaptation d'un exposé oral, accompagné de projections lumineuses, M. De Wit a été amené à énumérer et à décrire de nombreuses pièces, dont on trouvera la reproduction dans une série de planches hors texte bien choisies et parfaitement exécutées. En suivant le texte et en recourant aux illustrations le lecteur aura ainsi le moyen de s'initier avec autant d'intérêt que d'agrément aux aspects essentiels de l'art égyptien.

Certains problèmes qui n'ont pas encore été définitivement résolus sont présentés parfois d'une manière trop dogmatique ; mais on reconnaîtra volontiers qu'il est bien difficile d'exposer dans un manuel qui embrasse une matière aussi vaste l'état actuel de chacune des questions avec toutes les nuances voulues.

Il n'en reste pas moins que ce livre, qui se présente d'une manière si attrayante, contribuera largement à développer chez les lecteurs de langue néerlandaise le goût de l'art et de la civilisation pharaoniques, lesquels sont loin d'être étrangers aux préoccupations esthétiques modernes dans notre pays.

B. VAN DE WALLE.

WERNER WEISBACH, *Ausdrucksgestaltung in Mittelalterlicher Kunst*. Zurich, 1948, Benziger Verlag, Einsiedeln, 115 pp., 49 ill., 24 pl.

Depuis l'avènement de l'expressionnisme moderne, on a beaucoup discuté de la forme et des moyens d'expression dans l'art. L'ouvrage du professeur Weisbach a pour but de montrer, grâce à une série d'exemples pris dans la sculpture et la peinture, la façon de s'exprimer dans l'art prégothique du Moyen Âge.

Pour pouvoir se rendre exactement compte de la valeur artistique des œuvres d'art de cette époque, on doit se pénétrer du fait que les sujets, essentiellement de nature religieuse, ont été rendus d'après la façon particulière de l'époque, qui s'écarte de notre façon moderne de concevoir les choses et de les exprimer. Seul celui qui peut s'identifier avec cette forme spéciale de concept est à même de comprendre réellement les œuvres créées par elle. Il s'agit de toutes façons d'un art qui, ne s'inquiétant pas de la vérité naturelle, bâtit ses œuvres en conséquence et crée un style qui lui est propre.

Les illustrations sont choisies de telle sorte que le lecteur est à même de contempler des pièces bien représentatives de cet art et appartenant aux principaux chefs-d'œuvre du temps. Elles témoignent de la diversité et aussi des écarts des moyens d'expression dans plusieurs endroits et à des époques différentes.

P. VERRIJKEN.

K. VANGENECHTEN. **Het antieke Rome**. Anvers, De Nederlandsche Boekhandel, 1948, 8°, 352 p., 91 pl., 7 cartes et dessins.

JEAN de SAINT-MARTIAL. **Trésors de Rome, Témoins de foi**. Tournai, Casterman, 1948, 8°, 146 p.

L'éternelle présence de Rome nous est rappelée par deux ouvrages d'importance matérielle différente, mais d'un intérêt tout aussi attachant.

Le premier a comme dessein de nous décrire, entre la naissance et le déclin de la Rome antique, les monuments qui s'élevèrent aux temps de la République et de l'Empire. Abandonnant le point de vue strictement chronologique, qui eût donné à l'ouvrage l'aspect d'annales archéologiques et fait fi de l'urbanisme dont Rome nous a laissé un des premiers et des plus beaux exemples, l'auteur groupe les monuments par quartiers, par ensembles architecturaux, tout en rappelant leur histoire. Sont ainsi passés en revue le Palatin, le Capitole, le Forum romain, les Forums des empereurs, le Champ de Mars, les autres Collines, les Murs et le Fleuve, les Thermes, le Grand Cirque, les Théâtres, l'Amphithéâtre. Comme Rome est à l'origine de notre art, il y a beaucoup à glaner, pour les archéologues, dans cet excellent exposé, qui fait le point de la situation et qu'illustrent de bonnes images.

D'autre part, si notre Revue tenait chronique d'« actualité parlée », elle ne pourrait manquer de signaler la série de conférences émises par la Radio Vaticane sous le titre « **Trésors de Rome, Témoins de Foi** ». Il s'agit de causeries très documentées sur les basiliques de Rome, faites par Jean de Saint-Martial. En dépit de la carence forcée de notre périodique en matière « oratoire », il nous est permis de parler de cette contribution nouvelle à la bibliographie des basiliques antiques et baroques, grâce à la publication que vient d'en faire la maison d'édition Casterman (Tournai, 1948, 8°, 146 p.). La lecture aura ici l'avantage sur l'audition de pouvoir disposer de notes très précieuses marquées d'un esprit parfois fort original.

ARTHUR KOHLER. **Connaissance des Styles**. Berne. Herbert Lange, 1943, Gd. 8°, 409 p., ill.

A prendre à la lettre la modeste introduction de cet ouvrage, celui-ci ne s'adresserait qu'à des professionnels de l'ornementation, nommément les menuisiers-ébénistes et les tapisiers-décorateurs. Encore que l'instruction des artisans d'art ne doive pas être sous-estimée, nous trouvons dans le beau volume de M. Kohler autre chose qu'un manuel d'ordre spécifiquement pratique. L'érudit ès arts décoratifs semble avoir trop négligé jusqu'ici de s'informer des détails techniques et en particulier du vocabulaire des matières qui l'intéressent sous l'angle de l'exécution, laquelle ne fait bien souvent qu'un (voyez l'art « barbare ») avec le style. Proclamant hautainement que « **de minimis non curat praetor** », il s'enferme dans la tour d'ivoire de l'esthétique pour procéder, au plus haut étage de celle-ci, à de l'acrobatie philosophique. L'ouvrage de M. Kohler le ramènera sur terre, au grand air de la saine technique, sans laquelle il est impossible de comprendre quoi que ce soit à l'origine de tout. Cette technique appliquée aux arts industriels, c'est-à-dire à ceux où elle marque évidemment sa prépondérance, il la verra utiliser d'innombrables motifs d'ornementation plus ou moins compliqués, parmi lesquels se range l'héraldique, soit isolément, soit intégré dans ce qu'on appelle les styles historiques. De ces styles, tout en les limitant aux styles antiques et européens, l'ouvrage en question lui rappellera la succession, toujours envisagée du point de vue bien précis de l'ornementation, c'est-à-dire ne prenant l'art de bâtir que par la « décoration architecturale ».

Pour réaliser leur enseignement, les éditeurs n'ont négligé aucune peine. Ils ont reproduit à profusion les modèles les plus suggestifs au point que toute page paire, qui en devient une vraie « belle page », est copieusement illustrée de moulures, d'arcs, de colonnettes, de chapiteaux, de tables, de coffres, d'armoires, de sièges, d'orfèvreries, de tissus, etc. Si de nombreux exemples sont du domaine universel, d'autres sont plus particulièrement empruntés à la Suisse. C'est, pour les lecteurs étrangers à ce pays, un élément d'originalité dont ils apprécieront la valeur souvent insoupçonnée.

JOAN EVANS. *Art in Mediaeval France 987-1498*. London-New-York-Toronto. Geoffrey Cumberledge, Oxford University Press, 1948, 4^e, 317 pp., 280 illustr., 1 carte.

A côté d'études d'étendue diverse relatives à l'esthétique, à l'art et à l'archéologie, on connaissait déjà de M^e Joan Evans un ouvrage capital, dont nous avons rendu compte dans cette revue (IX p. 362) et qui traitait avec une maîtrise peu commune d'un sujet qui passionne les esprits : l'architecture romane clunisienne (*The Romanesque Architecture of the Order of Cluny*).

Le volume que nous présentons aujourd'hui peut être considéré comme une suite normale du précédent en ce sens que son élaboration n'a pu se faire, pour une partie importante de sa matière, que grâce aux connaissances acquises et exposées par l'auteur en 1938. Toutefois, condensant cette partie, M^e Evans l'accompagne de tout ce qui constitue le reste des manifestations de l'art en France durant le Moyen Age, période à laquelle elle donne ici comme termes chronologiques les années 987 et 1498 (accession de Hughes Capet et mort de Charles VIII). Ce « reste » est traité avec une harmonie telle que l'on n'aperçoit aucune différence entre ce qui a déjà fait l'objet de l'étude séparée, plus détaillée, et ce qui est inédit pour le lecteur dans l'ouvrage actuel.

Il en résulte onze chapitres ou, plus exactement, si l'on en excepte le premier et le dernier, qui traitent du début et de la fin du Moyen Age, neuf chapitres envisageant le sujet à travers les groupements religieux d'abord (bénédictins, cisterciens, évêques et chapitres, chanoines augustins ou collégiaux, ordres mendiants, chartreux), à travers les diverses catégories civiles ensuite (roi et cour, bourgeois, campagnards). C'est là une conception qui relève de la sociologie bien comprise, car M^e Evans considère l'art comme une expression de la société à un stade déterminé de l'évolution de celle-ci, tout en ne s'étonnant pas, comme le faisait Karl Marx, qu'on puisse encore trouver belles des œuvres conçues dans d'autres conditions sociales que les nôtres. C'est presque dire qu'on sent chez l'auteur une admiration sincère pour les chefs-d'œuvre médiévaux de la France, qu'elle connaît depuis son enfance, ce qui ne nuit d'ailleurs pas à l'objectivité du jugement qui la porte à examiner ces chefs-d'œuvre.

Ceux-ci, considérés comme produits par le besoin ou pour le plaisir, sont signalés pour chaque catégorie de personnes envisagées, à travers toutes les techniques et pour toute l'époque, c'est-à-dire que l'on recommence neuf fois le cycle chronologique.

Si cette méthode, que j'appellerai verticale, nuit légèrement à la contemplation synthétique et universalisante des phénomènes de l'espèce, elle l'emporte de loin sur la méthode « horizontale » par ses qualités d'homogénéité et de suite. Le lecteur érudit fera facilement le pont entre des activités de même nature, au-dessus des productions d'esprit monastique ou civil différent. La grosse part de l'exposé va naturellement à l'architecture, dans laquelle l'auteur témoigne d'une compétence indiscutable ; mais les autres aspects de l'art ne sont pas négligés et la miniature, assez délaissée autrefois, regagne ici toute la faveur que son étude mérite. Son influence sur la sculpture romane, parallèle à celle des tissus orientaux, est lumineusement mise en valeur.

Nous n'entrerons pas dans le détail des faits invoqués, ceux-ci étant légion et, d'après certains coups de sonde, solidement établis. C'est avec une réelle satisfaction qu'on suit, par exemple, le développement du plan bénédictin dans les églises de pèlerinage et qu'on se convainc de la « somme » artistique que représentait pour le laïc — par ailleurs foncièrement religieux — une cathédrale gothique.

Nous ne parlerons des illustrations que pour en louer le nombre et l'inédit. Tout en réveillant l'attention des personnes qui connaissent déjà certains monuments envisagés, elles procurent à tous une jouissance qui n'est pas simplement d'ordre intellectuel et elles rejoignent par là le but des « maîtres de l'œuvre » du Moyen Age.

Quand nous aurons ajouté que la Flandre est comprise par l'auteur dans le concept culturel de la France jusqu'au XIV^e siècle, nous aurons fait comprendre tout l'intérêt que, en plus de son immense valeur générale, l'ouvrage de M^e Evans présente pour le lecteur belge.

Paul ROLLAND.

Mélanges Henri Focillon. Gazette des Beaux-Arts, 86^e année (6^e sér. vol. XXVL), juill.-déc. 1944. New-York, 1947, 4^o, 432 pp. illustr.

La Gazette des Beaux-Arts a eu la très pieuse pensée de consacrer tout un volume à Henri Focillon, décédé aux Etats-Unis. Les plus grands noms de l'érudition s'y coudoient en apportant leur hommage à celui dont la philosophie et le style ont atteint les plus hauts sommets de l'Histoire de l'Art.

Il va de soi que ces contributions se rattachent aux questions que le maître avait traitées ou tout au moins signalées à ses disciples. Il en résulte un volume de « Mélanges » qui aura l'avantage de ne pas être égaré dans les bibliothèques comme tant de recueils de l'espèce, vu qu'il fait partie d'une publication périodique où il sera facile de le retrouver.

Ce serait, certes, vraiment dommage de ne pas connaître ces études remarquables dont les objets les plus divers rappellent l'éclectisme humaniste auquel s'arrêtait avec autant de plaisir que de science l'esprit largement ouvert de Focillon, mais qui, selon la logique impeccable de son esprit aussi, sont rangées dans un ordre très harmonieux.

Ce n'est nullement s'écarter de la matière que de voir commencer le recueil par des aperçus ou impressions sur la personne même du disparu, envisagée d'abord à travers ses années « américaines » (Yale, Dumbarton Oaks, Philipps Gallery); la continuité d'une seule et même pensée avec la période « française » n'en ressort pas moins d'un autre groupe d'articles où d'anciens élèves laissent libre cours à leur admiration reconnaissante pour le professeur d'archéologie et l'esthète moderne.

La véritable matière objective s'ouvre par une étude sur l'intrusion de **Thèmes iconographiques occidentaux dans les manuscrits arméniens** (M. Sirarpie de Mersessian), qui, en dépit de sa valeur incontestable, est un peu effacée par le gros morceau qui suit et qui agglutine plusieurs études relatives à l'architecture médiévale. Celles-ci tournent, en fait, autour du monument capital qu'est l'abbatiale de Saint-Denis, auquel la critique scientifique de Focillon s'était souvent arrêtée. M. Erwins Panofsky y donne une **Note sur un passage controversé du texte de Suger : « De Consecratione »**, qui met au point l'ouvrage, dont nous avons déjà parlé, de M. Mc Knight Crosby, tandis que M. Crosby en personne expose les résultats des **Nouvelles fouilles à l'Abbatiale**. C'est encore à Saint-Denis que fait allusion — mais partiellement cette fois, Cluny prenant la part du lion — M. K. John Connant en faisant ses **Observations sur le problème du voûtement de 1088 à 1201**. La question des voûtes ainsi mise en train, se voit abordée par M. George Kubler sous l'angle des calculs de la fin du gothique, lesquels amènent tout aussi naturellement l'exposé de la question des tracés (triangle, carré) par M. Johnny Roosval. Voilà pour l'architecture.

Tout aussi captivante est la section des études sculpturales. Partant de Noyon au XIII^e siècle, M. Charles Seymour Jr passe en revue le développement de la caryatide gothique, M. Claude Shaeffer détaille le relief du Jugement de Salomon à la cathédrale d'Auxerre et M. James J. Rorimer parle des faux en sculpture médiévale sur pierre...

Contrairement à ce qui se produit pour l'architecture et la sculpture, limitées ainsi au Moyen Age, la section relative à la peinture envisage, et uniquement, la période historique dite moderne. De très importantes contributions à la connaissance, dans leurs circonstances de production et leurs relations avec d'autres œuvres, de peintures de Michel Ange, le Tintoret, el Greco, Rembrandt (un retour s'effectue toutefois ici vers les idées gothiques brabançonnes), Claude Lorrain, Prud'hon, Delacroix, Ingres, Degas, Seurat sont dues à Edgard Wind, Ulrich A. Middeldorf, Otto Benesch, W. C. Constable, J. J. Seznec, J. H. Hamilton, Agnès Morgan, E. Tietze-Conrat, Lionello Venturi.

Cette captivante revue relative à la peinture se trouve interrompue par un article, à vrai dire « bifrons » concernant les dessins de Montferrand et la colonne d'Alexandre à Leningrad (Philip Hofer) et par une étude, plus nettement architecturale, sur la chapelle du château de Versailles (Fiske Kimball).

Nous regrettons de ne pouvoir entrer dans le détail de chacune des trente-six contributions dont nous venons de donner un aperçu ; l'importance de chacune d'elles requerrait une recension spéciale. Certaines pourraient même à leur tour servir immédiatement de départ à de nouvelles publications. Henri Focillon serait heureux de voir la moisson qui, sur le champ qu'il a ensemencé, lève drue et droite.

Paul ROLLAND.

HENRI PIRENNE. *Histoire de Belgique*. Illustrée par les soins de Fr. Schauwers et de J. Paquet. T. I. Bruxelles. La Renaissance du Livre, 1948, 4^e, 514 pp.

C'est une pensée à la fois pieuse et utile que d'avoir réalisé, tant d'années déjà après son décès, un souhait formulé par Henri Pirenne, en illustrant méthodiquement son *Histoire de Belgique*. Ce vœu n'avait pas été oublié par M. V. Tourneur, qui avait commencé à colliger de la documentation à cet effet, — d'où peut-être l'abondance de l'illustration numismatique et sigillographique de la première partie du volume, — et il a été repris avec autant de dévotion que de science par M. F. Schauwers, aidé par M. J. Paquet. Tous deux ont rassemblé une moisson vraiment suggestive des témoignages de l'activité nationale, sous ses diverses formes, depuis la préhistoire jusqu'à la mort du Téméraire.

Nous ne reviendrons évidemment pas ici sur le texte, qui s'est posé dès la première édition comme la pierre angulaire de notre historiographie belge et qui est demeuré tel. Sans doute certaines précisions ont-elles été acquises ou certains problèmes remis en question depuis lors, par des fouilles relatives à l'occupation romaine — un peu plus urbaine que ne le pensait Pirenne —, par la critique à la fois scripturaire et archéologique concernant la date et la forme des invasions franques — plus tardives et moins nettement réparties en invasion colonisatrice et en invasion politique —, par l'étude multiforme des sociétés rurales et pré-communales ; mais ces détails, s'ils touchent aux autres œuvres plus discutées du maître, telles que celles qui visent les caractères de la civilisation carolingienne toute entière, ne présentent aucune incidence sur l'objet du présent ouvrage : le quasi déterminisme historique de la formation de la Belgique. Cette formation, dans sa forme unitaire, est un fait acquis et on peut s'appuyer sur sa réalité homogène pour « enluminer » gracieusement l'exposé parfois un peu sec des faits — quand il s'agit d'institutions, par exemple. Par là l'ouvrage capital d'Henri Pirenne voit en quelque sorte sa valeur accrue, en ce sens que sa pensée atteindra, par l'image, des mentalités auxquelles la collaboration sensible des yeux est plus nécessaire qu'à d'autres.

Eu égard précisément à l'unité morale du pays, à laquelle il vient d'être fait allusion, nous regrettons toutefois quelques mots de la « Note sur l'Illustration » rédigée par MM. Schauwers et Paquet. Il y est question d'une iconographie « flamande, brabançonne et wallonne ». Passe encore pour les deux premières, si l'on donne à leur qualification un sens historique, celui de témoin des activités du comté de Flandre ou du duché de Brabant. Mais que signifie une iconographie « wallonne » ? On ne répétera jamais assez que le fait « wallon » est un fait récent, dont le caractère, si respectable soit-il, ne peut être projeté dans le passé sans anachronisme scientifique. Henri Pirenne eût sans doute désapprouvé cette expression, prise dans ce sens.

Pour le reste, nous n'avons qu'à féliciter les « illustrateurs » du résultat de leur travail dont personne ne se dissimulera la difficulté vu qu'il fallait tout à la fois serrer de près le texte et utiliser une documentation suggestive. Sans doute, en présence de la multitude des documents à interpréter par le recours à des sources bibliographiques de valeur inégale, la vigilance des auteurs a-t-elle parfois été surprise. Les fonts baptismaux romans qu'ils représentent (Zedelgem, Termonde etc.) par exemple, ne sont pas du XI^e siècle mais bien du XII^e ; les sculptures de la Porte Mantille à la cathédrale de Tournai, toutes exécutées en même temps, ne datent pas à la fois du XII^e siècle (p. 144) et des XII^e-XIII^e (p. 113) ; la voûte du XII^e siècle de la casemate du château de Bouillon ne peut pas être appelée « voûte ogivale » mais bien « voûte en berceau brisé », ce qui est tout différent ; la date d'achèvement du lavatorium de S. Bavon à Gand est 1179 et non pas 1171 ; l'appareil en arêtes de poisson du donjon du château des Comtes à Gand semble se rapporter plutôt au X^e siècle qu'au XI^e ; la porte de la chapelle aux fonts à l'église de Dinant est déjà gothique et non plus romane : le « seul vestige » roman d'avant 1227 est la porte latérale nord de l'église ; le pont de Montignies-Saint-Christophe n'est pas romain-médiéval, mais il date du XVIII^e siècle ; le « détail de la Maison de l'Etape à Gand » ne montre pas des éléments originaux (base surtout) mais bien des parties « restaurées » en 1902 et assez sujettes à caution, etc.

Mais ce sont là vétilles que seuls les spécialistes observeront, au milieu d'innombrables images bien choisies et scrupuleusement présentées, et qui ne tireront nullement à conséquence pour l'enseignement du grand public, voire la documentation des érudits mêmes, envisagée par leurs auteurs et les éditeurs. Ces tout derniers, ajoutons-le, ont fait œuvre extrêmement belle et méritoire. On connaissait d'eux « L'Art en Belgique ». « L'Histoire de Belgique illustrée » ou le « Pirenne Illustré », comme on dit déjà, fait à cet ouvrage un digne pendant dont on attend le complément avec un réel intérêt, tout en espérant qu'il comportera une table générale des illustrations.

Paul ROLLAND.

Ad. JANSEN et Ch. VAN HERCK, **Kerkelijke Kuntschatten**, avec des lettres préfaces et une contribution de M. le Ch^{ne} Prims, Helicon, Anvers, 1949, gr. in-4°, 102 pp., 384 ill. et 1 pl. en couleurs.

Rien n'est plus difficile à rédiger qu'un mémorial d'exposition, si on ne veut pas se contenter de donner un album avec une simple préface qu'on lit distraitement. Pour faire œuvre scientifique, il faut présenter les conclusions nouvelles qui découlent de la confrontation des pièces exposées. C'est relativement aisé quand il s'agit d'une exposition réalisée sur un thème bien limité et très cohérent, comme l'œuvre d'un artiste, l'art d'une région, ou l'évolution d'un métier particulier, mais ici l'administration communale songeant en 1948 à Anvers au grand public avait imposé un programme très large : tout le mobilier liturgique des églises. Pour éviter de grandes lacunes, on ne pouvait donc se cantonner dans une région.

MM. A. Jansen et Ch. Van Herck se sont parfaitement rendu compte de l'écueil à éviter dans leur exposé, le manque de cohésion. Pour lui donner une portée durable, ils ont basé leur ouvrage sur une thèse que d'autre part, ils ont eu le tact de ne pas forcer. Ils ont mis en relief l'effort d'Anvers dans la décoration des églises. Quand ils rappellent ce qui s'est fait au dehors, c'est pour situer le sujet.

Partant des imagiers du XV^e s., ils font dès l'abord très habilement valoir la sculpture anversoise, notamment les rétables qu'ils ne se résignent pas volontiers à voir rangés en bloc dans la production commerciale. Quand on dit que les huchiers d'Anvers empruntaient leurs modèles aux ateliers de Bruxelles, ils rétroquent que l'influence était probablement réciproque. On serait tenté de leur accorder une révision. d'un jugement, peut-être un peu sommaire, s'il n'était basé sur des œuvres portant des marques d'origine. En passant par le style de Floris, objet d'un chapitre court mais très important, les auteurs nous amènent sur leur terrain, qui est le XVII^e siècle. Ici il faut dire qu'au cours de ces dernières décades d'années, l'attention s'était un peu détournée des grands sculpteurs baroques. Par leurs nombreux travaux, M. Jansen et M. Van Herck ont réussi à leur valoir un regain d'intérêt. Ils sont devenus, M. Jansen surtout, les grands connaisseurs dans ce domaine. Petit à petit ils réalisent le vœu de H. Fierens-Gevaert qui souhaitait qu'on reprenne sur des bases enfin solides l'étude des statuaires du siècle de Rubens. Aussi était-il utile d'avoir leur opinion sur l'ensemble du problème.

Après la sculpture, c'est tout le mobilier d'église qui est passé en revue, les auteurs n'ont pas hésité à traiter d'œuvres absentes à l'exposition ou même à les donner en illustrations. Au chapitre des métaux, nous aurions voulu trouver quelques lignes sur le tombeau de Charles le Téméraire, mais nous ne pouvons faire grief aux auteurs d'avoir suivi, comme d'ailleurs nous le fîmes longtemps, l'opinion commune qui met l'œuvre de Jonghelinck bien en dessous de son modèle, le mausolée de Marie de Bourgogne attribué à Pierre de Beckere.

MM. Jansen et Van Herck avaient déjà mérité de vifs éloges pour leur part prépondérante dans l'organisation de l'exposition. Ils en méritent d'autres pour leur ouvrage. De même qu'on ne pouvait leur demander de n'accepter au catalogue que des pièces d'égale qualité et d'égale certitude, on peut leur pardonner quelques menues erreurs quand ils sortent de leur domaine. Peu importe notamment qu'ils aient hésité à reconnaître le caractère anglais du St. Georges de Loenhout ou cru que le rétable d'Oppiter se trouvait actuellement à Bruxelles.

Jean SQUILBECK.

DR. V. J. ROEFS O. Carm. et I. ROSIER O. Carm., **Verborgen Kunst in een oude Heerlijkheid**. 71 kunstfoto's met begeleidende toelichting. N. V. Zuid-Nederlandsche Drukkerij, 's Hertogenbosch, 1948.

Ce fut certes une heureuse inspiration, issue d'un sentiment généreux, qui poussa les auteurs de cet ouvrage à faire connaître au public les trésors artistiques que recèlent l'église paroissiale et le couvent des Carmes à Boxmeer. Il faut applaudir avec enthousiasme une telle initiative, d'autant plus que la présentation de cette édition luxueuse est impeccable et s'avère de grande allure. Le texte, sobre et clair, s'accompagne à chaque page d'une belle planche commentée.

Nous trouvons reproduits dans cet ouvrage quelques aspects architecturaux du couvent de Boxmeer, des sculptures en bois de l'époque ogivale, d'importantes orfèvreries de culte, un buffet d'orgue du XVII^e siècle, un aspect du monument funéraire dû à J. B. Xavery, un détail de chasuble brodée, plusieurs portraits des seigneurs de Boxmeer et de leurs épouses, quelques tableaux à sujets religieux, un Christ en ivoire et, enfin, 34 planches se rapportant aux verrières du cloître. Ces dernières sont particulièrement intéressantes, étant donné qu'un certain nombre d'entre elles se rattachent plus ou moins directement à l'œuvre du fameux maître anversois, Abraham Van Diepenbeeck, né à Bar-le-Duc en 1596. Cet artiste, qui fut à la fois peintre sur verre et peintre à l'huile, abandonna pendant de longues années la pratique du vitrail, à cause sans doute des querelles qu'il eut avec ses confrères du métier et parce qu'il tenait la peinture à l'huile en plus haute estime. On lui doit cependant de nombreux vitraux, dont la plupart ont disparu ou sont passés en Angleterre. Si l'on veut juger de son style, il faut examiner ses portraits d'aumôniers de la cathédrale d'Anvers, dont les originaux ont été recueillis dans la collection Stalins, et les panneaux provenant de la verrière de Philippe IV, conservés dans une dépendance de l'église St-Jacques d'Anvers. La nervosité et le mordant de la touche picturale de Van Diepenbeeck, que l'on relève dans ces quelques témoins de son œuvre peinte sur verre, ne se retrouve guère, à notre avis dans les verrières de Boxmeer, même dans celles que l'on peut rapprocher des gravures du maître. La touche, assez sentimentale, y est plus sommaire, plus lourde et plus empâtée, avec plus de clair-obscur. Elle correspond fort bien avec celle de toute l'école anversoise, dont les membres à la suite d'Abraham Van Diepenbeeck et de Jean De Labaer ornèrent au XVII^e siècle les fenêtres de la cathédrale et autres églises anversoises. Il semble donc que si Van Diepenbeeck a dessiné lui-même les cartons de certaines verrières de Boxmeer, il ne les a très probablement pas peintes.

Lorsqu'on envisage, dans les dix-huit verrières de Boxmeer, le style des décors d'entourage en tenant compte des dates connues, on serait tenté de répartir ces œuvres en trois groupes : un groupe ancien, dont les représentants remontent à 1655 ou aux années immédiatement postérieures; un groupe moyen, datant de 1684 ou environ; un groupe tardif, enfin, appartenant déjà au XVIII^e siècle. Dans le groupe ancien, on relève deux types différents d'entourages : 1^o une architecture baroque à fronton ouvert, comme dans la verrière de St Louis (fig. 36), dont le sujet central fut dessiné peut-être par Abraham Van Diepenbeeck ou exécuté tout au moins d'après une de ses compositions, gravée par lui plus tard, en 1659. A cette tête de série se rattachent les verrières de St Simon Stock (fig. 39) et de St Sérapion (fig. 27). Les dates inscrites sur ces verrières (1664, ..., 1684) sont dues aux restaurations inexactes de l'atelier Nicolas au début du XX^e siècle; 2^o un décor à cartouches baroques et à chutes de fruits, comme nous en voyons sur la verrière du Bienheureux Francus (fig. 40), dont la partie hagiographique annonce elle aussi une gravure de Van Diepenbeeck et à laquelle font suite les verrières de St Anastase (fig. 29), de St Gérard (fig. 32) et de St Joseph (fig. 34). On pourrait rattacher à ce premier groupe la verrière de Madeleine de Pazzi, donnée en 1664. Cette fenêtre comporte cependant un décor d'entourage unique en son genre : c'est un portique dont l'entablement est supporté par deux atlantes hilares.

Le deuxième groupe présente des entourages rappelant le style Bérain. Il comprend, comme tête de série, la verrière du Saint Sang (fig. 55), dont la scène centrale est inspirée d'une gravure de Van Diepenbeeck, déjà mort à l'époque du placement de ce vitrail (1684).

Les verrières qui s'y rattachent sont celles de Jacques d'Ossa (fig. 42), de St Pierre Thomas (fig. 46) et de la Procession (fig. 48).

Ce groupe comprend une cinquième verrière, celle de St Albert (fig. 41), datée elle aussi de 1684, mais présentant cette fois un entourage à lourdes volutes végétales et à grandes figures féminines portant sur leur tête des corbeilles de fruits. Nous retrouverons ce même type de décor dans le groupe suivant : il est, en effet, reproduit presque textuellement dans la verrière d'Elisée (fig. 25), dont on sait que le donateur se maria en 1749, et dans la verrière de St Angelus (fig. 35). Des encadrements de même style, mais à variantes dans les détails, occupent aussi les verrières d'Elie (fig. 24), d'Avertanus (fig. 51) et de St Téléphore (fig. 26). La donatrice de cette dernière fenêtre mourut en 1739.

Cette évolution des éléments d'entourage, tout comme les sujets historiés centraux, dont certains relèvent comme on l'a vu de l'art d'Abraham Van Diepenbeeck, donnent aux verrières de Boxmeer un intérêt tout particulier au point de vue de l'histoire de l'art et de l'hagiographie dans nos provinces. Il faut être reconnaissant aux auteurs d'avoir bien voulu publier ces œuvres, ignorées jusqu'à présent, ainsi que les autres témoins du riche patrimoine artistique de Boxmeer.

J. HELBIG.

LOUIS REAU. **Vieilles églises de France.** Paris. Fernand Nathan, grand 8°, 231 p. dont 119 pl. (Collect. « Merveilles de l'Art »).

De même que la découverte de l'imprimerie a complètement révolutionné la façon d'acquérir la science en général, celle de la photographie et son application à l'illustration du livre ont radicalement changé les modes d'instruction en matière d'Histoire de l'Art. Les progrès accomplis par ce nouveau procédé d'enseignement ont été très rapides et ils s'accroissent aujourd'hui à un rythme de plus en plus accéléré. Le vieux système des figures au trait ou même en simili intercalées dans le texte se voit de jour en jour remplacé par de véritables albums justificatifs annexés au texte ou même, souvent, s'annexant un texte, tant les rôles ont été renversés.

Il n'en est pas tout-à-fait ainsi dans le volume que nous signalons à l'attention de nos lecteurs en ce sens que, concurremment avec l'intercalation de nombreux cahiers d'illustrations extrêmement originales — voire inconnues — et suggestives, le texte garde toute son importance. Cette importance est même ici double, grâce au sujet et à l'auteur qui en traite : M. Louis Réau.

M. Louis Réau répartit la belle matière archéologique dont il parle d'après les vieilles régions de la France, explicatives de tant de choses par leur sol et leur histoire. Il les place dans l'ordre suivant : 1° le Domaine Royal : Ile de France et Champagne; 2° les Provinces du Nord-Est : Bourgogne et Alsace; 3° la Région du Nord-Ouest : Normandie et Bretagne; 4° le Centre-Ouest : Poitou, Limousin, Auvergne; 5° le Midi : Aquitaine, Languedoc et Provence.

Ayant clairement exposé les principes de l'art architectural de chacune de ces régions, il passe ensuite à la description des œuvres reproduites, lesquelles sont au nombre de 119, puis il termine, d'une façon assez curieuse, mais que personne ne regrettera, par des « Considérations générales sur l'art du Moyen Age ». On se doute bien que, reportant le sujet encore plus haut qu'au niveau des principes régionaux, l'auteur aborde les plus grandes questions historico-artistiques, telles que la « Prépondérance spirituelle de l'Eglise », laquelle permet de délimiter chronologiquement le Moyen Age; d'y voir la main-mise de l'Eglise sur l'Art et l'utilisation de l'art pour l'enseignement religieux avec, comme moyens essentiels, la concordance des deux Testaments et l'Art typologique tout entier. Cette dernière considération ne nie pourtant pas la plus ou moins grande liberté des artistes vis-à-vis des textes. L'auteur invoque aussi l'influence de la prédication sur l'architecture, le rôle — mitigé avec raison — du théâtre et des mystères, le mysticisme de cloîtres.

A propos de l'architecture, M. Louis Réau rappelle sa primauté et, de précellence en précellence, il passe à la primauté de la France. Par là la synthèse nationale se superpose aux synthèses régionales.

Paul ROLLAND.

D^r Elisabeth NEURDENBURG. — De zeventiende eeuwse Beeldhouwkunst in de Noordelijke Nederlanden. — Amsterdam, 1948, 320 blz.

Reeds bij het doorbladeren van dit rijk geïllustreerde boek wordt het duidelijk dat de Noordelijke Nederlanden niet de weelderige Barokvormen hebben gekend, die we zo kwistig verspreid vinden in ons land : onze burens volgden een meer klassicerende richting. Niet alleen was de geest van de beeldhouwkunst in de beide Nederlanden verschillend, ook de opdrachtgevers waren niet dezelfde : in ons land waren het vooral de kerken en de kloosters, zodat we de evolutie van onze Barok-beeldhouwkunst het beste kunnen volgen in het kerkelijk meubilair; in de Noordelijke Nederlanden, daarentegen ging het initiatief veeleer uit van de openbare en private instellingen. Terwijl onze beeldhouwers de laatste jaren de belangstelling opwekten van onze kunsthistorici, vergenoegde men zich doorgaans voor de Noordelijke Nederlanden met de bewering dat er, ondanks afzonderlijke studiën verschenen in talrijke tijdschriften, de beeldhouwkunst weinig betekenis heeft. Het is deze bevestiging die D^r Neurdenburg wil weerleggen of toch ten minste aantonen dat er « toch meer aan te beleven is dan men zonder de bedoeling werkelijk kennis te maken met de Nederlandse plastische kunst der 17^e eeuw denkt ».

De auteur heeft haar onderwerp beperkt : « Met de beeldhouwers, zegt zij, niet met de steenhouders, die zich tot ornament beperkten of met de beeldsnijders die feitelijk meubelmakers waren, zullen wij ons thans bezighouden, met de beeldhouwer in steen, die ook wel in koper of brons werkte maar wiens eigen werk in de eerste plaats zijn bootseerwerk en zijn modellen waren ». Het zijn dus de beelden of statua's, gevelstenen en andere gevelversieringen, ook grafkerken en monumenten die in de kerk hun plaats kregen, die hier behandeld worden. Uitgesloten worden de tuinbeelden, het decoratieve werk en het kerkelijk meubilair dat trouwens, wegens de omstandigheden, op de achtergrond geraakt was. « In het begin der nieuwe eeuw werd niet veel figuur of beeldwerk meer aan de meubelen aangebracht, die hun aantrekkelijkheid veelal of vooral aan de profileringen en andere decoratieve details danken. Pas tegen het midden der eeuw werd weer rijker beeldwerk aan preekstoel en herenbanken, die de plaats van het koorhek was komen innemen, toegepast ».

Nu kan men deze beperking betreuren, maar ze is best te begrijpen wanneer men bedenkt dat het de eerste maal is dat een algemeen overzicht wordt aangedurfd. Hiervoor was een grote belezenheid en een nog grotere geestdrift voor het te behandelen onderwerp nodig, ook een grondige kennis van de kunstgeschiedenis en de toen heersende toestanden, alsmede een genuanceerde beoordeling van de werken.

Rond de drie leidende figuren Hendrick de Keyser, Artus Quellien en Rombout Verhulst heeft de auteur de andere beeldhouwers gegroepeerd, telkens trachtend zo volledig mogelijk hun werk aan te stippen en bondig te bespreken, waarbij ook het werk van onbekend gebleven kunstenaars wordt ingeschakeld.

Ongeveer de helft van het boek wordt voorbehouden aan Hendrick de Keyser en degenen die zijn invloed ondergingen : we volgen o.m. Nicholas Stone in Engeland, Lieven de Key, in wiens werk te Haarlem de geest van de Meester merkbaar is. Hun werk heeft een Hollands karakter totdat de in de Zuidelijke Nederlanden geboren Francesco Dieussart een meer algemene West-Europese richting aankleeft; de nieuwe vormen kwamen echter pas geheel tot ontwikkeling in het werk van Artus Quellien.

Het blijkt uit de gegevens door D^r Neurdenburg aangehaald dat Artus reeds vóór zijn Rome-reis gewerkt heeft voor het huis Honselaarsdijk en dat hij later naar Italië is vertrokken dan men gewoonlijk aangeeft. Dat hij te Rome leerling was van Frans du Quesnoy wordt algemeen aanvaard; in hoeverre hij de invloed van Lorenzo Bernini onderging en hij onder Rubens' invloed gevormd werd, kunnen we hier niet onderzoeken, maar dat zijn stijl pas geheel tot ontwikkeling kwam in Holland onder de « supervisie » van Jacob van Campen, is misschien wel te betwijfelen, althans is het voorbarig zulks te bevestigen. Quellien immers was ongeveer veertig jaar oud toen hij naar Amsterdam vertrok; we mogen dus aanvaarden dat hij alsdan een persoonlijke stijl had; zouden de opdrachtgevers hem voor het grote werk hebben uitgekozen indien hij niet een persoonlijkheid was? Ware het niet voorzichtiger te zeggen dat Quellien, dank zij zijn grote vaardigheid en sterke persoonlijkheid, zich wist aan te passen aan het milieu en aan de

plannen van van Campen? Trouwens sedert de uitgave van het boek aan deze meester gewijd door D^r Gabriëls werden de opzoekingen betreffende onze Barok-beeldhouwers ijverig voortgezet, zodat deze monographie grondig zou moeten herzien worden: enerzijds aangevuld met werken uitgevoerd vóór zijn Hollandse periode, anderzijds herzien wat de toeschrijvingen te Antwerpen betreft tussen 1650 en 1660. Is het wel mogelijk dat Quellien samen met zijn drukke bezigheden te Amsterdam nog de tijd en de gelegenheid zou gevonden hebben al de werken die hem te Antwerpen worden toegeschreven, uit te voeren of zelfs te concipieren?

Was Quellien een Antwerpenaar, de derde leidende figuur: Rombout Verhulst was een Mechelaar, die echter op jonge leeftijd naar Holland verhuisde en er vooral gekend is om zijn grafmonumenten.

In de «Noten en opmerkingen» achteraan in het boek vindt men dan een omvangrijke bibliographie. De studie van D^r Neurdenburg is aldus uitgegroeid tot een rijke bron van documentatie, niet alleen voor de geschiedenis van de Beeldhouwkunst in de Noordelijke Nederlanden, ook voor ons land bevat ze zeer kostbare gegevens. We leren de invloed door onze beeldhouwers in Holland uitgeoefend beter kennen en kunnen er talrijke onzer landgenoten die er zich vestigden, volgen.

Kortom dit boek vormt de grondslag voor een volledige en uitgebreide geschiedenis van de Beeldhouwkunst in de Noordelijke Nederlanden; we hopen dat het voorbeeld van de auteur spoedig moge nagevolgd worden voor die werken die — wegens de beperking die de schrijver zich heeft opgelegd — buiten het opzet van deze studie vielen.

Ad. JANSEN.

J. C. J. BIERENS DE HAAN. **L'Œuvre gravé de Cornelis Cort, Graveur hollandais, 1533-1578.** Den Haag. Martinus Nijhoff, 1948.

Cornelis Cort een graveur die tot in de XIX^e eeuw een grote reputatie genoot is sedertdien enigzins op het achterplan geraakt. Hij werd geboren in het schilderachtige Hoorn aan de Zuiderzee, in 1533. Het is een figuur die ons echter speciaal interesseren mag want in 1552 was hij reeds te Antwerpen, waar op dat ogenblik de jonge renaissance bloeide. Hij had drukke relaties met de uitgever Hieronymus Cock en stelde zich onder de leiding van Frans Floris De Vriendt. Hij graveerde ook naar werken van Lambert Lombard, Gillis Mostaert en Michiel Coxie. In 1559 verlaat hij voorgoed de Nederlanden, trekt over de Alpen naar Venetië. Onder invloed van Tiziaan komt zijn talent tot volle ontplooiing. Het volgend jaar vestigt hij zich te Rome en is er spoedig beroemd. Hij werkt er samen met zijn landgenoot Hans Speeckaert. Hij sterft in 1578 op 45-jarige ouderdom. Ondanks dit kort bestaan heeft Cort een zeer omvangrijk oeuvre nagelaten. De belangrijkste collecties van zijn werken vindt men in de Albertina te Wenen, andere te Dresden en te Parijs. De prentencabinetten van Brussel en Antwerpen bezitten enkele unicums.

J. C. J. Bierens de Haan brengt ons in zijn zeer methodisch opgevat werk, achtereenvolgens de lijst der werken van Cort, ingedeeld volgens het behandelde onderwerp, met vermelding van het catalogusnummer en de kunstenaar naar wiens schilderij de gravuure gemaakt werd. Daarna volgt de lijst der illustraties met dezelfde opgaven, de biografie van Cort (de zuivere biografische gegevens zijn zeer schaars) en beschouwingen over zijn kunstenaarsloopbaan, 65 bibliografische bronnen, de merken van de kunstenaar, de portretten van Cort, waarvan dit uit het Kunsthistorisch Museum te Wenen door Hans Speeckaert, het bizonderste is. Hier volgt nu de merkwaardige catalogus, die 187 blz., t. t. z. de 7/10 van het werk inneemt. De gravuren zijn geclasseerd volgens onderwerp en aldus gegroepeerd: Oud Testament en Apocryfen, Nieuw Testament, O. L. Vrouw en andere godsdienstige onderwerpen, Heiligen, onderwerpen uit de mythologie en de oudste geschiedenis, onderwerpen uit de moderne geschiedenis, portretten, kunsten, wetenschappen en allegorieën. Bij elke gravuure wordt uitvoerig vermeld: het behandelde onderwerp, de bibliografie, de schilder naar dewelke gewerkt werd en eventueel zijn bronnen van inspiratie, de datering, de afmetingen, een minutieuze ontleding van alle opschriften die vaak verschillen volgens de afdrukken, de vermelding van de verzamelingen waar zich de afdrukken bevinden en

alle karakteristieken en details die het klasseren van een gravuur vergemakkelijken. De auteur heeft niet verwaarloosd de originelen naar dewelke Cort gewerkt heeft, op te zoeken en te bestuderen, vanzelfsprekend zijn deze gegevens niet steeds volledig. De catalogus vermeldt ook de gravuren, die aan Cort kunnen toegeschreven worden, ook twijfelachtige, die men doorgaans onder zijn naam gecatalogeerd vindt zonder bewijzen. Deze uitvoerige catalogus is benediktijnerwerk, dat door zijn nauwkeurigheid en zijn volledigheid alle eerbied afdwingt. De studie wordt besloten met een lijst van kunstenaars naar dewelke Cort graveerde, met opgave van plaats en datum van geboorte en sterven, verder nog een bijvoegsel betreffende de tekeningen van Cort, de documenten tot staving van een of ander vooropgezette thesis (Inventaris der nalatenschap van Cort, briefwisseling, enz.), de lijst der gravuren van Christofano Cartaro, een kunstenaar die dikwijls verward wordt met Cornelis Cort. Tot slot een uitvoerig register.

Behoudens met drie portretten van Cornelis Cort is deze studie verlucht met een zeer oordeelkundige keus van 64 reproducties van tekeningen en gravuren. Afgedrukt op ivoor-kleurig kunstdrukpapier komen ze bizonder tot hun recht. De uitgeverij Martinus Nijhoff te 's Gravenhage die trouwens in dergelijke uitgaven gespecialiseerd is, heeft aan dit werk het cachet van voornaamheid en degelijkheid gegeven dat bij een dergelijke studie past.

R. VAN DEN BRANDE.

II. REVUES ET NOTICES. — TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUKKEN SCULPTURE ET ARTS DECORATIFS — BEELDHOUKUNST EN SIERKUNSTEN

— **Les Retables brabançons conservés en Suède** ont fait l'objet d'une importante monographie due à la plume du comte Jos. de BORCHGRAVE D'ALTENA (Bruxelles, Lesigne, in-4°, 88 pp. 66 ill.). Ce n'est pas un sujet neuf, puisque tout le monde connaît et apprécie les études antérieures de J. Roosval, mais en près d'un demi-siècle, nos connaissances ont beaucoup progressé dans ce domaine, notamment grâce aux multiples publications de l'auteur. On est donc heureux de voir un Belge reprendre l'étude de cet éblouissant ensemble d'œuvres de nos huchiers. En effet, la Suède possède plus de retables flamands que notre pays lui-même. Indice de tout ce que nous avons perdu du fait des iconoclastes et des guerres. Indice aussi d'une exportation massive, puisqu'il n'y a aucune raison de penser que la Suède était la principale cliente de nos sculpteurs de bois. L'auteur refuse modestement de considérer ces pages comme définitives. En effet, tout travail scientifique est destiné à être, tôt ou tard dépassé, mais nous entrevoyons difficilement où le progrès pourrait se marquer, si ce n'est de parvenir à distinguer nettement les retables malinois de ceux de Bruxelles et d'Anvers. Actuellement nous n'avons pas de critères certains. Un regroupement des œuvres par ateliers serait aussi souhaitable, mais ce n'est pas encore pour un avenir tout proche.

— **La Sainte Gertrude d'Etterbeek**, récemment restaurée, est un excellent morceau de sculpture que commente le comte Jos. de BORCHGRAVE D'ALTENA (*Bulletin de la Société R. d'Archéologie de Bruxelles*, juillet 1949, pp. 42-44).

— L'étude de M. Robert A. KOCH sur **Two sculpture groups after Rogier's « Descent from the cross » in the Escorial** aurait constitué une intéressante communication à présenter au récent congrès de Tournai, où on a recherché avec beaucoup de zèle toutes les traces de l'influence des artistes de cette ville. Il ne semble pourtant pas qu'on ait fait mention de ces deux groupes. On ne peut nier leur inspiration rogièresque, mais il est vrai qu'on s'attend généralement à la trouver dans l'expression des visages, tandis qu'ici elle réside dans la composition. Pour se prononcer sur l'opinion de l'auteur qui voit dans ces fragments de retable l'œuvre d'un huchier bruxellois d'entre 1465 et 1480, il faudrait avoir pu les examiner (*The Journal of the Walters Art Gallery*, vol. XI, 1948, pp. 39-43).

— Encore du comte J. de BORCHGRAVE D'ALTENA, des **Notes au sujet de sculptures en pierre** traitent d'œuvres diverses faisant partie de nos collections nationales (*Bulletin des Musées R. d'Art et d'Histoire*, 4^e série, t. XX, 1948, pp. 83-89).

— Le monument funéraire du chanoine Hubert Mielemans à l'église Sainte-Croix à Liège fait dans le *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois* (T. LXVI, 1946/48, pp. 5-46) l'objet d'une *Etude archéologique* et d'une *Etude épigraphique* dues respectivement à M. Jos. PHILIPPE et à M. L. DEROY. Dès 1932, M^{me} Crick-Kuntziger avait signalé l'importance de ce mausolée et demandé qu'on l'étudiât d'une façon approfondie. Ce vœu est enfin comblé. L'interprétation des inscriptions par M. Derooy a fait l'objet d'une réfutation par l'érudit qu'est M. de TERVARENT, mais ceci n'est plus de notre domaine (*Chronique archéologique du Pays de Liège*).

— Ayant retrouvé les mutations de propriétaire de l'Hercule de Lucas Fayd'Herbe, M. Is. LEYSSENS arrive à pouvoir rectifier un point de la monographie consacrée à cet artiste par le Frère Libertus (*Rond een Hercules van Lucas Fayd'Herbe, Handelingen van K. Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, t. 52, 1948, pp. 210-215).

— Bien que nous ne signalions pas ici les études relatives aux artistes de l'époque contemporaine, une exception s'impose quand il s'agit d'un maître entré dans l'histoire de notre art national, comme George MINNE auquel M. André de RIDDER consacre une des *Monographies de l'art belge*. (Anvers, De Sikkel, ss.d in-4°, 16 pp. 28 ill.).

— Dans le *Bulletin de la Société R. d'Archéologie de Bruxelles*, (juillet 1949, pp. 24-41) de *Nouvelles notes au sujet des Emaux de la chasse dite de Saint Marc à Huy*, nous confirmer la position prise par le comte Jos. de BORCHGRAVE D'ALTENA dans son premier article *Les Emaux champlévés de la chasse dite de saint Marc à Huy* (même bulletin, 1948, p. 34-38).

On connaît les deux thèses opposées. Les uns voulant voir dans cette fierte une œuvre mosane de l'époque carolingienne et les autres, une œuvre allemande du XII^e siècle. Si l'exposé de 1948, dans sa concision, semblait marquer un point sérieux en faveur de la seconde, il faut reconnaître qu'en un an le problème n'a pas fait de grands progrès. Le comte de BORCHGRAVE procède maintenant à une longue énumération d'œuvres pour prouver qu'elles n'ont aucune analogie avec la chasse de saint Marc. Mais ne serait-il pas préférable de ne pas procéder par élimination, et de montrer comment les émaux litigieux s'insèrent dans une série de pièces analogues du XII^e siècle ? Si nous éprouvons des scrupules à situer ce travail d'orfèvrerie à l'époque carolingienne, parce qu'il serait un « unicum », ce n'est pas pour courir l'aventure de le mettre à une autre, où il resterait aussi isolé et aussi inexplicable. Ainsi, la figure 14 semblait nous promettre enfin un terrain plus ferme. Malheureusement l'auteur a négligé, chose pourtant élémentaire, de préciser qu'il s'agit de la partie la plus ancienne d'un reliquaire du Trésor de la Table d'or à Lunebourg, exécuté au cours du 2^{me} quart du XI^e s. et remanié au XIII^e. Ainsi l'argument vaut en faveur de la seconde partie de la thèse, l'origine allemande, mais quant à la date, nous nous rapprochons, au contraire, de l'opinion adverse. Il est vrai que des lecteurs auront une certaine tendance à placer ce travail gravé au XII^e siècle, mais si l'auteur n'entame pas une discussion, c'est qu'il admet le jugement des archéologues allemands.

Pour en finir, il n'y a donc qu'une solution : élever les débats qui ont pris parfois un ton trop personnel et réexaminer l'ensemble du problème de l'art pré-roman. Alors seulement, on pourra dire si certains thèmes iconographiques de la fierte, notamment la Vierge assise de la Nativité, sont, ou non, des survivances, comme on en rencontre dans l'enluminure. M. Boutemy a signalé récemment le cas d'un évangélaire du XII^e siècle, dont les grandes figures sont la transposition de prototypes carolingiens.

— Dans ses *Notes pour servir à l'Histoire de l'Art en Hainaut-Orfèvreries du Moyen Age* (ss. 1., ni d., in-4°, 32 pp. 28 ill.) le comte Jos. de BORCHGRAVE D'ALTENA n'a pas eu l'ambition de nous faire part de découvertes. On ne peut parler d'une synthèse puisque les œuvres étudiées ressortissent à diverses écoles, principalement celle de la Meuse, mais ce large aperçu abonde en remarques intéressantes.

— Après avoir retracé d'une façon très vivante l'histoire d'une vieille institution liégeoise, le collègue anglais, M. Jos. BRASSINE s'est mis en quête de retrouver les œuvres

d'art exécutées pour cette fondation. Il étudie, ainsi, un lot important de pièces d'orfèvrerie conservées à Stonyhurst. Il est possible que dans le lot, il en soit qui viennent d'autres maisons anglaises de la Compagnie sur le Continent, mais pour nous archéologues, ce qui nous importe, c'est de voir accroître le catalogue des œuvres de la corporation liégeoise. Il s'agit principalement de deux statuettes d'argent dues à Henri Flemalle, de flambeaux, d'un calice et d'un ostensor exécuté par J.F. Knaeps (**Les Jésuites anglais et leur orfèvrerie**, *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège*, t. XXXIII, 1947, t. à p. de 75 pp.).

— Dans sa **Description de l'ostensor de la chapelle du Paradis à Liège (actuellement à la paroisse de Ste-Marie-des-Anges)**, M. Jos. BRASSINE émet l'hypothèse que cette œuvre de J. F. Dupont datant de 1732/1733 serait encore influencée par Delcour, bien que cet artiste soit mort en 1707. C'est fort plausible. Quant il s'agissait de la monstration précitée de J.F. Knaeps (1709) l'auteur n'allait-il pas jusqu'à supposer l'existence d'un projet dû au célèbre sculpteur ? (*Le Vieux Liège*, n° 82, 1948, pp. 365-367).

— M^{lle} A. BARA attire notre attention sur **Un huilier lierroy en argent** dans le *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire* (4^e série, t. XX, 1948, pp. 79-82).

— Mme CRICK-KUNTZIGER a fait une véritable découverte dans le domaine de l'iconographie profane en établissant qu'une tapisserie du Musée communal représente un épisode de l'Histoire de Tristan et Iseult, emprunté non à la légende telle qu'elle a été reconstituée par J. Bédier, mais à un roman en prose amplifiant le récit primitif. Pour le reste, cette tapisserie vient s'ajouter à une série de six pièces jadis à Vienne et que l'on croyait complète. Elle porte la marque d'un fabricant dont on ne connaît malheureusement pas le nom (**Une curieuse tapisserie de la suite bruxelloise de Tristan et Iseult**. *Miscellanea Léo van Puyvelde*, Bruxelles, 1949, pp. 320-328).

— Si peu vraisemblable que ce soit, **La tenture de l'histoire de Romulus d'Antoine Leyniers** était restée inédite. Par compensation, les pages que lui consacre Mme CRICK-KUNTZIGER prennent l'ampleur d'une véritable monographie. D'après les textes d'archives, il n'y aurait dû avoir que sept pièces, tandis qu'ici il y en a huit. Alphonse Wauters pensait que l'« Enfance de Romulus » avait été ajoutée à cette édition, l'auteur démontre que c'est une scène de bataille qui constitue l'addition. La preuve est bien simple. Les écriteaux sont d'un latin tout à fait barbare, tandis que ceux des autres pièces sont d'une langue correcte. Mme Crick se rallie entièrement à l'attribution à Antoine Leyniers et rappelle que le célèbre Urbain était l'héritier d'une longue lignée de tapissiers. (*Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 4^{me} série, t. XX, 1948, pp. 50-78).

— Les vitraux de la collégiale d'Hoogstraten font dans H.O.K. (t. XVI, 1948) l'objet de plusieurs études, celle de M. J. HELBIG : **De Schilders der Glasramen van Hoogstraten** (pp. 77-93) a paru en français dans notre revue. M. l'Abbé J. LAUWERYS lui a donné une espèce de préface : **De esthetische waarde der glasramen van Hoogstraten** (pp. 74-76). Le même nous donne une étude beaucoup plus personnelle sur **Claes Mathys en Mathys Claes** (pp. 94-100). Ce second artiste était complètement inconnu, mais un seul vitrail date du moment où il travaillait à Hoogstraten. Pour le reste, on procédait déjà à des restaurations. Infatigable chercheur de documents, M. J. LAUWERYS y ajoute des **Archieven bronnen voor de studie der glasramen (1525-1669)**, pp. 132-145). Par une heureuse collaboration entre un historien et un archéologue, M. J. Helbig a déjà mis en valeur beaucoup de renseignements puisés à cette source excellente. M. P. J. W. BELTJES étudie pour sa part **De culemborgse « glaesmaker » Antonis Evertzoon, vervaardiger der zeven Sacramentsramen in de choorbais der St. Catharinakerk** (pp. 115-131). Adriaensens et Seghers attribuaient les verrières des VII sacrements à Anthonis Onert ou Antonis Worms. On ne sait cependant pas encore si A. Evertzoon était l'auteur des cartons qu'il a vendus au comte de Lalaing ou s'il était un simple exécutant.

— Comme l'indique le titre : **The Craft of the Glass-Painter in Belgium from the XIIth to XVIIth century**, Mr. J. HELBIG a voulu rappeler les conditions dans lesquelles travaillaient nos maîtres verriers (*Journal of the British Society of Master Glass Painters*, t. X, n° 2, 1948/49, pp. 61-66).

— Dans **Vitraux originaux et copies**, M. J. HELBIG s'insurge contre certaines méthodes déplorables des restaurateurs de jadis (*Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 4^e série, t. XX, 1948, pp. 89-92).

— La frontière linguistique n'a jamais constitué chez nous une barrière opposée aux courants artistiques et ce que le comte Jos. de BORCHGRAVE D'ALTENA nous dit au sujet **De la place de l'ancien comté de Looz dans l'art mosan** le prouve abondamment. On a déjà soutenu la thèse de l'importance de l'actuelle province de Limbourg dans l'histoire de notre art national, mais il convenait de revenir sur le sujet (*Miscellanea Gessleriana*, Anvers, 1948, pp. 192-199).

— **L'Exposition des Arts religieux anciens et modernes** tenue à Tournai a donné lieu à la publication d'un catalogue. La nomenclature des pièces est assez succincte. Notamment pour l'orfèvrerie on n'a pas essayé de déchiffrer les poinçons onomastiques. Proportionnellement à celle de la sculpture, la section de la dinanderie ne représentait pas l'importance de cette industrie dans l'activité artistique du Tournaisis. Le comte de BORCHGRAVE D'ALTENA a donné l'introduction et les notices sur la sculpture et l'orfèvrerie (ss. l. ni d., in-8°, 144 pp. 23 pl.).

— A l'occasion de l'exposition la revue **Savoir et Beauté** a consacré un numéro spécial à **Tournai reliquaire d'art** (t. XXVI, n° 8, août 1949). Il revenait au regretté Paul ROLAND de traiter d'un sujet parfaitement délimité : **Les Arts à Tournai**, mais **L'Art en Hainaut** présente déjà moins d'unité. On sait gré au tact de M. Louis PIERARD, qui hésitant même à parler d'un art proprement wallon, voit le fructueux effort artistique du Hainaut dans un cadre plus large et plus réel que celui d'une province. Le même mérite revient à M. Jean CASSART qui distingue l'influence de plus d'une école dans **La sculpture ancienne à l'exposition des arts religieux** (p. 424-425). M. Georges PLATEAU défend les mérites d'**Un art mineur méconnu : Broderies et orfrois religieux**. M. G. DUPHEMIEUX chargé de la section de **l'Orfèvrerie ancienne** résume nos connaissances sur les centres de Mons, Tournai et Ath (pp. 446-447).

— Traitant **Des Décors d'intérieurs aux XVII^e et XVIII^e s. en Belgique**, le comte Jos. de BORCHGRAVE D'ALTENA estime que dans le mobilier le style Renaissance se maintient jusque vers 1650, tandis que le baroque lui succédant se prolonge jusqu'en plein XVIII^e s. (*Miscellanea Leo Van Puyvelde*, Bruxelles, 1949, pp. 335-339).

Jean SQUILBECK.

TABLES DES MATIERES DU TOME XVIII (1949)
 INHOUDSTAFEL VAN BOEKDEEL XVIII (1949)

ARTICLES — BIJDAGEN

	P.	Blz.
BOUTEMY (André). — Les Evangiles du Musée Mayer van den Bergh	27	27
HELBIG (Jean). — Les Auteurs des Verrières d'Hoogstraten	35	35
HELIOT (Pierre). — Sur les Abbatales préromane et romane de Saint Bertin	3	3
ID. — La Façade et la Tour des Abbatales de Saint Bertin et de Saint Riquier	12	12
HUBAUX (Jean) et Jean PURAYE. — Dominique Lampson et sa Vie de Lambert Lombard	53	53
JANSEN (Ad.). — Bibliographie de Monsieur Paul Rolland	120	120
LARSEN (Erik). — Un Rubens perdu depuis 1777 et retrouvé	169	169
LAVALLEYE (Jacques). — Paul Rolland (Tournai 17 mars 1896, Anvers 1 octobre 1949)	115	115
PARMENTIER (R. A.). — Bronnen voor de Geschiedenis van het Brugsche Schilders- milieu in de XVIe eeuw. (Vervolg)	177	177
ROLLAND (Paul) — L'Etat actuel des grands Problèmes tournaisiens	125	125
ID. — Les Impératifs historiques de la Biographie de Roger	145	145
ID. — Deux Statues de Notre-Dame de Tongres	163	163

CHRONIQUE — KRONIEK

Académie Royale d'Archéologie de Belgique.

Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België.

Liste des Membres — Ledenlijst	79
Procès-Verbaux — Verslagen	83

BIBLIOGRAPHIE.

Ouvrages. — Werken.

BATTARD (M.). — Beffrois, Halles, Hôtels de Ville dans le Nord de la France et la la Belgique. Préface de l'Abbé J. Lestorquoy. (P. Rolland)	87
BENISCH (Otto). — The Art of the Renaissance in Northern Europe. (Thibaut de Maisières)	101
BIERENS DE HAAN (J. C. J.). — L'Œuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollan- dais. (R. Van den Brande)	208
COREMANS (P.) et A. JANSSENS DE BISTHOVEN. — Van Eyck. L'Adoration de l'Agneau Mystique. (P. Rolland)	89
DARCIER (Emile). — La Gravure française. (R. Van den Brande)	98
EVANS (Joan). — Art in Mediaeval France. (P. Rolland)	201
FOCILLON (Henri). — Mélanges. (P. Rolland)	202
GELDER (Prof. Dr J. G. van —) en Dr S. J. GUDLANGSON. — Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek. (R. Van den Brande)	94
GENECHTEN (K. VAN —). — Het Antieke Rome. (P. Rolland)	200
GESSLER (Jean). — Textes diplomatiques latins du Moyen Age. (P. Rolland) ...	103
GOLDSCHIEDER (L.). — Léonard de Vinci. (P. Rolland)	100
JANSEN (Ad.) et Ch. VAN HERCK. — Kerkelijke Kunstschaten. (J. Squilbeck) ...	204
JONGE (JONKVROUWE Dr C. H. de —). — Oude Nederlandsche Majolica en Delftsch Aardewerk. (J. Helbig)	96

KOHLER (Arthur). — Connaissance des styles. (P. Rolland)	200
LANDELIN HOFFMANS, O. M. C. (P). — Un Roger van der Weyden inconnu ? (P. Rolland)	90
LAVALLEE (Pierre). — Le Dessin français. (E. Michel)	97
LOTTHE (Ernest). — La Pensée chrétienne dans la Peinture flamande et hollandaise. (P. Rolland)	92
LURCAT (Jean). — Le Travail dans la Tapisserie du Moyen Age. (P. Rolland) ...	102
ID. — Le Bestiaire dans la Tapisserie du Moyen Age. (P. Rolland)	102
MARANGONI (Matteo). — Apprendre à voir. (P. Rolland)	102
NEURDENBURG (Dr Elisabeth). — De zeventiende eeuwse Beeldhouwkunst in de Noordelijke Nederlanden. (Ad. Jansen)	207
PHILIPPEN (Jos.). — Kerstmis en Driekoningen in de beeldende kunst. (P. Rolland)	93
PIRENNE (Henri). — Histoire de Belgique. (P. Rolland)	203
POPE-HENNESSY (John). — La Peinture sicnoise du Quattrocento. (P. Rolland)	99
QUICKE (Fritz). — Les Pays-Bas à la veille de l'unification bourguignonne. (P. Rolland)	88
REAU (Louis). — Vieilles Eglises de France. (P. Rolland)	206
ROEFS (Dr V. J.) et J. ROSIER. — Verborgen Kunst in een oude Heerlijkheid. (J. Helbig)	205
ROOYEN, O. S. C. (Dr H. VAN —). — Sinte Odilia. Legende of historie? (J. Gessler)	103
SAINT-MARTIAL (Jean de —). — Trésors de Rome. (P. Rolland)	200
SAPONARO (Michel). — Michel Ange. (P. Rolland)	99
SAXL (F.) and R. WITTKAUER. — British Art and the Mediterranean. (P. Rolland)	100
WEISBACH (Werner). — Ausdrucksgestaltung in Mittel-Alterlicher Kunst. (P. Verrijken)	199
WIT (C. de —). — Oud-Egyptische Kunst. Een Inleiding. (B. Van de Walle)	199
WIJNGAERT (Frank Van den —). — Glorie en Nood van het Plantijnse Huis. (R. Van den Brande)	94

REVUES ET NOTICES. — TIJDSCHRIFTEN EN KORTERE STUKKEN.

1. Architecture. — Bouwkunst. (Paul Rolland)	104
2. Sculpture et Arts décoratifs. — Beeldhouwkunst en Sierkunsten (Jean Squilbech)	108, 209
3. Peinture. — Schilderkunst. (P. V.)	112
Table des Matières. — Inhoudsopgave	213

TABLE DES PLANCHES. — ILLUSTRATIES.

Les Evangiles du Musée Mayer van den Bergh	30, 32
Lamberti Lombardi. — Vita	53
Notre-Dame de Tongres. Statues	167
Plan des Vestiges du Chevet de l'Abbatiale mérovingienne de Saint Bertin exhumés lors des fouilles de 1844-1945	8
Plans de façades. 1) Ancienne Cathédrale de Cambrai ; 2) Saint-Bertin de Saint-Omer ; 3) Abbatiale de Saint-Riquier ; 4) Saint-Michel de Gand	14
Rolland, Paul	115
Rubens. Vénus à l'Épine (3 pl.)	175
La Mort d'Adonis (détail)	175
Sanguine	175
Vénus blessée par une épine	175
Feuille de croquis	175
Saint-Omer. Façade et Tour de Saint-Bertin	14
Les Verrières d'Hoogstraten	40, 44, 48, 51

PUBLICATIONS DE L'ACADEMIE

Série in 8°

Bulletin et Annales I (1843) à IV (1897).

Annales V (1848) à LXXVII (7e série VII) (1930).

Bulletin 2e série des Annales I (1858) à 5e série des Annales 2e partie V (1902).

Bulletin 1902 (VI) à 1928 (1929).

Série in 4°

Histoire monétaire des Comtes de Louvain, ducs de Brabant et Marquis du Saint Empire Romain, par A. DE WITTE I (1894) à III, 2e fasc. (1900).

Série in 8° carré

Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. I. (1931) à XVIII (1949) (continue).

Tables

Annales 1e série (I à XX), par L. Torfs (Annales XX 1863).

Annales et Bulletin, 3e série 1886 (Bulletin 3e série IX, p. 595 s.).

Annales 1 à 50, par le Baron de Vinck de Winnezele 1898 (à part).

Annales (1843-1888) et Bulletin (1868 à 1900), par L. Stroobant 1904 (à part).

Certains fascicules de ces anciennes publications sont encore disponibles. On peut se les procurer en s'adressant au secrétariat de la revue.

Il en est de même des tomes II et III de l'édition in 4°, hors série, de l'ouvrage de DEWITTE, *Histoire monétaire des Ducs de Brabant*, Anvers, 1894-1900.

Des réductions sont accordées le cas échéant.

